

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

UR 1341 : Mondes germaniques et nord-européens

THÈSE présentée par :

Anne-Sophie HILLARD

soutenue le : 26 mai 2023

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Études germaniques

**Vers une dialectique de la métamorphose : les
romans de science-fiction de Dietmar Dath**
Die Abschaffung der Arten (2008) et Pulsarnacht (2012)

THÈSE dirigée par :

Madame REPUSSARD Catherine

MCF-HDR, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame DE GEMEAUX Christine

Professeur, Université de Tours

Madame LIARD Véronique

Professeur, Université de Bourgogne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Madame CHONÉ Aurélie

Professeur, Université de Strasbourg

Monsieur CLERMONT Philippe

Professeur, Université de Strasbourg

Monsieur BOUSCH Denis

MCF-HDR, Université Paris XII

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses [...]
Sommes-nous près ou loin de notre conscience
Où sont nos bornes nos racines notre but
Nous sommes corps à corps nous sommes terre à terre
Nous naissons de partout nous sommes sans limites.

Paul Eluard : « Le dur désir de durer » [1946], in : *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Paris, 1968, p. 83.

Remerciements :

Je prends l'espace de cette page pour remercier les personnes qui m'ont accompagnées dans ce travail. Une petite page, un petit espace qui ne dira sûrement pas assez des univers traversés dans ce périple que fut la rédaction de ma thèse. Cela commence avec une inspiration, et quelques pages plus tard (beaucoup), je suis à un autre bout de moi-même. Ces années m'ont transformées, pas seulement parce qu'elles m'ont vouté le dos ou rendue la tête lourde d'ouvrages, mais aussi pour les rencontres, les échanges, les lectures qu'a ouvert et permis ce projet. Comme les créatures de mon corpus, moi aussi j'ai traversé des royaumes inconnus, devenant parfois un peu aliène à moi-même au gré des boursouflures du temps. Je tiens à remercier les cyborgs éblouissants qui peuplent mon monde et ne cessent de l'enrichir.

Avant tout, un immense merci à ma directrice de thèse, Catherine Repussard ; elle a été ma Cordula Späth durant ces années. Merci à elle pour ses conseils avisés, ses relectures et ses intuitions, mais aussi pour ses talents de coach dans les moments difficiles, nos discussions et nos collaborations. Ce travail n'aurait pas été le même sans son accompagnement.

Je remercie chaleureusement les professeurs qui ont accepté de faire partie de mon comité de suivi de thèse : Monsieur Philippe Clermont, Madame Maryse Staiber et Madame Aurélie Choné. Leurs conseils ont été précieux dans l'évolution de mon travail.

Merci aussi à Hans Esselborn pour ses conseils et nos échanges très enrichissants sur la SF allemande.

Merci à ma sœur, Anne-Laure Hillard, qui m'a prêté son œil de lynx pour la relecture et pour les discussions passionnantes qui ont accompagné ce projet ; un soutien en or d'un bout à l'autre.

Merci à Sonia Levallois pour sa relecture, sa joie de vivre communicative et sa belle sollicitude au quotidien.

Merci à Martin Neiss pour avoir donné une forme acceptable à mon ouvrage. Merci à lui de m'avoir donné, dès le début, la sensation d'être entendue ; son enthousiasme est le cœur qui manquait à mon intellect.

Merci enfin à mes amis, à ma famille, à tous ceux qui, par leur gentillesse, leur soutien, leur présence, m'ont accompagnée, merci à ceux qui m'ont donné de magnifiques pages à lire, des idées, des occasions d'échanger.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	II-11
I. PREMIERE PARTIE : APPROCHES DU GENRE SF	II-27
a. Une définition complexe	II-27
b. « Genre Fiction »	II-27
c. Un genre dans tous ses états, un genre hybride	II-29
A. APPROCHES « IDEOLOGIQUES » DE LA SF : LE REEL A L'ÉPREUVE DES MONDES IMAGINAIRES	II-33
1. <i>La SF comme un miroir du monde réel</i>	II-39
2. <i>De l'autre côté du miroir : pays de cocagnes ou fiction dynamique ?</i>	II-43
3. <i>Utopie et science-fiction : quelles différences ?</i>	II-44
a. L'utopie : mode d'écriture exhortatif ?	II-48
b. La SF : fiction dynamique	II-50
c. Utopie et institution	II-51
4. « Miroirs-tech » fragmentés : la « boule disco » postmoderne	II-53
a. Paradoxe du genre : la mort de la SF	II-55
b. Imaginaires-tech	II-58
B. APPROCHES LITTERAIRES DE LA SF	II-62
1. <i>La SF et sa subculture</i>	II-64
a. « Littérature triviale »	II-64
b. Les problèmes liés à la « codification »	II-65
2. <i>Monde de référence : langage et science-fiction</i>	II-72
a. La défamiliarisation : de quoi s'agit-il ?	II-74
b. Lorsque le verbe se fait chair	II-78
II. SECONDE PARTIE : CORPUS ET METHODE	II-83
A. HISTOIRE DE LA SCIENCE-FICTION.	II-83
1. <i>Prélude</i>	II-83
2. <i>Aux origines : la « proto-science-fiction »</i>	II-90
a. Le futur est un ailleurs	II-90
b. La SF : cosmologie d'une époque ?	II-92
c. La science-fiction : mythologie « ultra-romantique » ?	II-96
3. <i>Les pères fondateurs : H.G. Wells, Jules Verne, Kurd Laßwitz.</i>	II-109
a. Jules Verne (1828-1905) : <i>voyages extraordinaires</i>	II-111
b. Herbert George Wells (1866-1946) : <i>scientific romances</i>	II-116
c. Kurd Laßwitz (1848-1910) : <i>der technisch-utopische Roman</i>	II-120
4. <i>L'Âge d'or de la SF et l'influence du monde anglo-saxon</i>	II-124
a. <i>Der technische Zukunftsroman</i>	II-124
b. Antiutopie, pacifisme, nationalisme	II-126
c. L'âge d'or de la SF : <i>pulp-fictions</i>	II-130
5. <i>Ce qui a échappé à l'Allemagne : new wave, utopies féministes et postmodernisme</i> ..	II-133
a. Poésie des étoiles-simulacre	II-133
b. Utopies féministes	II-138
6. <i>La veine contemporaine</i>	II-142
a. À l'Est : « Utopisch-phantastische Literatur »	II-142
b. À l'Ouest, rien de nouveau ?	II-151
B. DIETMAR DATH	II-164
1. <i>Dietmar Dath : une œuvre transcatégorielle</i>	II-164
a. Auteur « transcatégoriel »	II-165
b. Quelle « politique » pour la littérature ?	II-170
c. Le tournant « <i>space opera</i> »	II-171
d. Où va le vaisseau ?	II-182
2. <i>Corpus</i>	II-186
a. <i>Die Abschaffung der Arten</i> (2008)	II-186
b. <i>Pulsarnacht</i> (2012)	II-192
3. <i>État de la recherche sur Dietmar Dath</i>	II-198
a. Les ouvrages et articles traitant d'une œuvre ou de quelques œuvres de l'auteur	II-198
b. Les ouvrages thématiques	II-201
C. APPROCHES METHODOLOGIQUES	II-206
1. <i>SF et mythocritique</i>	II-206

a.	Le lien entre l'imaginaire et les sciences	II-206
b.	La SF comme mythologie du futur	II-207
2.	<i>Mais qui est ce « je » qui pense ?</i>	II-209
a.	Le « décentrement » en SF : l'importance des <i>postcolonial studies</i>	II-210
b.	Les <i>gender-</i> et <i>queer studies</i> : redonner son importance au trouble	II-211
D.	PROBLEMATISATION	II-212
III.	TROISIEME PARTIE : DE L'ALTER-EGO A L'ALIEN : IDENTITES EN CRISE.....	III-215
A.	PAR-DELA NATURE ET CULTURE : <i>HYBRIS</i> ET <i>HYBRIDITE</i>	III-215
1.	« <i>Promising monsters</i> » : <i>Die Abschaffung der Arten</i>	III-225
a.	La fabrique de soi	III-231
b.	Penser la non-présence.....	III-234
c.	Trans/ posthumanismes : l'implosion du soi.....	III-241
2.	<i>Nos alter ego, nos aliens : Pulsarnacht</i>	III-247
a.	Alter ego.....	III-247
b.	Aliens.....	III-265
B.	US ET COUTUMES DES POSTHUMAINS : GENRE ET SEXUALITE DANS DES MONDES FUTURISTES	III-273
1.	<i>Un futur « gender-fluid » ? Die Abschaffung der Arten</i>	III-275
a.	<i>Die Abschaffung der Arten</i> : « <i>Bene Gente</i> » ou la politique du fluide.....	III-278
b.	Protagonistes femmes : du <i>queer</i> à l'essentialisme militant	III-283
c.	« <i>Alte Eva</i> » ou « <i>gentile Unnatur</i> » ?	III-290
d.	Amours « érotomorphes »	III-299
2.	<i>Posthumains libérés : genre et sexualité dans Pulsarnacht</i>	III-308
a.	Androgynie et érotisme.....	III-309
b.	Femmes guerrières.....	III-313
c.	Femmes guerrières 2.....	III-316
d.	Sexualité et reproduction : « La civilisation, c'est la stérilisation »	III-320
e.	Mœurs <i>queer</i> et amours lesbiennes.....	III-327
IV.	QUATRIEME PARTIE : FICELLES DE CYBORG	IV-335
A.	UN RETOUR A LA NATURE DANS <i>DIE ABSCHAFFUNG DER ARTEN</i> ?	IV-335
1.	<i>Katahomenleandraleal : la divinité bio-tech de Die Abschaffung der Arten</i>	IV-338
a.	Le réel n'a pas besoin de nous	IV-338
b.	Bio-humains	IV-341
c.	« <i>Oh Mutter Erde</i> »	IV-350
2.	<i>L'apocalypse dans Die Abschaffung der Arten : de la révolution à l'évolution</i>	IV-363
a.	<i>Tabula rasa</i>	IV-363
b.	Lorsque le Dr Moreau succède à Darwin.....	IV-376
B.	CE QUE SIGNIFIE L'APOCALYPSE DE <i>PULSARNACHT</i> : ECRIRE LA RECONCILIATION	IV-391
1.	<i>Les Dims : peuples naturels ? L'envers du mythe de la nature</i>	IV-392
a.	Lorsque l'impossible advient.....	IV-392
b.	Que signifie l'Apocalypse ?.....	IV-397
c.	Retour à la nature	IV-399
d.	Retour à la nature 2	IV-406
2.	<i>L'écriture-machine de Pulsarnacht comme outil de réconciliation</i>	IV-410
a.	Lorsque le cyborg aperçoit ses ficelles	IV-410
b.	Posthumains conteurs : écrire la réconciliation	IV-416
V.	CINQUIEME PARTIE : LES MYTHES POLYMORPHES ET ANTHROPOMORPHES.....	V-439
A.	ACCOUPEMENTS ANIMAL-MACHINE	V-442
1.	<i>L'hybride et l'alien : figures de l'anti-spécisme</i>	V-443
a.	La figure du saurien dans <i>Die Abschaffung der Arten</i> et <i>Pulsarnacht</i>	V-445
b.	Lorsque l'anti-spécisme devient anti-humaniste : <i>Die Abschaffung der Arten</i>	V-465
2.	<i>Écrire l'animalité</i>	V-479
a.	L'Altérité fait corps dans <i>Pulsarnacht</i>	V-479
b.	Zoolecte mythique : écrire l'altérité animale	V-486
B.	PARADIS.....	V-500
1.	<i>La transmédialité dans le dernier monde de Die Abschaffung der Arten</i>	V-501
a.	<i>Kairós</i> dévore <i>chronos</i>	V-501
b.	« <i>Sprachgrenze als Weltgrenze</i> »	V-506
c.	Polyphonies de l'univers	V-507

d.	Vers une fusion des arts	V-517
2.	« <i>Re-imagining Earth</i> » : nouvelle mythologie du vivant.....	V-520
3.	<i>Démystifier le vivant</i>	V-524
C.	ÉVOLUTIONS : UTOPIES DE LA FIN DES TEMPS.....	V-526
1.	« <i>Es wird gewesen sein</i> » : mettre fin à l'idée d'une histoire téléologique (<i>Die Abschaffung der Arten</i>).....	V-527
2.	<i>Fantasme leibnizien ? Une autre fin des temps dans Pulsarnacht</i>	V-532
VI.	CONCLUSION	V-543
a.	Langage des bêtes et des dieux.....	V-543
b.	Polychronies	V-544
c.	Résultats de la recherche	V-547
d.	Pour conclure	V-561
VII.	BIBLIOGRAPHIE	VIII-563
A.	LITTÉRATURE PRIMAIRE :	VIII-563
1.	<i>Corpus</i> :	VIII-563
2.	<i>Autres œuvres de Dietmar dath</i> :	VIII-563
3.	<i>Représentations théâtrales</i> :	VIII-565
4.	<i>Œuvres musicales de Dietmar Dath</i> :	VIII-565
5.	<i>Traductions de Dietmar Dath</i> :.....	VIII-565
B.	LITTÉRATURE SECONDAIRE :	VIII-567
1.	<i>Sur le corpus</i> :.....	VIII-567
2.	<i>Interviews, recensions des œuvres de Dietmar Dath</i> :	VIII-568
3.	<i>État de la question</i> :	VIII-568
4.	<i>Approches critiques</i> :	VIII-573
C.	LISTE SÉLECTIVE D'ŒUVRES DE SCIENCE-FICTION.....	VIII-579
1.	<i>Littérature germanophone</i> :.....	VIII-579
2.	<i>Francophone</i> :.....	VIII-580
3.	<i>Littérature SF d'autres pays</i> :	VIII-580
4.	<i>Autres œuvres littéraires</i> :.....	VIII-582
5.	<i>Œuvres cinématographiques, séries</i> :.....	VIII-582
VIII.	ANNEXES.....	IX-584

Introduction

Et si nous étions toutes et tous des monstres ?

Des monstres bio-tech, hybrides mêlant l'organique au technologique, la plante à la machine, l'animal à l'humain ? Des monstres prometteurs et transgressifs, des humains à l'humanité troublée ? En effet, si la Chimère décrite par Homère dans *l'Illiade*¹, renvoyant à une créature fantastique et monstrueuse, a pu désigner par la suite, au plan métaphorique, un projet séduisant mais irréalisable, il semble que la science et la technologie poursuivent, elles, de vraies chimères biologiques et que leurs impacts bouleversent profondément notre manière de concevoir l'Homme.

Nous vivons dans un monde en mutation ; une mutation profonde qui modifie durablement les paradigmes préexistants. À l'heure où les nouvelles technologies envahissent nos espaces les plus intimes, hypnotiques appareillages qui prolongent les mains et l'identité, pouvons-nous encore affirmer qu'un « devenir-machine de l'Homme » est la seconde « racine du monstrueux »² ainsi que le formulait Günther Anders ? Ce dernier ne s'est certes pas trompé lorsqu'il annonce un 'monde-machine'³. Toutefois, si, chez l'auteur, le monstrueux de cette évolution ne se départit pas de son aspect funeste, l'on ne cesse aujourd'hui de constater la banalité du 'devenir-machine'. Notre monstruosité semble ordinaire.

Mais ces monstres, que donc nous sommes, sont-ils si terribles ? Les découvertes scientifiques et les innovations technologiques contemporaines sont très éloignées de l'entreprise frankensteinnienne et de l'esthétique gothique du roman de Mary Shelley⁴. Au contraire, de tels progrès semblent plutôt mener vers une découverte de l'humain et des possibles de son environnement. Ces avancées récentes – que ce soit

¹ « Lion par-devant, serpent par-derrière, chèvre au milieu », in : Homère : *Illiade*, Rhapsodie VI., A. Lemerre, Paris, 1866, p. 108, consultable en ligne : <https://fr.wikisource.org/wiki/Illiade/Rhapsodie_VI>[2.7.22].

² « Erst wenn wir uns diesem Vorgange zuwenden, liegt die zweite 'Wurzel des Monströsen' vor unseren Augen. Was ich meine – ich weiss, diese These klingt abenteuerlich – ist die Tatsache, dass *sich unsere Welt heute als ganze in eine Maschine verwandelt, dass sie auf dem Wege dazu ist, zur Maschine zu werden* », in : Günther Anders : *Wir Eichmannsöhne: Offener Brief an Klaus Eichmann* [1964], C.H. Beck, München, 2002, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Mary Shelley : *Frankenstein Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818]. Traduction française : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Folio, Paris, 2015.

l'existence de deux patrimoines génétiques au sein d'un même corps⁵, le fait que les bactéries présentes dans notre corps aient une influence sur la prise de décisions⁶, les récentes découvertes sur les animaux⁷ ou encore le développement de l'intelligence artificielle – remettent en cause les rapports traditionnels entre l'humain et l'animal, entre l'Homme et son environnement, ainsi que la conception même du corps humain qui, dès lors, est conçu comme hybride⁸. Néanmoins, ce bouleversement des frontières ne se donne pas seulement à voir dans les sciences dites « naturelles », mais également dans les sciences humaines.

En effet, de nombreuses études récentes tendent à remettre en question les dualismes modernistes⁹. Le développement de ces idées est avant tout le témoin d'un changement de paradigme qui résulte d'une volonté de ne plus concevoir le monde de manière anthropocentrique, comme le souligne Philippe Descola, dans son ouvrage *Par-delà nature et culture* (2005) :

La situation est en train de changer, fort heureusement, et il est désormais difficile de faire comme si les non-humains n'étaient pas partout au cœur de la vie sociale, qu'ils prennent la forme [...] d'un adversaire électronique à battre aux échecs ou d'un bœuf traité comme substitut d'une personne dans une prestation cérémonielle.¹⁰

Ce constat, ainsi que les avancées scientifiques et technologiques, amènent alors à dépasser l'opposition entre nature et culture, à l'instar de la chercheuse et pionnière du

⁵ L'article de David Robson : « Is another human living inside you? », explique de manière claire ce qu'est le chimérisme, in: David Robson: « Is another human living inside you? », <www.bbc.com/future/story/20150917-is-another-human-living-inside-you>[13.5.2017].

⁶ À ce sujet cf. Joe Alcock, Carlo C. Maley, C. Athena Aktipis : « Is eating behavior manipulated by the gastrointestinal microbiota? Evolutionary pressures and potential mechanisms », <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bies.201400071/abstract>>[13.5.2017].

⁷ Cf. l'article : « À quoi pensent les bêtes : les révélations des neurosciences », in : *Science&vie*, 2017 / 1192.

⁸ Et ce, bien que la notion d'hybridité ait depuis longtemps sa place en biologie ou en botanique, comme le souligne Kien Nghi Ha: « Das älteste in der modernen Wissenschaft verwandte Konzept ist biologischer Natur. Spätestens mit der nachträglichen Anerkennung der Mendel'schen 'Versuche über Pflanzenhybride' (1866) wurde ein bis heute gültiges Wissenschaftsparadigma begründet », in : Kien Nghi Ha: *Hype um Hybridität, Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, transcript Verlag, Bielefeld, 2005, p. 41–42.

⁹ C'est ce qu'affirme notamment Donna Haraway : « The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically », in : Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in The Late Twentieth Century* [1984], University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016, p. 32. Pour une traduction française de ce texte, voir Donna Haraway : « Le manifeste cyborg. Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », in : Donna Haraway: *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions- féminismes*, Exils éditeurs, Paris, 2007, p. 29-92.

¹⁰ Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, p. 15

cyberféminisme Donna J. Haraway¹¹ qui tente de penser au-delà des dualismes¹² – et l’anthropologue français Philippe Descola¹³. Il s’agit bien d’une conception décentrant le regard porté sur le monde, qui modifie donc notre manière de comprendre l’humain.

C’est pourquoi certains auteurs forgent la notion de « posthumanisme »¹⁴ et abordent la culture à partir du non-humain, qu’il soit machine, animal, plante ou bien minéral. D’autres évoquent un « nonhuman turn »¹⁵ entraînant la reconsidération du non-organique mais aussi l’intégration du « vivant » dans son ensemble. Par ailleurs, cette reconfiguration implique aussi une remise en question des notions d’« humanités », de « sciences humaines » ou de « sciences de l’homme » car « elles ne semblent pas [encore] prendre en compte l’intrication entre l’humain et les acteurs non-humains, ni la complexité des réseaux au sein desquels ils évoluent »¹⁶.

Ces monstres, que nous sommes, sont-ils donc dénaturés ? En dépassant l’opposition entre nature et culture, l’humain ouvre une brèche dans ses frontières, où s’engouffrent hybrides et monstres progressistes. La « nature humaine » devient ainsi un concept dont les limites sont troublées. Or, c’est dans ce trouble que semble s’épanouir la science-fiction, ce genre qui grouille d’aliens, de cyborgs et d’hybrides, de vaisseaux-tech et d’étoiles lointaines peuplées par d’autres civilisations. En effet, peut-être n’est-il pas anodin que la science-fiction – que nous abrègerons désormais par SF – ait envahi notre quotidien jusqu’à constituer une culture commune et

¹¹ Cf. Donna Haraway : *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003, <http://xenopraxis.net/readings/haraway_companion.pdf>[13.5.2017].

¹² Ainsi le corps n’est plus ce qui s’oppose à l’esprit mais le lieu de phénomènes matériels et de processus discursifs : « [...] bodies as object of knowledge are material-semiotic generative nodes », Donna Haraway: « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », in : Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (éd.): *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, p. 295-337, p. 298.

¹³ « À cette fin, on devra d’abord montrer que l’opposition entre la nature et la culture ne possède pas l’universalité qu’on lui prête [...] », in : Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 13.

¹⁴ Voici la définition du posthumanisme donnée par le chercheur en bioéthique Cary Wolfe: « It comes before and after humanism: before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also technological world, the prosthetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms [...]. [It] comes after in the sense that posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its imbrication in [...] networks is increasingly impossible to ignore, a historical development that point toward the necessity of new theoretical paradigms », in : Cary Wolfe: *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. XV-XVI.

¹⁵ Cf. Richard Grusin (éd.): *The Nonhuman Turn*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2015

¹⁶ Aurélie Choné, Catherine Repussard (éd.) : *Des animaux et des hommes. Von Tieren und Menschen, Recherches Germaniques*, Hors-série, 2015/10, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2015, p. 6.

populaire. De la série de films devenue culte *Star Wars* aux œuvres plus classiques d'anticipation ou anti-utopiques rendues populaires grâce à leur adaptation cinématographique – pensons entre autres à *I am Legend* de Richard Matheson (1955), Le Cycle de *Fondation* d'Isaac Asimov (1942-1993), *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932) ou encore à *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick (1968)¹⁷ : toutes ces œuvres littéraires et cinématographiques constituent un vivier dans lequel l'*homo sapiens* contemporain puise la source de nombreuses réflexions sur le monde qui l'entoure. Ce genre science-fictionnel se fait ainsi le miroir du monde réel de son lecteur ou spectateur : en composant des œuvres futuristes, utopiques ou dystopiques, les auteurs créent des mondes qui servent avant tout à refléter leur réalité, ou un aspect de celle-ci. Lorsque Philip K. Dick spécule sur l'avènement d'androïdes intelligents, n'interroge-t-il pas le changement dans son propre environnement dont il sent le « devenir machine » ? Aldous Huxley ne présentait-il pas, dès les années 30, l'émergence d'une société nourrissant ses citoyens d'un *phármakon* chimique et de bio-technologies, une société qui semble aujourd'hui être entrée dans une ère « pharmacopornographique »¹⁸, pour reprendre les termes du philosophe Paul B. Preciado ? L'on pourrait citer encore bien d'autres œuvres science-fictionnelles, bien d'autres interrogations. Quoiqu'il en soit, dans toutes ces histoires de robots, d'aliens et d'hybrides, c'est avant tout l'humain qui est au centre des préoccupations. La SF devient ainsi, comme le souligne Henri Gougaud : « [...] l'actuelle charpente de symboles perpétuels à jamais gravés dans nos profondeurs, un décor éphémère pour une éternelle histoire, la nôtre »¹⁹.

¹⁷ *I am Legend* est adapté au cinéma par Francis Lawrence en 2007. Le Cycle de *Fondation* a fait l'objet d'une série Apple TV+ nommée *Foundation* (David S. Goyer, Josh Friedman, 2021), *Brave New World* d'une série (David Wiener, 2020) et d'un film (Leslie Libman, Larry Williams, 1998). Enfin, le roman de Philip K. Dick inspire largement le film *Blade Runner* réalisé par Ridley Scott en 1982.

¹⁸ Paul Beatriz Preciado reprend l'idée de la « biopolitique » de Michel Foucault et la transpose à l'ère contemporaine, qu'il nomme « pharmacopornographique », dans laquelle les flux bio-technologiques sont les instruments de ce « techno-biopouvoir » : « Nous sommes face à un nouveau type de capitalisme chaud, psychotropique et punk. Ces récentes transformations imposent l'agencement de nouveaux dispositifs microprosthétiques de contrôle de la subjectivité avec des plateformes techniques biomoléculaires et médiatiques. Cette « économie-monde » dépend de la production et de la circulation de centaines de tonnes de stéroïdes synthétiques, de la diffusion globale de flux d'images pornographiques, de l'élaboration et dissémination de nouvelles variétés de psychotropes synthétiques légaux et illégaux [...], du flux des signes et de circuits de transmission numérique d'information [...] » et « L'objectif de ces technologies pharmacopornographiques est la production d'une prothèse politique vivante : un corps suffisamment docile pour mettre sa *potentia gaudendi*, sa capacité totale et abstraite de créer du plaisir, au service de la production de capital », Beatriz Preciado : *Testo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, Paris, 2008, p. 31-32 et p. 75.

¹⁹ Henri Gougaud : *Démons et merveilles de la Science-fiction*, Julliard, Paris, 1974, p. 13.

La SF pourrait donc être cet écrin narratif dans lequel viennent se nicher les questionnements perpétuels sur ce qui fait l'humain et son histoire. Pourrait-on évoquer alors une « mythologie du futur » ? Il est certain, en tous les cas, que la remise en cause des frontières de l'humain est déjà bien présente avant qu'Hugo Gernsback n'invente le terme de « science-fiction » en 1911. Elle est déjà au cœur des mythes anciens qui content les péripéties des héros, les transgressions des monstres et des demi-dieux. L'on pourrait alors se demander si l'engouement croissant pour le genre SF au cours du siècle précédent est le signe d'un bouleversement profond dans les sociétés humaines contemporaines ou plutôt celui d'une simple réactualisation d'antiques et universelles interrogations. Quelle que soit la réponse, l'on peut toutefois observer un changement dans l'esthétique même de ces narrations « mythologiques » ; si le vaisseau spatial remplace les ailes d'Icare et si le cyborg remplace le Centaure, cela a très certainement son importance.

D'une part, la forme esthétique que prennent ces interrogations témoigne de l'importance de la technologie dans l'environnement humain actuel. D'autre part, même si l'Antiquité invente elle aussi des robots – pensons aux créations d'Héphaïstos – et des hybrides, la science-fiction ne fait quant à elle que prolonger par l'imagination un monde où les technologies ont rendu possible l'incarnation du cyborg et de la machine. La mythologie est encore « magique », au sens où les monstres qui la peuplent ont à voir avec le divin et la transgression de la condition humaine. La science-fiction fait de même, mais elle se sert du trait d'union entre science et fiction : elle fait de la science un art. Ce qui rend ces narrations palpitantes, c'est la possibilité, même infime, pour le lecteur que ces monstres puissent s'incarner dans un futur proche. C'est là l'idée que ces monstres sont juste de l'autre côté du miroir science-fictionnel²⁰. En effet, peut-être la science et la technique nous donnent-elles les moyens d'envisager l'incarnation de l'hybride, de l'androgyne mythiques, leur avènement dans un fracas de rouille et d'os.

Si la science, concrète, peut se rapprocher de la fiction, brouillant ainsi les frontières entre réel et virtuel, il est certain que ce bouleversement technologique s'accompagne de l'effacement de l'opposition entre nature et culture, et culmine dans la culture du simulacre et de l'artefact reproduit à l'infini. Le postmodernisme s'invite

²⁰ Ces questions seront approfondies dans l'histoire de la science-fiction, au chapitre II.

clairement dans la société contemporaine-tech : il aplanit le monde, le rendant auto-référentiel, horizontal et fragmenté, il met fin aux « grands récits »²¹ et exige de ce fait une autre narration. En tant que « littérature du changement », la SF propose des récits qui débordent le cadre du réel, s'engagent dans un processus de fragmentation, de dissolution et de déplacement des frontières, et peut donc être considérée comme un objet postmoderne²². C'est peut-être ici, au moment où le virtuel se mêle du réel, que la SF peut devenir un des genres caractéristiques du monde contemporain : ses narrations se font l'interface entre le rêve mythique et la science rationnelle. Elles posent les mêmes questions mais incorporent le doute dans leurs créations : l'humain contemporain ne sait que trop que ces monstres peuvent s'incarner et que lui-même est une chimère.

Toutefois, rappelons-le, la science-fiction est avant tout une littérature : elle met en scène, dramatise, fabrique du rêve pour son lecteur ou son spectateur. La forme que prennent les monstres en SF n'est que le signe d'une époque. Lorsque Gustav Meyrink décrit le golem²³ ou lorsqu'E.T.A. Hoffmann invente Olympia, la fille automate²⁴, leurs histoires sont-elles radicalement différentes de celles des robots qui peuplent l'univers d'Isaac Asimov²⁵, de Karel Čapek²⁶ ou d'Andreas Eschbach²⁷ ? L'on pourrait affirmer, avec l'écrivain Henri Gougaud, que ces automates, géants et robots ne sont qu'une représentation de l'altérité – cette altérité sans émotion asservie aux désirs de l'humain : « Il faut puissamment haïr, pour jouir de l'asservissement d'autrui (et les robots sont bien autrui, que l'on perfectionna jusqu'à les faire androïdes, parfaits reflets d'hommes). Pour bien haïr, il faut avoir peur. Et si la peur n'a pas de raison d'être, il faut la bâtir de fantasmes »²⁸. Ces histoires sont peuplées par la peur : une peur que l'outil ou l'esclave se rebelle, une peur de la démesure aussi étendue qu'un géant aux pieds d'argile. Elles sont aussi pleines d'une réflexion sur la liberté humaine : après la Révolution industrielle, le robot travailleur est-il si différent de l'humain, maintenu

²¹ Cf. Jean-François Lyotard : *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 24.

²² Cf. Brooks Landon : *Science Fiction After 1900: From The Steam Man to the Stars*, Twayne, New York, 1997. Nous verrons les liens entre SF et postmodernisme dans la section I.A.1.4.

²³ Gustav Meyrink : *Der Golem* [1915], Langen Müller, München, 1972.

²⁴ E.T.A. Hoffmann : « Der Sandmann » [1817], in : *Nachtstücke*, Hofenberg, Berlin, 2016.

²⁵ Isaac Asimov : *I, Robot* [1950], Bantam Dell, New York, 1977.

²⁶ Karel Čapek : *R.U.R. Reson's Universal Robots* [1920], Éditions de l'Aube, Paris, 1997.

²⁷ Andreas Eschbach : *Herr aller Dinge*, Bastei Lübbe, Köln, 2011.

²⁸ Henri Gougaud : *Démons et merveilles de la Science-fiction*, *op. cit.*, p. 41.

pendant son temps libre à une forme d'état larvaire²⁹ ? Lorsque la SF fantasme la révolte des robots, peut-être met-elle un peu en scène une révolution prolétarienne : la liberté des robots, ses droits et ses devoirs, touche à la liberté politique de l'Homme. En cela : « La grande fête machinale n'est qu'un miroir à peine déformant »³⁰.

Mais comment se reflète l'astronaute, lancé à toute vitesse dans son vaisseau-tech ? Et le cyborg, se mire-t-il dans le reflet de ses prothèses métalliques ? Lire de la SF, c'est contempler le miroir de sa métamorphose, une métamorphose rapide, si ce n'est insaisissable. La SF, nous l'avons dit plus haut, est une « littérature du changement »³¹ : elle incarne les bouleversements d'une époque et ne peut l'exprimer qu'à travers des métaphores dont les personnages science-fictionnels sont l'incarnation. Bien évidemment, cela implique qu'il n'y a pas qu'un genre de SF, que ces productions font précisément écho à la pluralité des questionnements contemporains, comme le souligne l'auteur de SF Dietmar Dath lorsqu'il rappelle l'importance d'un genre SF dynamique : « SF soll eine Kunst sein, deren Lese-, Seh- und Hörprotokolle nicht versteinern, nicht erstarren, sondern im Fluss bleiben (kognitiv, künstlerisch, ethisch) »³². Dietmar Dath a en effet une conception du genre science-fictionnel qui dépasse la seule littérature de genre : elle est aussi un mode de pensée, de vision et de compréhension d'un réel qui ne se laisse pas ou plus saisir par une conception seulement rationaliste. « Fiction ist eine besondere Sorte Science »³³, nous dit l'auteur ; elle est une vision du monde qui englobe l'horizon des possibles. C'est pourquoi il importe peu que ces histoires ne se produisent jamais, c'est l'énonciation de leur potentiel qui est essentielle.

L'auteur, traducteur et journaliste contemporain Dietmar Dath ne produit certes pas que de la science-fiction ; il publie des essais, des nouvelles, des pièces de théâtre et des romans appartenant à différents genres. Pourtant la SF semble être son genre de prédilection à bien des égards. Sa formation en physique et en littérature joue très certainement un rôle dans cette affinité car elle lui apporte un regard critique à la fois sur la science et sur la fiction. Considéré comme l'auteur le plus productif et le plus

²⁹ C'est très certainement l'un des thèmes principaux du film *Metropolis* de Fritz Lang.

³⁰ Henri Gougaud : *Démons et merveilles de la Science-fiction*, op. cit., p. 42.

³¹ Cf. Brooks Landon : *Science Fiction After 1900: From The Steam Man to the Stars*, op. cit., p. xi.

³² Dietmar Dath : *Niegeschichte: Science Fiction als Kunst- und Denkmachine*, Matthes & Seitz Verlag, Berlin, 2019, p. 42.

³³ *Ibid.*, p. 27.

radical d'Allemagne³⁴, Dietmar Dath est avant tout un auteur prolifique dont les opinions politiquement marquées ne cessent de s'esquisser sous différentes formes littéraires et culturelles. C'est un auteur que l'on pourrait qualifier de « transcatégoriel », tant il impressionne par l'étendue de ses connaissances littéraires, scientifiques et philosophiques et par sa capacité à proposer des œuvres aux styles variés correspondant à des questionnements dans tous les domaines. Son intérêt pour le genre SF témoigne en ce sens de la capacité du genre à répondre à certaines exigences, à certaines interrogations qui traversent le monde contemporain. Selon l'auteur, en effet, la SF permet la « pénétration imaginaire, fantastique et spéculative du monde »³⁵. Il semble bien que Dietmar Dath ait saisi les potentiels de ce genre science-fictionnel, non seulement pour sa valeur imaginative et littéraire, mais bien aussi pour ses aspects spéculatifs. Imaginer, c'est aussi faire advenir la possibilité d'un autre monde – même si celui-ci ne se réalise jamais. La fiction est une spéculation engagée et l'horizon vers lequel elle emmène le lecteur n'a rien d'imaginaire. Faire rêver le lecteur, nous rappellent les auteurs de science-fiction, ce n'est pas l'endormir, au contraire, c'est lui faire entrevoir les possibles dans un ailleurs afin qu'il puisse concevoir le réel sous un autre angle. À cet égard, il est même possible d'affirmer que la SF est fondamentalement politique : elle véhicule des idées qui ont la possibilité de devenir des lois dans cet autre monde fictif. Comme le souligne l'auteur français Alain Damasio, certaines batailles idéologiques ont lieu dans le champ des imaginaires :

Là où la fiction a un rôle à jouer, c'est que grâce à elle on peut opérer des miracles en créant des personnages, en mettant en scène et en émotion. Il faut mener une guerre des imaginaires. Par l'imaginaire on peut faire éprouver un monde meilleur. Ce qui m'intéresse c'est de donner l'envie aux gens de se battre. Les artistes ont cette responsabilité.³⁶

³⁴ « Der produktivste und radikalste Schriftsteller Deutschlands », in : Thomas Lindemann : « Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten », article de *Die Welt*, publié le 29.09.2009, <<https://www.welt.de/kultur/article4672252/Dietmar-Dath-will-die-Aldi-Brueder-entmachten.html>>[15.1.20].

³⁵ « Die imaginäre, fantastische, spekulative Durchdringung der Welt ». Ce sont les paroles prononcées par Dietmar Dath dans son podcast : « Was können wir von Science-Fiction über die Zukunft lernen? », <https://www.zeit.de/digital/2019-11/dietmar-dath-science-fiction-zukunft-wird-das-was-digitalpodcast?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>[15.1.22].

³⁶ C'est ce qu'affirme Alain Damasio dans un podcast à France Culture, consultable en ligne : <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-des-matins/il-faut-mener-une-guerre-des-imaginaires-les-utopies-concretes-d-alain-damasio-1323988>>[15.6.22].

Alain Damasio, tout comme Dietmar Dath en Allemagne, défend une vision du monde idéaliste, marquée par une société solidaire qui lutte contre les technologies de la surveillance et porte un regard critique sur les lieux du pouvoir que constituent les discours. Dans son dernier roman, *Les furtifs* (2019)³⁷, une frange marginale de la population et quelques créatures à la vivacité hors du commun s'extraient d'une société privatisée et contrôlée par le marketing individualisé. Son comparse allemand porte quant à lui un regard moins critique sur les nouvelles technologies comme outil d'asservissement et de contrôle de la population. Certes, les idées néo-marxistes de Dietmar Dath le poussent à interroger, à travers la science-fiction, la portée de la technologie dans la société humaine, ainsi que celle de la pensée cybernétique, trans- et posthumaniste pour l'individu. En effet, comme le fait Marx en son temps, Dietmar Dath s'intéresse au potentiel de ces bouleversements technologiques et scientifiques pour la libération de l'Homme ; cette technologie – comme auparavant la technique – libère-t-elle l'humain ou au contraire l'asservit-elle avec son consentement plus ou moins éclairé ? Toutefois, comme souvent, chez Dietmar Dath, la réponse n'est pas écrite, elle n'est pas univoque. Les multiples réponses données par ses textes laissent surtout entrevoir les possibles d'une humanité qui se métamorphose et, peut-être, peine à se reconnaître. De fait, au contact des technologies, l'humain connaît des bouleversements qui modifient jusqu'à sa manière de se percevoir : le posthumain est d'abord un humain qui change de regard sur lui-même.

Or, pour changer de vision, il faut avant tout croiser les points de vue, les faire se rencontrer. Si la SF, comme nous l'avons évoqué, permet d'adopter un autre regard sur le monde à travers l'esquisse d'un monde autre, alien, la science-fiction de Dietmar Dath est particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit de multiplier les perspectives, et ce à bien des égards. D'une part, car l'on y trouve une variété de thématiques propres à la science-fiction qui ne se cantonne pas à un sous-genre – *space opera*, fiction post-apo, uchronie, etc. L'auteur allemand ébauche des univers qui mêlent tous ces genres narratifs et les entrecroisent dans une trame polyphonique pour le moins prolifique. D'autre part, en raison de la démarche de l'auteur qu'il explicite dans la postface de son roman *Pulsarnacht* (2012). Il y affirme d'abord que l'invention d'un monde représente la subjectivité d'un auteur : « Wer sich eine ganze Welt ausdenkt, denkt

³⁷ Cf. Alain Damasio : *Les furtifs*, La Volte, Paris, 2019.

vielleicht, es sei eine notwendige Eigenschaft von Welten, nur ein einziges Bewusstsein, eine einzige Beobachterin oder einen einzigen Beobachter zuzulassen »³⁸. Il ajoute ensuite que sa démarche est de croiser les points de vue de deux grands auteurs de la SF dont l'écriture est aux antipodes ; Robert Heinlein et Joanna Russ :

Pulsarnacht ist mein Versuch, die Autorin und den Autor, die mich stärker beeinflusst haben als irgendjemand sonst mit Ausnahme Harlan Ellisons (in dessen Werk wiederum Heinlein und Russianische Züge von Anfang an miteinander ringen), zum Dialog zu zwingen. Shavali Castanon steht für die Position ein, die Joanna Russ in ihrer Novelle ausprobiert hat, César Dekarin für die Position, die Robert A. Heinlein in seinem Spätwerk einnimmt (auch wenn beide Figuren in *Pulsarnacht* noch manch anderes Geheimnis, manch andere Dimension bergen). (PN, 429)

Une telle affirmation est à vrai dire non seulement caractéristique du roman *Pulsarnacht* mais également des différents romans SF de l'auteur. L'on peut en effet affirmer que son écriture SF est une écriture changeante qui ne cesse d'intégrer d'autres points de vue, qu'elle participe d'une « dialectique de la métamorphose » si l'on suit ses pensées dans la postface : « Die Spielregeln, nach denen der Konflikt in *Pulsarnacht* ausgetragen wird, sind jene der Hegel'schen Dialektik. Die Mitte, die erreicht werden soll, ist keine platte Versöhnung » (PN, 429).

Cet aspect inhérent à l'écriture de Dietmar Dath nous a semblé particulièrement pertinent pour un genre qui peut être défini comme « l'écriture du changement » – pour reprendre la formule de Brooks Landon – dans un monde contemporain qui peine à dire sa métamorphose. Ainsi, ce travail s'intéressera en particulier à deux romans de cet auteur à la fois déroutant et prometteur, deux œuvres qui regorgent d'aliens et d'hybrides mais aussi d'intertextualité, d'univers divergents et parfois contradictoires, et enfin pleins d'une altérité qui ne se laisse pas non plus cerner dans le domaine de l'Autre. En effet, si la science-fiction interroge un sujet en mouvement, la SF de Dath propose également des mondes où les figures de l'altérité connaissent elles aussi des changements et ont voix au chapitre. En déplaçant les frontières du sujet et de l'humain, les récits interrogent également celles de l'Autre (le monstrueux, l'alien, l'ennemi, ...) et du non-humain : à la lumière de ces récits, le « je » peut-il encore conserver le

³⁸ Dietmar Dath : *Pulsarnacht*, Heyne Verlag, München, 2012, p. 428. Le roman sera par la suite abrégé par « PN » et cité dans le corps de texte.

privilège de ses frontières ? Ces romans n'ouvrent-ils pas une brèche, un « jeu » entre soi et l'autre qui pousse à une reconfiguration profonde des paradigmes ?

Si tous les romans de Dietmar Dath contiennent ce foisonnement et cette reprise constante des points de vue pour dérouter le lecteur, deux romans semblent particulièrement pertinents pour saisir à la fois la démarche de l'auteur et pour analyser un certain nombre de thèmes émergents de ces romans qui font très certainement écho à des interrogations contemporaines.

Le premier roman s'intitule *Die Abschaffung der Arten*³⁹. Il paraît en 2008 et est récompensé par le prix Kurd Laßwitz en 2009⁴⁰. Le roman narre une histoire foisonnante de détails de manière elliptique et non linéaire. Celle-ci traite d'une humanité presque disparue depuis plusieurs centaines d'années. Les détenteurs du pouvoir, de la technique et du discours sont les Gente, des animaux-tech génétiquement modifiés capables de changer de sexe et d'espèce à volonté. À l'autre bout de la planète, en Amazonie, une divinité bio-tech faite de corps de femmes humaines et de tours d'ordinateur émerge et déferle sur la planète avec ses serviteurs nommés « Keramikaner ». Au milieu de ces deux forces, quelques anciens humains balbutient encore quelques phrases poétiques dont ils peinent à saisir le sens. Les Gente ébauchent les prémisses d'une utopie posthumaine libérée des normes de genre et d'espèce qui s'accompagne d'un engagement politique où la monnaie n'existe plus. La déesse « postbiotique » quant à elle est une simple force de la nature – ou plutôt de sa dénaturation la plus complète : elle est une vie qui développe son potentiel avant d'arrêter sa trajectoire forcée. Dans ce récit, les vies humaines et même les vies posthumaines ne sont pas au centre. Lorsque l'apocalypse arrive, elle emporte tout sur son passage et la vie renaît ailleurs, s'adapte. C'est ainsi que le roman décrit plusieurs apocalypses qui n'ont rien de catastrophique. Sur Mars et sur Vénus, les descendants des Gente recréent des sociétés : certaines sont conservatrices et idéalisent la vie « humaine », d'autres créent une société de castes reposant sur le spécisme. Quelques figures traversent pourtant le récit : Dmitri le loup et Lasara la lynxe, leurs enfants sur Mars et Vénus : Padmasambhava et Feuer, qui forment un couple mythique et

³⁹ Dietmar Dath : *Die Abschaffung der Arten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008. Le roman sera abrégé par « DA » et cité dans le corps de texte.

⁴⁰ Le prix Kurd Lasswitz récompense les œuvres de science-fiction.

reviennent aux origines sur une Terre rendue méconnaissable par la déesse. Enfin, trois personnages sont fondamentaux pour ce roman : le lion et patriarche Cyrus, le renard que l'on ne voit jamais Ryuneke Nirgendwo et l'éternelle humaine Cordula Späth. Ces derniers sont à l'origine de la transgression fondamentale qui initie ce roman : la modification des corps humains jusqu'à ce que ceux-ci deviennent des Gente et oublient leurs origines. Cet *hybris* punit le lion qui meurt des mains de son fils adoptif Dmitri mais pas le renard ni Cordula, soulignant déjà ici en quoi ce roman tente de se départir de la notion de faute et de transgression. *Die Abschaffung der Arten* est un roman qui débute par un acte, un acte de trois personnages qui aiment, parfois en vain, et modifient le monde par espoir ou désespoir. De cet acte découlent une myriade de péripéties, de monstres prometteurs et transgressifs, de textes repris à la tradition et réinterprétés par l'histoire (et l'Histoire). Toutes ces voix composent un texte polyphonique et postmoderne, riche de ces circonvolutions.

D'une écriture plus « science-fictionnelle », le roman *Pulsarnacht* paraît en 2012 à la suite de *Die Abschaffung der Arten* et est lui aussi récompensé en 2013 par le prix Kurd Lasswitz. L'on y trouve davantage de dialogues et d'action mais également des galaxies lointaines et des sas spatio-temporels, où l'espace-temps ne peut être conçu comme un fil unique, mais bien plus comme des boucles au fonctionnement spiralaire. Le récit comporte donc également des ruptures temporelles et des enchevêtrements d'histoires.

Le récit de *Pulsarnacht* s'ouvre sur l'embarquement d'un équipage à bord du vaisseau STENELLA pour rechercher le visage de l'amirale Renée Melina Shemura perdu dans l'espace. Tommi Bucksbaum, le capitaine Masaki Kuroda, la spéciste Saskia, le Dr Bin Zhou qui fait des expériences sur les Dims, Sylvia et son amoureuse, la soldate Valentina, le marchand Abhijat Kumaraswani, le policier Armand Comte Mazurier, la femme du capitaine Emanuelle Dinah Norenzayan, et le Bintur N''/K'H/'G' composent l'équipe de ce vaisseau. Au bout de ce voyage, le docteur Bin Zhou est tué par Sylvia, dans une mise en scène qui peut rappeler au lecteur une histoire d'espionnage. Valentina retrouve le visage de l'amirale et le ramène à la présidente des VL (les « Vereinigte Linien ») et amante de Renée Melina Shemura, Shavali Castanon. Sur Yasaka, le monde-diamant où atterrit Valentina, l'on découvre une société hautement technologique organisée par lignée génétique. Yasaka n'est qu'une des nombreuses planètes du système cosmique où évoluent différentes espèces. Les Binturs

sont des êtres pacifiques qui ressemblent à des chiens, se nourrissent exclusivement de larves vivantes qu'ils doivent chasser et portent des noms étranges. Les Skypho sont, quant à eux, des sortes de créatures aquatiques maintenues en vie par des cylindres contenant un système de gravitation différent de celui des planètes sur lesquels ils vivent. Plus proche des créatures terrestres, les Custai, ressemblent davantage à des reptiliens ou des lézards et vivent dans une société quasi-féodale où l'économie et l'efficacité sont prioritaires en toute chose. Ils se servent des Dims qui sont une espèce réduite en esclavage, ressemblant fortement aux posthumains de Yasaka mais à l'apparence plus androgyne et de plus grande taille. Dans la mythologie de ce peuple à l'organisation tribale, il existe le mythe de la Nuit des pulsars⁴¹. Ce mythe affirme que tous les pulsars s'éteindront en même temps durant la Nuit des Pulsars ce qui est, pour des questions d'espace-temps, impossible du point de vue de la physique – elle se produira pourtant au cours du récit. En physique, les pulsars désignent des étoiles à neutrons. Dans le roman, plusieurs pulsars ont été découverts par les Skypho et les VL, et s'avèrent en fait être des artefacts fabriqués par des êtres à l'intelligence supérieure.

Cette nuit des pulsars a un impact décisif sur les Dims et sur les posthumains de Yasaka. Elle dévoile la vérité sur l'histoire de ces deux espèces : les posthumains n'ont rien d'humain, ils sont une espèce aliène issue d'une autre galaxie. Les « vrais » humains sont les Dims dont on a volé jusqu'à la langue et la culture. Cette revalorisation de la culture Dim éclate à la suite de la nuit des pulsars dans laquelle l'opposant politique de Shavali Castanon, César Dekarin, joue un rôle important.

Le roman foisonne également d'intertextualité – de Joanna Russ à Virginia Woolf en passant par Robert Heinlein. Tout comme *Die Abschaffung der Arten*, il propose une narration interrompue, sans cesse reprise et spiralaire qui sert l'histoire : elle correspond à la mise en lumière d'une autre vérité, d'une autre histoire en revenant sur le premier récit et en l'interrogeant. C'est aussi une œuvre qui met en valeur l'Altérité – celle de l'alien, de l'animal, du non humain, et propose des modes relationnels fluides, *queer*, changeants. Là encore, ce roman est motivé par l'amour ; celui de plusieurs femmes guerrières entre elles, ainsi que l'amour inter-espèce d'un posthumain pour une Dim. D'une manière plus générale, l'on pourrait considérer ce

⁴¹ Nous écrivons le terme « Nuit des pulsars » lorsqu'il s'agit du mythe des Dims et « nuit des pulsars » lorsque nous ferons référence à l'événement de la nuit des pulsars.

second roman comme un récit de la réconciliation et du compromis – selon les propres mots de l’auteur⁴².

Il nous a semblé nécessaire, pour mener à bien ce travail, de faire dans un premier temps un tour d’horizon du genre science-fictionnel ; d’abord en tentant de le caractériser de différentes manières, puis en en décrivant l’histoire. Cette histoire est nécessairement sélective et sert en premier lieu l’analyse des deux romans que nous étudierons. Ces aspects définitoires et méthodologiques constituent les deux premiers chapitres de la thèse et permettront de mieux souligner l’angle d’analyse des deux romans de Dietmar Dath. Les trois chapitres suivants sont consacrés aux œuvres. Le chapitre III s’attache à la question du genre et de l’identité dans *Die Abschaffung der Arten* et *Pulsarnacht*. Nous y verrons comment, dans des mondes où la dichotomie entre nature et culture et devenue inexistante, l’hybridité des posthumains et aliens des romans étudiés leur permettent de s’affranchir des normes de genre et d’identité. Dans un premier temps, nous analyserons les conséquences de l’hybridation à la technologie pour l’identité qui devient dès lors changeante. L’individu posthumain ne cesse de se répliquer dans des versions toujours plus altérées de lui-même. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la notion de genre dans deux œuvres fortement inspirées des utopies féministes et où la technologie permet de se défaire du sexe biologique. Nous y analyserons les différentes manières dont ces figures se détachent de la notion de genre, et parfois comment elles y retournent. Le chapitre IV aborde les notions d’apocalypse et de transgression dans des mondes où l’opposition entre nature et culture est dépassée. Nous analyserons les différentes apocalypses dans les deux romans, leurs conséquences pour les sociétés connaissant la chute, ainsi que les forces et personnages annonciateurs de ce changement qui peuvent parfois faire figure de châtiment prométhéen. Nous verrons pourtant que les romans s’attachent en particulier à destituer l’aspect catastrophiste de ces apocalypses. D’autre part, cette partie s’intéresse à l’apocalypse comme projet politique et économique. Les métamorphoses s’y révèlent particulièrement prometteuses. Enfin, le chapitre V s’intéresse à la disparation des frontières entre humain, animal et machine, ainsi qu’à la notion

⁴² « Im Mittelpunkt stehen also die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Verständigung über ganz kleine und riesige Distanzen, die Frage nach dem Kompromiss und der Unversöhnlichkeit, der Distanz und der Nähe » (PN, 428).

d'« environnement » ou d'« écologie » qui s'éloigne de l'anthropocentrisme pour saisir le vivant comme un ensemble d'acteurs. Ce chapitre aborde également la question de l'intertextualité qui correspond sur le plan narratif à ces « mondes-écologie ».

I. Première partie : Approches du genre SF

a. Une définition complexe

Aborder la littérature de science-fiction, tenter d'en donner une définition exhaustive, n'est pas chose aisée car la définition donnée de la science-fiction détermine également les œuvres censées représenter ce genre littéraire⁴³, ainsi que la manière d'écrire son histoire. En ce sens, il est difficile de définir la SF sans prendre en compte son histoire : la notion de « science-fiction » prend en effet des sens différents au fil de son évolution. De même, il est important de considérer également l'apport de la critique universitaire et l'état de la recherche en la matière. En effet, ces dernières ont une influence sur la canonisation de certaines œuvres et sur leur visibilité par rapport à d'autres œuvres qui n'auraient pas été « élues ».

b. « Genre Fiction »

En premier lieu, soulignons que la littérature de science-fiction s'est progressivement constituée comme une « littérature de genre », c'est-à-dire comme un ensemble d'œuvres correspondant à des critères qui visent à attirer un certain lectorat, déjà familier de ces codes. C'est ce que la tradition universitaire anglo-saxonne nomme « Genre fiction ». Sa traduction allemande par « Trivialliteratur » souligne d'ailleurs le rapport plus problématique de la critique allemande à ce genre, comme le constatent Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal et Vibek Rützou Petersen : « Yet, even today, when the examination of non-canonical texts is well established and uncontroversial in other academic contexts [...], such texts remain understudied in the field of German literature, though the trend is clearly in favor of greater inclusivity »⁴⁴.

Néanmoins, si l'on considère la science-fiction comme une « genre literature », sa définition évolue au cours de son histoire, en lien étroit et parallèlement avec la littérature dite « générale », ainsi qu'en fonction de sa reconnaissance par les institutions universitaires ou par son propre lectorat – reconnaissance qui varie selon les pays et évolue au fil du temps.

⁴³ Si l'on veut bien définir la SF comme un « genre littéraire ».

⁴⁴ Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibek Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, Camden House, Rochester, New-York, 2014, p. 4.

Sans une histoire littéraire qui lui donnerait un sens et l'articulerait en grandes œuvres, comment la SF pourrait-elle se constituer en catégorie ou en genre littéraire ? Ne faut-il pas aussi des théoriciens pour narrer cette histoire et la faire entrer dans le panthéon institutionnel du genre littéraire « légitime » ? La canonisation de certaines œuvres comme paradigmatiques du genre a donc une influence sur l'histoire et la définition de la SF.

À l'inverse, la définition de la science-fiction détermine quelles œuvres font partie du corpus science-fictionnel. Ainsi, comme le souligne Hans-Edwin Friedrich⁴⁵, le *Science-fiction-Führer*⁴⁶ de Hans Joachim Alpers, Werner Fuchs et Ronald M. Hahn donne une définition très large du genre incluant des auteurs comme Jean Paul, Franz Kafka ou encore Michael Ende⁴⁷. Hans Joachim Schulz, au contraire, propose une définition assez stricte de la SF, basée sur un corpus anglo-saxon : « [Ein] evolvierender Erwartungskomplex aus Unterhaltung, Information und Realitätsbezügen [...], die sich nicht restlos in hochliterarische formale und inhaltliche Schemata übersetzen lässt »⁴⁸. Dans ce cas, des œuvres datant d'avant les années 50, comme l'œuvre de Kurd Laßwitz, les *rationative tales* d'Edgard Allan Poe, les *voyages extraordinaires* de Jules Verne ou encore les *scientific romances* de Herbert George Wells sont seulement considérés comme les prémisses d'un genre qui ne débute qu'avec les *pulps*, ces magazines devenus symboles de l'Âge d'or de la science-fiction américaine. Une telle définition englobe de ce fait un nombre restreint d'ouvrages.

Cette difficulté à définir la SF révèle donc non seulement des problèmes d'ordre lexical et sémantique, mais aussi d'ordre épistémologique : quelle définition proposer pour quelle histoire du genre ? L'enjeu est également d'ordre critique : la manière dont l'histoire est écrite dépend en effet de certains processus de légitimation à l'œuvre dans l'approche méthodologique qui sert à l'écrire. On le verra, certaines histoires et définitions du genre se situent dans une démarche de revalorisation et de légitimation

⁴⁵ Hans Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, De Gruyter, Tübingen, 1995, p. 22-30.

⁴⁶ Cf. Hans Joachim Alpers, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn : *Reclams Science Fiction Führer*, Reclam, Stuttgart, 1982.

⁴⁷ « Den Begriff >Science Fiction< haben wir, angesichts der Tatsache, dass es eine allgemeine gültige Definition von SF weder gibt, noch geben kann, bewußt weit gefasst », *ibid.*, p. 6.

⁴⁸ Hans Joachim Schulz : *Science Fiction*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1986, p. 5.

de la SF par rapport aux « belles lettres ». D'autres, au contraire, s'inscrivent dans la rupture avec les institutions universitaires et cherchent plutôt à mettre en valeur la dimension de « subculture » de la SF. Tous ces éléments sont à prendre en compte lorsqu'il s'agit de caractériser la SF.

c. Un genre dans tous ses états, un genre hybride

Faut-il parler du genre ?

La réflexion sur le genre littéraire, et en particulier sur le genre science-fictionnel, est-elle pertinente pour l'analyse de notre corpus ? Il ne s'agit pas là d'un questionnement rhétorique. En effet, si la critique a souvent souligné la facilité à appréhender ce genre intuitivement, sans parvenir pour autant à lui donner une définition qui fasse l'unanimité⁴⁹, la question du genre peut alors aisément être réduite à un « jeu intellectuel » sans grands résultats. C'est ce que constate Paweł Wałowski : « [Theoretiker der SF spielen] eine Art intellektuelles Spiel“ [und erhalten] keine zufriedenstellenden Resultate »⁵⁰.

Néanmoins l'intérêt d'une telle démarche est multiple. Premièrement, comme cela a été évoqué plus haut, c'est la définition du genre qui permet la justification du choix des œuvres qui en font partie ainsi que des approches méthodologiques retenues pour l'aborder. Deuxièmement, donner seulement une définition intuitive du genre ne permet pas de créer un ensemble cohérent sous lequel pourraient se regrouper les œuvres étudiées, ni d'en souligner l'intérêt à l'époque contemporaine. Enfin, la question du genre littéraire engage des interrogations sur sa réception par un lectorat, sa constitution canonique, son insertion dans une (sub)culture qui sont essentielles pour comprendre l'enjeu de notre réflexion.

⁴⁹ Pensons par exemple à la remarque de Alpers, Fuchs et Hahn déjà citée plus haut (note n°46). C'est aussi le cas chez Hans Edwin Friedrich qui souligne le choix problématique d'une définition intuitive de la SF, selon le principe : « Jeder kann SF identifizieren, niemand sie definieren », in : Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, *op.cit.*, p. 10.

⁵⁰ Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten: Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction*, Frank und Timme Verlag, Berlin, 2017, p. 10.

Il faudrait alors questionner la notion de genre littéraire qui n'est ni évidente, ni neuve pour la critique littéraire.

Considéré comme une « formule esthétique », un ensemble de codes et de normes qui se systématisent à partir du moment où il trouve un écho chez un lectorat, le genre littéraire est un enfant de l'époque à laquelle il naît, produit du plaisir éprouvé par un large public. Le succès et l'usage sont les éléments qui fixent les normes d'un genre, révélant par là un « besoin », conscient ou non, d'un canon esthétique à un moment précis. Ce lien entre code littéraire et esprit du temps, ou « milieu », est déjà présent au XIX^e siècle chez Hippolyte Taine, Ferdinand Brunetière ou Gustave Lanson qui s'intéressent tout particulièrement à la critique littéraire à travers sa dimension historique⁵¹. Or, cette conception de la littérature semble mettre de côté l'aspect singulier de l'œuvre littéraire car ce qui caractérise cette dernière, comme le rappelle Jérôme Roger, « c'est précisément qu'elle se délivre indéfiniment de son contexte et de son public »⁵².

L'idée d'une relation existante entre l'expression artistique individuelle de l'auteur et un lectorat (é)lisant une œuvre devenue jalon d'une époque est néanmoins reprise dans les années 1970 par l'école de Constance. Une telle conception de la littérature est en effet un outil d'analyse pratique pour une sociocritique qui voudrait voir dans des œuvres données le reflet de l'époque dans laquelle elles ont été façonnées⁵³. C'est pourquoi Hans Robert Jauss, notamment, met en évidence l'existence d'un « horizon d'attente »⁵⁴ et l'intérêt d'une esthétique de la réception plaçant le lecteur au centre.

⁵¹ Cf. notamment Hippolyte Taine : *Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1858 et Ferdinand Brunetière : « Critique », *La Grande Encyclopédie*, Lamirault et Cie, Paris, 1887, ainsi que Gustave Lanson : *Hommes et livres*, Hachette, Paris, 1892.

⁵² Jérôme Roger : *La critique littéraire*, Nathan, Paris, 2001, p. 30.

⁵³ Il faut noter toutefois que cette entreprise sociocritique n'empêche en rien les tenants de l'école de Constance de souligner l'importance de l'aspect littéraire des œuvres. Ainsi, chez Hans Robert Jauss : « Die aktuelle Herausforderung der Literaturwissenschaft: sehe ich darin, das im Streit der marxistischen und der formalistischen Methode offen gebliebene Problem der Literaturgeschichte wieder aufzugreifen. Mein Versuch, die Kluft zwischen Literatur und Geschichte, historischer und ästhetischer Erkenntnis zu überbrücken, kann an der Grenze ansetzen, vor der beide Schulen stehengeblieben sind », Hans Robert Jauss : « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » [1967], in : Rainer Warning : *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979, p. 126.

⁵⁴ L'« Erwartungshorizont » est ici compris dans le sens que lui donne Jauss comme un ensemble d'attentes qui résultent, pour chaque œuvre au moment historique de sa parution, des présupposés du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres connues auparavant : « Der so rekonstruierbare Erwartungshorizont eines Werkes ermöglicht es, seinen Kunstcharakter an der Art und dem Grad seiner Wirkung auf ein vorausgesetztes Publikum zu bestimmen. Bezeichnet man den Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes, dessen Aufnahme durch

Ce regard porté sur la réception, qui engage une réflexion narratologique sur l'écart entre intention de l'auteur et réception par le lecteur, permet de révéler une dynamique entre littérature et contexte historique. S'il a pu être souligné que ce lecteur, avec son horizon d'attente, est un modèle, une fiction construite par l'auteur⁵⁵ et qu'il n'est donc pas nécessairement représentatif d'une époque avec ses lecteurs multiples, la pensée de Jauss tente précisément de penser cet écart. Elle met également au centre la possibilité pour une œuvre de modifier l'horizon d'attente du lectorat : c'est ce qu'il nomme un « changement d'horizon » (*Horizontwandel*)⁵⁶.

Or, il n'est pas anodin que ce soit un vaisseau spatial qui se profile à l'horizon d'attente du lecteur (post-)moderne. En effet, ces liens qu'entretient la littérature avec son époque sont encore plus forts lorsqu'il s'agit de science-fiction qui est non seulement un genre littéraire, mais aussi et surtout une « littérature de genre » – cette « genre literature » évoquée plus haut. L'on peut certes discuter de la pertinence d'un horizon d'attente dans la perspective d'une critique littéraire, mais la littérature de genre, elle, est une littérature dont la codification constitue précisément l'horizon d'attente. Elle est caractérisée par Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal et Vibek Rützou Petersen comme une littérature facile d'accès, s'adressant à un large public et caractérisée par le sensationnalisme, la répétition de motifs et structures dans la narration, l'intérêt pour l'irrationnel et la présence de personnages stéréotypés⁵⁷. Se développant en parallèle de la « haute littérature » et s'accompagnant d'une « subculture »⁵⁸, la notion d'horizon d'attente et l'intérêt porté à la réception par son

Negierung vertrauter oder Bewußtmachung erstmalig ausgesprochener Erfahrungen einen "Horizontwandel" zur Folge haben kann, als ästhetische Distanz, so läßt sich diese am Spektrum der Reaktionen des Publikums und des Urteils der Kritik (spontaner Erfolg, Ablehnung oder Schockierung; vereinzelte Zustimmung, allmähliches oder verspätetes Verständnis) historisch vergegenständlichen », Hans Robert Jauss : « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », *op. cit.*, p. 133.

⁵⁵ C'est notamment la question que pose Jean Paul Sartre, déjà avant la parution de l'essai de Jauss. Cf. Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard, Paris, 2003.

⁵⁶ « Wenn dann der neue Erwartungshorizont allgemeinere Geltung erlangt hat, kann sich die Macht der veränderten ästhetischen Norm daran erweisen, daß das Publikum bisherige Erfolgswerke als veraltet empfindet und ihnen seine Gunst entzieht. Erst im Blick auf solche Horizontwandel gelangt die Analyse der literarischen Wirkung in' die Dimension einer Literaturgeschichte des Lesers 26, und vermitteln die statistischen Kurven der Bestseller historische Erkenntnis », Hans Robert Jauss : « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », *op. cit.*, p. 135.

⁵⁷ Cf. Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibek Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, *op.cit.*, p. 4.

⁵⁸ L'expression est empruntée à Gérard Klein. Cf. Gérard Klein : « Le Procès en dissolution de la Science-Fiction, intenté par les agents de la culture dominante », in : *Europe*, 1977/580,

lectorat prennent tout leur sens lorsqu'il s'agit d'une littérature de genre science-fictionnelle.

Une caractérisation complexe

Tous ces éléments nous amènent donc à considérer la caractérisation du genre science-fictionnel à travers un prisme critique qui s'articule autour de différents concepts. Si la littérature de science-fiction est liée à la notion de réception par un lectorat ancré dans un contexte historique, il faut mettre en valeur cette jonction entre la littérature et le monde réel duquel elle émerge, et donc entre les différentes possibilités d'interprétation des œuvres.

La réflexion sur la science-fiction comme genre oscille entre interprétation littéraire et « idéologique ». Prises à part, ces interprétations semblent insuffisantes à caractériser la SF. Dans le premier cas, l'interprétation « idéologique » de la SF comme des récits « réflexifs », des produits culturels symptomatiques reflétant un inconscient collectif, peut, chez certains critiques, trahir un besoin de rendre le genre crédible du point de vue institutionnel. Elle rend par là même impossible sa reconnaissance littéraire et, parfois, sa portée subversive, puisqu'elle est alors considérée comme une littérature conforme.

Dans le deuxième cas, l'accent est mis sur l'aspect spéculatif, comme plaisir et rouage littéraires. Cela permet une reconnaissance de la diversité des pratiques au sein du genre mais pose quelques problèmes de catégorisation.

La SF peut également être vue soit comme un miroir de la société contemporaine, c'est sa portée réflexive, soit comme une « boule de cristal », c'est sa portée spéculative. En effet, dans un cas l'on considère que la SF nous fait réfléchir sur le monde présent parce qu'elle le reflète. Dans l'autre, l'on y voit un genre qui spéculé sur les futurs possibles ; la SF est alors comprise comme un genre prédictif⁵⁹.

<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/le_Proces_en_dissolution_de_la_Science-Fiction>[22.1.2019].

⁵⁹ Ce qui est peut-être une idée qui s'ancre dans son temps. Selon Hans Esselborn, il a fallu le rationalisme et la sécularisation des Lumières, ainsi que l'émergence d'une conception téléologique de l'Histoire pour permettre à l'Homme d'envisager, et donc d'imaginer ce(s) futur(s). Cf : Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2019, p. 13-30.

Comprendre le genre science-fictionnel, c'est enfin comprendre son inscription dans un rapport complexe à l'institution universitaire et sa reconnaissance. Il faut donc envisager la réflexion à l'aide des rapports dichotomiques entre « haute littérature » et littérature de genre, entre littérature « mainstream » et littérature dite « de niche ».

La littérature de science-fiction, comprise comme « littérature de genre », peut donc être envisagée à travers une esthétique de la réception où l'horizon d'attente du lectorat de SF est un processus, un jeu entre les codes d'une « subculture » et le pouvoir transgressif d'œuvres modifiant ces attentes. Cette acception de la littérature de SF ouvre la voie à une interprétation « idéologique », aussi bien que littéraire, et à des réflexions sur les enjeux de ces choix d'interprétation. Les deux parties suivantes (I.A. et I.B.) s'intéresseront à cette oscillation entre diverses interprétations et à leur articulation. Elles tenteront aussi de montrer qu'elles sont intimement liées.

A. Approches « idéologiques » de la SF : le réel à l'épreuve des mondes imaginaires

Cognitive estrangement et « novum »

Parmi les nombreuses définitions du genre, la définition donnée, dans *Pour une poétique de la science-fiction* (1972) par l'académicien et critique littéraire Darko Suvin semble être essentielle. Elle marque un tournant dans la critique sur le genre par son aspect exhaustif, raison pour laquelle elle est devenue canonique. Veronica Hollinger souligne à ce sujet que : « [...] bien qu'il ait suscité autant la controverse que l'approbation (entre autres parce qu'il considère que l'essentiel de la SF « de genre » est sans grand intérêt), aucune construction théorique n'a retenu une attention plus méritée que la définition de la SF par Suvin »⁶⁰. Ce dernier décrit la SF comme :

[...] un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire différent de l'environnement empirique de l'auteur.⁶¹

⁶⁰ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », in : *Science Fiction Studies*, 1999/78, p. 232-262. Traduction française : Anne Besson, <<https://journals.openedition.org/resf/167#bodyftn3>>[22.1.2019].

⁶¹ Darko Suvin : *Pour une poétique de la science-fiction, études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Presses de l'université du Québec, Montréal, 1977, p. 7-8.

L'accent est donc porté en premier lieu sur l'aspect littéraire de la SF. Il s'agit d'un genre de l'imaginaire, esquissant les contours d'un monde altéré, qui diffère de l'univers de référence de l'auteur (et du lecteur) et provoque un effet de défamiliarisation ou de distanciation. Ces notions impliquent des procédés littéraires qui sont liés à la réception de l'œuvre par le lectorat ; c'est le fameux *sense of wonder*⁶² qui est, comme le note l'auteur de SF chinois Liu Cixin, avant tout une fascination pour la beauté de l'étrange faisant irruption dans cette littérature : « The success of a science fiction novel is decided in great part by the degree of strange beauty and power to thrill conjured within; this is probably what fans of the genre are searching for most »⁶³.

L'on pourrait aussi lier le *sense of wonder* à la notion de *Verfremdungseffekt*. Ce terme, qui peut être traduit par « estrangement » en anglais, rappelle ainsi la définition de Suvin de la littérature de SF comme *cognitive estrangement*⁶⁴. Pourtant, chez Darko Suvin, cette notion prend un sens supplémentaire. À ce concept brechtien (avec une visée politique et didactique)⁶⁵, s'ajoute celle des formalistes russes et l'idée d'*ostranenie* de Shklovsky⁶⁶, comme l'explique Simon Spiegel. Dans les deux cas, ces notions sont des outils stylistiques impliqués dans la narration : « Despite their different goals, both Shklovsky and Brecht see and use estrangement mainly as a stylistic device that describes how fiction is being communicated »⁶⁷. Suvin cite ces deux auteurs, sans pour autant les différencier, et propose une définition bien différente de l'« estrangement » qui devient le cadre formel de genres spécifiques⁶⁸. C'est que, si l'on suit le raisonnement de Spiegel, chez Suvin, cette notion est à la fois un procédé littéraire et un reflet du monde « réel » (imaginaire ou non) :

⁶² En voici la définition: « A feeling of awakening or awe triggered by an expansion of one's awareness of what is possible or by confrontation with the vastness of space and time, as brought on by reading science fiction », in : Jeff Prucher (ed.) : *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

⁶³ Liu Cixin : « Beyond Narcissism: What Science Fiction Can Offer Literature », traduction anglaise : Holger Nahm, Gabriel Ascher, in : *Science Fiction Studies*, 2013/40, p. 22-32, p. 23.

⁶⁴ Darko Suvin : *Pour une poétique de la science-fiction, études en théorie et en histoire d'un genre littéraire, op. cit.*, p. 63.

⁶⁵ « Eine verfremdete Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber zugleich als fremd erscheinen lässt », in : Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater* [1948], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1961, p. 42.

⁶⁶ « [...] *ostranenie* is used to describe specific formal operations, such as stylistic devices located at the level of the text, as for example the presence of unusual narrative strategies », in : Simon Spiegel : « Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory », in : *Science Fiction Studies*, 2008/3, p. 369-385, p. 370.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 370.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 371.

Suvin follows Ernst Bloch in his understanding of *Verfremdung*. For Bloch, “the real function of estrangement is—and must be—the provision of a shocking and distancing mirror above the only too familiar reality; the purpose of the mirroring is to arouse both amazement and concern” (125). Bloch is closer to Brecht than to Shklovsky, since estrangement for him also can lead to a critical insight, but he conceptualizes it as a general principle that is not limited to formal aspects. Furthermore, Bloch distinguishes between “estrangement” (understood as a general effect) and “alienation” (understood as Marxist *Entfremdung*).⁶⁹

Enfin, toujours avec Spiegel, il faut distinguer l’ « estrangement » du point de vue formel – ce qui correspondrait à l’*ostranenie* qui introduit l’étrange au niveau de l’écriture – de l’ « estrangement » diégétique où l’effet de défamiliarisation se produit dans la narration, c’est-à-dire à travers la collision d’éléments contradictoires au sein de celle-ci : des personnages pour qui des éléments considérés comme « normaux » dans le monde réel sont étranges, ou bien des objets placés dans des lieux où ils ne peuvent être, comme par exemple :

Such incidents of collision may be produced via unexpected character reactions (such as Thorn’s in *Soylent Green*), or by the introduction of “impossible images,” such as, for example, ships stranded in a desert in *Close Encounters of the Third Kind* (1977). In the second example, again estrangement does not arise from a formal operation, but from the fact that these ships are where they cannot be—a fact that is illustrated realistically.⁷⁰

Ces effets de défamiliarisation, qui font de la SF un genre du décentrement et de l’altération, sont permis par le procédé caractéristique de la SF que constitue « [...] la domination ou l’hégémonie narrative d’un ‘*novum*’⁷¹ (nouveau, innovation) fictionnel, validé par la logique cognitive »⁷².

Ces deux termes (décentrement, altération) sont utilisés à dessein car, si le genre fantastique peut lui aussi produire un effet de défamiliarisation chez le lecteur, les récits science-fictionnels font passer le lecteur dans un univers alternatif caractérisé précisément par ce *novum*, quand le texte fantastique se structure autour de l’hésitation

⁶⁹ Simon Spiegel : « Things Made Strange: On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory », *op. cit.*, p. 383.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 375.

⁷¹ Ce terme sera à présent en italique dans le texte, tout comme d’autres concepts propres au *science fiction studies*, qui sont empruntés à l’anglais ou à une autre langue étrangère.

⁷² Darko Suvin : *Pour une poétique de la science-fiction, études en théorie et en histoire d’un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 63.

entre une interprétation réaliste et l'autre surnaturelle du monde narré. C'est la définition somme toute classique du genre fantastique que donne Tzvetan Todorov : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »⁷³.

Quelle différence entre littérature SF et littérature fantastique ?

Cette idée amène deux éléments qui sont essentiels pour bien comprendre en quoi la SF se distingue du genre fantastique.

D'une part, le lecteur de science-fiction accepte de « suspendre son incrédulité »⁷⁴ pour s'immerger dans un monde doublement fictionnel. Anja Rebhann caractérise cette « structure fictionnelle double » (« doppelte Fiktionsstruktur ») de la manière suivante : « Während in jedem fiktionalen Text Elemente enthalten sind, die vom Autor imaginiert sind, weisen Science-Fiction-Texte das Moment der ‚gewollten Kontrastivität‘ » auf »⁷⁵. La fiction est double, car si, dans une fiction qui se veut réaliste, l'univers créé n'est évidemment qu'une invention imitant le réel, le récit de science-fiction crée volontairement un contraste avec ce monde réel de référence. Et ce contraste est précisément une attente – un horizon d'attente – du lecteur, qui souhaite et accepte cette étrangeté.

Toutefois, afin que le lecteur adhère à ce monde alternatif et en accepte les codes, il est nécessaire que ce monde soit « cohérent ». C'est pourquoi, la SF est un genre de l'« étrangeté », seulement si celui-ci est validé par la logique cognitive. Suvin ayant une acception assez floue de l'aspect cognitif en SF puisqu'elle évolue dans ses écrits, contentons-nous pour l'instant de dire que la SF obéit à un « set of rules » permettant de structurer le monde fictif créé. Il ne s'agit pas tant de la possibilité d'existence de ce monde (dans un futur plus ou moins lointain) que de sa plausibilité et de sa cohérence. Notons également qu'alors, ce genre de l'imaginaire reste subordonné à notre cadre de référence premier ; il n'est pas, ne peut être une pure altérité imaginative. Comme Anja Rebhann le souligne, un texte proposant une vision

⁷³ Tzvetan Todorov : *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 29.

⁷⁴ « A willing suspension of disbelief », expression attribuée en premier lieu à Samuel Taylor Coleridge : *Biographia Literaria*, Chapter XIV, 1817, <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>>[1.5.2019].

⁷⁵ Anja Rebhann : *Von Außen- und Innenräumen: eine Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2013, p. 9.

du monde radicalement différente, hors de notre « sémiosphère », serait impossible à comprendre autant qu'à écrire :

[Texte, die] ein völlig von unserer Lebenswelt differierendes Weltbild beschreiben, außerhalb unseres Zeichenraums (=Semiosphäre) und somit unserer Verständnismöglichkeiten. Ein solcher Text könnte demnach nicht nur nicht verstanden, sondern nicht einmal gedacht und geschrieben werden.⁷⁶

Cognitive estrangement produit par un monde imaginaire résultant d'une variation de notre 'monde réel', le texte de science-fiction pose la question « et si ? » et développe sa réponse de manière cohérente au fil du récit. « Et si ... ? Alors que se passe-t-il ? ». Cette définition souvent reprise de la SF souligne à la fois l'aspect littéraire de celui-ci et son lien avec un monde réel de référence.

Or, en définissant la SF à l'aide de critères littéraires – effet de distanciation, *sense of wonder*, création de mondes alternatifs et cohérents, il est primordial de se demander pourquoi imaginer. Quelles fonctions endosse l'imaginaire ? En effet, l'aspect littéraire des mondes imaginés engage la question de l'intentionnalité de l'auteur, si l'on part du principe que les éléments narratologiques présents dans le texte servent à provoquer un effet sur le lecteur.

Rapport entre mondes imaginaires et monde réel

Pourquoi imaginer en littérature ? Répondre à cette question suppose de prendre en compte des aspects qui dépassent la narratologie.

Les mondes imaginaires peuvent servir à comprendre, par un jeu de miroir, une réalité contemporaine ou un événement historique ; pensons à l'uchronie de Philip K. Dick : *The Man in The High Castle* (1962)⁷⁷. Cette œuvre décrit une société où l'Allemagne nazie et le Japon ont gagné la guerre, où les États-Unis actuel sont divisés en plusieurs États dont les « Pacific States of America » occupés par les Japonais et le « Grand Reich allemand » occupé par les Allemands. L'idéologie nazie, ainsi que l'hégémonie allemande et japonaise sont omniprésentes dans le roman, ce qui permet de saisir l'histoire de la Seconde Guerre mondiale depuis un point de vue inversé, ou plus précisément « défamiliarisé ».

⁷⁶ Anja Rebhann : *Von Außen- und Innenräumen: eine Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur*, op. cit., p. 36.

⁷⁷ Philip K. Dick : *The Man in The High Castle*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1962.

Imaginer un autre monde peut permettre d'esquisser un nouveau paradigme esthétique en lien avec un bouleversement sociétal. L'avènement du genre *space opera*, par exemple, met précisément en exergue les possibles ouverts par les progrès scientifiques et technologiques en matière de découverte spatiale.

Ces mondes peuvent également avoir pour fonction de dénoncer, à travers un monde idéal ou son envers, pour pousser au changement, comme c'était déjà le cas pour les utopies socialistes au XIX^e siècle. *Die Frau und der Sozialismus* d'August Bebel⁷⁸ ou *Looking Backward* d'Edward Bellamy⁷⁹ en sont de bons exemples.

Le divertissement et le plaisir de la spéculation sont aussi des raisons d'imaginer. La SF n'y fait pas exception puisque les péripéties sont essentielles à ce genre. Un exemple particulièrement prégnant est la série allemande *Perry Rhodan* (depuis 1961) qui s'est imposée au fil des décennies comme la plus grande et la plus durable des séries de science-fiction, avec plus d'un milliard de volumes vendus en Allemagne.

De tels procédés littéraires ne sont pas l'apanage de la seule science-fiction. Néanmoins, ces processus imaginatifs, avec ses aller-retours fructueux entre deux mondes, sont à l'œuvre dans la production de textes science-fictionnels. C'est pourquoi il est difficile d'envisager la SF exclusivement comme un genre littéraire, et ce d'autant plus sous ses formes plus contemporaines. En effet, la SF, toujours plus prolifique et variée, semble petit à petit être devenue un mode d'écriture développant un imaginaire particulier⁸⁰, plus qu'un genre avec ses catégories et ses codes. Toutefois, en tant que productions correspondant à une subculture et à un marché, il est impossible de mettre tout à fait de côté la question du genre lorsqu'il s'agit de textes de SF. Cette dimension doit être prise en compte et discutée si l'on veut saisir l'essence et l'intérêt de l'écriture science-fictionnelle.

En ce sens, envisager la SF sous un prisme littéraire amène également à l'envisager en prenant en compte ses aspects idéologiques ou politiques. Darko Suvin,

⁷⁸ August Bebel : *Die Frau und der Sozialismus* [1879], Dietz Verlag, Berlin, 1994.

⁷⁹ Edward Bellamy : *Looking Backward 2000-1887* [1888], Dover Publications Inc., New York, 1996.

⁸⁰ Certains auteurs vont plus loin lorsqu'ils affirment que la SF est un mode d'être au monde : « The explosion of the genre has made SF today less a genre than a way of being in the world », in : Robert Latham : *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 6, cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*, op. cit., p. 34. Cette idée est en lien avec la notion postmoderne de dissolution (entre réel et virtuel, ainsi que la dissolution des genres) et sera discutée par la suite.

avec une définition très large⁸¹, avait compris l'intérêt d'une perspective plurielle sur la question⁸².

Il s'agit donc d'analyser à présent en quoi les mondes altérés de la SF ont un aspect réflexif en lien avec une réalité contemporaine et ce que cela questionne.

1. La SF comme un miroir du monde réel

It is the obvious which is so difficult to see most of the time.
People say: 'It's as plain as the nose on your face.'
But how much of the nose on your face can you see,
unless someone holds a mirror up to you?⁸³

On l'a vu, l'imaginaire en littérature se déploie sans cesse sur fond de réalité ; il n'est envisageable qu'à travers une dynamique qui le relie au monde réel. Il importe donc de déterminer comment l'imaginaire de SF se positionne par rapport à ce cadre de référence qu'est le « réel ».

Dans les années 1960 à 1970, le prisme idéologique dans l'analyse critique des œuvres de SF, donc sa dimension de « symptôme » culturel en lien avec le réel⁸⁴, est particulièrement prégnant. Il est par la suite délaissé au profit d'une conception plus englobante, ainsi que d'une recherche plaidant pour la revalorisation littéraire du genre. Toutefois, bien qu'elle soit fortement ancrée dans un contexte historique où les textes pouvaient être considérés comme les véhicules d'idées politiques marquées⁸⁵, ce type

⁸¹ Ce qui explique aussi la divergence des interprétations ainsi que la popularité de cette définition, comme le souligne Simon Spiegel : « Although everyone seems to agree that sf renders the content of its stories somehow “strange,” there are upon closer inspection considerable differences in the way sf scholars make use of Suvin's concept. This is partly due to inconsistencies within Suvin's own definition, which are themselves a consequence of the vagueness of the concept of “estrangement” before it was introduced into sf criticism », Simon Spiegel : « Things Made Strange: On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory », *op.cit.*, p. 369.

⁸² Comme le résume Donald M. Hassler : « Darko Suvin, en particulier, vint aux études de SF (et vint à Montréal) déjà convaincu que la littérature, la théorie structuraliste sur les liens entre l'écriture, la société et l'histoire, ainsi que les structuralistes européens et les théoriciens marxistes devaient tous être étudiés conjointement — la grande et complexe matérialité qui soude la culture populaire et la grande culture », Donald M. Hassler : « The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980 », in : *Science Fiction Studies*, 1999/78, p. 213-231, traduction française : Aurélie Villers, Samuel Minne, <<https://journals.openedition.org/resf/186>>[22.1.2019].

⁸³ Isaac Asimov : *I, Robot* [1950], *op. cit.*, p. 201.

⁸⁴ Hans Edwin Friedrich souligne cet aspect concernant, en particulier, la critique des années 70 : « Jede Thematisierung einer Zukunft enthält eine Konzeption gesellschaftlicher Zustände, und diese Konzeption war als politische Ideologie des Autors aufzufassen », in : Hans Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, *op.cit.*, p. 11. Cette “dissimulation idéologique” est néanmoins encore bien plus présente en Allemagne que dans le monde anglo-saxon. *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ Le contexte de la guerre froide ainsi que la prédominance d'idées politiquement engagées et contrastées peuvent bien évidemment expliquer le tournant idéologique pris par la critique.

d'analyses « idéologiques » reste pertinent et justifie que des auteurs plus contemporains comme Fredric Jameson ou Anja Rebhann s'en revendiquent. Pour Fredric Jameson, la critique a pour tâche

[...] de révéler – derrière les traces écrites de l'inconscient politique (les textes narratifs de la grande culture ou de la culture de masse) [...] – les esquisses d'une dynamique narrative plus profonde ou plus vaste, où, dans une certaine conjoncture historique, les groupes d'une collectivité donnée interrogent leur destin avec angoisse, et l'explorant dans l'espoir ou la crainte.⁸⁶

Anja Rebhann plaide pour ce qu'elle appelle une narratologie historico-culturelle (eine « kultur-geschichtliche Narratologie »). Elle note que la SF allemande actuelle se caractérise par une hybridation entre faits réels et fiction et souligne donc l'intérêt d'une analyse en lien avec le contexte : « Die dieser Arbeit zugrundeliegende Auffassung, dass Science Fiction untrennbar mit dem außerliterarischen gegenwärtigen Kontext verbunden ist, wird hier zum literarischen Prinzip »⁸⁷.

Penchons-nous un instant sur les différents termes employés pour définir ce genre. Ces différentes notions permettent en effet de voir comment, au fil du temps, l'on a interprété ce qu'était cette littérature et si on l'a considérée sous son aspect littéraire ou plutôt à travers son aspect réflexif. Le terme de « science-fiction » ne s'est pas imposé immédiatement et témoigne ainsi d'une difficulté à se définir puisque le nom donné à un genre en détermine la portée. Mentionné en 1851 par William Wilson, c'est Hugo Gernsback qui utilise le terme dans le premier numéro du *pulp magazine* intitulé *Science Wonder Stories* en 1929⁸⁸. C'est à partir de ce moment que le terme commence à s'imposer aux États-Unis, même s'il continue à coexister avec d'autres notions. En Allemagne, notamment, l'on parle de « utopischer Roman » (« roman utopique »), « technisch-utopischer Roman » (« roman technique utopique ») ou « wissenschaftlich-phantastischer Roman » (« roman de fantastique scientifique »)⁸⁹. Toutes ces nomenclatures ont des sens différents selon le « sous-genre » auquel les

⁸⁶ Fredric Jameson : *Penser avec la science-fiction*, Max Milo, Paris, 2008, p. 9-10.

⁸⁷ Anja Rebhann : *Von Außen- und Innenräumen : eine Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur*, op. cit., p. 27.

⁸⁸ Cf. Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, op. cit., p. 2.

⁸⁹ « En général, quand ils parlent de la S.F., les Allemands utilisent volontiers les termes 'Zukunftsroman', 'utopischer Roman', 'utopisch-technischer Roman' ou 'wissenschaftlich-phantastischer Roman', etc. », Daniel Walther : *Science-fiction allemande. Étrangers à Utopolis*, Presses Pocket, Paris, 1980, p. 11.

œuvres appartiennent⁹⁰ ou le contexte dans lequel elles sont écrites. Le concept de « roman de fantastique scientifique » (*Wissenschaftliche Phantastik*), par exemple, est en général utilisé pour désigner la SF produite par les pays du bloc de l'Est.

Des termes plus généraux, comme « speculative fiction » ou encore « littérature d'anticipation » font quant à eux référence à l'aspect spéculatif du genre. Comprise comme une littérature spéculative – l'on pourrait dire sa dimension « boule de cristal » – la SF serait faite de fictions anticipant un ou des futurs possibles. Elles en font un genre qui s'occupe de l'histoire de l'humanité et du vivant dans son ensemble.

Néanmoins, cette anticipation n'en est pas pour autant « prophétique » et si le processus d'imagination qui est à l'œuvre dans la SF doit être une invention « rationalisable », cela reste de la spéculation littéraire, comme le soulignent Richard Saint Gelais et Irène Langlet⁹¹. Dans cette mesure, la SF est « [...] une pratique discursive relevant d'une conception radicalement différente de l'Histoire comme processus ouvert (et non téléologique), rationalisable (par opposition au don de divination revendiqué par les prophètes) »⁹². La narration en SF se situe donc dans un futur plus ou moins lointain, plaçant l'histoire immédiate dans un passé historique. Cet aspect est particulièrement important pour les œuvres de Dietmar Dath, notamment dans *Die Abschaffung der Arten* et dans *Pulsarnacht*, qui font émerger, du point de vue intradiégétique, une réflexion sur la fin de l'humanité et sur une histoire du vivant qui n'est pas téléologique.

⁹⁰ Si l'on considère que l'utopie est un sous-genre de la SF, comme l'affirme Jameson, pour qui l'utopie est un sous-genre socio-économique : « [...] a socio-economic subgenre », Fredric Jameson : *Archaeologies of The Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*, Verso, London, 2005, p. XIV.

⁹¹ Richard Saint Gelais cite la conférence « Ni prophétie, ni prospective : la science-fiction » d'Irène Langlet (1998) : « Dans cette mise au point très nette, Langlet souligne que l'anticipation est une formule fictionnelle, un acte d'imagination qu'on ne saurait confondre avec les visées de la prophétie et de la prospective. Parler indistinctement d'anticipation, d'extrapolation et de prospective, c'est donc contribuer à une ambivalence dont les effets sur le statut de la science-fiction, notamment sur le plan littéraire, sont loin d'être négligeables », Richard Saint-Gelais : « Temporalités de la science-fiction », in : *ReS Futurae 2013*, <<http://journals.openedition.org/resf/271>>[23.1.2019].

⁹² Richard Saint-Gelais : « Temporalités de la science-fiction », *op.cit.* Ici l'on pourrait arguer que le genre SF, pris en un sens plus large, englobe des œuvres qui se situent à la limite de la SF et de la *fantasy* ; dans ce cas elles ne sont pas toujours des spéculations rationalisables. Pensons par exemple à l'auteure afro-américaine Nora K. Jemisin qui remporte trois prix Hugo du meilleur roman pour les trois tomes des *Livres de la terre fracturée* (*Broken Earth series*) en 2016, 2017 et 2018. Ce prix récompense les œuvres littéraires de science-fiction. L'on voit donc bien que le genre SF reste un genre hybride aux contours plastiques.

Jameson constate précisément cet aspect spéculatif de la SF, et lui donne une dimension réflexive. La SF devient alors la psyché de l'inconscient collectif ; historicisant notre réalité contemporaine pour en faire un passé, créant une fiction au miroir duquel nous nous contemplons. Il y analyse la naissance du genre comme un attrait croissant pour le futur là : « [...] où s'inscrivait jadis le sens du passé [...] »⁹³ et la prépondérance du roman historique. Toutefois, il s'intéresse plus à la « fonction historique »⁹⁴ de la SF actuelle qu'à la dimension de récit configurant un bouleversement sociétal et technologique. Pour Jameson, il ne s'agit pas de donner des images du futur mais bien de « [...] défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre présent »⁹⁵.

En cherchant à fixer le présent immédiat, grâce à un monde décentrant la perspective (car comment voir sans point de vue extérieur ?), la SF défamiliarise le présent (nous rend *étranger* à celui-ci). Et du même coup, elle le trahit. La SF, comprise comme une « stratégie oblique »⁹⁶ pour voir le présent, est dès lors une « coupe » dans la réalité. Elle n'en présente en conséquence pas tous les aspects :

C'est ce moment présent qu'il nous est impossible de contempler, non seulement parce que l'immense quantité d'objets et d'individus qu'il enveloppe est intotalisable, donc unimaginable, mais aussi parce qu'il est occulté par la densité de nos *fantasmes* privés.⁹⁷

Si l'on suit Jameson, ce genre, considéré comme un genre culturel de la postmodernité enfermé dans sa dimension autoréférentielle, met en exergue « notre incapacité à imaginer le futur »⁹⁸. La SF est alors un ensemble de reflets (déformés) du monde, des fictions-miroir, qui participeraient d'une volonté de réunification de ce monde à travers des procédés et narrations « mythiques » révélant alors la « [...] fragmentation de la vie, propre au monde moderne qui exige d'être réunifiée »⁹⁹.

Chez Jameson, la thèse avancée est celle d'une SF prenant la forme de récits-miroir, récits qui, parce qu'ils tentent de refléter le monde « réel », referment et enferment ce monde à travers un reflet unifié, en font un monde clos qui trahit ce réel.

⁹³Fredric Jameson : *Penser avec la science-fiction*, *op.cit.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁸ *Ibid.* p. 20.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 107.

En ce sens, la SF est une mythologie qui tente de réunifier un monde diffracté ; en bref, elle le réenchante mais elle le trahit nécessairement. Précisons que Jameson souligne cela concernant ce qu'il nomme la SF « mythique », « [...] qui trouve un réconfort factice dans l'unité prédéterminée du mythe ou de la légende qui lui sert de procédé organisationnel »¹⁰⁰.

S'il semble que les récits de SF sont certainement à mettre en lien avec un processus et un imaginaire d'ordre mythologique¹⁰¹, il faut souligner que l'idée de fermeture du récit de SF avancée par Jameson n'englobe pas nécessairement la totalité des productions de SF.

2. De l'autre côté du miroir : pays de cocagnes ou fiction dynamique ?

Dans la mesure où la dimension réflexive et la portée idéologique des récits de SF est pertinente pour l'analyse des œuvres de Dietmar Dath, il semble important de s'attacher à démêler ces aspects de la critique faite par Jameson comme « fermeture du monde » et « impossibilité à imaginer le futur ». En effet, en analysant ces récits comme des traces symptomatiques reflétant l'inconscient collectif d'une époque, il est possible de souligner en quoi la SF peut être la quête, dans un reflet à l'infini, de la frontière entre soi et l'autre. Ce sont des réflexions qui se développent à l'aide d'un décentrement de la perspective, c'est-à-dire à travers un questionnement profond du sujet qui pense. Toutefois, l'auteur affirme en même temps la fermeture et l'impossibilité d'une dynamique de ces récits.

Cette assertion pose un certain nombre de problèmes. En premier lieu, la réduction du corpus SF à des récits figés. Il s'agira de se demander si le monde fictionnel créé dans les textes de SF est réellement clos, s'il ne pourrait être envisagé différemment.

Bien que la notion de récit-miroir, ou encore d'historicisation de notre présent à travers un monde imaginant le futur, si l'on s'inspire des formules de Jameson, paraissent pertinentes pour une interprétation en lien avec des questionnements contemporains, celles-ci présentent les récits de SF comme des reflets univoques, des paysages futurs renvoyant du même coup une image faussée d'un réel qui est, lui, en

¹⁰⁰ Fredric Jameson : *Penser avec la science-fiction*, op.cit., p. 107.

¹⁰¹ C'est l'une des hypothèses de ce travail.

pleine mutation. Nous allons tenter dans les chapitres suivants de montrer ce qui motive cette affirmation. D'autre part, nous remettons en question cette hypothèse et soulignerons en quoi la SF peut également offrir des fonctions dynamiques et ouvertes. C'est pourquoi, l'aspect postmoderne des textes de notre corpus constitue également un point essentiel dans l'analyse.

Peut-être l'affirmation de Jameson a-t-elle à voir avec les liens très étroits que le genre SF entretient avec l'utopie. Cette dernière peut en effet être comprise comme un genre descriptif, tout au moins une littérature décrivant un monde irréel, un « lieu sans lieu »¹⁰², donc un monde clos et inatteignable. Il s'agira dans un premier temps de distinguer l'utopie de la science-fiction, ce qui, on le verra, est particulièrement complexe.

Jameson, quant à lui, et ce, bien qu'il conçoive l'utopie comme un sous genre de la SF, relie plutôt la fermeture des mondes imaginés en science-fiction à la facture même du récit, à l'idée d'un « procédé organisationnel » dans la narration. Néanmoins, cette idée peut être – et sera – discutée, en particulier lorsqu'il s'agit d'une littérature postmoderne. À travers l'intertextualité, la dynamique et l'ouverture propres à l'écriture postmoderne, les œuvres SF de Dietmar Dath peuvent-elles encore être comprises comme des mondes clos ?

3. Utopie et science-fiction : quelles différences ?

Aussi fiables que les myriades de photos permises par nos appareillages hautement technologiques pour révéler la vérité du réel, les productions de SF ne sont plus que des reflets faussés, si on les considère de manière figée. Il faudrait alors envisager ce genre comme un miroir dynamique épousant les métamorphoses du monde – surtout si celui-ci connaît un profond changement paradigmatique.

Chez Jameson, et ce, encore une fois, bien qu'il n'affirme pas que l'aspect figé des mondes science-fictionnels soit lié à la dimension utopique des textes de SF, les

¹⁰² Pour citer une expression de Foucault. Cf. Michel Foucault : « Des espaces autres. Hétérotopies », in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984/5, p. 46-49, p. 47.

débuts du genre sont « utopiques » en ce qu'ils relèvent d'une vision d'avenir : « [...] ce futur utopique s'est révélé n'être que l'avenir d'un moment de ce qui constitue désormais notre passé ». Il y a néanmoins « une transformation de la fonction historique de la SF actuelle »¹⁰³. L'idée que l'utopie et la science-fiction ont des procédés communs, sans être réductibles l'un à l'autre est présente chez tous les critiques de SF, même s'il y a désaccord sur le lien qui les unit.

Simon Spiegel, quant à lui, pense à l'inverse l'utopie comme le noyau pré-existant au genre science-fictionnel¹⁰⁴. Dans les deux cas, l'on rappelle le lien de filiation qui unit la SF à l'utopie. Mais ici, la SF aurait fini par avaler le genre qui l'aurait fait naître. Cette absorption ne signifie pourtant pas sa disparition avec l'émergence et le succès de la SF ; certaines œuvres contemporaines peuvent ainsi encore être considérées comme des utopies – ou des anti-utopies. *La Main gauche de la nuit*, d'Ursula K. Le Guin (1969)¹⁰⁵ et, plus contemporain, *La Zone du dehors* d'Alain Damasio (1999)¹⁰⁶, en sont des exemples marquants, notamment du fait de la forte dimension politique de ces récits. Écrite en 1969, l'utopie spéculative de Le Guin imagine un monde lointain, Ghéten, où le sexe biologique n'existe pas. Le protagoniste terrien, Genly Ai, découvre un monde où les humains ont connu une évolution génétique sensiblement différente : ils ne sont ni homme ni femme. Ils sont asexués la majorité du temps (la période de soma), jusqu'à ce qu'une « poussée hormonale » (le kemma) les rende sexués. Dans *La zone du dehors* (1999) d'Alain Damasio, des résistants d'une organisation nommée « La Volte » cherchent à s'évader d'une société de contrôle dans une zone extérieure à Cerclon. La société de Cerclon est caractérisée par le clastre : les citoyens se réunissent pour « classer » leurs compatriotes selon leur comportement, leur efficacité au travail, etc. De l'issue du clastre, dépendent le nom (composé d'un code de lettres) de l'individu et sa place dans le système. Les habitants de Cerclon se surveillent donc mutuellement et doivent, sous peine de déclassement, rester dans la « norme ». Les mondes imaginés par Dietmar Dath sont quant à eux

¹⁰³ Fredric Jameson : *Penser avec la science-fiction*, op.cit., p. 16.

¹⁰⁴ Simon Spiegel : « Fremder Klassiker. Zu Darko Suvin's *Metamorphoses of Science Fiction* », in : *Zeitschrift für Fantastikforschung*, 2016/1, p. 96-107, p. 103.

¹⁰⁵ Ursula K. Le Guin : *The Left Hand of Darkness* [1969]. Traduction française : *La Main gauche de la nuit*, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

¹⁰⁶ Alain Damasio : *La Zone du dehors* [1999], Paris, Gallimard, 2015.

souvent caractérisés comme oscillant entre l'utopie et la dystopie¹⁰⁷. L'on voit donc bien en quoi la distinction entre ces deux « genres » est complexe.

L'utopie, tout au moins dans son acception classique, est considérée comme un genre qui, d'un point de vue narratologique, n'est pas dynamique. Au sens où elle est « modèle idéal, abstrait, culminant dans un ordre étatique parfait »¹⁰⁸, elle serait donc une description d'un monde irréel s'épanouissant dans sa dimension statique puisque, précisément, une société idéale n'a pas de besoin de changement. Ceci a très probablement à voir avec l'histoire du genre utopique. L'utopie a, dès sa naissance, différentes fonctions. Fantasme, pays de cocagne¹⁰⁹, lieu sans lieu, les sociétés idéales décrites par Thomas More, Cyrano de Bergerac, puis les philosophes des Lumières, témoignent d'une volonté d'esquisser un monde modèle, loin de la réalité politique et sociale à laquelle ils assistent. Bien évidemment, cet acte n'est pas anodin, ni coupé des préoccupations du réel, au contraire. L'utopie classique est dès ses débuts une satire morale, une critique du réel à travers un reflet idéal, l'appel à un changement¹¹⁰. Cette idée se retrouve dans les utopies socialistes au XIX^e siècle. Toutefois, dans son procédé même, l'utopie est une description close sur elle-même et les aller-retours qui s'opèrent entre monde idéal et monde réel sont de l'ordre du prédicatif. L'utopie décrit le monde tel qu'il doit / devrait être ; atteindre ce monde, c'est atteindre l'idéal, pour ne plus en changer.

C'est la raison pour laquelle une partie des critiques de science-fiction considèrent que la SF est une forme d'utopie dynamique. En effet, il est possible d'observer une démarche utopique dans les textes de SF puisque ceux-ci créent, échafaudent un monde avec des règles intrinsèques que l'auteur manipule de l'extérieur. Il s'agit là d'une sorte d'expérience de pensée, d'un laboratoire du

¹⁰⁷ Cf. entre autres : Hans Esselborn : « La Science-fiction en Allemagne (de l'Ouest) et ses possibles au miroir du prix Kurd Lasswitz », *Recherches germaniques*, 2014/44, p.117- 136, p. 128.

¹⁰⁸ Ein « ideales, abstraktes Modell, das in einer perfekten Staatsordnung kulminiert », in : Hans Esselborn (éd.) : *Utopie, Antiutopie und Science Fiction in deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003, p. 10.

¹⁰⁹ La tradition du genre au XVIII^e siècle est décrite par Hans Edwin Friedrich comme des fantasmes (« Hirngespinnst ») faits de pays de coccagnes (« Schlaraffenland »), cf : Hans-Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, Ein Referat zur Forschung bis 1993*, op. cit., p. 128.

¹¹⁰ Cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*, op. cit., p. 19.

conditionnel. C'est ce que Hans Jürgen Krysmanski nomme « die utopische Methode » :

[...] die Vorstellungen aus einer gemeinsamen Vorstellungswelt herausnimmt, sie in einem Denkmodell manipuliert, erweitert und bewahrt, und von dieser Position einer „separate reality“ aus auf die gemeinsamen Vorstellungen in und von der Wirklichkeit kontrollierend einwirkt.¹¹¹

Ainsi, l'avènement de la SF relèverait simplement d'un changement intrinsèque au processus d'écriture de l'utopie. D'« utopie spatiale » à « utopie temporelle », elle dépeint non plus une société parfaite mais une société perfectible, comme l'affirme Hans Esselborn¹¹². Ce dernier souligne d'ailleurs que cette dynamisation de l'utopie est en lien avec un rapprochement entre société réelle et idéale : « Die politisch-gesellschaftliche Utopie verliert durch die Verwandlung in die Zeitutopie im 18. Jahrhundert die ewige Distanz des Ideals zur Wirklichkeit und dynamisiert es »¹¹³. Si la société est perfectible, si elle n'est pas vue seulement comme un état de fait, mais comme contenant ses possibles, la SF semble être un genre plus adapté à ce changement puisqu'elle ne décrit pas seulement ce qui doit arriver, mais bien ce qui *peut* arriver¹¹⁴.

Dans cet esprit, la dystopie se distingue peu de la science-fiction. Elle est une forme inversée de l'utopie, puisque les images négatives sont pensées en rapport avec une société idéale : „Schreckbilder [sind] nicht ohne den Rekurs auf eine Utopie denkbar“¹¹⁵. Toutefois, la dystopie renvoie plus probablement à la création d'un monde effrayant incarnant l'anti-modèle. La question posée par la SF, « et si ? », se mue en une exclamation d'horreur : « Oh mon Dieu, et si ? »¹¹⁶. S'il est clair que, dans les dystopies, la narration est dynamique, avec des personnages et une intrigue

¹¹¹ Hans Jürgen Krysmanski : *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher Romane des 20. Jahrhunderts*, Westdeutscher Verlag, Köln, Opladen, 1963, p. 54.

¹¹² « [...] von einer „Raumutopie“ zu einer „Zeitutopie“ (von einer vollkommenen Gesellschaft zu einer sich vervollkommnenden Gesellschaft) », in : Hans Esselborn (dir.) : *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 7.

¹¹³ Hans Esselborn, *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 16.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁵ Hans Esselborn (éd.) : *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 8.

¹¹⁶ C'est ce que faisait remarquer Philip K. Dick dans une conférence sur sa pratique littéraire. Cf. le podcast de France culture du 30 août 2015 : « Philip K. Dick, de la mystification à la psychose : des réalités malmenées (1928-1982) »,

<<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/philip-k-dick-de-la-mystification-a-la-psychose-des-realites-malmenees-1928-1982-1310467>>[1.5.2019].

(comme d'ailleurs dans les utopies), il semble que le terme peut renvoyer à un aspect différent des textes de science-fiction. Lorsque l'on parle de dystopie, l'on fait ainsi référence à une narration développée dans un monde imaginaire, celui « qui ne doit pas être ». Le terme de « science-fiction » est plus général, et fait référence à un genre des futurs possibles. C'est la raison pour laquelle, il ne sera fait mention dans l'analyse des œuvres de Dath que de « monde dystopique » ou de « traits dystopiques ».

a. L'utopie : mode d'écriture exhortatif ?

Toutefois, envisager la SF comme une utopie (ou une anti-utopie) dynamisée ne semble pas rendre compte entièrement de l'intérêt et des possibilités du genre. Jean-Jacques Wunenburger, souligne que l'utopie a une fonction qui diffère de la SF. Il attribue trois fonctions à l'utopie avec trois types d'imaginaires : un imaginaire « anarcho-extatique » qui consiste en des inversions du monde réel ; pays de cocagnes, mystique essénienne, mondes alternatifs, etc. Un imaginaire « messianico-révolutionnaire » annonçant un avènement, avec une dimension parfois prophétique. Enfin, un imaginaire « utopico-ecclésial » servant à préparer l'avènement d'une ère de justice universelle. D'après Wunenburger, ce dernier type d'imaginaire révèle une espérance apocalyptique sans action concrète qui permet finalement de supporter sereinement le monde présent et n'a donc paradoxalement pas forcément vocation à changer le monde, mais à l'accepter¹¹⁷. Ces distinctions sont pertinentes pour souligner la fonction « exhortative » d'un changement du monde à l'œuvre dans l'utopie.

Il faut rappeler une dernière fois que cette fonction « exhortative » de l'utopie est liée à un contexte (qui est son contexte d'émergence), à une croyance dans le progrès de l'Histoire et dans la capacité de l'Homme à envisager le futur et / ou le changer. Hans Esselborn explique très clairement que l'utopie, comme genre, émerge d'une conception du futur résultant d'une perception du temps qui a évolué. En premier lieu, le motif de l'apocalypse donne un but, une fin à ce temps. La sécularisation et la croyance dans l'idée de progrès conduit peu à peu à la croyance que l'humain peut agir

¹¹⁷ Cf. Jean-Jacques Wunenburger : *L'imaginaire*, PUF, Paris 2016, p. 92-95.

sur le futur. Enfin, au XIX^e siècle, peut s'épanouir l'idée qu'il ne s'agit pas d'interpréter mais bien plus de changer le monde¹¹⁸.

En effet, avant une conception téléologique et progressiste de l'Histoire, d'autres paradigmes imprégnaient les conceptions et visions humaines, donnant un autre sens à ces « utopies ». Ainsi encore, au XVII^e siècle, l'on peut trouver des textes imaginant des mondes littéralement « extra-terrestres » mais qui, compris à travers une autre cosmologie, sont les lieux du futur. C'est ce que Mateusz Cwik nomme une « cosmo-poétique de l'imagination du futur »¹¹⁹. Une telle conception voyait ces autres mondes, non pas comme des lieux qui n'existent que dans l'imagination (des u-topies) mais comme les lieux (réels) du futur. Pensons à des oeuvres aussi différentes que *Reisen in den Mond* de Philippine Demuth Bäurle (1834), mettant en scène Goethe donnant des cours sur Uranus, ou un texte théorique comme la *Allgemeine Naturgeschichte und Philosophie des Himmels* de Kant (1755) qui devise de la nature matérielle et morale des extraterrestres¹²⁰. C'est que l'univers est compris dans une conception cosmologique antique où tout est lié, où le temps est cartographié dans l'univers. Cette cosmologie est aussi reliée à des concepts platoniciens du Beau et du Bien¹²¹.

On le voit, la dimension utopique, sa définition, engage des réflexions sur les paradigmes d'une époque et à la fonction d'un genre qui en découle. L'utopie, en évoluant dans un contexte de croyance dans le changement, peut prendre petit à petit cette fonction exhortative évoquée plus haut. L'on pourrait même dire qu'en

¹¹⁸ Cf. à ce sujet : Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 14-15 et p. 58-62.

¹¹⁹ « Eine Kosmo-Poetik der Zukunftsimagination », Mateusz Cwik : « Die Präsenz der Zukunft. Die Ästhetik und Poetik der Zukunftsentologie in der Weltraumliteratur zwischen 1750 und 1850 », in : Paweł Wałowski : *Der (neue) Mensch und seine Welten: Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction*, op. cit., p. 31.

¹²⁰ Lire à ce sujet l'excellent article de Mateusz Cwik : « Die Präsenz der Zukunft. Die Ästhetik und Poetik der Zukunftsentologie in der Weltraumliteratur zwischen 1750 und 1850 ». Celui-ci explique que, chez Kant, le degré de moralité des êtres extraterrestres est en rapport avec la loi de gravitation newtonienne ; leur corps est fait d'un matériau plus fin : « Dadurch werden ihre geistigen Kräfte weniger an ihrer Tätigkeit gehindert, denn „das Vermögen zu denken“ hängt vollständig von der Beschaffenheit der Materie ab. Nicht nur strukturiert die Gravitation die Materie im Universum, sie wird bei Kant auch zum Ordnungsprinzip der extraterrestrischen Lebewesen und ihrer Planeten », Mateusz Cwik : « Die Präsenz der Zukunft. Die Ästhetik und Poetik der Zukunftsentologie in der Weltraumliteratur zwischen 1750 und 1850 », *ibid.*, p. 34.

¹²¹ Cf. à ce sujet le motif de « la Chaîne d'or », déjà esquissée chez Platon dans le *Théétète*. Cf. Pierre Lévêque : *Aurea Catena Homeri. Une étude sur l'allégorie grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1959. Le motif est repris, bien plus tard, dans des écrits plus hermétiques tels que : Anton Josef Kirchweger : *Aurea Catena Homeri oder Eine Beschreibung von dem Ursprung der Natur und natürlichen Dingen* (1927).

proposant ces mondes idéaux et alternatifs, même si ceux-ci sont littéralement hors de portée, l'utopie peut changer un imaginaire collectif en proposant d'autres visions du monde ; ce que le monde *devrait* être :

Ob sich Utopien nun in Form von Plänen, Reformen oder idealen Gesellschaften darstellen, stets haben sie einen prädiktiven Aspekt, weil sie dazu beitragen, das kollektive Imaginäre zu prägen, und damit zu sozialen Forderungen gelangen. Auch insofern ist Utopie eine Vorhersage, die zur Selbsterfüllung tendiert.¹²²

Cette affirmation révèle les potentialités du genre utopique. Néanmoins, il faut souligner la difficulté à distinguer l'utopie de la SF. Quoiqu'il en soit, c'est dans cette mesure que l'on peut ranger les œuvres de Ursula K. Le Guin ou d'Alain Damasio dans la catégorie des utopies contemporaines. Que ce soit à travers la description d'une planète où les êtres peuvent changer de sexes biologiques pour permettre un univers et une langue sortis des constructions masculin / féminin en lien avec ce sexe de naissance – il s'agit de l'utopie féministe de Le Guin. Que ce soit l'invention d'un monde existant hors d'un bio-capitalisme panoptique – comme tente de l'inventer Damasio.

S'il faut dire pourquoi ces deux œuvres peuvent être comprises comme utopiques, c'est bien sûrement en rapport avec l'intention de l'auteur, celle d'une écriture qui propose un monde alternatif. C'est donc en ce sens que le terme d'utopie sera utilisé ici.

b. La SF : fiction dynamique

Enfin, il faut souligner l'importance de la dynamique narrative dans le genre science-fictionnel. Si l'utopie est exhortation à changer à travers la description d'une *autre* société, la SF, elle, est entre autres un genre du divertissement et du plaisir des péripéties. En ce sens, elle est très romanesque¹²³. Si l'on prend en compte ses aspects littéraires, la SF immerge le lecteur dans l'histoire, lui offre une multitude de points

¹²² Georges Minois : *Die Geschichte der Prophezeiungen*, Albatros, Düsseldorf, 2002, p. 539, cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur, op. cit.*, p. 21

¹²³ C'est ce que souligne Irène Langlet qui voit la SF « [...] en tant que forme romanesque articulant l'étrangeté et son explication rationalisante », in : Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 60.

de vue (celui de ses personnages) et propose ainsi une ou des versions de ce qui *peut* arriver. Ce qui dans l'utopie apparaît comme une description « objective » du monde imaginé, est, pris dans la narration science-fictionnelle, plutôt une expérience de pensée subjective (à travers un ou plusieurs personnages). En somme, il s'agit là d'une forme d'expérience de réalité virtuelle, immergeant le lecteur dans un futur plausible.

En esquissant non plus une société idéale et unique, mais en proposant à travers ses personnages une esthétique du futur, la SF n'est ainsi peut-être pas un « lieu sans lieu » mais un miroir dynamique et hybride qui ne se veut pas « image-univers » et totalisante :

Aufgrund eines jeweils anderen Verhältnisses zur Wirklichkeit geht es also nicht um eine Vorausschau der Zukunft, etwa im Sinne der Technikfolgenabschätzung, wie in der Futurologie und nicht um Leitbilder des Handelns wie in der Utopie, sondern vor allem um Orientierung in einem Feld mit unbekanntem und überraschenden Entwicklungen.¹²⁴

La dynamique et l'ouverture sont bien à l'œuvre dans la SF envisagée sous son aspect littéraire, non pas comme récit enfermé dans le miroir, mais plutôt comme frontière, jeu dynamique avec le réel dont il est l'en-jeu.

En ce sens, la SF répond à une fragmentation du monde postmoderne qui empêche précisément une visée totalisante, et s'en fait l'écho à travers des fictions contemporaines faites de variations, de reprises et de références. C'est ce qu'il s'agira de montrer un peu plus loin. L'œuvre de Dath, littérature postmoderne, doit être comprise comme une littérature des possibles qui s'ancre dans cette dynamique.

c. Utopie et institution

Il faut enfin éclaircir un dernier point à propos de la distinction entre utopie et SF. La présence récurrente d'interrogations sur la filiation avec ce genre révèle à vrai dire des problématiques qui ont trait à une volonté de réhabiliter la SF. Comme Roland Innerhofer le rappelle, la critique en Allemagne a différencié une approche

¹²⁴ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 29.

« idéologique » considérant le genre comme « conforme », d'une approche plus littéraire établissant un lien avec l'utopie :

(Man) unterscheidet in der deutschen Rezeption der Science Fiction zwei gleichermaßen reduktionistische Ansätze: einen ideologiekritischen, der die Texte als Vehikel technokratischer Ideologie und bürgerlich-reaktionärer Herrschaftslegitimation kritisierte, ohne dass die literarischen Muster, Strukturen und Gattungskonventionen in ihrer relativen Autonomie berücksichtigt worden wären; und einen formalistischen, der die Science Fiction als modernisierte und dynamisierte Form der Utopie verstand und ihrer trivialen Erscheinungen ignorierte.¹²⁵

Ainsi, lorsque l'on veut souligner la qualité littéraire de certaines œuvres du genre, on les relie à une tradition utopique. Parler d'utopie est ainsi une manière de rendre le genre crédible à travers son appartenance à la haute littérature et, devenue prétexte, se prête à des définitions diverses et variées¹²⁶.

Chez Jameson, la dimension hiérarchique est aussi présente, et ce bien qu'il considère seulement l'aspect « de genre » de ces productions. Selon lui, il s'agit d'expériences de pensée rendues possibles par le caractère populaire du genre. Ces textes avec moins de prétentions littéraires ont plus de potentiel : « Le caractère officiellement « non sérieux » ou populaire de la SF constitue un élément indispensable de sa capacité à relâcher ce tyrannique « principe de réalité » qui censure, donc handicape le grand art [...] »¹²⁷. Toutefois, il est possible de s'interroger ; *La main gauche de la nuit* qu'il cite peut-elle être considérée comme un simple récit dit « de genre », comme une œuvre close réfléchissant une image faussée du réel ?

La critique de Jameson a permis de distinguer et de clarifier les concepts d'utopie et de science-fiction. Elle est aussi l'occasion d'affirmer que, de l'autre côté du miroir, dans l'imaginaire, il peut aussi y avoir une dynamique. Ce sont tous ces aspects qui seront pris en compte dans l'analyse des œuvres de Dath.

Il faut souligner toutefois que la question de la fermeture du récit exigée par l'aspect « romanesque » du texte de SF – qui est l'argument principal de Jameson –

¹²⁵ Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914, Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Böhlau Verlag, Wien, 1996, p. 12.

¹²⁶ C'est ce que souligne Hans-Edwin Friedrich : « Der Begriff Utopie' ist schillernd, semantisch ungeheuer vielschichtig, so ausgeweitet, dass es für wissenschaftliche Zwecke kaum noch brauchbar ist », Hans-Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993, op. cit.*, p. 128.

¹²⁷ Fredric Jameson : *Penser avec la SF, op.cit.*, p. 118.

engage précisément des réflexions sur les possibilités d'écriture à l'ère postmoderne, ainsi que la thématique d'une impuissance à saisir de manière totale un monde contemporain. C'est en cela que l'analyse de Jameson, son prisme « idéologique », touche à quelque chose d'essentiel pour mettre en lumière l'intérêt de la SF.

4. « Miroirs-tech » fragmentés : la « boule disco » postmoderne

Précisons pour commencer que l'intérêt de la thèse avancée par Jameson sur la SF – celle d'une fermeture du monde fictionnel et donc d'une incapacité à imaginer notre futur aussi bien qu'à dire notre présent – est vraisemblablement motivée par ses réflexions sur le postmodernisme. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les récits de SF sont envisagés à travers l'idée de monde *autre*, suivant une logique « spatiale » fixe.

Chez Jameson, le postmodernisme est une logique de la fin, profondément liée aux enjeux de l'Histoire et de sa compréhension¹²⁸, ainsi qu'à ce qu'il nomme le « capitalisme tardif » où la consommation culturelle est devenue omniprésente et où un processus de transformation profonde est à l'œuvre :

Ce que le mot « tardif » communique en général, c'est plutôt le sentiment que quelque chose a changé, que les choses sont différentes, que nous avons traversé une transformation du monde vécu [...] – perceptible et dramatique en quelque sorte, mais plus permanente précisément, parce que plus complète et plus omniprésente et pénétrante.¹²⁹

En somme, dans le postmodernisme, la nature s'en est allée ; toute culture se déploie sur fond de culture – et non pas par-dessus une nature originelle¹³⁰, favorisant une logique de la surface. Il semble que cette culture soit donc autoréférentielle et horizontale, c'est à dire sans organisation hiérarchique. Pensons à l'idée de Jean Baudrillard, celle d'une société du simulacre où le sens est remplacé par sa simulation, révélant au réel son propre manque de profondeur : « Le simulacre n'est jamais ce qui

¹²⁸ Comme pour l'analyse de la SF, le postmodernisme s'attelle selon lui à une historicisation du présent : « Le plus sûr est d'appréhender le concept du postmoderne comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement », Fredric Jameson : *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, les Éditions Beaux-arts de Paris, Paris, 2000, p. 15.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁰ C'est un monde plus pleinement humain que l'ancien, mais un monde dans lequel la « culture » est devenue une véritable « seconde nature », *ibid.*, p. 15-16.

cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai »¹³¹. En soulignant l'idée selon laquelle tout est simulacre, artifice, cela remet en effet en cause les idées « fixes » et essentialisantes, les notions qui tenteraient d'affirmer une forme de réalité naturelle : « [there is an] "artificial immanence" – in which every value that previous cultures considered transcendental or naturally given is at least theoretically capable of artificial replication or simulation »¹³². La culture, se déployant sans cesse sur elle-même sans s'opposer à la « nature », remet ainsi en cause toute vision essentialisante, « naturelle ». Dès lors, il s'agit aussi de remettre en cause toute vision dé-finie du réel, ce qui concerne en premier lieu la narration de ces récits modernes qui ont tenté de fixer l'Histoire pour en donner une version unique et vraie. C'est ce que fait Jean-François Lyotard lorsqu'il affirme la fin « des grands récits »¹³³. La remise en cause épistémologique est donc peut-être le point de bascule entre modernisme et postmodernisme.

La réflexion de Jameson est également une pensée de la fin ; fin de l'histoire téléologique, fin des grands récits, des théories totalisantes. La métaphore de la surface qu'il utilise le pousse inévitablement à s'intéresser à l'utopie et aux changements qu'elle connaît : « L'utopie est une question spatiale dont on pouvait penser que son sort connaîtrait un possible changement dans une culture aussi spatialisée que le postmodernisme »¹³⁴. Et en cela « [...] la question de l'utopie sera sans doute un test capital sur ce qui reste de notre capacité à imaginer le changement »¹³⁵.

S'il est clair que Jameson ne superpose pas systématiquement utopie et SF, il tend à montrer que cette dernière ne peut produire que des récits échouant à clôturer un monde fragmenté, postmoderne, où tout sens se trouve diffracté, fracturé par lui-même, se repliant dans l'auto-référence. C'est la raison pour laquelle, nombre d'aspects de ces textes ne sont pas intégrés dans son analyse. Ils sont là encore considérés comme de simples produits culturels de la société postmoderne. L'intention et la dimension littéraires des textes n'est pas prise en compte en tant que telle ; chez Jameson, la

¹³¹ Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, Paris, p. 9.

¹³² Istvan Csicsery-Ronay : « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », in : *Science Fiction Studies, Science Fiction and Postmodernism*, 1991/3, p. 387-404, p. 388.

¹³³ Cf. Jean-François Lyotard : *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, op. cit., p. 24.

¹³⁴ Fredric Jameson : *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, op. cit., p. 24.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 24.

facture des récits est vue comme un ensemble de codes et de normes appartenant au genre pour créer un monde imaginaire clos.

Néanmoins, analyser les liens qui unissent les productions de SF au postmodernisme est aussi nécessaire que délicat. Ces relations complexes mettent également en jeu (et à l'épreuve) les dichotomies évoquées plus haut entre « grande » littérature et littérature de masse, entre réel et imaginaire. Une telle « esthétisation de la réalité »¹³⁶, ainsi que la fragmentation propre au postmoderne engagent en effet nombres de réflexions sur l'intérêt de la SF, son rapport à la hiérarchie ainsi que, précisément, ce qu'elle a de symptomatique en tant que pensée de la frontière.

Il s'agit donc de souligner cette complexité résolument postmoderne. Comment en effet parler à l'ère postmoderne ? Comment parler du postmoderne ? Les limites du langage théorique à cerner cette réalité en des termes traditionnels est peut-être ce qui permet l'émergence et l'intérêt d'un imaginaire science-fictionnel lorsque celui-ci devient langage métaphorique et mythique, et parfois poétique et imaginaire théorique.

Cette seule partie sur les liens entre postmodernisme et SF ne suffit pas pour mettre en lumière tous les possibles d'un tel imaginaire à l'ère contemporaine. Néanmoins, afin d'analyser cette dissolution des frontières entre réel et virtuel, entre théorie et littérature, il faut commencer par analyser le processus de fragmentation caractéristique du postmodernisme.

a. Paradoxe du genre : la mort de la SF.

Jameson n'est pas le seul à analyser la SF comme objet postmoderne. Chez Brooks Landon, notamment, elle est considérée comme une « littérature du changement », liée à ce qu'il nomme la « pensée SF » qui a permis à ce genre de déborder les frontières du genre littéraire pour s'infiltrer dans la culture occidentale¹³⁷.

¹³⁶ Pour citer Jameson citant Benjamin : « [...] ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement) », Fredric Jameson : *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, op. cit., p. 16

¹³⁷ Cf. Brooks Landon : *Science Fiction After 1900: From the Steam Man to the Stars*, op. cit., p. xi.

Il s'agit là d'un paradoxe bien connu des critiques de science-fiction. Considérer la SF comme produit de la culture, tout au moins d'une culture donnée, pose la question de sa dissolution en tant que genre si ce genre est la « littérature du changement ». Dès lors, la SF définie comme sub- / sous-culture symptomatique d'une société, ne peut d'ores et déjà plus vraiment être nommée comme telle.

Précisons ce paradoxe : si la SF est comprise dans ses liens avec le postmodernisme, donc avec un processus de fragmentation, de dissolution et de déplacement des frontières, cela amène nécessairement à un éclatement des définitions et des catégories. L'ensemble de normes littéraires éclate et se dissout dans une masse tentaculaire engloutissant ses propres références. La question incessante posée à tous ceux qui s'essayent à la définition de la SF est donc la question de sa mort.

Cet aspect est essentiel pour notre sujet puisqu'il souligne d'une part l'importance de l'ancrage des œuvres de Dath dans un paradigme (idéologique, esthétique) postmoderne. Et d'autre part, parce qu'il met en lumière l'étendue de cet univers science-fictionnel questionnant ses propres limites et ainsi l'importance d'y situer ces œuvres.

« *Slipstream* »

Nombreuses sont, dans le monde anglo-saxon, les études alliant postmodernisme et SF tout en annonçant la dissolution de cette dernière¹³⁸. En Allemagne, Peter Schattschneider¹³⁹ et Manfred Nagl évoquent la mort de la SF germanophone : « Der deutsche Zweig der Science Fiction [ist] versiegt »¹⁴⁰.

Cette dissolution ne se restreint néanmoins pas à la branche germanophone. L'effacement des frontières du genre est également prégnant dans la littérature anglo-saxonne, comme en témoigne en effet l'émergence de ce que Bruce Sterling a nommé « slipstream »¹⁴¹. Ces narrations n'appartiennent pas à proprement parler à la SF ;

¹³⁸ Cf. l'article de Veronica Hollinger sur les « Tendances contemporaines en matière de SF » : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*

¹³⁹ « Der Tod des Genres », Anja Rebhann : *Von Außen- und Innenräumen: eine Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁰ Manfred Nagl : *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1981, p. 423, cité par Anja Rebhann : *ibid.*, p. 34.

¹⁴¹ Cf. l'article de Bruce Sterling : « CATSCAN 5 : Slipstream », in : *SF Eye*, 1989/5, cité par Veronica Hollinger sur les « Tendances contemporaines en matière de SF » : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 60.

écrites par des auteurs dits « mainstream », elles empruntent néanmoins à la SF des tropes, images ou thèmes¹⁴². Pensons, en Allemagne, à des auteurs comme Eugen Ruge ou en Autriche à Clemens Setz. L'un comme l'autre s'essayent au genre ou en intègrent des éléments, comme un tissu de culture qui semble faire sens pour un imaginaire contemporain. Suivant cette même idée, une auteure comme Juli Zeh, par exemple, ne se revendique pas comme une auteure de SF alors que ces textes relèvent bien sûrement des codes de SF¹⁴³. De telles fictions soulignent à nouveau le paradoxe énoncé plus haut : si le mainstream se mêle de SF, c'est que la SF est un genre bien identifié, avec ses codes et horizons d'attente – et logiquement qu'elle a un certain succès, plus général. Mais à force d'être toujours plus populaire, elle s'hybride avec la culture « générale » et s'y perd.

¹⁴² Le dernier roman de Ruge est paradigmatique de cette idée : cf. Eugen Ruge : *Follower: vierzehn Sätze über einen fiktiven Enkel: Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2016. Chez Clemens Setz, l'on peut notamment penser à une œuvre récente : Clemens J. Setz : *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre: Roman*, Berlin, Suhrkamp, 2015.

¹⁴³ Juli Zeh a en effet refusé le prix Kurd Lasswitz au prétexte que son roman *Corpus delicti* n'était pas de la SF. Cf. à ce sujet : Monika Hernik : « Juli Zehs *Corpus delicti* als geschichtspessimistische Prophetie », in : Paweł Wałowski (éd.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten, Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction*, op. cit.

b. Imaginaires-tech

Ce constat amène plusieurs hypothèses. La première, bien sûr, est en rapport avec les possibilités du genre : le succès de ces éléments diffusés en masse dans la culture témoigne d'un imaginaire qui fait écho à des problématiques contemporaines. C'est ce que souligne Hollinger :

[...] elle déborde dans le slipstream ; ses aliens et ses vaisseaux spatiaux se nourrissent de peurs millénaristes les plus aiguës de notre culture. Comme ensemble d'images et comme champ du discours, elle produit des portraits imaginaires saisissants de la technoculture contemporaine.¹⁴⁴

En effet, le lien existant entre la production imaginaire de la SF et l'émergence de technologies modifiant profondément notre rapport au monde, notre modélisation du réel, ne peut être ignoré. Réel contemporain, imaginaires technologiques de SF et fragmentation postmoderne sont intimement liés – et il s'agira de montrer plus loin comment le monde-tech qui nous entoure bouleverse jusqu'à la compréhension du sujet qui pense ce monde.

La deuxième hypothèse, en lien avec la première hypothèse, est que la SF devient un mode d'expression postmoderne : en tant qu'écriture de la limite, genre en hybridation avec d'autres genres, récits du « décentrement »¹⁴⁵, elle est un genre paradigmatique du postmodernisme. Elle fait écho à la fin de ces fins totalisantes, d'une téléologie et d'une pensée unifiantes. Ancrée dans ce mode de pensée, elle est impossible à dé-finir un sujet, elle est miroir fragmenté et en métamorphose constante.

Peut-être est-ce également la raison pour laquelle, l'analyse de tels récits se prête volontiers à des approches comme les *postcolonial studies*, les *gender studies*, et toute approche critique tentant de s'atteler à la question du pouvoir, de la hiérarchie. La SF est aussi faite de récits « décentrés » dans un autre sens : ce sujet, mis à distance par un effet de distanciation, dont le reflet renvoyé est fragmenté, pousse à poser la question de sa position dans le monde ; peut-il et doit-il être encore au centre ?

¹⁴⁴ Veronica Hollinger : « Tendances contemporaines en matière de SF » : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁵ Nous entendons « décentré » d'abord au sens d'une narration postmoderne qui contemple sa propre facticité et la dévoile clairement au lecteur à travers les « coutures » apparentes du texte ; c'est en effet le sens que prend l'intertextualité dans la littérature postmoderne, ce qu'est bien aussi l'effet de « slipstream ».

Si le postmodernisme est spatialisation (au sens de Jameson, celui d'une dissolution des hiérarchies), il est la possibilité de la fragmentation de la pensée (à travers l'émergence de voix plurielles, minoritaires) et d'une altération de celle-ci (l'on pourrait dire d'une pensée de l'altérité).

Postmodernisme institutionnel ?

Enfin, il est également important de modérer l'idée selon laquelle le genre SF se meurt, car cette réflexion cache potentiellement une problématique institutionnelle. Comme le constate Roger Luckhurst, « [...] la SF se meurt. Mais alors la SF a toujours agonisé, elle a commencé à agoniser dès son apparition »¹⁴⁶. Cette mort sans cesse annoncée (par les critiques universitaires aussi bien que les revues)¹⁴⁷ révèle selon ce dernier, un désir caché de la fin du genre. L'article est polémique et, à travers une interprétation freudienne de la pulsion de mort, souligne une volonté inconsciente de « fictionnaliser » cette mort. Fantasme morbide dissimulé en dissolution du genre dans le mainstream, il s'agirait à nouveau d'une volonté de « légitimer » ce genre dans sa relation à la « haute littérature », ce qui résulterait, encore une fois, dans sa mort. De fait, le rapport que la SF, comprise comme genre, entretient avec l'institution académique est de l'ordre de la légitimation. Selon Luckhurst, il y a trois façons de le faire : par l'établissement de frontières internes (entre « haute » littérature de SF et littérature de masse), par un certain récit de son histoire (que Luckhurst reprend de manière critique) et par l'appel à la rigueur scientifique¹⁴⁸. C'est la raison pour laquelle, il soutient également que les liens soulignés par la critique entre SF et postmodernisme ont également pour fonction de minimiser l'aspect dérangeant de subculture contenu dans la SF et de lui préférer une dissolution postmoderne bien plus acceptable :

J'ai soutenu ailleurs que ce qui attire les critiques de SF dans le « postmodernisme », c'est son esthétique en apparence transgressive, son effacement des frontières entre les disciplines, les régimes discursifs, et de manière cruciale pour la SF, de la distinction culturelle entre le haut et le bas. Avec le postmodernisme, semble-t-il, les murs du ghetto de la fiction populaire peuvent être mis à bas, et la SF peut (re)joindre le « courant général » [mainstream], sans

¹⁴⁶ Roger Luckhurst : « Les nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », in : *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, 2013/2, <<https://journals.openedition.org/resf/265>>[25.4.2018], p. 2.

¹⁴⁷ Cf. par exemple Charles Platt : « The Rape of Science Fiction », in : *Science Fiction Eye*, 1989/1, p. 45-49 ou encore Christina Sedgewick : « The Fork in the Road: Can Science Fiction Survive in Postmodern, Megacorporate America? », in : *SFS*, 1991/53, p. 11-52.

¹⁴⁸ Roger Luckhurst : « Les nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », *op. cit.*, p. 12.

plus être assimilée à l'étiquette embarrassante et dégradante du récit de genre populaire.¹⁴⁹

Cette idée est particulièrement intéressante, et ce d'autant qu'elle souligne à nouveau l'idée d'un genre littéraire vue par les institutions littéraires comme un produit de marché (donc soumis à des contraintes économiques qui pourraient en faire baisser la qualité), une sous-culture faite de « produits culturels » et enfin comme un ensemble tentaculaire qui, ne parvenant pas à former un tout cohérent, doit être séparé entre « bonne » et « mauvaise » littérature.

Dépasser le paradoxe

Il apparaît donc clairement que l'articulation entre postmodernisme et SF (et entre littérature postmoderne et SF) met non seulement en cause la définition de cette littérature de genre comme telle, mais engage aussi des réflexions sur le rapport d'une telle littérature avec sa reconnaissance institutionnelle.

En effet, l'idée d'une littérature de genre peut être problématique, lorsqu'elle est considérée comme une « subculture », car elle devient un produit culturel, incompatible avec une conception classique de la « haute littérature ». Mais cette distinction a-t-elle vraiment encore un sens à l'ère postmoderne ? La subculture propre à la SF n'est-elle pas précisément le symptôme d'une ère auto-référentielle où la littérature, désacralisée, est aussi un produit ?

Définie comme une littérature jouant avec sa propre frontière¹⁵⁰, c'est-à-dire questionnant également son statut traditionnel, la littérature postmoderne semble remettre en cause sa définition, notamment à travers la mise en lumière de son aspect intertextuel ; n'est-ce pas précisément aussi ce qu'est la littérature de SF, conçue comme subculture¹⁵¹ ? Parodie, pastiche, intertextualité, variations ; dans la référence constante à l'altérité (et à son altération), littérature postmoderne et littérature de SF semblent se rejoindre.

¹⁴⁹ Roger Luckhurst : « Les nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁰ Hans-Joseph Ortheil la définit ainsi : « Ein sich selbst entgrenzendes Erzählen », in : Hans-Joseph Ortheil : « Was ist post-moderne Literatur? », in : Uwe Wittstock (Hrsg.) : *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Reclam, Leipzig, 1994, p. 274.

¹⁵¹ Pensons aux oeuvres d'Ezra Pound et de T.S. Eliot. Les *Cantos* comme *La Terre vaine* (*The Waste Land*) sont des œuvres intertextuelles, des textes questionnant leurs limites.

Enfin, il faut peut-être aussi comprendre le genre SF dans toutes ses dimensions pour saisir ses liens avec le postmodernisme. La SF, à travers la multitude de récits qu'elle propose, devient en effet plus un mode de discours qui s'affirme comme effacement, abolition des frontières et mise en valeur l'aspect culturel de toute limite :

In this sense, SF has become a mode of discourse establishing its own domain linking literary, philosophical, and scientific imaginations, and subverting the cultural boundaries between them, and in its narratives producing and hyperbolizing the new immanence.¹⁵²

Cet aspect ne renie en rien l'idée de système de codes et de normes propres à une subculture – qui d'ailleurs joue avec ces codes plutôt qu'elle ne leur obéit religieusement. L'on peut dès lors affirmer avec Rob Latham que la SF est à la fois un genre, un médium, une culture et une vision du monde¹⁵³.

On l'a vu, les liens entre postmodernisme et littérature de SF sont aussi complexes que riches. Ils mettent en jeu des rapports de légitimation qui brouillent la frontière entre ce qui relève d'une dévalorisation du genre et un phénomène, réel, d'éclatement et d'hybridation du genre à l'ère postmoderne. Par ailleurs, l'acceptation de la SF comme produit d'une subculture correspond pleinement à un réel-simulacre. En tant que littérature de genre dérangeante, c'est paradoxalement peut-être aussi un genre « codifié » qui peut receler un potentiel de subversion.

Ainsi, ce sont tous ces aspects qu'il s'agit d'avoir en tête pour saisir les possibles d'une écriture – postmoderne – science-fictionnelle. Dissolution des cadres, écriture de la frontière et de la référence ; si l'on considère la SF à la fois comme produit de l'ère postmoderne et comme miroir d'un réel contemporain, le reflet qu'elle renvoie est fragmenté, multiplié à l'infini, ouvert¹⁵⁴. Le miroir postmoderne est un miroir brisé. Ou plutôt une « boule à facettes fictive ».

¹⁵² Istvan Csicsery-Ronay : « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », *op. cit.*, p. 388.

¹⁵³ Son *Oxford Handbook of Science Fiction* (2014) est ainsi divisée en 4 catégories qui sont les 4 acceptions évoquées plus haut. Rob Latham : *The Oxford Handbook of Science Fiction*, *op. cit.*

¹⁵⁴ Quant à la question de la fermeture de chaque récit en particulier, évoquée par Jameson, elle ne semble pas pertinente dans des textes postmodernes se dépassant sans cesse – comme ceux de Dath.

B. Approches littéraires de la SF

Récits allégoriques ou fables ?

Lire les œuvres de SF comme des récits-miroir d'un monde réel contemporain aux prises avec une dynamique technologique exigeant une reconsidération des frontières préétablies, invite à une interprétation sémantique des textes. En somme, la SF peut être prise comme une écriture de la limite qui « [...] nous amènerait donc à repenser des délimitations trop nettes en faisant appel à des corps extrêmes ou à des extrêmes du corps », comme le souligne Justine Pédeflous¹⁵⁵. Toutefois, elle est avant tout littérature, donc plaisir d'écrire, de lire, d'inventer, d'imaginer. Cette double caractéristique se retrouve dans la critique qui semble constamment hésiter entre une réflexion sur des préoccupations contemporaines et l'aspect *affabulatoire* assumé de la SF.

Mythes poétiques et mythes allégoriques

Une telle oscillation est déjà présente dans la réflexion sur les récits mythiques. Le parallèle avec la philosophie du mythe semble particulièrement intéressant ici, puisque l'une des hypothèses de ce travail est que les récits de SF peuvent être compris comme de nouvelles formes d'une mythologie contemporaine.

Chez Herder, notamment, l'on retrouve l'idée que les mythes ont avant tout une utilité « poétique »¹⁵⁶. Ceci s'oppose à « la théorie allégorisante des mythes défendue par les Lumières (qui voient dans le mythe le revêtement d'une vérité) »¹⁵⁷. En effet, comme pour les mythes, il est tentant de voir, dans des univers imaginaires peuplés

¹⁵⁵ Justine Pédeflous : « Le corps dans le genre fantastique : problématisation(s) », in : *Revista Eletrônica de Estudos do discurso e do corpo*, « Corpo fantástico na literatura portuguesa », 2014/6, p. 77-84, p. 81. Il est à noter que la phrase de Justine Pédeflous s'applique ici au genre fantastique, non au genre de la SF. Néanmoins, dans la mesure où l'on trouve dans ces deux genres des corps liminaux, hybrides, cette remarque peut également être adaptée à la SF. Selon l'article, il s'agit dans l'hybridité fantastique de l'expression d'un doute sur l'expérience corporelle où les sens perçoivent des éléments qui ne sont pas en accord avec une conception du monde, tandis que dans la SF la liminalité est assumée et comprise comme partie intégrante du monde imaginé.

¹⁵⁶ Cf. à ce sujet Christoph Jamme : *Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 2 Neuzeit und Gegenwart, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wbg Academic, Darmstadt, 1991, p. 29*. Traduction française : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, Vrin, Paris, 1995, p. 43.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 43. Dans la version originale : « Diesen Aspekt, der sich gegen die aufklärerische allegorisierende Mythentheorie wendet (die den Mythos für Einkleidung einer Wahrheit hält) [...] », Christoph Jamme : *Einführung in die Philosophie des Mythos, op. cit.*, p. 30.

d'êtres hybrides ou aliens, des incarnations fantasmatiques émanant d'une collectivité donnée. Ceux-ci invitent à se concentrer sur leur « [...] rôle d'outil spéculatif permettant de mettre au jour d'une façon imagée et plus ou moins directe des interrogations ou des inquiétudes contemporaines », ainsi que l'affirme Françoise Dupeyron-Lafay¹⁵⁸. Toutefois, c'est peut-être avant tout la forme que prend l'outil qu'il s'agit d'analyser, c'est-à-dire son aspect littéraire.

Plutôt que d'exclure l'un ou l'autre des aspects – allégorique ou poétique – l'on pourrait les comprendre comme complémentaires. Il ne faudrait pas négliger l'importance de l'histoire depuis laquelle émerge cette dimension allégorique ; que l'allégorie soit celle d'un moment historique donné dont elle permettrait de saisir l'essence, voire même celle, platonicienne, d'un mythe originel – de l'union de l'art et de la science ou de Dieu et de la nature.

En ce sens, l'on pourrait également affirmer pour la SF ce que Karl Philipp Moritz dit des mythes :

Nur ästhetischen, nicht ethischen Kriterien gehorchen die Mythen deshalb auch; eine irgendwie geartete 'Lehre' dürfe man in ihnen nicht suchen, „wenn das ganze Gewebe dieser Dichtungen uns nicht als frevelhaft erscheinen soll“¹⁵⁹

C'est que le langage du mythe est compris dans la tradition comme ce qui ne peut être dit autrement, c'est-à-dire avec le *logos*, comme le souligne Christoph Jamme :

Mythische Erfahrungsformen sind deshalb für das gegenwärtige Denken attraktiv, weil der Mythos einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken repräsentiert.¹⁶⁰

Et donc, si le mythe nous raconte une histoire, c'est d'abord sur les formes de cette histoire qu'il faut se concentrer si l'on veut en percevoir l'essence¹⁶¹. De la même

¹⁵⁸ Françoise Dupeyron-Lafay : *Les représentations du corps dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantômes*, Michel Houdiard, Paris, 2006, p. 11, in : Justine Pédeflous : « Le corps dans le genre fantastique : problématisation(s) », *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁹ Christoph Jamme : *Einführung in die Philosophie des Mythos*, *op. cit.*, p. 43-44. Traduction française : « C'est pourquoi les mythes n'obéissent aussi qu'à des critères esthétiques, et non pas éthiques ; on ne saurait chercher en eux quelque « doctrine » fabriquée, « si tout le tissu de ces poèmes ne doit pas nous apparaître comme une mascarade », Christoph Jamme : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 59. Jamme cite Karl Philipp Moritz : *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Neuauflage, p. 12.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 5. Traduction française : « Si les formes mythiques d'expériences sont attrayantes pour la pensée actuelle, c'est que le mythe représente un autre type de raison que la pensée instrumentale, parce qu'il rend possibles d'autres représentations de la réalité effective », Christoph Jamme : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶¹ Le langage mythique a valeur de langage métaphorique, comme l'affirme déjà Hans Blumenberg : « Le mythe étant détenteur d'un potentiel de représentations qui ne serait pas transposable en concepts distincts sans perte de substance, il en revient à la proximité de la métaphore », in : Hans Blumenberg : *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, *Archiv für Begriffsgeschichte*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1960, p. 7-142, p. 142.

manière, il semble particulièrement important de s'attarder sur les formes littéraires des récits de science-fiction afin d'en saisir les rouages essentiels. Rappelons-le ; le sens premier de « mythe » est le même que celui de « fabula » ; parole dite, puis histoire racontée.

Il s'agira donc de donner quelques outils pertinents pour la lecture et l'interprétation de la littérature de science-fiction. Pour cela, il est important de la concevoir à travers son aspect codifié de littérature de genre mais aussi à travers la diversité de ses productions, ainsi que sa réception critique qui l'a longtemps considérée comme une littérature du divertissement. C'est pourquoi cette partie prendra aussi la forme d'un essai de revalorisation littéraire du genre.

1. La SF et sa subculture

Il s'agit alors de souligner les potentiels de la SF en tant que subculture, c'est-à-dire comme un système de références propre et dont l'horizon d'attente constitue précisément l'une des caractéristiques principales. Il n'est donc pas question de nier l'aspect codifié des œuvres de science-fiction, l'attente qu'elles soulèvent (et doivent soulever ?), mais bien d'expliquer en quoi cette littérature de science-fiction doit être revalorisée du point de vue littéraire dans sa spécificité de genre.

a. « Littérature triviale »

Littérature du divertissement, paralittérature, littérature triviale. Tous ces qualificatifs ont longtemps été appliqués à la SF – non exclusivement, d'ailleurs, puisque la littérature de genre inclut, entre autres, le roman policier, ainsi que ce qu'on appelle en Allemagne la *Popliteratur*. L'on a vu plus haut que le genre de SF souffre d'un rapport à une institution qui tend soit à la revaloriser à tout prix en la faisant sortir de son propre genre, soit à l'ignorer en raison de son aspect divertissant. C'est ce que souligne l'écrivain de SF, Gérard Klein : « Les gardiens de la culture dominante jouent dès lors leur rôle habituel qui est de ne pas tolérer l'existence, en dehors des valeurs immédiates ou inversées de la classe dominante, d'une subculture durable et

dynamique, ferment de schisme »¹⁶². Pour Gérard Klein, cette répugnance de l'institution – ici, universitaire, académique¹⁶³ – prend trois formes possibles : « l'ignorance, l'enfermement et le procès en dissolution »¹⁶⁴. Dans tous les cas, ces attitudes sont symptomatiques d'un rejet de la littérature de genre, considérée comme inférieure aux « belles lettres ».

b. Les problèmes liés à la « codification »

Il faudrait s'attarder sur ce qui distingue la littérature dite de genre d'une littérature canonique et ainsi sur ce qui ferait, ou non, la qualité d'une œuvre littéraire.

Absence de discours, généralités sur la SF sans prise en compte de la spécificité des œuvres ou encore affirmation de sa dissolution à travers sa popularisation ; tous les arguments issus de la critique universitaire et pointant la faiblesse du genre semblent se cristalliser autour de l'idée d'une littérature aux canons trop conformes qui serait aux antipodes de ce que doit être la littérature ; une production géniale, originale, à l'esthétique singulière.

Ce qui est en cause, c'est peut-être l'aspect codifié de cette littérature de genre, c'est-à-dire un déroulement schématique, attendu de la fiction qui rendrait impossible sa valorisation littéraire. L'exemple le plus marquant concernant cette critique est certainement la « théorie du conformisme »¹⁶⁵ développée par Günther Anders dans les années 60. Il voit dans la SF un genre puéril et vulgaire : « SF-Autoren seien die « knabenhaftesten und vulgärsten unter uns Schriftstellern », wetterte Anders »¹⁶⁶. Certes Anders écrit à une époque où cette littérature connaît son âge d'or avec la prolifération des *pulps* mais n'est pas encore reconnue par la critique¹⁶⁷. De plus, sa pensée sur la technique comme possibilité d'anéantissement est profondément marquée

¹⁶² Cf. Gérard Klein : « Le Procès en dissolution de la Science-Fiction, intenté par les agents de la culture dominante », *op. cit.*

¹⁶³ Klein évoque « les représentants accrédités de la culture dominante », *ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.* Ce procès en dissolution est équivalent à l'idée de la « mort de la SF » analysée par Luckhurst et évoquée plus haut.

¹⁶⁵ Cf. Günther Anders : « Der sanfte Terror: Theorie des Konformismus », in : *Merkur* 18/1, 1964, p. 209-224.

¹⁶⁶ Hans-Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*, p. 41. Les écrivains de SF sont considérés par Anders comme des propagandistes travaillant à nous acclimater au monde moderne. Il affirme également que chaque époque a les prophètes qu'elle mérite. Cf. Günther Anders : *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2, Beck, Munich, 1992, p.133.

¹⁶⁷ « Bis 1980 gibt es noch keine kontinuierliche Forschungsstradition und Forschungsgeschichte », in : Reimer Jehmlich : *Science Fiction*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980, p. 28, cité par Hans-Edwin Friedrich, *Ibid.*, p. 28.

par les spectres d'Auschwitz et d'Hiroshima. Dès lors, il est possible d'expliquer cette méfiance pour des récits exaltant l'imagination technique qui travaillent à nous acclimater au monde construit par la technique moderne.

Néanmoins, un tel jugement sur une littérature intégrant la science et la technique est symptomatique d'un rejet des fictions considérées comme codifiées. On leur attribue aussi un certain type de lectorat qui serait plus vulgaire, avec des attentes qui renforceraient les schémas littéraires, voire plus réactionnaires :

SF vermittelt fast immer eine Weltanschauung, die aus seiner Mischung von Faschismus, Imperialismus, Feudalismus und Militarismus besteht und die aufgrund ihrer abenteuerlichen Präsentation für die meisten Zuschauer leicht zugänglich ist. Trotz aller technischen Erfindungen preist auch SF den ewigen status quo.¹⁶⁸

Ces récits serviraient en définitive à conformer son lectorat à un « devenir-machine du monde » entraînant, selon Anders, l'obsolescence de l'Homme¹⁶⁹. Sans s'attarder sur l'état de la recherche en Allemagne, il faut noter que cette vision de la SF est bien présente chez les critiques jusque dans les années 80, où elle est considérée comme le produit d'un marché¹⁷⁰. Cet aspect amoindrirait donc en partie la qualité littéraire des œuvres.

Bien plus tard et bien différemment, comme cela a déjà été évoqué plus haut, Jameson insiste sur le manque de sérieux de ces textes, et ce, bien qu'il en souligne le potentiel pour une analyse « idéologique ». Chez Jameson, la qualité littéraire des textes importe peu, au contraire, elle nuirait même à l'analyse. Tout se passe donc comme si la codification propre au genre – l'irruption d'un *novum* tech, la spéculation et la défamiliarisation – enfermait ces textes dans une paralittérature sans innovation et les privait de la fulgurance hors-norme propre aux « belles lettres ».

Codes, genres, sous-genres

Pourquoi une telle condamnation du genre « codifié » ? Il est probable que, dans la critique qui met en cause la qualité littéraire de tous les textes de SF, il y ait une confusion entre codification et manque d'originalité. Il s'agira donc de montrer que, loin d'être un gage de mauvaise littérature, la littérature de genre présente au contraire

¹⁶⁸ Klaus Keller : « Utopie und Science Fiction. Materialien zur Bewältigung eines neuerlichen Booms », in : *Medien + Erziehung*, 1978/22, p. 37-45, p. 45, cité par Hans-Edwin Friedrich, *ibid.*, p. 43. À noter que Keller s'intéresse aux productions cinématographiques.

¹⁶⁹ Cf. notamment Günther Anders : *Die atomare Drohung*, Beck, Munich, 1993, p. 195.

¹⁷⁰ Cf. Hans-Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*, p. 47-50.

des possibilités de jeu. Si le respect des attentes du lecteur semble être une condition du genre, c'est peut-être au milieu des codes que l'irruption de l'inattendu peut permettre des œuvres majeures.

La littérature de SF met en jeu un attendu, un « horizon d'attente » bien particulier. Or, on l'a souligné plus haut, tout genre littéraire se constitue en ensemble de normes, obéit à des codes littéraires qui le font entrer dans une catégorie littéraire donnée. En ce sens, il est tout à fait possible d'affirmer qu'elle n'est pas plus codifiée que le genre romanesque ou théâtral au moment où ceux-ci se sont constitués en « horizon générique ». L'on rappellera à titre d'exemple que le roman a lui aussi subi un certain discrédit à ses débuts, compris au départ comme un genre sans loi¹⁷¹.

Toutefois, pour ce qui est de la littérature de genre, il semble que le respect de ce « code » soit non seulement attendu par le lecteur, mais aussi qu'il fasse partie intégrante de la culture du genre. En plus d'être un « nouveau standard d'écriture »¹⁷², il semblerait que le genre science-fictionnel (et plus généralement la littérature de genre) soit lié à l'émergence d'une culture contemporaine : « The velocity of modern life is fundamentally tied to the multiplication, manipulation and negotiation of ever more slippery and complex identities. Genre fiction is itself one component of this modernity »¹⁷³. Il s'agit donc d'une littérature qui relève de la pratique culturelle avec une diversité de productions toujours plus importante.

Sorte de code narratif, le genre science-fictionnel interroge, d'une certaine manière et à travers certaines formes, notre vision du monde contemporain : « So storytelling is a way of thinking about things, and science fiction is a form of storytelling that invites us to challenge standard notions of nature and culture »¹⁷⁴.

La littérature de SF peut dès lors être considérée comme un mode d'expression inscrit dans une « subculture », ce qui n'enlève rien à la variété de ses productions, et peut-être encore moins à la diversité de son lectorat. Pour Sandra Rocquet, cette

¹⁷¹ Cf. Michel Raimond : *Le roman* [1987], Armand Colin, Paris, 2003, p. 17.

¹⁷² Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 127. À noter qu'elle utilise ce terme pour le *cyberpunk*.

¹⁷³ Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibek Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁴ Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, Routledge, London, 2002, p. 4.

[...] diversité des publics, [...] répond à la diversité développée par le genre lui-même sur le plan littéraire. [...] Ainsi, aux deux pôles « scientifique » et « littéraire », se substitue une mosaïque plus complexe dans laquelle les lecteurs se répartissent et se croisent, partageant leur goût pour ce genre littéraire qui mêle, justement, la science et la fiction.¹⁷⁵

La diversité du lectorat, ainsi que la dimension culturelle (et commerciale) du genre, amènent une subdivision du genre en sous-genres spécifiques : uchronie, *cyberpunk*, *steampunk*, *soft-SF*, *hard-SF*, *space opera*, etc. Sans s'attarder sur les définitions de tous ces genres, contentons-nous de souligner, d'une part, que ces sous-catégories ont tendance à s'hybrider. Bien que certaines productions respectent totalement un seul sous-genre, il est très possible de lire des fictions combinant *space opera* et uchronie *steampunk*, par exemple. Les œuvres de Dath notamment ne sauraient être cantonnées à un seul sous-genre : elles mêlent *space opera*, uchronie et, pour certains éléments, *fantasy*. D'autre part, il est à noter que certains sous-genres émergent à une époque précise et se font l'écriture d'un certain rapport au réel. Le *cyberpunk* qui émerge dans les années 1980¹⁷⁶, témoigne d'un intérêt pour la technique et la cybernétique rendue viscérale ; organes prothétiques et circuits implantés, altérations génétiques et interface cerveau/ordinateur. Le corps *cyberpunk* est envahi et hybridé dans un monde cynique et immoral – ce qui conduira Istvan Csicsery-Ronay à décrire ce genre comme « l'apothéose de la mauvaise foi »¹⁷⁷. De nos jours, le renouveau de ce sous-genre relève du « vintage », autrement dit d'un mode d'écriture passé devenu canonique et auquel l'on fait référence¹⁷⁸. Si, pour Jameson et Csicsery-

¹⁷⁵ Sandra Rocquet : « Un regard sociologique sur la science-fiction et ses amateurs », Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 116. Cité par Élodie Hommel : « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », Thèse de doctorat en sociologie, Université de Lyon, 2017, p.239. Ce dernier ouvrage traite de manière exhaustive des pratiques contemporaines de lecture en science-fiction et affirme également que son lectorat est hybride.

¹⁷⁶ Avec l'œuvre devenue canonique de William Gibson : *Neuromancer*, Ace Books, New York, 1984. Traduction française : *Neuromancien*, La Découverte, Paris, 1985.

¹⁷⁷ C'est ce que souligne Lars Schmeink : « A lack which has prompted Csicsery-Ronay to call cyberpunk writing 'the apotheosis of bad faith,' which isn't concerned with the implications of its technologies », in : Istvan, Jr. Csicsery-Ronay : *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, Duke University Press, Durham, 1991, p. 183-193, p. 193, cité par Lars Schmeink : *Biopunk Dystopias, Genetic Engineering, Society, and Science Fiction Biopunk*, Liverpool University Press, Liverpool, 2016, p. 23.

¹⁷⁸ L'on peut penser au roman de Philip K. Dick : *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, New York, 1968, traduction française : *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, Flammarion, Paris, 2012, adapté par Ridley Scott sous le titre de *Blade runner* (1982-2007). Une nouvelle version a vu le jour en 2017, *Blade runner 2049* ; une suite de l'histoire de K. Dick qui montre en quoi le *cyberpunk* et son esthétique (« remasterisée » ici) sont devenus un canon auquel l'on fait référence.

Ronay, le *cyberpunk* est caractéristique de la postmodernité¹⁷⁹, les écritures contemporaines semblent quant à elles tournées vers le biopunk : c'est-à-dire à un genre qui intègre la question des bio-technologies dans une « société liquide »¹⁸⁰. C'est ce que souligne Lars Schmeink :

[...] i believe that the rise of biology as one of the driving forces of scientific progress since the late 1970s, the mainstream attention given to genetic engineering in the wake of the Human Genome project (1989–2003), the changing sociological view of a liquid modernity, and the shifting discourses on the posthuman form a historical nexus that produces the cultural formation of biopunk – in terms of both a socio-political and scientific DIY biology movement and its artistic negotiation in the popular culture imagination.¹⁸¹

Toujours selon Schmeink, le « punk » du biopunk sert plus à rappeler sa filiation avec le *cyberpunk* (pour des raisons commerciales entre autres) qu'avec la culture punk en tant que telle¹⁸². Chez Dath, l'hybridation est sans conteste bio-tech et renvoie à une posthumanité liquide s'interrogeant sur ses métamorphoses. Quant à son aspect punk, peut-être se situe-t-il précisément dans la recherche d'une fluidité, d'une troisième voie qui ne se laisserait voir que dans l'écriture de la frontière.

L'on voit donc en quoi ces catégories ne sont pas simplement des subdivisions de la littérature à des fins commerciales, mais qu'elles sont aussi inhérentes à une sous-culture science-fictionnelle émergeant elle-même de son époque.

Enfin, il faut souligner la dimension mercantile de cette littérature pour comprendre la critique adressée à un genre relevant de la diffusion de masse. En effet, la SF obéit (comme toute littérature) aux lois du marché et elle est sans aucun doute

¹⁷⁹ Comme le rappelle Lars Schmeink : « Fredric Jameson sees in cyberpunk 'the supreme literary expression if not of postmodernism, then of late capitalism itself' (*Postmodernism* 419), whereas Csicsery-Ronay argues that by 1990 sf and its topoi need to be understood not just as a 'major symptom of the postmodern condition, but as a body of privileged allegories, the dream book of the age' ('postmodernism' 305) », in : Lars Schmeink : *Biopunk Dystopias, Genetic Engineering, society, and science Fiction Biopunk*, op. cit., p. 22. Référence pour Fredric Jameson : *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.

¹⁸⁰ Le terme est emprunté à Zygmunt Bauman, Thomas Leoncini : *Nati liquidi*, Sperling & Kupfer Editori, Segrate, 2017. Traduction française : *Les enfants de la société liquide*, Fayard, Paris, 2018. Dans les années 1990, Zygmunt Bauman s'intéresse aux sociétés occidentales contemporaines, d'abord sous le prisme de « sociétés postmodernes » puis à travers la métaphore de la « société liquide ». La « société liquide » est une société de consommation où l'individu est le point de référence et où le lien social est de plus en plus impalpable. La vie liquide s'épanouit dans une économie néo-libérale. L'individu, quant à lui, est aussi périssable que les objets qu'il consomme. Cette conception modifie profondément l'idée de l'identité humaine et individuelle ; elle n'est plus fixe mais changeante, adaptable : en d'autres termes liquide.

¹⁸¹ Lars Schmeink : *Biopunk Dystopias, Genetic Engineering, society, and science Fiction Biopunk*, op. cit., p. 28.

¹⁸² *Ibid.*, p. 24-25.

conditionnée par les décisions éditoriales ainsi que par une demande du lectorat. C'est la raison pour laquelle on a souvent lié piètre qualité ou renforcement des schémas littéraires et exigence de rendement. C'est ce que souligne Brian Attebery, à propos de la dimension genrée dans la SF : « SF's role as a commercial product has always tended to push it toward safe predictability and a reinforcement of existing social roles, but its own internal dynamics invite more daring variations in story, characters, setting, and social implications »¹⁸³. Néanmoins, comme il le précise, c'est peut-être au sein de la dynamique du récit que se trouvent des innovations fructueuses. C'est en cela qu'une approche littéraire, narratologique du genre est particulièrement pertinente.

Quoiqu'il en soit, ce constat de renforcement des schémas littéraires à des fins commerciales poussent à des logiques de légitimation, non seulement dans le milieu universitaire mais également dans le milieu éditorial¹⁸⁴. Comme le montre Élodie Hommel pour la France, des maisons d'édition comme le Diable Vauvert ou la Volte n'ont pas de collection estampillée SF afin de ne pas « enfermer » leurs auteurs dans le genre¹⁸⁵. Les maisons d'édition adoptent des stratégies commerciales, tantôt de légitimation et tantôt de marché dit « de niche »¹⁸⁶.

Les stratégies éditoriales semblent ainsi répondre à la critique tant formulée ; celle d'une littérature stéréotypée et pauvre. Mais peut-être peut-on comprendre cette accusation encore sous un autre angle ; en l'occurrence, celle d'une littérature trop populaire adressée à un lectorat lui aussi trop populaire. Cette pratique littéraire peut être rapprochée de ce que Bourdieu nomme un « art moyen » (comme il le fait pour la photographie)¹⁸⁷, donc comme un art qui contredit l'idée d'une création artistique comme effort et travail. Loin d'affirmer que l'auteur de SF produit sans effort, peut-

¹⁸³ Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p. 4.

¹⁸⁴ En effet, il ne faut pas sous-estimer le rôle du milieu éditorial dans l'émergence et l'évolution du genre de SF. À ce titre Roland Innerhofer soutient que c'est en partie Pierre-Jules Hetzel et son organisation éditoriale qui a permis le succès des œuvres de Jules Verne : « Vernes Werk war fortan das Produkt einer engen Kooperation zwischen dem Autor und seinem Verleger ». Il affirme aussi, sur la littérature de SF en général : « Die teilweise Verlagerung fiktionaler Literatur vom Buch auf die Presse hatte auch zur Folge, das die Leserkreise gegenüber den Leihbüchereien zunehmend an Bedeutung gewannen und in der Kolportage der Periodika gegenüber den Bücherreihen stieg und sie immer verdrängte », in : Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914, Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, op. cit., respectivement p. 30 et p. 14.

¹⁸⁵ Élodie Hommel : « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », op. cit., p. 72.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁸⁷ Cf. Pierre Bourdieu : *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

être est-ce la démocratisation de cette écriture, son accessibilité, comme en témoigne le succès de certaines fanfictions¹⁸⁸, qui est en cause ici.

L'invective faite au genre de SF a donc des raisons multiples et complexes qui sont liées à la « subculture » dans laquelle elle s'inscrit (et dont elle se revendique). Les aspects mercantiles et culturels impliquent ainsi une codification, codification qui peut après tout bien être un jeu (d'hybridation des sous-genres ou de transgression des normes). C'est probablement la raison pour laquelle la critique a longtemps cherché à envisager ce genre à travers la question des univers fictifs créés. Mais peut-être est-il nécessaire de se concentrer encore plus sur son aspect littéraire pour en comprendre la finesse et pour saisir la diversité de ses références culturelles. L'on pourra ainsi affirmer avec Roger Bozzeto :

Il faudrait aujourd'hui tenter de rendre compte de la façon dont la SF ne se contente pas de représenter. Il serait nécessaire de montrer comment elle métamorphose, tout en les mettant en travail, dans des fictions narratives spécifiques, les possibilités imaginaires des idées nouvelles et des images excitantes qui en découlent.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ces fictions, écrites par des fans d'une œuvre, s'inspirent fortement de celle-ci ou en réutilisent l'univers, les personnages ou d'autres éléments de l'œuvre de base. Cette pratique souligne en quoi l'imaginaire contenu dans une œuvre peut être réutilisé, réadapté pour créer de nouvelles formes littéraires – et aussi que l'écriture ne rime pas nécessairement avec marché éditorial. Il est à noter cependant que les fanfictions ne concernent pas uniquement la SF, mais tout univers « à succès », ou plus précisément ses éléments car dans la fanfiction, il est plus question de la réécriture de personnages que de leurs univers. Cf. à ce sujet : Francesca Coppa : *The Fanfiction Reader: Folk Tales for the Digital Age*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2017.

¹⁸⁹ Roger Bozzeto : « La littérature de Science-Fiction : recherche critique désespérément », in : *Les Univers de la Science-Fiction*, supplément à *Galaxies* 8, mars 1998, p. 203-222.
<<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/recherche.html>>[22.7.2019].

2. Monde de référence : langage et science-fiction

Comment envisager la littérature de science-fiction dans sa spécificité de genre ? Comme le rappelle Roger Bozzeto, la SF est avant tout un genre narratif qui se sert pour cela des codes littéraires de son époque : « Les auteurs de SF ont toujours utilisé les procédés romanesques en usage à leur époque sans tenter d'en inventer de spécifiques. En effet la SF n'a rien innové au plan narratif — pas plus d'ailleurs que le roman historique, le western ou le roman d'horreur »¹⁹⁰. Serait-ce à dire que la SF devrait d'abord être comprise à travers son aspect « narratif » ?

Irène Langlet, dans son livre *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, tente de saisir la littérature de SF à travers des outils narratologiques sans en nier la spécificité. Sa spécificité, on l'a vu, c'est d'abord son appartenance à une subculture et donc à un système de références au sein de celle-ci : « Les connaissances nécessaires à la compréhension du roman ne sont pas toutes à construire, pas à pas, au fil des aventures du personnage, mais elles sont aussi à puiser dans un stock identifié »¹⁹¹. Comme elle le souligne, le processus de construction de l'univers imaginé ne se livre pas seulement à travers des inventions lexicales – comme le « soma » dans *Brave New World* de Huxley¹⁹² – mais bien aussi « à travers des éléments du récit automatiquement (ou quasi) compris en référence aux univers de la science-fiction »¹⁹³. Ainsi dans *Die Haarteppichknüpfer* d'Andreas Eschbach¹⁹⁴, qu'elle cite, l'empereur décrit est nécessairement celui d'un empire galactique. C'est le lecteur qui fait le lien entre une description quasi métonymique et sa connaissance du *space opera*. En combinant une théorie de la réception où le lecteur reconstruit le sens à l'aide de connaissances implicites ; ce qu'Umberto Eco a nommé « encyclopédie »¹⁹⁵, avec le « portefeuille thématique »¹⁹⁶ propre à la culture science-fictionnelle et à ses productions, Irène Langlet amène le terme de « xéno-

¹⁹⁰ Roger Bozzeto : « La littérature de Science-Fiction : recherche critique désespérément », *op. cit.*

¹⁹¹ Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹² Aldous Huxley : *Brave New World* [1932]. Traduction française : *Le meilleur des mondes*, Plon, Paris, 2013.

¹⁹³ Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁴ Andreas Eschbach : *Die Haarteppichknüpfer*, Schneekluth, München, 1995.

¹⁹⁵ « C'est cet ensemble de connaissances implicites (ou, plus exactement *inférées* par le texte) qu'U. Eco appelle « encyclopédie », in : Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

encyclopédie ». Cette notion est un outil important pour comprendre la manière dont le lecteur reconstitue une histoire se déroulant dans un monde clivant et imaginaire.

L'intérêt d'un tel concept est aussi qu'il relie directement la création de mondes science-fictionnels au processus d'écriture, c'est-à-dire au langage de la science-fiction. La création de mots-fiction permet d'appréhender et d'introduire le *novum* ouvrant le passage au mode d'écriture science-fictionnel ; innovation langagière et monde imaginaire sont liés. Comme l'explique Marc Angenot, cette création a deux fonctions ; la première consiste en une opération de linguistique structurale qui donne à un référent imaginaire des mots inconnus et la seconde en une opération socio-linguistique « [...] destinée à extrapoler l'état de la société où ce mot et son référent prennent place »¹⁹⁷. Irène Langlet précise à ce propos qu'il n'est pas nécessaire que ces mots soient définis clairement ; ils fonctionnent plutôt comme des indices pour le lecteur dans sa pratique « xéno-encyclopédique »¹⁹⁸. L'attention qui est portée sur l'acte de lecture permet enfin à Irène Langlet de montrer en quoi la linéarité d'un récit ne signifie pas nécessairement sa simplicité : des histoires narrées à la troisième personne du singulier avec un narrateur extradiégétique et une action qui se déroule de façon linéaire peuvent également poser un problème de « reconstruction du monde » au lecteur. L'on peut penser à *Chroniques martiennes*, de Ray Bradbury (*The Martian Chronicles*, publié en 1950) qui obéit à tous ces critères mais qui dévoile seulement au fur et à mesure les éléments permettant de saisir le monde imaginé ; la situation initiale *in medias res* ne donnant pas une compréhension immédiate et explicite de ce monde.

Les différents outils proposés par Irène Langlet pour mettre en valeur l'articulation entre le *novum* / les explications au lecteur et les ressorts du récit interrogent donc sur la manière dont « l'étrange » s'insère dans la narration pour lui permettre une cohérence, ainsi qu'une adhésion de son lecteur.

¹⁹⁷ Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁸ Et ce, bien que ces « paradigmes à construire » fassent toujours référence à notre sémiosphère. Comme indiqué plus haut (I.A), un monde purement autre, sans lien avec notre système de références est impossible à imaginer ou à écrire.

a. La défamiliarisation : de quoi s'agit-il ?

Ici il nous faut revenir à l'idée d'« estrangement » pour comprendre le rôle des inventions littéraires dans le processus de création d'univers science-fictionnels.

On l'a vu plus haut, cette notion utilisée par Suvin mêle à la fois la *Verfremdung* brechtienne, l'effet d'étrangeté permettant une réflexion décentrée sur le réel, et l'*ostranenie* des formalistes avec l'aspect littéraire qu'il comporte. Cet effet, qui permet le « sense of wonder » caractéristique de la littérature de l'imaginaire, opère de différentes manières (mais toujours à travers les mots). Il peut être intra-diégétique ou formel. Cela signifie que l'effet de défamiliarisation se produit soit dans le récit lui-même, à travers l'apparition déplacée d'objets par exemple, ou bien à travers des créations linguistiques. Irène Langlet énonce différents « déclencheurs science-fictionnels » tels que les mots-fiction, les altérités discursives (des connexions sémantiques étranges¹⁹⁹) ou encore simplement l'étrangeté des univers (avec notamment des effets d'inversion). L'on peut penser à cet égard à des univers comme *City* de C.D. Simak où les chiens sont détenteurs de la culture et de la technique quand les humains en sont à chasser dans la forêt²⁰⁰. À cela s'ajoutent les « ressorts didactiques » permettant au lecteur de reconstruire l'univers imaginé : apposition pour expliquer un mot-fiction, analepse, dialogue justifiant l'apparition d'une information ou encore paratexte science-fictionnel. Ces éléments permettent de comprendre l'« estrangement » comme un « dispositif »²⁰¹ dont on expliquerait les rouages pour un genre « articulant l'étrangeté et son explication rationalisante »²⁰². Par ailleurs, il faut souligner que cet effet est loin d'être simple, au contraire. Irène Langlet constate une complexification de l'introduction de l'imaginaire dans le récit. Les règles de l'univers créé ne sont plus explicites mais diffuses et disséminées dans le récit :

Dans cette hypothèse l'histoire des formes de la science-fiction serait, en gros, parallèle à l'histoire générale des formes romanesques, orientée vers une complexification de plus en plus accrue des ressorts du récit et vers une auto-réflexivité au moins ironique, au plus déconstructive.²⁰³

¹⁹⁹ Irène Langlet cite la phrase d'Alfred Bester dans la nouvelle « L'Androïde Assassin » (*Fondly Fahrenheit*, 1954) : « He doesn't know which of us I am these days, but they know one trust ... », in : Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 33.

²⁰⁰ Cf. Clifford D. Simak : *City* [1952]. Traduction française : *Demain les chiens*, J'ai lu, Paris, 2005.

²⁰¹ Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 59.

²⁰² *Ibid.*, p. 60.

²⁰³ *Ibid.*, p. 60.

Peut-être faut-il alors considérer l'« estrangement » non comme un dispositif, mais comme un processus, ce qui permettrait d'analyser les allers-retours fructueux du monde imaginé avec le monde de référence réel. En effet, l'on peut considérer que l'« estrangement » se constitue dans l'écart entre le monde imaginé et le monde réel. Les mondes de Clemens J. Setz²⁰⁴ par exemple sont proches d'un univers considéré comme réaliste tandis que *Dune* de Frank Herbert²⁰⁵ s'en éloigne fortement. Cet écart peut être dû au nombre d'inventions langagières comme à la distance qui sépare notre présent du présent intradiégétique (au passé ou au futur, selon qu'il s'agit d'anticipation ou d'uchronie). Cette idée se retrouve dans la distinction faite entre *high fantasy* et *low fantasy* qui sert à signaler le degré de fantaisie de la fiction, donc dans quelle mesure la fiction diffère du monde réel.

Néanmoins, l'intérêt de se concentrer sur la question de l'« estrangement » plutôt que sur l'univers créé permet de nuancer le rapport entre *novum* et monde imaginaire et d'y voir un processus complexe d'intrication des modes d'écriture « réaliste » et science-fictionnel. De fait, les textes de SF peuvent contenir plus d'un *novum* ou encore décrire des mondes qui s'éloignent plus ou moins de notre réel.

Dans *Die Abschaffung der Arten* par exemple, le récit s'étire sur plusieurs millénaires, ce qui fait que le *novum* premier – ici l'hybridation technologique d'animaux appelés Gente – diffère du second – la conquête de la Terre par une divinité bio-tech et la colonisation de Mars et Vénus – et du troisième – la création d'une espèce saurienne suite à des expériences scientifiques. L'on pourrait encore citer plusieurs *novum* pour ce roman. Dans ce cas, c'est donc la temporalité intradiégétique qui est en cause dans le processus de défamiliarisation et de décentrement par rapport à notre réel.

Mais l'écart entre ces mondes peut être soudainement réduit au cours du récit. Dans *Pulsarnacht* notamment, l'écriture semble se jouer de son propre imaginaire. Lorsque Mazurier ouvre les yeux, il voit apparaître en face de lui un mélange du visage de Shavali Castanon et de l'amirale Renée : « Sie klang wie die Präsidentin, hatte auch einen ähnlichen Mund, aber außerdem die strahlenden Augen der Admiralin Renée

²⁰⁴ Cf. notamment Clemens J. Setz : *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*, Suhrkamp, Berlin, 2015.

²⁰⁵ Frank Herbert : *Dune* [1965]. Traduction française : *Dune*, Robert Laffont, Paris, 1970. *Dune* décrit un univers très éloigné du monde contemporain du lecteur tant du point de vue géographique que temporel. Le récit se déroule en 10191 et les planètes de l'Imperium sont un vaste empire qui s'étend sur des centaines de mondes dans la galaxie.

Melina Schemura » (PN, 268). Dans une histoire où les posthumains se reclonent sans cesse et où il est coutume de porter le visage d'autres personnes en guise de farce, l'on comprend de prime abord que ce visage est littéralement un assemblage de ces deux personnes. Pourtant cette phrase doit être comprise comme un procédé littéraire puisqu'il s'agit d'Irina Fayun Castanon, la fille de Shavali et de Renée : « Dies war keine Maske, aber da die meisten, die flüchtig hinsahen, es dafür halten würden, eine geradezu geniale Tarnung », (PN, 268).

L'on pourrait encore mentionner que certains *novum* sont présupposés, c'est-à-dire que l'histoire se déroule déjà dans le monde clivant, quand d'autres se présentent au cours de la narration. Quoiqu'il en soit, comme le souligne Jeanne Cortiel, il ne faut pas considérer le *novum* et la langue qui en découle comme un procédé unique et figé. Cortiel reprend la thèse de Carl D. Malmgren²⁰⁶. Celle-ci énonce que la spécificité du genre réside dans le monde créé où le *novum* représente une discontinuité, grâce à laquelle la SF peut dissocier son monde narratif du monde narratif « réaliste » : « [Malmgren] defines the 'novum' as 'representational discontinuity' with which science fiction dissociates its narrative worlds from the 'basic narrative world' »²⁰⁷. Citant H.G. Wells qui proposait un *novum* où la technique permet aux femmes de se reproduire sans les hommes, il imagine un monde tout féminin, avec ses codes et son langage. Le monde imaginé et l'écriture qui l'accompagne sont déterminés par ce seul *novum*. Mais comme l'explique Cortiel, en prenant l'exemple de *The Female Man* de Joanna Russ²⁰⁸, la société féminine n'est ni le seul *novum*, ni le seul garant de l'effet de défamiliarisation :

Yet I would argue that in focusing solely on the narrative world projected by the texts, his observations become unnecessarily exclusive. This theoretical limitation does not become apparent, however, until Malmgren encounters Russ's novel in which the clearly science-fictional interplay between narration and the narrative world is one of the central characteristics of the text.²⁰⁹

De la même façon que la société androgyne de *The Left Hand of Darkness* d'Ursula K. Le Guin, la société féminine de Russ est faite d'imperfections et de

²⁰⁶ Jeanne Cortiel : « Intersexions: Toward a Feminist Narratology of Science Fiction », in : Walter Grünzweig, Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*, Günter Narr, Tübingen, 1999, p. 195-206. Elle y cite Carl D. Malmgren : *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1991. Elle salue cependant le fait que Malmgren est l'un des premiers à se concentrer sur l'aspect narratologique de la science-fiction : cf. p. 196.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁸ Joanna Russ : *The Female Man* [1975], Gollancz, London, 2010.

²⁰⁹ Jeanne Cortiel : « Intersexions: Toward a Feminist Narratology of Science Fiction », *op. cit.*, p. 196.

tâtonnements. Certaines femmes – dans des temporalités différentes – vivent dans une société qui se rapproche de celle, réelle, des années 60. Ce sont précisément ces procédés littéraires qui permettent de réfléchir un réel contemporain sans se cantonner à un simple décentrement ou à une inversion des valeurs. Dans le cas de Russ, ces « imperfections » permettent une utopie féministe qui ne tomberait pas dans l'écueil d'une reconstruction de l'éternel féminin : « Switching between embodying and disembodying the various narrators, the text provisionally makes the female body the site for its oppositional politics while at the same time avoiding to re-inscribe the eternal feminine »²¹⁰. De même, ce sont l'entrecroisement des points de vue narratifs ainsi que l'inauthenticité fortuite de l'auteur fictif qui rendent au texte sa profondeur : « The text uses shifted and fragmented narrators, and the instance of a fictional author who has contingent control over the text and also becomes part of the tale »²¹¹. Ce dernier point est important en science-fiction car, rappelons-le, l'adhésion du lecteur de SF est basée sur la suspension volontaire de son incrédulité. Mettre en avant le manque de fiabilité du narrateur, c'est donc déconstruire son entreprise « xéno-encyclopédique » pour la renouveler. Ici, les potentiels d'une telle écriture pour la SF se comprennent aisément.

On le voit, cet effet de distanciation gagne à être envisagé comme un processus dynamique où l'écart entre le monde réel et l'univers imaginé est modulable, où la fluidité de l'« estrangement » permet de rendre trouble la frontière entre les mondes – même si ces mondes restent littéraires, fussent-ils ultra-réalistes.

²¹⁰ Jeanne Cortiel : « Intersexions: Toward a Feminist Narratology of Science Fiction », *op. cit.*, p. 202.

²¹¹ *Ibid.*, p. 202.

b. Lorsque le verbe se fait chair

Nous l'avons vu plus haut, le récit de SF ne se départit pas de la tradition littéraire plus générale dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, une écriture qui se fait plus diffuse, dont l'histoire se laisse retracer de manière implicite par le lecteur, peut se retrouver aussi bien dans une œuvre « réaliste » que dans un texte de SF. À cette idée s'ajoute celle d'une multiplication des références en lien avec la subculture de la SF, ainsi bien sûr que celle d'un besoin moindre d'explications scientifico-techniques dans un monde toujours plus technologique ; le succès de cette subculture implique en effet que l'on n'est plus obligé d'explicitement toutes les inventions technologiques ou les références à un classique de la science-fiction.

Le texte de SF ne se donne donc pas nécessairement comme tel ; sa reconstruction est plus exigeante. Naviguant entre les mondes plus ou moins réalistes, le processus d'« estrangement » qui le caractérise rappelle également au lecteur, dans une sorte de retour poïétique, le procédé artificiel qui le constitue. En ce sens, l'« estrangement » est décentrement du regard porté sur le monde, de la perspective. De fait, l'exemple de Joanna Russ et de ses mondes plus ou moins féminins (et féministes) cité plus haut, nous défamiliarise également dans notre propre rapport au langage. Il rappelle que le genre (*gender* ici) est un code (linguistique avant tout) qui conditionne notre rapport au monde – à la manière d'une condition de possibilité a priori dans l'expérience. Comme le souligne Attebery, le lecteur de SF, quel qu'il soit, devient une chimère incorporant la multiplicité des voix qui composent le texte : « So I, as a reader, am a chimera, a science-fictional construct incorporating many identities and many voices »²¹².

Il s'agit alors d'analyser le rapport entre la langue et le corps, et ainsi les possibles de la littérature pour une dynamique des corps à l'ère du *natureculture*²¹³. De fait, la figure du cyborg propre à la SF est avant tout une figure littéraire, une allégorie de l'hybride ; une chimère dans tous les sens du terme. Toutefois, la SF donne corps à cette allégorie en l'incarnant, c'est lui donner vie dans une fiction. Le cyborg est une

²¹² Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p. 10.

²¹³ Le concept formulé par Donna Haraway fait état du dépassement de l'opposition entre nature et culture. Selon la chercheuse, l'état de nature n'existe pas, pas plus qu'un Éden original. La nature nous est donnée à voir seulement dans son intrication avec la culture. Cf. Donna Haraway : *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003, <http://xenopraxis.net/readings/haraway_companion.pdf>, [22.7.2019].

figurine de chair-papier. Cette littérisation du cyborg permet d'envisager différemment le corps humain, sans avoir à se débattre avec sa matérialité. La complexité des corps – Attebery parle de « stubborn physicality of bodies »²¹⁴ – gagne en légèreté ; en convoquant la fiction du cyborg, la SF nous invite à jouer avec ses formes (à modifier le discours, ses règles, ses corps) et à littéraliser les vieilles métaphores tout en en générant de nouvelles : « literalizing old metaphors and generating new ones »²¹⁵.

Langue aliène : métaphore et mot-fiction

Ce jeu entre littérisation et littéralisation se produit toujours dans les mots ; les mots-fiction et les métaphores. Or, ces dynamiques sont justement permises par l'effet d'« estrangement » lorsqu'il est conçu comme un processus augmentant ou réduisant la distance entre monde réel et monde imaginaire.

Cette distance peut par exemple être réduite dans le cas où un mot-fiction fait référence à une intertextualité. Dans *Die Abschaffung der Arten* par exemple, il est question d'une libellule cyborg avec un appareil à penser en « plastacier » (« plaststählerner Denkapparat » DA, 55). Ce mot-fiction est directement emprunté à *Dune* de Frank Herbert où les infrastructures sont construites avec le « plasteel »²¹⁶. À travers les références à l'intertextualité science-fictionnelle, l'écriture de Dath révèle le caractère composite du texte²¹⁷. Elle fait également sortir le lecteur de son adhésion au récit ; le rappelle à d'autres mondes, et ainsi à la littéarité du monde qu'il tenait, pendant sa lecture, pour littérale. Ici la référence au paratexte de SF – telle un élément « transfictionnel » au sens où l'entend Richard Saint Gelais – agit comme un grain de sable enrayant les rouages du texte. Richard Saint Gelais s'intéresse en effet à la transmission d'univers, d'intrigues ou de personnages d'un texte à un autre à travers l'idée de « transfictionnalité » : « Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue

²¹⁴ Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p 16.

²¹⁵ *Ibid.*, p.16.

²¹⁶ « [Extremely tough form of steel], stabilized with stravidium fibers grown into its crystal structure », Frank Herbert : « Terminology of the Imperium », *Dune*, Chilton Books, Philadelphie, New-York, 1965.

²¹⁷ C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles l'on peut qualifier son œuvre de postmoderne, c'est-à-dire une œuvre assumant son intertextualité en réutilisant explicitement des formes artistiques préexistantes.

préalable ou partage d'univers fictionnel »²¹⁸. Chez Dath, l'univers de Dune est réutilisé et transformé, c'est-à-dire que l'invention de Herbert est complexifiée par un nouveau mot-fiction, un nouveau *novum*. Et même si cette reprise en particulier est unique dans le texte, le caractère hautement intertextuel des œuvres de Dath invite à s'intéresser à ces textes transmis et transformés dans une nouvelle fiction. Il s'agira de les analyser dans cette perspective par la suite.

Il existe toutefois d'autres « grains de sable » qui créent de nouvelles métaphores dans le texte SF. Ces grains constituent la langue du cyborg, du corps-tech modifié. En imaginant la langue possible dans un univers clivant, l'écriture science-fictionnelle crée un espace dans les mots permettant de retranscrire le langage des corps en mutation. Comme le rappelle Donna Haraway, dans *The Companion Species Manifesto*, toute histoire est affaire de « trope », de figures de style. Or, le sens premier de « tropes » est écart, détour et même achoppement :

All stories traffic in tropes, i.e., figures of speech necessary to say anything at all. Trope (Greek: tropos) means swerving or tripping. All language swerves and trips; there is never direct meaning; only the dogmatic think that trope-free communication is our province.²¹⁹

Pour Haraway, le terme le plus approprié pour parler de la relation entre homme et animal est le métoplasme ; donc l'altération du mot, quelle qu'elle soit :

My favorite trope for dog tales is "metaplasms." Metaplasms means a change in a word, for example by adding, omitting, inverting, or transposing its letters, syllables, or sounds. The term is from the Greek *metaplasmos*, meaning remodeling or remolding. Metaplasms is a generic term for almost any kind of alteration in a word, intentional or unintentional. I use metaplasms to mean the remodeling of dog and human flesh, remolding the codes of life, in the history of companion-species relating.²²⁰

La figure de style du métoplasme est particulièrement intéressante si l'on se penche sur la question de la relation homme / animal ; elle l'est peut-être encore plus dans une fiction où homme, animal et machine se sont entrelacés au point qu'ils forment des corps hybrides. C'est le cas des Gente dans *Die Abschaffung der Arten*, qui sont des animaux génétiquement modifiés descendant des humains. Quel est le langage de ces animaux communiquant grâce à des « phérophones » ? Dath imagine un zoolecte complexe et diversifié pour faire parler des corps hybrides. Un exemple

²¹⁸ Cf. Richard Saint Gelais : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris, 2011, p. 7.

²¹⁹ Donna Haraway : *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant, Otherness*, *op. cit.*, p. 20.

²²⁰ *Ibid.*, p. 20.

particulièrement marquant est celui de l'âne Storikal qui tient un discours peu canonique, en dépit de ces augmentations bio-techs (« mit einem (dank der Pharmakoi in den Schnittblumen der Dachswache) stark verbesserten Orientierungssinn beschenkt » (DA, 43)) et de sa réussite dans le milieu artistique : « Der vermeintliche Esel [war] zu einem der wichtigsten Bewegter der kapseitigen Kunstwelt avanciert » (DA, 43). Storikal tient un discours devant la fine fleur des artistes et mécènes mais, au lieu d'honorer ces invités, son corps lui fait défaut et le pousse à un discours décalé, voire déplacé : « Ich hätte genauso gut sagen können : Im Lurch, es ist... eine... Spick... eine Spur, eine selbe Seise. Seite. Ha ha ha! Hööh » (DA, 48). C'est comme si la matérialité de son corps d'âne faisait retour, au mauvais endroit et au mauvais moment. Un grain de sable ; « Ja. Ja, ja. Jaaaaaaaaaaaaah! » (DA, 48). Au cœur des mots-métaplasme, le langage animal imaginé par Dath invite à questionner la matérialité d'un corps en construction, en hybridation. Comme chez Russ, ces corps hybridés n'ont pas un langage parfait et lisse. Au contraire, il est expérimental autant qu'il est producteur de création linguistique et d'images. En ce sens, on comprend la phrase – elle aussi pleine de métaphores – d'Haraway ; le métaplasme, c'est le grain de sable provoquant l'irruption d'une nouvelle sémantique, c'est ce qui permet d'imaginer le langage de l'autre (qu'il soit hybride ou alien).

L'on pourrait dire alors que l'écriture de SF fonctionne comme une interface où la littérature se littéralise et où le réel se littérarise, où le texte s'incarne et où le monde devient image. En effet, que ce soit avec l'irruption de l'intertextualité (explicite ou non) dans la fiction, ou l'imagination d'une langue toute aliène pour des corps (réels) en mutation, il semble bien que l'écart entre réel et fiction s'amenuise. De fait, la SF est très certainement une écriture de la frontière. Cette dernière idée est d'ailleurs déjà explicitée par Baudrillard pour qui le rapprochement entre réel et virtuel, entre imaginaire et réalité est inhérent à la société du simulacre :

Il n'y a de réel, il n'y a d'imaginaire qu'à une certaine distance. Qu'en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et l'imaginaire, tend à s'abolir, à se résorber au seul profit du modèle ? [...] Elle se réduit de façon considérable dans la science-fiction : celle-ci n'est le plus souvent qu'une *projection* démesurée, mais non qualitativement différente, du monde réel de la production. [...] À l'univers potentiellement infini de la production, la science-fiction *ajoute* la multiplication de ses propres possibilités.²²¹

²²¹ Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 178-179.

De là, il semble donc important de s'intéresser à ce que peut être une écriture de SF à l'heure de l'hyperréel et du postmodernisme. À cet égard, il est intéressant de prendre en compte l'évolution du genre SF depuis ses débuts jusqu'à son éclatement dans les productions contemporaines.

II. Seconde partie : Corpus et méthode

A. Histoire de la science-fiction.

1. Prélude

Dietmar Dath, dans son histoire exhaustive de la science-fiction, définit son sujet d'étude comme un ensemble d'histoires qui ne se sont pas déroulées et ne se dérouleront jamais : « Science Fiction erzählt Geschichten von Vorkommnissen, die nie geschehen sind und nie geschehen werden »²²². Bien évidemment, l'on pourrait aussi souligner le caractère fictif de toute littérature mais ce qui importe ici, c'est peut-être en quoi la SF échafaude des réalités alternatives. L'histoire de ces histoires irréelles, qui constitue pourtant un outil critique particulièrement efficace pour contempler notre Histoire, Dath se propose de la raconter à sa manière dans *Niegeschichte* (2019) ; celle à la fois d'un auteur passionné et d'un critique littéraire qui n'aurait rien à envier aux spécialistes du domaine. Or justement, l'histoire du genre montre qu'il n'est pas rare, voire courant pour les auteurs de SF d'écrire sur le développement de la science-fiction, de tenter de la définir ou encore de rassembler plusieurs auteurs qu'ils pensent prometteurs dans une anthologie. C'est un phénomène qui remonte à la naissance du genre. Pensons aux réflexions de l'auteur Kurd Laßwitz sur la SF qui sont d'une grande actualité :

Aber man muss auch ein wenig Spaß verstehen. Wir blicken in den Spiegel der Zukunft, und das Gesicht der Gegenwart schaut uns entgegen, befremdlich zum Theil und nicht ohne Verzerrung, aber doch erkennbar und vertraut. Die Nase ist wohl etwas lang, der Mund leidlich groß geraten und höher die Stirn; aber aus den Augen leuchtet das alte, herzliche Gemüt, das unsterbliche, göttliche Erbteil der Menschheit: Sitte und Schönheit.²²³

L'aspect réflexif de la SF ainsi que ses origines mythiques (tout du moins ses accointances avec elles), semblent donc avoir été saisis par l'auteur, alors même que le

²²² Dietmar Dath : *Niegeschichte: Science Fiction als Kunst- und Denkmachine*, op. cit., p. 14.

²²³ Préface à la 3^e édition de *Bis zum Nullpunkt des Seins*, in : Kurd Laßwitz : *Bilder aus der Zukunft*, Freytag, Breslau, 1879. Cité par : Jacek Rzeszutnik : « Andere deutschen Quelle der modernen Science-Fiction. Kurd Laßwitz als SF-Autor und -Theoretiker », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit., p. 69.

terme de « science-fiction » ne s'est pas encore imposé²²⁴. Quant à H.G. Wells, il voit dans les récits d'anticipation non seulement le potentiel d'une écriture spéculative permettant de parler du futur mais également la possibilité de le modeler, comme en témoignent ses essais philosophiques que l'on pourrait aujourd'hui qualifier d'essais de futurologie : *The Discovery of the Future* (1902), *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought* (1902), *Mankind in the Making* (1903), *The Fate of Homo Sapiens* (1939)²²⁵. Beaucoup d'auteurs de SF s'essayent ainsi à la question de la définition du genre ; qu'ils soient classiques comme Robert A. Heinlein, dans « Grandeur et misères de la science-fiction »²²⁶, ou auteur.e.s féministes comme Joanna Russ avec son article « Speculations: the Subjunctivity of Science fiction »²²⁷.

Les auteurs publient également des encyclopédies ; à titre d'exemple celle, particulièrement exhaustive, de John Clute : *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia* (1995)²²⁸, et s'il faut citer une histoire du genre devenue canonique, c'est bien celle de l'auteur Brian W. Aldiss : *Trillion Year Spree: History of Science Fiction* (1986)²²⁹. En Allemagne, l'on peut penser à Herbert W. Franke, à la fois pour ses écrits sur le genre²³⁰ mais également pour son travail colossal d'édition qui a permis de redonner de la visibilité à une production de SF particulièrement méconnue en Allemagne fédérale dans les années 1970, comme on le verra plus loin. Hans Joachim

²²⁴ Rappelons que c'est Hugo Gernsback qui propose le terme en 1911.

²²⁵ Cité par Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », in : *Center for Future Consciousness*, 2005, version de l'auteur, <http://www.centerforfutureconsciousness.com/pdf_files/readings/sciencefictionshortarticlejuly2005.pdf>[12.12.19]. Lombardo affirme ainsi : « Wells was not only interested in speculating about the possibilities of the future; he was also very concerned with actually influencing the future of mankind », *ibid.*, p. 10.

²²⁶ Robert Heinlein: « Science fiction: Its nature, faults and virtues », in : *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*, 1959, discours tenu en 1957, texte intégral en ligne : <http://sciencefiction.loa.org/biographies/heinlein_science.php>[15.12.19]. Il y développe une typologie du genre qu'il distingue de la *fantasy* : « conversely all fiction which I regard as "imaginary-but-possible" I shall refer to as "realistic fiction," i.e., imaginary but could be real so far as we know the real universe. Science fiction is in the latter class. It is not fantasy ». Il déplore également dans ce texte, dans un style pour le moins authentique, la « haine » pour la science : « Instead it offers a "devil theory" in which "science" is something outside of an inimical to the human race and "scientists" the inhuman high priests thereof. It reminds me of a plaint attributed (perhaps unjustly) to one United States Senator: "Why in the world were those scientists ever trusted with the secret of the A-bomb in the first place?" ».

²²⁷ Joanna Russ : « Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction », in : *Extrapolation*, 1973/15, p. 51-59. Joanna Russ y aborde, en reprenant une notion de l'auteur de SF Samuel Delany, la question du conditionnel en SF, donc de son aspect probable, possible.

²²⁸ John Clute : *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*, Dorling Kindersley, London, 1995.

²²⁹ Brian W. Aldiss : *Trillion Year Spree: History of Science Fiction*, Gollancz, London, 1986.

²³⁰ Herbert W. Franke : « Literatur der technischen Welt », in : Eike Barmeyer (dir.) : *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, Fink Verlag, München, 1972, p. 105-118.

Alpers, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn et Wolfgang Jeschke font paraître quant à eux le *Lexikon der Science Fiction Literatur* en 1980²³¹.

Il est important de souligner ces contributions d'auteurs à la théorie sur le genre de la SF car elle est particulièrement intéressante pour la conception et la réception de ces textes, à la fois par les lecteurs de SF et par l'institution académique. La question du rapport souvent conflictuel avec les institutions académiques a déjà été mis en lumière auparavant, mais la production d'essais critiques sur la SF par leurs auteurs est essentielle pour le genre lui-même à plus d'un titre.

Il témoigne en premier lieu d'une certaine méfiance vis-à-vis des critiques académiques, méfiance toute justifiée si l'on se rappelle les réflexions d'un Günther Anders en Allemagne. De la même manière, l'essor de la SF américaine a été rendu possible par l'émergence des *pulps*, donc par l'effort éditorial de passionnés et non par le milieu universitaire ou la critique « mainstream ». Si l'on met souvent en avant l'importance du marché éditorial dans le succès de cette littérature (et ce, dès ses débuts ; pensons à Verne et son éditeur Hetzel), il faut également reconnaître le rôle qu'y ont joué les auteurs. Ce n'est qu'à partir des années 80, et encore bien plus tard en France et en Allemagne, que les universités se saisissent de ce corpus qui devient un domaine de recherche. Quoiqu'il en soit, il semble que l'histoire du genre soit profondément liée à ces auteurs qui se sont occupés non seulement de l'écrire mais aussi de réfléchir à ce genre qu'ils étaient (et sont) en train de créer. Il n'est donc pas étonnant qu'un auteur comme Dath affirme plutôt sa filiation avec une théorie / histoire du genre écrites par des auteurs de SF, qu'avec celles écrites par les universitaires :

Kanonüberlegungen [...] sind *Niegeschichte* fremd. Genauso fern liegt diesem Buch das meiste, was die führenden Köpfe akademischer und krypto-akademischer *Tribes* der Literaturexegese und Gesellschaftstheorie in der Science Fiction an Belegen für Theorien der Sozial- und Kulturwissenschaften gefunden haben zu glauben, von Fredric Jameson über Darko Suvin bis zu Samuel R. Delany. Kritikerinnen und Kritikern, die im Tagesgeschäft der Buch- und Filmrezension die Umrisse einer Art von Wertungssystem und Genealogie des Fantastischen und der Science Fiction geschaffen haben, steht der Verfasser von *Niegeschichte* schon näher.²³²

²³¹ Hans-Joachim Alpers, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn et Wolfgang Jeschke : *Lexikon der Science Fiction Literatur*, Heyne Verlag, München, 1980.

²³² Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 21.

Il ne s'agit pas dans notre travail de discuter de la pertinence des critiques académiques dans leur apport à la définition du genre. Remarquons simplement que cette affirmation de Dath relève d'un engagement qui consiste à définir soi-même les contours du genre, c'est-à-dire à considérer comme plus légitime un discours sur la SF tenu par ceux qui la font – les auteurs de SF, donc. En cela, il s'inscrit dans une tradition de revendication d'un genre constitué en subculture et qui échapperait à l'institution académique, jusqu'à lui retirer le monopole d'en faire l'histoire – pensons entre autres à l'article de Gérard Klein déjà évoqué²³³.

C'est que l'histoire de la SF est intimement liée à ceux qui en écrivent le matériau (pour des raisons éditoriales, donc de visibilité, comme cela a été écrit plus haut). Il peut alors sembler logique que ceux qui contribuent à faire le genre soient aussi en mesure de tenir un discours sur la SF. Mais pourquoi est-il si important de pouvoir écrire l'histoire de la SF ? Ne pourrait-on laisser ce travail minutieux (pour ne pas dire fastidieux) aux chercheurs et aux spécialistes ? Les pensées postcoloniales et féministes notamment²³⁴, ont déjà mis en lumière depuis les années 80 l'importance essentielle de remettre en cause le sujet (les sujets) détenteur du discours ; car celui qui écrit l'Histoire est aussi celui la crée. Comme le souligne Irène Langlet, écrire l'histoire de la SF n'est donc en aucun cas anodin, et pose des problèmes d'ordre épistémologique. C'est pourquoi, lorsqu'elle propose une « histoire critiqu(é)e de la SF », elle invite à :

[...] prendre conscience du caractère nécessairement *orienté* de cette histoire, puisqu'elle doit fonder non seulement un genre littéraire, mais aussi une communauté, une identité et un protocole de lecture – le tout dans une dynamique d'opposition à la « Littérature » ou « littérature générale ». ²³⁵

Irène Langlet met l'accent sur la question de l'image des sciences dans la SF. Dans son analyse, elle montre que le traitement de la thématique « science » dans les

²³³ Cf. Gérard Klein : « Le procès en dissolution de la SF », *op.cit.*

²³⁴ Pensons par exemple à l'essai-monument de Spivak « Can The Subaltern Speak ? » qui interroge la place et la légitimité d'un discours « phallogocentré » (pour reprendre le terme derridien), in : Gayatri Chakravorty Spivak : *Can the Subaltern Speak ?* [1988]. Traduction française : *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009. Les études féministes soulignent également cet aspect, comme le fait Monique Wittig : *The Straight Mind* [1992]. Traduction française : *La pensée straight*, Balland, Paris, 2001. Encore plus ancien, l'ordre du discours comme légitimation du pouvoir dans le système biopolitique tel que décrit par Michel Foucault : *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris, 1971.

²³⁵ Irène Langlet : *La science-fiction : Lecture et poétique d'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 133.

textes devient un critère de légitimation (ou de délégitimation) d'une œuvre. Dans le milieu des « belles lettres », la distinction est faite entre SF de genre (« genre science fiction ») et SF plus littéraire : « [...] un partage s'opère entre la conjecture rationnelle qui s'appuie sur l'inspiration techno-scientifique et celle qui s'appuie méditativement sur un élargissement de l'échelle des visions »²³⁶. Il en serait de même pour ceux qui situent les origines de la SF dans l'Antiquité ou l'utopie ; discours qui servirait à rendre un genre populaire acceptable aux yeux de l'institution²³⁷ – mais, si cette thèse a certainement le mérite d'interroger les réticences institutionnelles à intégrer la SF dans le canon, elle reste discutable et sera discutée un peu plus loin.

Irène Langlet s'interroge donc sur la portée de l'histoire écrite : comment écrire cette histoire ? Quelle œuvre considérer comme canonique du genre, ou comme chef-d'œuvre ? Poser des œuvres-jalons, des auteurs-phare pour structurer l'histoire des textes de science-fiction soulève alors des questionnements sur la teneur de cette histoire à écrire. Et ce d'autant plus que certains chefs-d'œuvre de la SF étaient peut-être précisément ceux qui transgressaient la norme littéraire et l'horizon d'attente ; œuvres hors-normes et trans-catégorielles²³⁸. Pensons aux romans de la *new wave*, dans les années 60, à *Dune* de Frank Herbert (1965) ou à *Kane of Old Mars* de Michael Moorcock (1965)²³⁹. Ces romans influencés par le postmodernisme, au début profondément novateurs, sont à présent des classiques de la SF. *Neuromancer* de William Gibson (1984)²⁴⁰ est quant à lui à la fois un roman qui révolutionne les codes de la SF et initie le genre *cyberpunk*. S'opère, probablement comme pour l'histoire littéraire en général d'ailleurs, un jeu entre norme littéraire (canon) et transgression de celle-ci afin d'en renouveler la portée.

²³⁶ Irène Langlet : *La science-fiction : Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 144

²³⁷ C'est ce qu'affirme Roger Bozzetto, pour qui le discours sur le rapport à l'Antiquité est une « provocation critique », in : Roger Bozzetto : « La littérature de Science-Fiction : recherche critique désespérément », in : *Les Univers de la Science-Fiction, Galaxies*, 1998/8, p. 203-222. Cité par Irène Langlet : *ibid.*, p. 140. Hans Edwin Friedrich rappelle que voir un lien entre utopie et SF est souvent un moyen de légitimation de la SF, cf. Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, op.cit., p. 9-12.

²³⁸ Il faut préciser ici que dans la théorie élaborée par Hans Robert Jauss, la définition du chef-d'œuvre est précisément celle d'une œuvre sur laquelle le temps et les différentes générations de lecteurs n'auraient pas de prise. Hans Robert Jauss : *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 153.

²³⁹ Michael Moorcock : *Kane of Old Mars* [1965]. Traduction française : *Le Cycle du guerrier de Mars*, Albin Michel, Paris, 1987.

²⁴⁰ William Gibson : *Neuromancer* [1984]. Traduction française : *Neuromancien*, La Découverte, Paris, 1985.

Toutes ces précisions données, revenons-en à la citation de départ, celle mentionnant l'histoire de ces histoires qui, selon la formule de *Niegeschichte*, ne se sont pas passées et ne se passeront pas. En ébauchant ainsi les contours du genre à travers le prisme de l'irréel et des possibles de l'impossible, Dath rappelle que la SF est une subculture qui se nourrit d'elle-même et de ses références. Ces histoires qui ne sont pas possibles constituent le matériau sur lequel se tissent d'autres histoires impossibles, d'autres textes. Évidemment, cela ne signifie en aucun cas que les textes de SF ne font jamais référence à la littérature dite canonique – et inversement. Au contraire, il semble que les frontières entre littérature canonique et littérature de genre s'effacent au fur et à mesure que la « xéno-encyclopédie » science-fictionnelle (Irène Langlet) s'épaissit – mais nous avons déjà parlé du fameux « slipstream » et de ce qu'il signifie.

Ces considérations amènent plusieurs hypothèses qui conditionnent l'écriture de ce chapitre sur l'histoire du genre :

- Cet essor dans la production science-fictionnelle, ainsi que sa constitution comme subculture auto-référentielle, impliquent donc qu'il ne peut y avoir d'histoire « objective » du genre. Irène Langlet propose une « histoire critiqu(é)e de la SF ». Ce travail, qui se situe dans la même démarche critique, tente d'interroger, dans les histoires du genre déjà parues, les processus de légitimation qui sont à l'œuvre, d'en discuter la pertinence pour une histoire du genre dans le contexte académique qui est le nôtre. C'est le premier présupposé de ce chapitre ; faire une histoire « subjective » de la SF.

- Cette histoire sera doublement subjective puisque, comme pour les autres histoires écrites, il s'agira de faire des choix entre les œuvres qui seront mentionnées et celles qui seront laissées de côté. Le critère pertinent, ici, est d'une part une démarche de mise en valeur de la spécificité de la science-fiction germanophone. C'est tout au moins la question qu'il s'agit de se poser. D'autre part, il s'agira également de mettre en valeur les auteurs de SF qui ont une importance particulière dans l'œuvre de Dietmar Dath où l'intertextualité (implicite et explicite) est particulièrement présente.

- Enfin, il s'agira de soulever différents questionnements au cours de ce chapitre :
- * Quelles définitions sont données de la SF ? En effet, les définitions du genre (mythologies contemporaines, *cognitive estrangement*, expérience de pensée, « speculative fiction », etc.) engendrent des histoires différentes.
 - * Quel rapport entretient la SF avec les sciences et la technique (ou peut-être plutôt avec les images de celles-ci) ? Si ce travail n'a aucune prétention à faire une histoire des sciences, il nous faudra tout de même aborder en passant le rapprochement entre littérature et technique qui s'opère dès le XIX^e siècle.
 - * Où sont les femmes dans la science-fiction ? Le genre a en effet été essentiellement l'apanage du masculin, que ce soit dans la mise en scène de héros virils ou dans la quasi-hégémonie de plumes masculines dans la SF dite « classique ». Mais le genre évolue, tout comme ses auteur.e.s et son lectorat. Qu'en est-il, dans les pays germanophones, des utopies féministes des années 60-70 ; ont-elles influencé le paysage de cette littérature ? Cette question est importante si l'on considère que Dath traite abondamment de la question des genres (*gender*), et surtout qu'il se revendique d'auteures féministes, comme Joanna Russ et Ursula K. Le Guin. Or, il s'agit précisément de montrer que Dath s'insère dans le créneau d'une SF engagée, féministe, là où en Allemagne, elle n'existe que peu.
 - * Quelles liaisons, quels nœuds – c'est-à-dire quels auteurs-jalon, quels concepts – pour faire une histoire critique et pertinente de la SF dans notre cas ? Pour ce qui est de la littérature germanophone, faut-il tisser des liens entre SF, Romantisme et mythologies ? Faut-il faire de l'éco-critique qui tient une place importante dans la SF germanophone, un aspect thématique spécifique de cette littérature ? Ou devrait-on plutôt considérer la SF seulement sous un angle transnational ?

2. Aux origines : la « proto-science-fiction »

Ayant assez longuement exposé l'aspect subjectif de la rédaction d'une histoire de la SF, ainsi que les liens entre définitions du genre et histoire de celui-ci, il semble donc complexe de prétendre exposer les origines de la SF. Au vu du nombre d'histoires écrites (et de leurs divergences), il s'agit de s'essayer à faire une synthèse de ces histoires qui prenne en compte les hypothèses énumérées plus haut.

En premier lieu, il semblerait que la SF se constitue comme genre et ce, quelles que soient les origines qu'on lui trouve. C'est probablement à une telle réflexion qu'invite la métaphore de Dath qui décrit la SF comme une machine :

Maschinen, sagte ich oben, verstärken, verlängern und ersetzen menschliches Denk- und Tatvermögen. *Niegeschichte* will wissen: Was für eine Maschine ist die SF? Wer hat sie gebaut? Wem gehört sie? Wer benutzt sie, wogegen, wofür? Von vorn, zu den Quellen.²⁴¹

La machine (à écrire) science-fictionnelle a dépassé son créateur, elle continue inlassablement à produire plus de textes, sans plus tenir compte, peut-être, de ceux qui ont contribué à la créer. Il s'agirait alors dans une telle histoire de rechercher la trace de fondateurs disparus. Reste à savoir quels fondateurs mettre à la tête du genre.

a. Le futur est un ailleurs

Est-il pertinent de voir dans un texte comme celui de Lucien de Samosate une « proto-science-fiction » ? Si l'on accepte une telle filiation, l'histoire de la SF est probablement sans fin – et ce en dehors de la légitimation que permet la référence à l'Antiquité (Samosate écrit au II^e siècle). En effet, certains historiens du genre établissent une filiation entre la SF et ce premier voyage sur la Lune conté dans *Histoires vraies* (Ἀληθῆ διηγήματα) de Samosate qui est considéré comme un ancêtre du genre, « ein Ahnherr des Genres »²⁴².

Mais peut-être est-il intéressant de centrer cette question autour de l'évolution de la conception du futur au fil du temps. En effet, nombre de critiques affirment, et il

²⁴¹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 103.

²⁴² Jacek Rzeszotnik : « Andere deutsche Quellen der modernen Science-Fiction. Kurd Laßwitz als SF-Autor und -Theoretiker », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit., p. 61.

s'agit quasiment d'un lieu commun dans l'état de la recherche sur la SF²⁴³, que l'avènement de la science-fiction, en tant que genre littéraire et répandu, devient possible à partir du moment où l'humanité peut concevoir le futur comme une histoire potentielle, qui n'a pas encore été écrite. Le progressisme, lié à la sécularisation des sociétés occidentales, à la diffusion des idées des Lumières, ouvre le champ aux possibles ; à la projection de l'humain dans un futur perfectible et modelable, et donc à la spéculation.

Et pourtant, bien avant les Lumières, Johannes Kepler écrit un voyage mental appelé *Somnium* (1634) qui retrace les pérégrinations de son narrateur pour la Lune. L'on pourrait aussi évoquer *The Man in The Moone* (1638) de Francis Godwin, qui conte les aventures d'un Espagnol vers la Lune à bord de sa machine volante tractée par des oies. Plus tard, les écrits de Voltaire et son *Memnon* (1750) ou de Kant dans *Allgemeine Naturgeschichte und Philosophie des Himmels* (1755) sous-tendent qu'il est possible de voyager dans le futur. Car l'espace est un futur. En effet, comme l'affirme Mateusz Cwik²⁴⁴, leur « cosmo-poétique de l'imagination du futur » relève d'une pensée cosmologique où le futur est littéralement un ailleurs, c'est-à-dire qu'il existe sur d'autres planètes. Ainsi dans *Reisen in den Mond*, de Philippine Demuth Bäurle (1834), la narratrice voyage à travers une forme de somnambulisme astral et rencontre Goethe sur Uranus. Ces écrits ne sont donc pas des spéculations, ils sont des descriptions ; le futur existe déjà.

La SF, plus récente, est quant à elle une forme de représentation romanesque des possibilités du futur, futur qui se calcule désormais en termes de probabilité (et ne peut en conséquence plus être décrit), ainsi que le souligne Hans Esselborn : « [Sie ist] eine romanhafte Darstellung von Zukunftsmöglichkeiten »²⁴⁵.

Ainsi, si ces récits plus anciens abordent la question du futur, ils en ont néanmoins une autre conception qui n'est pas encore imprégnée, comme elle le sera quelques siècles plus tard, de la pensée progressiste et téléologique d'un futur et d'un univers sans fin.

²⁴³ Cf. entre autres Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 14-15, mais aussi Tom Lombardo : « For Clute, the beginnings of science fiction coincide with the emergence of the idea of secular progress and the belief in realistically possible progressive changes in the future due to science and reason », Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », op. cit., p. 4.

²⁴⁴ Cf. Mateusz Cwik : « Die Präsenz der Zukunft. Die Ästhetik und Poetik der Zukunftsentologie in der Weltraumliteratur zwischen 1750 und 1850 », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit.

²⁴⁵ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 27.

On l'a vu, il est possible de faire un rapprochement entre ces récits racontant un ailleurs galactique ou un futur atteint à l'aide de machines d'une part, et d'autre part, les nouvelles formes, plus techniques, de SF. Mais il faut bien préciser que les textes que l'on a qualifié de « proto-science-fiction » ne relèvent pas exclusivement du genre spéculatif. S'y mêlent également l'utopie, la satire de l'époque, les « voyages imaginaires » (pour reprendre une expression qui sera plus tard utilisée pour Jules Verne). L'on pourra bien sûr penser à *Utopia* de Thomas More (1516) décrivant la meilleure forme de communauté politique *possible*, c'est-à-dire un ailleurs souhaitable (bien qu'il n'existe encore nulle part). Quant au texte antique de Samosate, il n'est pas seulement une ancienne forme de SF ; il a aussi pour intention de parodier avec son titre, *Histoires vraies*, le récit des historiens de son époque comme Hérodote ou Xénophon, qu'il tient pour fantaisiste.

b. La SF : cosmologie d'une époque ?

La filiation que l'on établit entre les textes plus anciens et le corpus que constituent les textes actuels dépend donc de la définition que l'on donne au genre « SF ». Si l'on reprend la description donnée par Dath dès le début de *Niegeschichte*, l'on comprend qu'il s'agit d'histoires impossibles, c'est-à-dire qui ne se sont jamais déroulées et ne se dérouleront jamais. L'aspect spéculatif du texte, la description d'un futur (qu'il soit déjà écrit ou probable), n'est donc pas suffisant pour qualifier celui-ci de science-fiction. En SF, il ne s'agit pas de vérité du futur, tout au plus de sa vraisemblance. C'est pourquoi il semble peu pertinent d'établir un lien entre des textes qui seraient « spéculatifs » et la science-fiction actuelle (sans quoi l'on pourrait tout à fait inclure les écrits prophétiques dans ce genre).

Un élément particulièrement intéressant, toutefois, dans ce qu'on a appelé la « proto-science-fiction », est le lien entre cosmologie de l'époque (représentations de l'univers) et littérature. Comme l'affirme Dietmar Dath, la SF (et le fantastique plus généralement) opère un élargissement de ce qui est pensable : « eine Erweiterung des Denkbaren »²⁴⁶. En effet, la SF semble être une littérature (un genre) qui touche à

²⁴⁶ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 82.

l'image de l'univers et à ses limites. Ceci, la littérature secondaire sur le genre l'affirme depuis longtemps déjà ; de Hans-Edwin Friedrich, Manfred Nagl, à des auteurs plus contemporains comme Hans Esselborn ou Tom Lombardo²⁴⁷.

Or, nous l'avons vu plus haut, l'évolution de la pensée sur l'univers modifie profondément le rapport à la spéculation, à la fois sur l'espace et sur le temps. Il n'est donc pas étonnant que, dans une conception de l'univers infini et en expansion, la SF actuelle s'occupe aussi de penser l'impensable – par exemple les limites d'un univers qui n'en a pas, ainsi que les paradoxes qui en découlent. Auparavant, la « proto-science-fiction » pensait des mondes faits d'éther, dans un univers clos. En cela, l'avènement du genre SF témoigne bien évidemment des découvertes scientifiques liées à la pensée progressiste, sécularisée, et du bouleversement paradigmatique qu'elles amènent. Ce travail n'a aucune prétention à analyser comment l'évolution de la représentation de l'univers influence les conceptions du futur et / ou les textes spéculatifs. Il s'agit simplement de souligner en quoi la SF repose sur une forte croyance en des lois de l'univers, c'est-à-dire sur un paradigme scientifique cohérent.

Expliquons-nous ; la définition traditionnelle du genre est celle d'un « effet de distanciation cognitif » (*cognitive estrangement*). C'est-à-dire que l'univers futuriste imaginé doit être plausible, probable pour le lecteur. Il s'agit donc d'une spéculation fondée sur l'existence de certaines lois physiques qui régissent l'univers imaginé – que ces lois soient réalistes pour l'époque (on peut penser à des vaisseaux qui fonctionnent sur la base de la physique quantique comme dans la série littéraire *The Expanse* de James S.A. Corey, 2011-2019, prix Hugo 2020) ou fantastiques (l'existence de portes spatio-temporelles, comme dans *Pulsarnacht*). Thomas Kuhn, dans *La structure des révolutions scientifiques* (1962), explique que la science adopte des paradigmes qui font système, expliquent l'univers, jusqu'à ce qu'une découverte vienne modifier cette conception²⁴⁸. Ainsi, le paradigme scientifique doit plutôt être considéré comme un modèle explicatif qui peut changer, que comme une réalité concrète et immuable.

²⁴⁷ Cf. Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*. Cf. Manfred Nagl : *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund*, Gunter Narr, Tübingen, 1981, ainsi que : Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.* et *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, *op. cit.*

²⁴⁸ « Ainsi, et de bien d'autres manières encore, la science normale s'égare fréquemment. Et quand cela se produit [...] alors commencent les investigations extraordinaires qui les conduisent finalement à un nouvel ensemble de convictions, une nouvelle base pour la pratique de la science », Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* [1962, seconde édition 1970]. Traduction française : *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Paris, 1983, p. 23.

Dans cette mesure, la SF donne une bonne idée du paradigme scientifique dominant à un moment précis de l'Histoire : pour un contemporain de Verne ou de Méliès (*Voyage dans la Lune*, 1902), les voyages imaginés vers la Lune reposent sur des connaissances et paradigmes scientifiques qui n'ont plus cours aujourd'hui. Mais il faudrait aller plus loin. Considérer le discours de la science comme une fiction interprétative de l'univers qui peut évoluer au fur et à mesure des découvertes, c'est reconnaître le fossé qui sépare le réel de la perception que l'humain s'en fait. Autrement dit, la SF pose indirectement la question de notre capacité à connaître le monde, comme l'explique Dath :

In dieser Darstellungsordnung befragen sie die menschlichen Mythen (als Fantasy), die spektralen Körpereffekte (als übernatürlicher Horror), aber auch das menschliche Erkennenkönnen (als Science Fiction) in bewusst widersprüchlich gesetzter Einheit von >techne< und >episteme< nach praktisch-spekulativen Gelegenheiten zur Erweiterung des Denkbaren selbst.²⁴⁹

Toutefois, si l'on suit les tenants du réalisme spéculatif, il semblerait que notre conception d'un réel ordonné et régi par des lois cohérentes, puisse également être remise en question. Quentin Meillassoux, dans *Métaphysique et fiction des mondes hors science* (2013)²⁵⁰ explique ainsi que la SF est « [...] un genre littéraire dans lequel des faits inconcevables pour la science actuelle sont compris comme les effets de certaines lois de la nature qui ont cours dans notre monde et qu'une meilleure connaissance rend possibles »²⁵¹. La SF ne ferait donc que développer des possibilités qui se concrétisent avec l'augmentation des connaissances humaines mais sans changer l'idée qu'il existe des « lois de la nature ». Ici, il reprend la théorie de David Hume d'un monde « hors science »²⁵² et explique que dans un tel monde les lois ne sont pas

²⁴⁹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 82.

²⁵⁰ Quentin Meillassoux : *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* [2013], Aux forges de Vulcain, Paris, 2015.

²⁵¹ C'est ce qu'en dit Anna Longo dans sa recension. Texte intégral : <<http://www.implications-philosophiques.org/recensions/quentin-meillassoux-metaphysique-et-fiction-des-mondes-hors-science>>[15.1.2020].

²⁵² Cf. l'expérience de la bille de billard de David Hume dans *Abrégé du traité de la nature humaine* (1740). Dans cet ouvrage, Hume explique à l'aide de l'exemple de billes de billard qui s'entrechoquent que la causalité est une croyance. Lorsqu'une bille lancée avec rapidité sur une autre bille la heurte, la seconde se mettra également en mouvement. Cette expérience est l'exemple paradigmatique de la relation de la cause et de l'effet. Toutefois, comme l'explique Hume, « en dehors de ces trois circonstances de contiguïté, antériorité, et conjonction constante, je ne puis rien découvrir dans cette cause. La première bille est en mouvement ; elle touche la seconde bille ; immédiatement la seconde bille se met en mouvement ; et lorsque je tente l'expérience avec les mêmes billes ou avec des billes semblables, je constate que du mouvement et du contact de l'une des billes, il s'ensuit toujours un mouvement dans l'autre bille », in : David Hume : *An Abstract of a Book lately Published: Entitled A*

prévisibles : une cause peut engendrer une autre cause alors que dans la SF, il s'agit seulement d'extensions de lois, ou de nouvelles lois. Donc :

La science-fiction est ainsi un genre qui repose sur une croyance métaphysique dont la négation est la condition de possibilité de la fiction des mondes hors-science : la première suppose la nécessité des lois de la physique et explique l'inexplicable comme un effet de l'ignorance, la seconde suppose la contingence des lois et tient pour sans raison ce qui est inexplicable.²⁵³

Ce que Meillassoux veut ainsi souligner, c'est qu'il est possible d'imaginer un monde qui ne s'explique pas seulement par la perception humaine du monde, c'est-à-dire fondé sur une relation sujet-objet (qu'il nomme « corrélationisme »²⁵⁴) ayant cours depuis Kant (avec les conditions de possibilité a priori de l'expérience) et se développant dans la pensée phénoménologique. L'enjeu du réalisme spéculatif est la pensée d'un absolu. Sans rentrer plus avant dans des considérations (post)métaphysiques, l'on peut simplement remarquer que la SF est sous-tendue par une croyance en la science qui relève d'une foi contemporaine dans les lois de la physique. La science, sa cohérence, la pensée logique, sont les piliers du monde moderne et postmoderne. En cela, la science-fiction peut très certainement être comprise comme une mythologie contemporaine occidentale qui repose sur une forme de rationalité²⁵⁵.

Les romans de Dietmar Dath ont ceci de particulièrement contemporain et saillant qu'ils interrogent la notion même de paradigme scientifique à l'aide d'une historicisation de ceux-ci. Dans *Die Abschaffung der Arten* par exemple, les Gentes'interrogent sur le cours de l'histoire ; est-elle téléologique ? L'histoire de l'évolution suit-elle une progression ? Ou bien s'agit-il d'une forme d'entropie ? La réponse donnée par le récit témoigne des questionnements sous-jacents à cette histoire contée au futur. En effet, en affirmant que l'Histoire est une forme de chaos organisé, c'est-à-dire que le réel pourrait être autrement qu'il n'est, et qu'il est seulement possible

Treatise of Human Nature etc., traduction française : *Abrégé du traité de la nature humaine*, Aubier-Montaigne, Paris, 1971, p. 50-51.

²⁵³ Recension d'Anna Longo : <<http://www.implications-philosophiques.org/recensions/quentin-meillassoux-metaphysique-et-fiction-des-mondes-hors-science>>[15.1.2020].

²⁵⁴ Terme utilisé par Quentin Meillassoux dans *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, Paris, 2006.

²⁵⁵ Ici encore, rappelons que certaines œuvres science-fictionnelles sont à la limite entre SF et *fantasy* et, à ce titre, la rationalité y joue un rôle moindre. Toutefois, les univers imaginés semblent toujours conserver un caractère probable et / ou cohérent.

d'affirmer que « cela aura été » et même « cela aura probablement été » (« es wird gewesen sein »²⁵⁶), Dath remet même en cause l'idée de « lois de la nature ». En cela, il aborde les problèmes épistémologiques qu'impliquent le réalisme spéculatif²⁵⁷.

On le voit, la définition de la SF, son histoire, amène des questions d'ordre épistémologique et métaphysique. De fait, l'univers imaginé en SF, puisqu'il se veut alternatif au monde de référence réel, interroge forcément nos représentations du monde, et très souvent nos représentations cosmologiques – puisque le *space opera* est un motif particulièrement prégnant du genre. Elle pose ainsi la question des liens entre art, littérature et science, connaissance du monde.

Ici se profile d'ores et déjà l'hypothèse affirmée dans ce travail ; la science-fiction réunit la science et l'art, l'histoire individuelle et le cosmique (Lombardo)²⁵⁸, le *logos* et le *mythos*.

c. La science-fiction : mythologie « ultra-romantique » ?

L'on a mentionné plus haut le rapport entre les textes antiques de Samosate et les récits de voyages intergalactiques actuels. Mais il est possible d'établir un lien encore plus évident entre science-fiction et mythe. Kurd Laßwitz²⁵⁹, Ursula K. Le Guin²⁶⁰, Fredric Jameson²⁶¹, Roland Innerhofer²⁶², Tom Lombardo²⁶³, Marika

²⁵⁶ En effet, le temps employé par Dath peut être traduit par un futur antérieur, mais il contient également une notion de probabilité. Cela confirme l'idée d'un futur en constante métamorphose ; il n'est en aucun cas écrit définitivement.

²⁵⁷ Il cite d'ailleurs lui-même l'essai de Meillassoux. Cf. Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 20-21.

²⁵⁸ C'est ce qu'affirme Lombardo : « In fact, as in myth, science fiction connects the personal with the cosmic », Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁹ Kurd Laßwitz le pressent lorsqu'il voit dans les aliens et les hommes du futur, des formes ancestrales : « Sitte und Schönheit », cf. Préface à la 3^e édition de *Bis zum Nullpunkt des Seins*, in : Kurd Laßwitz : *Bilder aus der Zukunft*, *op. cit.* Cf. chapitre II.A.1.

²⁶⁰ Cf. Ursula K. Le Guin : *Myth and Archetype in Science Fiction*, Writer's Notebook Press, Eugene, 1991.

²⁶¹ Jameson range une partie des textes de SF dans la catégorie « mythical SF », entre autres les romans d'Ursula K. Le Guin. Cf. Fredric Jameson : *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London, 2005, p. 263.

²⁶² Eine « Mythologie des wissenschaftlichen Zeitalters », in : Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914*, *op. cit.*, p. 85.

²⁶³ « Because it reflects contemporary and futurist thinking, and embodies many features of myth, science fiction can be viewed as the mythology of the future. », in : Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 1.

Moisseeff²⁶⁴. Tous, auteurs et critiques, décrivent la SF comme une nouvelle forme de mythologie. C'est qu'il est aisé de faire le rapprochement entre les antiques créatures hybrides d'hier et les cyborgs androgynes de demain, la différence étant la « technologisation » de ces derniers. C'est pourquoi l'on pourrait en effet parler de mythologie-tech pour la SF.

Le rapport entre mythologie et SF n'est pas l'objet de ce chapitre. Nous nous contenterons simplement de l'aborder en passant, dans ces liens avec le Romantisme, même si des approches comme la « mythocritique » (Gilbert Durand)²⁶⁵ y ont déjà leur place dans la mesure où elles constituent un outil méthodologique précieux pour ce travail.

L'on vient de montrer auparavant que la SF reflète des conceptions cosmologiques, des paradigmes d'interprétation de l'univers ; puisqu'elle touche aux images de la science, la SF est en rapport étroit avec des réflexions épistémologiques. Toutefois le genre science-fictionnel est un imaginaire ; il raconte des histoires. Or, c'est également l'art de « conter le monde » et ses origines qui entre en jeu dans la fabrication de ces récits cosmologiques et scientifiques. C'est pourquoi, il nous faut également souligner les liens entre SF et mythe.

Ces liens suivent un cheminement qui passe par le Romantisme, puis la littérature fantastique, et ce à travers le *mythos*, donc un langage de l'ineffable. Nous allons tenter de le montrer à l'aide des analyses « mythocritiques » de Durand conjuguée au développement d'une littérature gothique, fantastique et de son prolongement technique.

Voici quelques éléments qui tendent à confirmer ce lien entre mythologie, Romantisme et science-fiction.

²⁶⁴ Voici ce qu'affirme Moisseeff : « Je vais essayer de montrer ici que la science-fiction doit être appréhendée comme un corpus mythologique au sens propre dont le contenu et la fonction ne peuvent être compris qu'en référence à l'aire culturelle au sein de laquelle il a émergé : l'Occident moderne où les sociétés accordent une place prééminente à la science dans les représentations autant que dans les pratiques », in : Marika Moisseeff : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », in : *Anthropologie et Sociétés*, 2005/29, p. 69-94.

²⁶⁵ Cf. Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre* [1979], Dunod, Paris, 1992.

Le discours de l'irrationnel

Le premier point, qui peut sembler le plus paradoxal, c'est l'émergence de l'irrationnel dans ces trois discours. Certes la SF se concentre a priori sur le probable et le plausible scientifiquement, c'est-à-dire que la scientificité (réaliste ou fantaisiste) est un critère nécessaire au genre.

Toutefois, les figures-cyborgs qui émergent des textes science-fictionnels rappellent sans conteste les chimères antiques et les monstres inquiétants du Romantisme (en particulier dans ses récits fantastiques). Toutes ces figures ont d'ailleurs trait à la transgression de la condition humaine, d'une réalité considérée comme normale. Qu'elles soient Prométhée, *Doppelgänger* ou encore cyborg biopunk, ces images mythiques et légendaires se concentrent sur les limites de la condition humaine, ses frontières, ainsi que sur le seuil entre réel et imaginaire. Ici, il s'agit bien d'une analyse réflexive de la mythologie, du Romantisme ou de la SF. En effet, il n'est pas question de chercher à savoir si les Grecs croyaient en la réalité de leurs mythes²⁶⁶, pas plus que pour les Romantiques ou nos contemporains. Il s'agit plutôt de l'histoire qui sort du réel pour parler des limites de ce réel. Pour reprendre les termes de Christoph Jamme : « [...] die Grenzüberschreitung als Bedingung der Möglichkeit ihrer Selbsterkenntnis [...] »²⁶⁷.

De fait, si la SF reste un discours technologique (technophile ou technophobe), il s'agit pourtant toujours et encore d'un discours de l'imaginaire, d'une histoire située dans un monde alternatif – donc irréel. En cela, elle relève bien plus du *mythos* que du *logos*. Tout comme pour les mythes, l'histoire contée peut s'avérer un outil bien plus efficace permettant de définir un réel impalpable. Le mythe raconte l'ineffable et il le raconte autrement que par la raison.

C'est cette vérité contenue dans la forme même du mythe que semblaient avoir appréhendée les Romantiques : c'est la fantaisie, non la raison, qui saisit la vie dans sa complexité. Contrairement à la pensée des Lumières, qui voit dans le mythe une simple allégorie – c'est-à-dire une histoire qui serait le simple habillage d'une vérité raisonnée – le mythe vu par les Romantiques représente un autre type de raison que la pensée instrumentale, parce qu'il rend possibles d'autres représentations de la réalité

²⁶⁶ Cf. à ce sujet Paul Veyne : *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, Paris, 1992.

²⁶⁷ Christoph Jamme : *Einführung in die Philosophie des Mythos*, op. cit., p. 6. Traduction française : « [...] la transgression des limites comme condition de possibilité de sa connaissance propre », Christoph Jamme : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, op. cit., p. 17.

effective²⁶⁸. C'est pourquoi cette « mythologie nouvelle » est profondément philosophique, dans son lien même avec la forme poétique :

[...] die « neue Mythologie » [entspricht] der Forderung des >Athänäum<-Fragments 53 nach einem Arrangement von System und Systemlosigkeit : aus der Selbstvernichtung der (cartesischen und Fichteschen) Reflexion entspringt eine unendliche Totalität, die als Kunst und Mythos angeschaut wird.²⁶⁹

Dès lors l'on peut comprendre les raisons qui unissent le mythe à la *Universalpoesie* romantique²⁷⁰ qui s'essaye à une union entre philosophie et esthétique. La prétention romantique à une œuvre d'art totale, à une réunion de ces deux pôles *logos/mythos* peut d'ailleurs être mise en parallèle avec l'idée énoncée plus haut d'un rapport entre vision mythique du monde, et vision épistémologique de celui-ci. Évidemment, le mythe prend une autre signification au cours du temps, mais il n'en reste pas moins que la pensée irrationnelle, mythique, constitue dans ce cas une réelle méthodologie pour l'époque.

De fait, le mythe joue un rôle essentiel pour les Romantiques. Mais la fonction du mythe, elle, semble subir une forme de « romantisation » ; c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus, dans le récit fantastique ou le conte populaire, de dieux, demi-dieux ou héros inatteignables. Au contraire, l'histoire dans le Romantisme est faite de péripéties. Le style romantique préfère des héros plus humains, plus faillibles. En d'autres termes, il est possible de s'identifier aux protagonistes. Les récits de SF, s'ils contiennent des aspects mythiques, sont probablement encore plus « romantisés » ; ces héros sont des savants, des ingénieurs, des techniciens (et parfois des machines).

²⁶⁸ L'on voit en quoi le mythe constitue déjà une possibilité de modifier le réel et donc ces liens avec une pensée du futur sur lequel on pourrait agir.

²⁶⁹ Christoph Jamme : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, op. cit., p. 33. Traduction française : « La « nouvelle mythologie » [répond] à l'exigence du fragment 53 de l'*Athenäum* d'accommodement entre système et absence de système : de l'autodestruction (cartésienne et fichtéenne) de la réflexion, jaillit une totalité infinie qui est intuitionnée comme art et mythe », Christoph Jamme : *Introduction à la philosophie du mythe 2, époque moderne et contemporaine*, op. cit., p. 47.

²⁷⁰ « Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang [...] », Friedrich Schlegel : Fragment 116 de l'*Athenäum*, in : Ernst Behler (éd.) : *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (KFSA), vol. 2, Ferdinand Schöningh, München, Paderborn, Wien, 1967, p. 182.

Par ailleurs, il semble que, s'il faut tisser un lien entre mythe, Romantisme et SF, il est également important de souligner ce processus de « romantisation », accompagné d'un processus d'identification qui semble s'intensifier. Comme nous allons tenter de le montrer ci-après, le Romantisme met l'intime au cœur du mythique. La SF, elle, crée des héros encore plus « démocratiques », plus communs – l'ingénieur, l'informaticien, etc²⁷¹. L'on pourrait ici penser à l'expression de Gilbert Durand ; il s'agit d'un « évhémérisme à l'envers »²⁷². Proposons quelques hypothèses de travail : la SF poursuit le processus d'intimisation et d'identification chers au Romantisme. S'il faut la considérer comme une mythologie contemporaine, la SF est une mythologie technique et démocratique. En d'autres termes, ses héros sont accessibles – entre autres parce que la technologie s'est, elle aussi, démocratisée.

« *Prometheus Unbound* » : des origines gothiques au mythe technique

Le second point qui unit ces trois formes est précisément en lien avec l'hypothèse d'un processus d'« intimité ». Comme nous l'avons vu plus haut, le genre science-fictionnel relève à la fois de la scientificité et de l'irrationnel. Ainsi que l'affirme Lombardo, dans « Science Fiction as The Mythology of The Future », la SF semble avoir hérité à la fois de la pensée progressiste et romantique : « This dual nature of science fiction reflects its rational-scientific and its Romantic origins – the Apollonian and the Dionysian within science fiction »²⁷³. La première représenterait l'aspect apollinien, la seconde le dionysiaque : « From ancient Greek mythology, the Apollonian mindset (from the Greek god Apollo) stands for reason and order, whereas the Dionysian mindset (from the Greek god Dionysius) encompasses passion, reverie, and chaos »²⁷⁴. Cette dichotomie entre deux états de l'esprit humain, déjà évoquée par Nietzsche²⁷⁵, est souvent reprise dans la « mythocritique » (Durand) et sert de repère pour décrire des mythes extravertis (Prométhée, Don Juan, ...) ou au contraire intimistes (romantiques). Gilbert Durand observe pour le XIX^e siècle « une lente

²⁷¹ Bien sûr, le héros romantique est un personnage auquel il est possible de s'identifier. Mais contrairement à celui-ci, le héros de SF classique est un simple technicien, il ne souffre pas forcément. Au contraire, il agit, découvre, innove.

²⁷² Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre* [1979], *op. cit.*, p. 26.

²⁷³ Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 8.

²⁷⁴ Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 9.

²⁷⁵ Cf. Friedrich Nietzsche : *Die Geburt der Tragödie* [1872], Anaconda, Köln, 2012 et *Unzeitgemäße Betrachtungen* [1873-1876], Hofenber, Berlin, 2016.

érosion du mythe prométhéen [donc du régime apollinien] au profit de celui de Dionysos »²⁷⁶.

Ainsi, s'il est clair que l'époque romantique, tout comme les premiers textes fantastiques qui préfigurent les futurs hybrides de la SF ou de l'horreur (Faust, Frankenstein, le Golem, ...), participent d'un « régime nocturne de l'image »²⁷⁷, mettant en avant des « figurations intimistes »²⁷⁸, il est logique que les motifs (les « myèmes ») qui tissent ces récits relèvent de l'intime et du voilé. C'est ce qu'explique Durand : « La mythologie (...) oscille chez Shelley autour d'images à la fois légères, vaporeuses, voilées et sensuelles ». Il n'est pas anodin que Durand fasse référence à l'auteur de *Frankenstein*²⁷⁹. C'est qu'en effet, l'œuvre de Mary Shelley semble bien être le premier récit qui se situe à la jonction entre le roman gothique et le récit technique. Peut-être est-ce pour cela que Brian W. Aldiss la considère comme la première œuvre de SF : « a gothic storytelling formula linked with scientific issues »²⁸⁰. La création d'un monstre faits de cadavres, la fascination d'un docteur pour les écrits de Paracelse, la créature détruisant le maître ; tous ces éléments évoquent bien évidemment des motifs archaïques tels que la faute prométhéenne, la tradition ésotérique de l'homonculus (qui est en lien avec le mythe du Golem) ou encore la fascination pour l'homme-automate. Mais ce qui est intéressant et particulièrement marquant chez Shelley, c'est la jonction entre la fascination évidente pour les nouvelles techniques et découvertes, telles que l'électricité (qui semble être en lien direct avec la manière dont est animée la créature)²⁸¹ et le retour du refoulé propre au style gothique. Comme l'affirme Attebery, le style gothique relève d'une forme de conjuration cathartique de ce qui est refoulé par la classe moyenne (« middle class ») du XIX^e siècle ayant foi dans la famille, le progrès, l'intérêt pour soi, autrement dit l'extase religieuse, l'obsession sexuelle, la violence, les superstitions anciennes. D'après Attebery, ces motifs présents chez Edgar Poe, E.T.A. Hoffmann ou Mary Shelley sont repris afin de

²⁷⁶ Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 266.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 246.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 252.

²⁷⁹ Mary Schelley : *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818], op. cit.

²⁸⁰ Cf. Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p. 12.

²⁸¹ C'est ce qu'a souligné Ugo Batini lors d'une conférence intitulée « Frankenstein : un symptôme monstrueux », lors des « Rencontres Frankenstein » à la Fondations Thiers à Paris les 23 et 24 novembre 2018.

servir de « cadre thématique » à des aspects du comportement et de la psychologie humaines²⁸².

Cette réunion de deux pôles prend d'ailleurs son sens dans la version théâtrale du mari de Shelley, Percy Bysshe Shelley (1820) : « Prometheus Unbound », Prométhée déchaîné. Le sous-titre de l'œuvre de Mary Shelley est quant à lui est plus modeste, mais se veut tout aussi novateur : « The Modern Prometheus ».

Figures liminales du genre

Dionysos semble donc avoir progressivement remplacé Prométhée. En tous les cas, chez Shelley, la figure prométhéenne cristallise aussi les peurs liées à la transgression de la condition humaine. Lorsque l'Homme se fait Créateur, il déclenche des événements qu'il ne maîtrise plus. Cette vision de Prométhée est en effet une version romantique, car comme le rappelle Dominique Lecourt, le mythe prométhéen prend différents sens au cours de l'Histoire : justification du malheur des mortels chez Hésiode, exaltation de la justice par rapport aux lois de la Cité chez Eschyle et même incitation à la révolte contre les dieux chez Marx²⁸³. Le Prométhée moderne (et déchaîné) de Shelley semble donc porter avec lui la flamme d'un désir dangereux, celle de l'apprenti sorcier, celle d'un docteur Frankenstein qui a confondu « le travail du savant et la vocation créatrice de l'artiste »²⁸⁴. Pour Lecourt, qui retrace les variations du mythe prométhéen en les reliant à Faust et Frankenstein, ces dernières versions de l'histoire (faustiennes, frankensteiniennes) ont pour thème la définition de la légalité scientifique²⁸⁵. De fait, il faut bien remarquer que ce sont des figures de savants (puis plus tard d'ingénieurs), qui sont mises au cœur de ces récits. L'on peut donc d'ores et déjà comprendre cette proto-science-fiction romantique (Faust, puis Frankenstein) comme une union entre art et science. Pour la seconde moitié du XIX^e siècle, l'intimisme, le « régime nocturne » prend la dimension d'une transgression de la condition humaine, d'un refoulé qui se déchaîne dans des figures liminales, hybrides et monstrueuses.

²⁸² Cf. Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p. 20.

²⁸³ Cf. Dominique Lecourt : *Prométhée, Faust Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Les Empêcheurs de tourner en rond, Le Plessis Robinson, Paris, 1996, p. 20-21.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

D'après Durand, l'ère de Dionysos, caractéristique de ces récits, ne dure pas, et le XX^e siècle est plutôt marqué par le retour d'un héros plus « solaire ». Plus précisément il s'agit de l'ère d'Hermès, où la prise en compte de l'altérité est particulièrement importante. Le mythe hermétiste est en effet lié à l'Autre car « Hermès est la divinité de la problématique de l'altérité »²⁸⁶. Hermès réunit de plus des aspects prométhéens avec l'art de faire le feu – il vole les bœufs d'Apollon et les fait cuire – et en cela il relève de la figure de l'« Initiateur », ainsi que des aspects de l'altérité car il est également « Médiateur ». Rappelons à ce titre qu'il est le père d'Hermaphrodite ; donc de la figure de l'Androgyne mythique, celui-là même que l'on retrouve sans cesse dans des récits de SF (les bio-chimères « gender fluid » des textes contemporains). Enfin, Hermès relève également de la « puissance de l'infime »²⁸⁷ (surpris par Apollon, il prétend être un nouveau-né innocent). Il semble que cette dernière structure mythémique hermétiste évoquée par Durand est particulièrement intéressante pour comprendre les variations thématiques autour des récits de SF.

D'ailleurs, l'on observe dans la SF, tout comme dans les innovations technologiques actuelles, un processus toujours plus marqué de « miniaturisation », comme en témoigne l'imaginaire des nanotechnologies, d'images privilégiant la « puissance du petit »²⁸⁸. Mais il faut surtout noter que le regard se porte progressivement sur l'outil. Contrairement à un monstre frankensteinien, si peur il y a, c'est plutôt celle d'un matériau inorganique faisant muter l'organique : la peur du mutant, c'est la peur de l'incorporation de ce qui est parfaitement étranger, la peur de devenir son propre monstre, son propre autre. Pour donner un exemple de SF contemporaine germanophone, *Das Cusanus-Spiel* de Wolfgang Jeschke décrit par exemple une scène de panique dans un restaurant, lorsque des habitants de Rome découvrent un « nano-poisson ». Dans cette ville de 2052 en proie à une apocalypse technologique, les humains semblent en effet cristalliser leur peur autour des nanotechnologies, d'une mutation possible des êtres vivants par ces machines, comme le montre la destruction de ces technologies par les habitants de Rome à la suite de cette découverte. Il semble donc que le regard, la crispation se portent sur l'outil. Car peut-être, à l'heure où l'humain comprend qu'il est un « bio-cyborg », entre l'outil et le

²⁸⁶ Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 309.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 309.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 245.

mythe la frontière est perméable, ainsi que le souligne Donna Haraway : « The boundary is permeable between tool and myth, instrument and concept, historical systems of social relations and historical anatomies of possible bodies, including objects of knowledge »²⁸⁹.

Si Hermès succède à Dionysos, c'est aussi, comme nous l'avons vu, parce que la question de l'Altérité et celle du genre (*gender*) ne sont jamais très loin. En effet, chez Shelley, s'il s'agit d'un roman issu de la tradition gothique, donc d'un retour du refoulé, le monstre de Frankenstein peut être perçu comme le lieu de questionnement du pouvoir ainsi que du genre puisque l'un des thèmes sous-jacents du roman est celui de la reproduction²⁹⁰. Néanmoins, l'Androgyne n'est pas encore un motif explicite ici. Les récits aux origines de la SF évoluent progressivement vers ces interrogations sur le genre, du genre ; allant de Dionysos vers le père d'Hermaphrodite – rappelons que plusieurs récits mettent en scène Dionysos comme un personnage intermédiaire entre masculinité et féminité.

Ainsi, peut-être est-ce ce changement de mythe prédominant qui explique la présence de figures liminales au tournant du siècle et qui constituent les débuts d'un genre qui va en se « technicisant ». Ces figures sont à la limite entre l'humain, l'animal, la plante et la machine, force surhumaine. En cela, elles sont chimères, hybrides mais elles font varier le mythe antique en lui donnant une autre signification. L'on ne peut qu'être d'accord avec les propos de Dath sur une SF qui métamorphose sans cesse ses propres métaphores (ses motifs) et dont l'ensemble constitue précisément le genre :

[so] variiert das Genre die Gebrauchsweisen seiner zentralen Metaphern gern breit, was unter anderem impliziert, dass es in irgendeinem Sinn (der noch zu klären sein wird) etwas wie Ansichten über sie wechselt, also auch: überhaupt welche hat. Dieses Genre tut, was Martin Heidegger der Wissenschaft abspricht: Es denkt²⁹¹.

Il est donc important de citer quelques œuvres qui semblent avoir cristallisé ces figures chimériques dans des récits inquiétants et fantastiques mais pas encore tout à fait « techniques » :

²⁸⁹ Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 33. Haraway ajoute que le mythe et l'outil se constitue mutuellement.

²⁹⁰ Cf. le chapitre 2 de l'ouvrage d'Attebery : « From Neat Idea to Trope », in : Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, *op. cit.*

²⁹¹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 42.

« L'Homme au Sable » d'E.T.A. Hoffmann, « Der Sandmann », publié en 1817 dans un recueil de « contes nocturnes » (*Nachtstücke*), fait émerger un personnage diabolique, Coppélius, puis Coppola ; cet « homme au sable » qui rappelle l'homme vêtu de gris achetant l'ombre de Peter Schlemihl²⁹² ou encore plus simplement le Méphistophélès de Goethe²⁹³. La longue-vue de poche que Nathanaël achète à Coppola lui permet d'épier Olympia, la fille de son professeur de physique Spalanzani, dont il tombe amoureux. Mais Olympia se révèle être une fille automate, auquel Spalanzani, plus alchimiste que physicien, a « donné vie » à l'aide de Coppélius. Ici, l'on retrouve déjà les thèmes de l'homme-machine, ainsi que le mythe faustien, mais aussi la tradition alchimique de l'homonculus.

Toujours en suivant le fil tracé par la pensée occultiste et alchimiste (tout au moins sa présence en motif littéraire), *Der Golem* de Gustav Meyrink²⁹⁴ connaît dès sa parution en 1915 un succès détonnant. Le motif du Golem n'est pourtant pas neuf ; il est issu de la tradition juive cabalistique. Dans la tradition, il s'agit d'un être artificiel fait de glaise, sans langage ni libre-arbitre, au service de son créateur. Dans le *Golem* de Meyrink,

[...] la créature fabuleuse issue de la tradition hébraïque rend visite à l'orfèvre Pernath sous la forme d'un individu aux traits mongoloïdes qui, sans prononcer un mot, lui confie un livre au titre révélateur d'IBBUR, « Le livre des âmes gravides ». En le parcourant, l'orfèvre s'endort lui aussi, des successions d'images ésotériques empruntées à l'alphabet hébreu viennent alors lui ouvrir un monde de symboles, sans pour autant lui en donner les clés. Il n'y a pas d'épiphanie mais une irruption d'images oniriques à la fois baroques et terrifiantes, juxtaposées, culminant avec l'apparition de l'Hermaphrodite qui est le leitmotiv du roman :

« Un homme et une femme s'enlacèrent... Or, métamorphosé en un être unique, mi-homme mi-femme, un hermaphrodite, [le couple] siégeait à présent sur un trône de nacre. Et la couronne de l'hermaphrodite se terminait par une tablette de bois rouge où le ver de la destruction avait gravé des runes mystérieuses ».²⁹⁵

²⁹² Cf. Adelbert von Chamisso : *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1814], Ditzingen, Reclam, 2014.

²⁹³ Cf. Johann Wolfgang von Goethe : *Faust, Der Tragödie erster Teil* [1808], Ditzingen, Reclam, 1995.

²⁹⁴ Cf. Gustav Meyrink : *Der Golem* [1915], *op. cit.*

²⁹⁵ Anne-Marie Baranowski : « La conversion dans l'œuvre romanesque de Gustav Meyrink : Le Golem – Le Visage vert – La Nuit de Walpurgis – Le Dominicain blanc », in : Didier Boisson, Élisabeth Pinto-Mathieu (éd.) : *La conversion : Textes et réalités*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2019, p. 123-141, <<https://books.openedition.org/pur/49996?lang=fr>>[5.1.2020]. Pour la citation du *Golem* : Gustav Meyrink : *Der Golem* [1915], *op. cit.*, 1972, p. 17.

Il faut noter deux choses. D'une part, la présence de l'hermaphrodite comme symbole récurrent dans le texte, que Durand analyse comme une recherche d'alchimie intérieure : il s'agit « toujours de la problématique de l'altérité, le problème de l'unification des multiples sollicitations de l'être »²⁹⁶. En cela, l'on peut voir dans le texte de Meyrink une grande modernité, celle d'une interrogation sur l'entité de l'être et ses frontières qui semblent fragilisées – thèmes que l'on retrouve très largement dans la SF plus contemporaine.

Deuxième point, il est intéressant de constater que cette histoire traditionnelle ait eu un fort impact littéraire sous la plume de Meyrink. Tomasz Waszak, dans son article « Gustav Meyrink und Science Fiction. Eine Untersuchung an Gattungsgrenzen », tente de montrer en quoi *Der Golem* de Meyrink est le signe d'un « Zeitgeist ». Selon Waszak, l'on pourrait tout à fait catégoriser cette œuvre comme de la SF car elle réunit tout de même des aspects techniques mettant en valeur les possibilités d'un « homo faber », tout en restant hostile à la science (« wissenschaftsfeindlich »)²⁹⁷. Ainsi que Waszak le souligne, Hans Joachim Schulz, quant à lui, ne considère pas cette œuvre comme de la SF²⁹⁸, notamment à cause de ses aspects traditionnels et peut-être aussi en raison des accointances de Meyrink avec le « Rosenkruzertum »²⁹⁹. Meyrink considère les rationalistes comme des dogmatiques ; aussi il est étrange de voir une filiation entre son œuvre et un genre qui se veut basé sur la rationalité et la scientificité. Toutefois, Meyrink aborde les thèmes de la science (de ses débordements), du détournement ou de la destruction des forces de la nature, ainsi que de la modification de l'Homme. En cela, si l'on en croit Waszak, l'ambivalence générique du *Golem* semble représenter un carrefour entre la tradition et les récits techniques de la SF.

Un peu plus ancien, mentionnons également le texte de Hanns Heinz Ewers³⁰⁰, *Alraune, Die Geschichte eines lebenden Wesens*, publié en 1911. Ici, c'est le mythe de la mandragore qui est actualisé, prenant la forme d'un hybride végétal, une mandragore

²⁹⁶ Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 322.

²⁹⁷ Tomasz Waszak : « Gustav Meyrink und Science Fiction. Eine Untersuchung an Gattungsgrenzen », in : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit., p. 161.

²⁹⁸ Hans Joachim Schulz : *Science Fiction*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1986, p. 11.

²⁹⁹ Le « Rosenkruzertum » (la fraternité de la Rose-Croix) est un mouvement irrationaliste mystique, né au XVII^e siècle, qui s'intéresse au bouddhisme, au Yoga, au Taoïsme, à la Kabbale et à l'alchimie.

³⁰⁰ Hanns Heinz Ewers : *Alraune* [1911], Omnium Verlag, Berlin, 2014.

humaine, jeune fille née de l'insémination artificielle d'une prostituée (die Dirne Alma Raune) par le sperme d'un homme guillotiné. Cette mandragore incarne la femme fatale et perverse sous couvert de l'innocence. Là encore, la créature cherche à se venger de son créateur. Dans le prologue, l'on retrouve un avertissement qui rappelle le motif prométhéen de la transgression. Celui qui transgresse (ici Frank Braun) brise les lois divines : « Er zerschlägt die Gesetze und Normen. Er schafft – merk es wohl – wider die Natur. Er ist schlecht, ist böse »³⁰¹.

On le voit, la littérature fantastique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle semble déjà contenir les germes des récits techniques qui suivront, à travers les motifs de l'hybridité (les figures liminales contenues dans ces récits), mais aussi de ceux de la créature et de son potentiel transgressif. Le réveil des « Grands Anciens », tel le Cthulhu de H.P. Lovecraft, n'est pas loin. Rappelons d'ailleurs que dans la nouvelle de Lovecraft, *The Call of Cthulhu* (1928), le premier chapitre est intitulé « L'horreur d'argile » (« The Horror in Clay ») où un anthropologue découvre un bas-relief en argile représentant une humanoïde à tête de poulpe et muni de tentacules.

Le lien qui est fait entre le Romantisme, puis le fantastique³⁰² et la SF à travers les variations de thématiques mythiques n'est bien sûr qu'un des nœuds qui permet de retracer les origines du genre science-fictionnel. Toutefois, il semblait important de mettre cette connexion en lumière, en premier lieu car ce travail analyse la SF comme un imaginaire, imaginaire qui ne va pas sans l'analyse des images originelles (donc mythiques) sur lesquelles il prend racine. D'autre part, la SF reste une littérature faite d'univers alternatifs, donc irréels, découvrant et interrogeant de fait ce que nous appelons communément « réel » ou « objectivité ».

Cette remarque peut encore une fois sembler paradoxale, si l'on comprend le genre SF comme une littérature technologique et scientifique. Mais peut-être est-ce précisément cette union entre art et science, entre des motifs dits occultistes et leur

³⁰¹ Hanns Heinz Ewers : *Alraune* [1911], *op. cit.*, p. 5.

³⁰² Évidemment, ces deux termes ne sont pas égaux ; mais les paragraphes tentaient précisément de montrer en quoi le Romantisme et son développement dans le fantastique interrogent une condition humaine dont les frontières semblent sans cesse plus floues. C'est en cela qu'ils se rejoignent et qu'il est intéressant de les relier à la SF.

reprise progressive accompagnée d'une exigence de scientificité, qui fait la spécificité du genre.

Peut-être faut-il comprendre la SF comme une interface entre le discours irrationnel et logique, ainsi qu'entre l'individu (l'aspect romanesque) et le cosmique (l'interrogation de ce qu'est la réalité). Nous prenons partiellement le contrepied de ce qu'affirme Dath dans *Niegeschichte* lorsqu'il oppose sur ce point Romantisme et SF :

Die Romantiker waren, unterm Tadel Goethes wie Hegels, noch dazu entschlossen gewesen, das Subjektive um jeden Preis, auch den des Zerfallens der Objektivität ihres Schaffens zur Fragmentästhetik, hochzuhalten, also lieber kaputte Kunst zu schaffen, als sich irgendeinem Objektiven anzubequemen.³⁰³

Il est vrai, comme l'a souligné Jameson, que la SF n'a pas toujours de prétention à faire des œuvres fragmentaires – sauf peut-être à partir de sa fusion avec la littérature postmoderne. Suivons Dath :

Wells aber sah darin eine Schwäche der Literatur, eine Abhängigkeit auch von Launen des Publikums (marxistische Ästhetik sagt: des Marktes), einen bei jedem Subjektivismus drohenden Hang zur Beliebigkeit, den er in seiner umfangreichsten Spekulation über den künftigen Geschichtsverlauf schließlich direkt thematisierte.³⁰⁴

Comme cela a été vu plus haut, il semble que la SF tente à la fois une littérature du probable et du réaliste, tout en remettant en cause l'idée d'une réalité objective. La référence de Dath à Wells montre donc surtout en quoi la littérature de SF veut incorporer les questions épistémologiques soulevées par la science. Le rapprochement entre art et science permet précisément l'émergence de romans scientifiques, de SF.

Un dernier élément est important, avant de s'attacher aux liens fructueux entre technique et littérature ; les auteurs mentionnés sont essentiellement germanophones. En effet, il semble que l'aire germanophone ait produit une littérature fantastique particulièrement riche au tournant du siècle. Encore aujourd'hui, il serait intéressant d'analyser la SF contemporaine germanophone en interrogeant la part fantastique (l'on pourrait dire l'aspect *soft-SF*) de cette littérature³⁰⁵.

³⁰³ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 170.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 170.

³⁰⁵ Notons par ailleurs qu'un réseau particulièrement actif pour la recherche dans les pays germanophones est la GFF, la « Gesellschaft für Fantastikforschung », qui regroupe également les chercheurs en *SF-studies*. Concernant les auteurs, l'on trouve PAN (Phantastik-Autoren-Netzwerk), un réseau qui réunit des auteurs de *fantasy* mais aussi de SF comme Kai Meyer, Tom Hillenbrand ou encore Andreas Eschbach.

Dans cette mesure, peut-on voir la SF comme une forme d'ultra-romantisme ? Un genre au seuil des réalités, une littérature peuplée de figures liminales qui cherchent à éprouver leur condition de possibilité ? C'est ce qu'affirme Leonhard Hyeronymi dans son « Manifest » : « Eine aktuelle und anspruchsvolle Science-Fiction kann die ultraromantische Epoche der Literatur sein »³⁰⁶.

Il nous faut donc à présent tenter de comprendre comment les cyborgs ont pu progressivement s'incarner, comment leur existence (même au futur) devient possible. Cela est permis par un contexte non seulement technique, mais peut-être aussi « technocrate ».

3. Les pères fondateurs : H.G. Wells, Jules Verne, Kurd Laßwitz.

Les récits fantastiques dont il a été fait mention sont écrits au début du XX^e siècle. Mais il nous faut revenir quelque peu en arrière afin de présenter les auteurs généralement considérés comme les pères fondateurs du genre. L'état de la recherche fait généralement mention de H.G. Wells et de Jules Verne, parfois d'Edgard Poe (et ses *racionative tales*)³⁰⁷ ou dans le cas d'ouvrages germanophones, à Kurd Laßwitz³⁰⁸. Ici, au vu du sujet de notre travail, il convient évidemment de donner une place spécifique à ce dernier.

Rappelons-le : à l'époque où ces auteurs écrivent, le terme « science fiction » n'existe pas encore (seulement popularisé à partir de 1929, cf. chapitre 1.1.). Auparavant l'on utilise des termes comme « Amazing Stories », « scientifiction » aux États-Unis³⁰⁹, « scientific romance » en Grande Bretagne ou encore le terme *voyages extraordinaires* qui est surtout appliqué à l'écriture de Verne. Pour Schulz, ce type d'histoires existe donc déjà, mais c'est un contexte historique ainsi qu'une certaine manière d'en retracer les origines qui permettent d'établir le début du genre « SF ». Ce

³⁰⁶ Leonhard Hyeronymi : « Manifest », in : *Metamorphosen*, Matthes und Seitz, Berlin, 2016, p. 28. Il ajoute : « Deutschsprachige Erzähltexte sind kurz davor das Romantische zu revolutionieren und in einem Mix aus Science-Fiction und Romantik einen neuen Stil zu kreieren, nämlich den der Ultraromantik oder Science-Romantik », *ibid.*

³⁰⁷ Cf. Hans Joachim Schulz : *Science Fiction*, *op. cit.*, p. 6.

³⁰⁸ Cf. Jacek Rzeszotnik : « Andere deutsche Quelle der modernen Science-Fiction. Kurd Laßwitz als SF-Autor und – Theoretiker », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, *op. cit.* et Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, *op. cit.*, p. 155 : « Laßwitz als Begründer der deutschen Science Fiction ».

³⁰⁹ Cf. Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, *op.cit.*, p. 2.

processus est constitué de six étapes : La recherche des « ancêtres » du genre, la réduction de ces trois types d'histoires (*racionalive tales* de Poe, *voyages extraordinaires* de Verne et *scientific romances* de Wells) à une tradition du genre, l'association de la SF à la « romance », la dépolitisation du genre, la question de la plausibilité des éléments inventés dans le récit et enfin le caractère courant du vocabulaire utilisé dans et par la critique. Schulz, avec une définition englobante du genre, montre en quoi la constitution du genre, son émergence, est liée à différents éléments (historiques, littéraires, narratologiques, etc.).

Selon lui, la deuxième moitié du XIX^e siècle amène avec elle un intérêt certain pour les sciences naturelles et la connaissance du monde, ce qui facilite un rapprochement entre science et littérature : « Die Attraktivität des Themenbereichs, der Phantastik und (Pseudo)Wissenschaftlichkeit zu kombinieren erlaubt, generiert einen breiten Strom unterhaltungsliterarischer Texte »³¹⁰. Il s'agit donc d'une combinaison circonstancielle entre un intérêt pour la « Sachliteratur », mêlé à des réflexions critiques, culturelles sur la technique et la science, ainsi que l'émergence d'une littérature qui s'intéresse au futur.

En effet, les textes fantastiques évoqués plus haut, s'ils sont sans conteste liés aux récits science-fictionnels, sont considérés comme relevant d'un autre genre littéraire. Ainsi, *Alraune* ou *Der Golem* et avant cela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* restent des œuvres (fantastiques-scientifiques) ponctuelles. Toutefois, le contexte autour de 1900 permet le développement à plus grande échelle d'une littérature technique.

Hans Esselborn énonce cinq raisons qui permettent cet essor : les révolutions industrielles qui mettent la technique au centre, l'idée s'instaurant progressivement que cette époque vit un changement (ou un bouleversement), la cartographisation due à la colonisation et donc l'intérêt pour la découverte d'autres territoires (c'est pourquoi la colonisation fait partie intégrante de l'imaginaire SF), un intérêt grandissant pour les sciences naturelles et la technique, et enfin l'amélioration de l'imprimerie qui facilite l'émergence d'une littérature qui s'industrialise.

³¹⁰ Cf. Hans Joachim Schulz : *Science Fiction, op. cit.*, p. 6.

On le comprend, l'émergence du genre est donc liée à un contexte d'industrialisation et de technicisation qui resserre les liens entre littérature et technique. Toutefois, les auteurs de SF ne se considèrent pas nécessairement comme les pères d'un genre qu'ils ne définissent d'ailleurs pas encore comme tel. C'est pourquoi, il peut être intéressant de chercher à comprendre en quoi chacun d'eux, à travers une écriture bien spécifique, a pu connaître un succès et devenir canonique du genre.

a. Jules Verne (1828-1905) : voyages extraordinaires

Tout comme Joachim Schulz, Roland Innerhofer rappelle, dans son ouvrage exhaustif sur la SF germanophone entre 1870 et 1914, *Deutsche Science Fiction 1870-1914, Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*³¹¹, que les auteurs « fondateurs » du genre n'ont pas produit une littérature révolutionnaire. C'est bien plus le contexte historique et culturel du XIX^e siècle qui permet son essor :

Doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt eine wirtschafts-, sozial-, mentalitäts- und literaturgeschichtliche Konstellation auf, die neuartige Verbindungen dieser Stränge im Zeichen einer technischen Imagination hervorbringt.³¹²

Ainsi, l'originalité de Verne est à mettre en lien avec la modernisation d'anciennes traditions littéraires : « Seine Originalität liegt in der neuen Funktionalisierung älterer Traditionen »³¹³. Innerhofer fait référence à l'utopie, aux contes (Märchen) et à l'horreur « gothique » (Schauergeschichte).

Si Roland Innerhofer s'intéresse aux écrits de Verne, c'est parce que selon lui, l'auteur a bénéficié d'une très large réception et que la tradition de SF germanophone est en conséquence fortement imprégnée de ses écrits : « Schon rein quantitativ ist die Verbreitung der Verneschen Werke im deutschsprachigen Raum beeindruckend [...]. Im Zeitraum zwischen 1874 und 1914 erschienen sieben deutschsprachige Werkausgaben von Jules Verne [...] »³¹⁴. L'auteur et ses nombreux ouvrages (62

³¹¹ Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914, op. cit.*

³¹² *Ibid.*, p. 14.

³¹³ *Ibid.*, p. 14.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

romans et 18 nouvelles rien que pour les *voyages extraordinaires*) sont donc largement réceptionnés en Allemagne entre 1870 et 1914³¹⁵.

Innerhofer voit dans le succès de Verne plusieurs raisons. Il est important de préciser qu'il s'agit avant tout d'un succès éditorial : « Vernes Werk war fortan das Produkt einer engen Kooperation zwischen dem Autor und seinem Verleger »³¹⁶. En effet, Verne devait à son éditeur Pierre-Jules Hetzel une production annuelle de récits en échange d'un salaire mensuel. Cet éditeur joue un rôle important dans la visibilité et la diffusion de ces romans, notamment à travers la mise en valeur des écrits de Verne. À titre d'exemple, l'avertissement de l'éditeur à *Voyages dans les mondes connus et inconnus* (1867), où il y explique avantageusement le but de Verne qui « [...] est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers »³¹⁷.

Ce succès correspond lui-même à une tendance générale, à savoir la diffusion de la littérature dans des journaux, plutôt qu'à travers les seuls livres³¹⁸, un intérêt croissant de la population pour la technique, ainsi qu'une dissolution de la frontière entre ouvrages techniques et littérature³¹⁹: « [SF ist eine neue Literaturgattung], die sich weniger durch formale und inhaltliche Konventionen als durch einen Komplex von Markenzeichen konstituierte »³²⁰. D'ailleurs, pour Innerhofer, le succès de la SF est dû à un rapprochement entre technique et littérature qui englobe plusieurs aspects :

Premièrement, l'industrialisation des procédés d'impression et la diffusion de la littérature dans les journaux. L'accès à la littérature est donc plus aisé et permet l'émergence d'un lectorat plus populaire.

Ensuite, Innerhofer souligne que les débuts du genre sont influencés à la fois par le naturalisme, à travers l'intérêt pour les sciences naturelles, et par le néo-

³¹⁵ En témoignent les parodies qui en sont faites, telle la nouvelle de Moritz von Reymond : « An Bord des 'Jules Verne' », J. Steub, Bern / Leipzig, 1879. Cité par Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914, op. cit.*, p. 82.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁷ Jules Hetzel : « Avertissement de l'éditeur », in : Jules Verne : *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, J. Hetzel, Paris, 1867, p. 1. Cité par Roland Innerhofer : *ibid.*, p. 30.

³¹⁸ « Die teilweise Verlagerung fiktionaler Literatur vom Buch auf die Presse hatte auch zur Folge, das die Leserkreise gegenüber den Leihbüchereien zunehmend an Bedeutung gewannen und in der Kolportage der Periodika gegenüber den Bücherreihen stieg und sie immer verdrängte », *ibid.*, p. 14.

³¹⁹ « Der Unterschied zwischen technischem Bericht und wissenschaftlicher Phantastik schien vernachlässigbar », *ibid.*, p. 15.

³²⁰ *Ibid.*, p. 29.

romantisme (« Neuromantik ») à travers le motif d'un déchaînement d'évènements liés à la technique (Prométhée romantique, l'apprenti sorcier, etc.). Selon lui, la contradiction entre littérature et technique est un mythe. Au tournant du siècle, la littérature joue alors un rôle particulièrement important pour des sociétés qui s'industrialisent rapidement ; celui de rassurer, par l'imaginaire, sur les incertitudes planant autour de la technique : « [Die Funktion von Bild und Literatur] ist die Verunsicherungen gegen der raschen Industrialisierung durch „sentimentale Bildlichkeit“ und „idealistische Verklärung“ abzdämpfen »³²¹.

Enfin, ce lien entre littérature et technique ne fait que se renforcer. La technique, en se développant, exalte l'imagination et en retour la littérature sert de source d'inspiration pour les inventions techniques.

C'est pourquoi, Roland Innerhofer considère le succès de Verne comme paradigmatique du contexte de l'époque. Verne, c'est bien sûr aussi le succès de son éditeur. Toutefois, la raison principale évoquée reste celle de la capacité de l'auteur à avoir su saisir le potentiel de la littérature pour la technique, en tant qu'imaginaire : « Vernes Leistung besteht vielmehr darin, schon früh die literarischen Möglichkeiten neuer Technologien und naturwissenschaftlicher Erkenntnisse gesehen zu haben »³²². Et à l'heure où des auteurs de SF sont embauchés dans les domaines militaires ou de la tech afin d'imaginer de nouvelles solutions, situations ou inventions, l'intuition de Verne semble tout à fait visionnaire.

En conséquence, faire référence à l'œuvre de Verne, c'est donc aborder une littérature prolifique reflétant les préoccupations de son époque, et la technicisation qui l'accompagne, à travers différents motifs : l'ambivalence de la technique, la figure émergente de l'ingénieur, la réunion littéraire du réel et de l'imaginaire, du vraisemblable et de l'invraisemblable. À cela il faudrait encore ajouter la place majeure qu'occupe la thématique de l'exploration de mondes inconnus, et bien sûr d'appropriation de ces espaces³²³. Pensons à cet égard aux mondes souterrains dans *Voyage au centre de la Terre* (1864), sous-marins dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*

³²¹ Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914*, op. cit., p. 7.

³²² *Ibid.*, p. 85.

³²³ Cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 113.

(1869-1870) ou à la conquête de la Lune dans *De la Terre à la Lune* (1865), pour ne citer que ceux-là.

Par ailleurs, ces explorations aventureuses permettent l'émergence d'un héros-ingénieur, peut-être plus accessible pour un lectorat toujours plus large et populaire.

Selon Innerhofer, l'ingénieur devient la nouvelle incarnation du génie du siècle :

Der Ingenieur ist hier die zeitgemäße Verkörperung des Künstlers. Die Mutation des Künstlers zum Ingenieur bleibt aber für das Charakterbild nicht folgenlos. Kaltblütigkeit, Geistesgegenwart, Organisationstalent sind die Eigenschaften, an denen die Transformation des Typus Universalgenie im Zeichen technischer Rationalität sichtbar werden.³²⁴

L'on voit encore une fois comment art et science s'entremêlent. Quoiqu'il en soit, et s'il est probablement plus facile pour le lecteur de s'identifier à un ingénieur qu'à un poète maudit, les personnages de Verne contiennent tout de même une ambivalence. Le capitaine Nemo, par exemple, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, cristallise à la fois la fascination pour les qualités de l'explorateur technique et les possibilités d'évasion (voire de fuite) dans des mondes imaginaires : « [...] eine Dialektik von pragmatisch-technokratischer Problemlösung und regressiver Evasionsbewegung: Nemo bildet das Paradigma dieser widersprüchlichen Einheit »³²⁵.

Cette ambivalence de Nemo est importante (pour ne pas dire paradigmatique) pour l'œuvre de Verne. En effet, l'enthousiasme autour des inventions techniques, ainsi que les motifs de l'exploration, peuvent de prime abord donner l'impression que ces écrits sont absolument optimistes et que la technique symbolise la maîtrise humaine sur la nature. Bien évidemment, le rôle de cette technique dans les récits est bien plus complexe. En premier lieu car la technique n'est pas seulement un ensemble de machines créées et utilisées par l'Homme à volonté. La machine est si présente chez Verne qu'elle finit par s'interfacer avec les humains ; l'on peut penser au Nautilus qui est presque la seconde peau du capitaine Nemo : « Die schützende, nahtlose Hülle des „Nautilus“ ist für Nemo wie eine zweite, gepanzerte Haut. Er verschmilzt mit seinem Fortbewegungsapparat zu einer Einheit »³²⁶. Ainsi, la machine finit également par s'emparer de l'humain qui la crée.

³²⁴ Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914*, op. cit., p. 25.

³²⁵ *Ibid.*, p. 95.

³²⁶ *Ibid.*, p. 99. L'électricité est d'ailleurs vue comme « l'âme du Nautilus », cf. *ibid.*, p. 103.

D'autre part, la technique n'est pas toujours vue de manière positive. On peut penser au roman *Les Cinq Cents Millions de la Béguin* (1879) qui propose deux visions de la technique (deux villes : une dystopie et une utopie techniques) ou encore au conte fantastique plus ancien, *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme* (1854), dans lequel un horloger voulant maîtriser le temps fait un pacte avec le diable (l'on y retrouve le thème Faustien ; mais ici le protagoniste veut régler un « problème technique »). Morale : celui qui cherche à mettre la science au-dessus de tout est puni.

Pour être encore plus exacte, les œuvres plus pessimistes de Verne sont moins connues, peut-être pour des raisons éditoriales. Comme l'affirme Lombardo :

Yet, there is also a lesser known "dark side" to Verne's writings. He was not an unequivocal optimist about the future, but his more pessimistic writings did not so easily get to print since they conflicted with the progressive temper of the times.³²⁷

À titre d'exemple, dans la première version de *Vingt mille lieues sous les mers*, Nemo était un aristocrate polonais qui désirait venger sa famille détruite pendant la répression russe de l'insurrection polonaise de 1861- 1864. L'éditeur de Verne, Pierre-Jules Hetzel, craignant la censure du livre sur le marché russe et d'offenser un puissant allié français, l'Empire russe, rendit obscurs le passé et les motifs de Nemo.

Une césure s'opère également dans l'œuvre colossale de Verne, ses derniers écrits sont plus méfiants vis-à-vis de la technique qu'ils ne le sont au début. D'après Dietmar Dath, cette rupture se produit à l'époque où Verne écrit *Robur-le-Conquérant* (1886) :

Im weitverzweigten Œuvre des Franzosen setzt *Robur* allerdings einen Wendepunkt; Kennerschaft lokalisiert genau hier den Übergang von den frühen, oft 'naiv' und 'optimistisch' genannten Schöpfungen zum düsteren Spätwerk, in dem Verne als Problem erkennt, was ihm zuvor als Lösung einer großen Zahl anderer Probleme erschienen war.³²⁸

Cette dernière citation révèle peut-être ce qui est à l'œuvre dans l'évolution des romans de Verne vers des aspects plus complexes, voire négatifs de la technique. Comme Dath le souligne plus loin, la technique est essentielle chez Verne en premier lieu parce qu'il en voit le potentiel pour une société ; c'est-à-dire entre autres l'amélioration des conditions de vie. Il ne s'agit donc pas seulement chez lui de fuite

³²⁷ Cf. Thomas Disch : *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, The Free Press, New York, 1998, p. 58-61. Cité par Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 9.

³²⁸ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 53.

du réel ou de la fabrication d'explorations légendaires, mais bien aussi, plus concrètement, des implications sociales de ce bouleversement-tech. Dath rappelle que Verne n'est pas un technocrate, pour lui l'ingénieur est héros mais pas souverain. Le manque, la misère peuvent être dépassés par la technique : « Mangel [lässt] sich technisch überwinden, durch neue Produktions-, Transport- und Kommunikationseinrichtungen »³²⁹. Chez Verne, le manque n'est pas une problématique sociale ; il est dû à un manque de ressources énergétiques. D'où les sources « électriques » magnifiées dans son œuvre et animant les machines de Robur et Nemo. Dath les analyse comme des symboles de la société bourgeoise : « als naturalisierte Sinnbilder des Springquells der bürgerlichen Gesellschaft »³³⁰.

L'enthousiasme technique de Verne fait ainsi place à une image plus modérée, parfois pessimiste de la technique qui s'avère ne pas être le *deus ex machina* escompté.

b. Herbert George Wells (1866-1946) : *scientific romances*

Chez Wells, la technique n'est pas vue comme essentiellement négative. Ses romans se veulent avant tout sensationnels, spectaculaires. Ils n'ont pas vocation à être une littérature technique « didactique », comme cela peut être le cas chez Verne.

D'ailleurs Wells renie farouchement toute filiation avec Verne qu'il ne trouve pas assez scientifique³³¹. Comme le résume Esselborn : « Verne sucht wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit; Wells stellt spekulative Erfindungen, deren Aufsehen erregende Auswirkungen ihn interessieren, ins Zentrum seines Werkes »³³². Dans ses romans, l'effroi et la fascination sont à l'œuvre, ce qui fait dire que Wells « technicise » le roman gothique : « [...] eine Technisierung des Schauerromans, der zuvor aus willkürlicher Feudalgewalt und religiösen Gräueln seine Effekte bezog »³³³. Bien évidemment, Wells s'inspire plus d'une tradition anglo-saxonne où le « roman gothique » a une place certaine.

Tout comme Verne, Wells est un auteur prolifique (49 romans) mais ses écrits diffèrent de son contemporain, en premier lieu par leur aspect spéculatif. La SF de

³²⁹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 158.

³³⁰ *Ibid.*, p. 158.

³³¹ Cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, *op. cit.*, p. 116.

³³² *Ibid.*, p. 116.

³³³ *Ibid.*, p. 118.

Verne imagine des techniques et *novum* avec une grande précision mais Wells ouvre bien plus large le spectre de la spéculation ; entre autres parce que certains récits se déroulent des millions d'années après notre ère. Cette spéculation à grande échelle laisse libre cours à une vision du monde comme perspective historique ; qu'en sera-t-il de l'humanité dans un ou deux millions d'années ? Cet aspect de l'écriture de Wells n'est pas anodin. Sept ans avant la naissance de l'écrivain, Charles Darwin publie *On the Origin of Species* (1859). Comme le rappelle Dath : « Die Feststellung, [Wells'] Kunst sei von Darwins Ideen geprägt, ist eine Unterteilung »³³⁴. De fait, la pensée darwiniste de l'histoire du vivant comme celle d'une évolution modifie profondément le rapport de l'humanité à elle-même. Pour le dire en des termes plus contemporains, elle remet en cause la notion même d'anthropocentrisme. Si l'humain est aussi éphémère que d'autres formes de vie, s'il n'est que le résultat d'une évolution biologique, comment affirmer sa supériorité ? Wells transpose cette réflexion de manière littéraire, à travers l'idée de l'existence d'espèces aliènes (*The Time Machine: An Invention*, 1895, *The War of the World*, 1898) ou d'eugénisme (*The Island of Dr. Moreau*, 1896). Dans un article intitulé « The Province of Pain » (1894), l'influence de Darwin est claire :

The province of pain is after all a limited and transitory one; a phase through which life must pass on its evolution from the automatic to the spiritual; and so far as we can tell, among all the hosts of space, pain is found only on the surface of this little planet.³³⁵

Cette branche d'une littérature d'anticipation qui pousse plus loin l'extrapolation futuriste et en retire des réflexions d'ordre philosophiques, historiques, est communément appelée *scientific romance*. Brian Stableford, dans *Scientific Romance in Britain, 1890-1950* (1985), « [...] défend l'idée selon laquelle le « roman scientifique » a constitué un genre spécifique, qui a prospéré durant une soixantaine d'années en Grande-Bretagne au point de former une tradition nettement séparée de la SF américaine sur cette même période »³³⁶. Il mentionne notamment Wells à ses débuts, George Griffith, Arthur Conan Doyle et J.D. Beresford pour l'avant-guerre, S. Fowler Wright, Olaf Stapledon et John Gloag pour l'entre-deux-guerres. Le genre disparaît dans l'après-guerre et se fond dans la SF. Stableford établit une différence

³³⁴ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 146.

³³⁵ H.G. Wells : *Early Writings in Science and Science Fiction*, Philmus & Hughes, Berkeley, London, 1975, p. 198-199.

³³⁶ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 7.

entre roman scientifique et SF : « [...] il note ainsi la fascination du premier de ces genres pour la théorie de l'évolution, qui y est abondamment traitée (alors que la plupart des premiers romanciers américains se tenaient à l'écart de ses implications) »³³⁷.

Dans cette notion de *scientific romance* est donc également contenue l'idée d'une spécificité anglaise. Comme l'affirme Dath : « Die Scientific Romance ist, was die SF geworden wäre, wenn sie einem anderen Mutterboden als dem Pulpmatsch hätte zu sich kommen dürfen »³³⁸. Il y a donc bien dans ce genre de proto-science-fiction une dimension liée, certes à l'évolution du genre, mais aussi et surtout à des critères littéraires « hiérarchiques ». La SF est un genre qui vient aussi des *pulps*, donc d'une mode de production de masse de la littérature, quand la *scientific romance* se voudrait un genre plus réflexif, réceptionnant des théories contemporaines. Il est important de souligner cet aspect, car il semble que le récent ouvrage de Hans Esselborn, *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur* (2019), établit une distinction entre deux courants de la littérature de SF allemande en lien avec celle énoncée ci-dessus. D'une part, une branche influencée par les péripéties des romans de Verne et perpétuée par des auteurs comme Bernhard Kellermann, Hans Dominik, puis influencée par le marché anglo-saxon comme *Perry Rhodan*. D'autre part, une branche plus « littéraire », inspirée de Kurd Laßwitz, Paul Scheerbart, Alfred Döblin, etc. Nous reviendrons plus loin sur cette distinction. Pour l'instant, remarquons simplement qu'elle est à mettre en parallèle avec celle entre *scientific romance* et *pulps*. S'agirait-il ici d'une spécificité nationale ? Une littérature anglaise du « roman scientifique » de Wells, une littérature allemande du « roman d'anticipation technique » comme chez Laßwitz ?

Dath, quant à lui, tire une autre réflexion de l'existence du roman scientifique. S'il y voit certes une littérature d'idées spéculatives, philosophiques, métaphysiques, épistémologiques, Dath remarque aussi que dans certains ouvrages de *scientific romance*, l'on trouve les aspirations idéalistes d'une époque où l'Occident a une certaine tendance à imposer ses idées sous couvert d'universalisme : « Alle Autoren der Scientific Romance (mit nicht uninteressanten Einschränkungen bei Wells) waren

³³⁷ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 7.

³³⁸ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 149.

Imperialisten »³³⁹. En effet, sans mauvaises intentions, là où la pensée technique et progressiste se mêle à l'universalisme, l'impérialisme n'est pas loin, pas plus que « le fardeau de l'Homme blanc » de Rudyard Kipling. Toutefois, chez Wells, l'ambivalence perdure. La satire que Wells fait de sa société rend la lecture en noir et blanc d'une « *scientific romance* impérialiste » particulièrement complexe. Comme Esselborn le souligne : « Bei Wells ist diese Ambivalenz noch stärker, denn die unsympathischen Marsianer sind die unerbittlichen Feinde der Menschen und zugleich ein treues Spiegelbild der englischen Kolonialisten »³⁴⁰.

³³⁹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 152.

³⁴⁰ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 117.

c. **Kurd Laßwitz (1848-1910) : der technisch-utopische Roman**

Chez Kurd Laßwitz en revanche, les Martiens ne sont pas des ennemis ; peut-être même sont-ils plus humains que nous. Considéré comme le père de la science-fiction germanophone, l'écriture de Laßwitz trouve sa spécificité dans son caractère philosophique et humaniste. Aussi n'est-ce probablement pas étonnant que ses romans aient été interdits sous le III^e Reich. La SF de Laßwitz est en effet fortement marquée par des idéaux humanistes, ainsi que par la croyance en la perfectibilité de l'humain. Dans cette mesure, il peut d'ailleurs sembler étrange que la critique (internationale en particulier) ait aussi peu réceptionné cet auteur. Hans Esselborn rappelle l'absence de Laßwitz dans la recherche – exception faite de publications plus récentes³⁴¹ : « Der angelsächsischen Forschung ist Laßwitz ein fast völlig Unbekannter »³⁴². Ce manque de réception est dû à un problème de traduction ; jusqu'ici il n'y a pas de traduction française de *Auf zwei Planeten*, son roman-phare publié en 1897 et sa traduction anglaise paraît en 1971 dans une version abrégée³⁴³. En Allemagne, sa réception est évidemment plus large, comme en témoigne le nom donné au prix de littérature SF germanophone, le prix Kurd Laßwitz, depuis 1980.

Comme pour Verne, la technique est vue par Laßwitz comme un moyen de régler la question sociale. En plus d'une certaine foi en la technique, sa pensée reflète la traditionnelle conception selon laquelle maîtriser la nature est une qualité humaine. Pour lui la perfection morale passe par cette maîtrise de la nature : « Wollen wir die moralische Vervollkommenung, so müssen wir die größere Beherrschung der Natur (durch Wissenschaft und Technik) erstreben »³⁴⁴. Cette domination humaine des forces de la nature est, peut-être à l'inverse de conceptions plus contemporaines, considérée comme positive, voire éthique : Laßwitz la nomme « ethische Kraft des

³⁴¹ Cf. Françoise Willmann : *Science-Philosophie-Fiction : l'œuvre de Kurd Laßwitz (1848-1910)*, PUN, Nancy, 2017 ou Erik Born : « Some Omissions in the Universal Library: Kurd Lasswitz and the Emergence of Science Fiction », in : *Monatshefte*, 2018 / 4, p. 529-551.

³⁴² Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 67. Il existe toutefois un ouvrage anglo-saxon particulièrement important sur la SF germanophone, celui de William B. Fischer : *The Empire Strikes Out: Kurd Lasswitz, Hans Dominik, and the Development of German Science Fiction*, Bowling Green University Press, Bowling Green, Ohio, 1984.

³⁴³ Sur la question des traductions, cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 67.

³⁴⁴ Kurd Laßwitz : « Über Zukunftsträume », in : *Wirklichkeiten. Beiträge zum Weltverständnis*, Felber, Berlin, 1900, p. 426. Cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 137.

Technischen »³⁴⁵. Pas de science sans conscience, au contraire, la technique éveille la conscience. Chez Laßwitz, c'est précisément celle-ci qui permet de dominer « éthiquement » la nature. La grande modernité de l'auteur est peut-être précisément d'avoir su saisir l'importance cruciale des ressources naturelles pour l'avenir de l'humanité. C'est pourquoi ces romans de SF décrivent des sociétés futuristes / aliennes fonctionnant à l'énergie solaire, où la nourriture est artificiellement produite. Ces sociétés n'éprouvent pas le besoin ; en conséquence elles sont pacifistes.

Évidemment, ces inventions science-fictionnelles relèvent d'une fascination pour la technique et l'exploration d'espaces encore inconnus. L'attrait pour le pôle nord est particulièrement prégnant. Le développement des ballons, des moyens d'aviation à partir de la fin du XIX^e siècle y jouent un rôle direct car l'on peut enfin survoler ces territoires autrement inaccessibles. Laßwitz décrit dans *Bis zum Nullpunkt des Seins* (1871) une société du futur (en 2371) où voitures et vélos aériens sont les moyens de transports habituels. Quant à la première partie de *Auf zwei Planeten*, elle consiste précisément dans la description d'une expédition vers le pôle nord en ballon ; cette exploration aboutira à la découverte de la société martienne installée à cet endroit. D'autres auteurs de l'époque présentent la même attirance pour l'aviation et l'exploration. L'on peut citer la version plus tardive et nationaliste d'Emil Sandt *Cavete!* (1907) ou encore la série de 165 magazines *Der Luftpirat und sein lenkbares Luftschiff* (1908-1911) – censurée à partir de 1916 par le régime militaire en place³⁴⁶. La fascination de Laßwitz pour le pôle Nord, elle, correspond à une expédition réelle datant de 1897 :

Laßwitz hat dabei seinen Roman mit einer realen Expedition synchronisiert. 1897 startete der schwedische Ingenieur und Polarforscher Salomon Andrée mit zwei Begleitern von Spitzbergen, um mit einem Ballon den Nordpol zu erreichen. Die fatale Expedition blieb lange Zeit verschollen, erst 1930 wurden ihre Überreste gefunden.³⁴⁷

Toutefois, ses romans de SF ne sauraient être réduits à leur seul aspect technique. On l'a vu, Laßwitz s'intéresse à son utilisation éthique. C'est qu'il a en vue

³⁴⁵ Kurd Laßwitz : « Über Zukunftsträume », in : *Wirklichkeiten. Beiträge zum Weltverständnis*, Felber, Berlin, 1900, p. 434. Cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur, op. cit.*, p. 138.

³⁴⁶ La loi qui suit celle de 1916 avait cours de 1926 à 1935 et s'intitulait : « Das Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften ». Ici commence donc la longue tradition qui consiste à catégoriser la littérature de genre comme une littérature triviale, voire malsaine (« Schundliteratur »).

³⁴⁷ Roland Innerhofer : *Deutsche Science Fiction 1870-1914, op. cit.*, p. 152.

la dimension didactique et réflexive de tels récits³⁴⁸. Dans cette mesure, l'auteur est très fortement marqué par la philosophie morale allemande – peut-être est-ce d'ailleurs cette tradition qui fait la spécificité de son écriture ? Comme le souligne Esselborn, Laßwitz s'inspire de Kant, Herder, Goethe et Schiller : « Laßwitz verdankt am meisten der Vernunftphilosophie Kants, der Bildungsidee Herders und Goethes und der Bemühung Schillers um eine ästhetische Synthese von Vernunft und Sinnlichkeit »³⁴⁹.

Dans *Homchen* (1902), l'on peut clairement voir l'influence kantienne de la perfectibilité humaine comme travail sur soi :

Es giebt eine Stufe der Weisheit, und die sie erreicht haben, leben miteinander gleich. Die wahren Weisen leben miteinander, aber sie beherrschen einander nicht und lassen sich nicht beherrschen, ein jeder ist ein Herr seiner selbst und keines andern.³⁵⁰

D'ailleurs, dans *Auf zwei Planeten*, les Martiens qui sont des êtres moraux se nomment des « Numen », venant de la planète « Nu », ce qui est clairement une référence à la philosophie kantienne³⁵¹.

Toutefois, l'utopie pacifiste et humaniste de cette société martienne révèle aussi ses failles au cours du récit, c'est-à-dire à travers sa confrontation à une société humaine problématique. L'écriture de Laßwitz n'est donc pas univoque et elle montre la confrontation difficile d'un fondement de la morale face à la réalité des relations humaines. Toutefois, le récit ne manque pas d'ironie, comme en témoigne une scène de désarmement de l'armée impériale humaine qui peut être vue comme une analogie de la société martiale wilhelminienne.

La SF de Laßwitz a donc aussi pour but de faire prendre conscience à l'Homme de sa perfectibilité, d'une belle âme, une « schöne Seele » (comme pourrait le formuler Schiller), qui s'éduque. Ceci se produit à travers des récits du décentrement qui tentent de remettre en question l'humain sur son identité et son comportement. Ainsi dans *Auf der Seifenblase* (1887), les habitants non humains d'une bulle de savon remettent en cause l'intolérance anthropocentrique des Hommes. Un récit comme *Die Universalbibliothek* (1904) pose quant à lui la question de la quantité de livres qui

³⁴⁸ À ce sujet, cf. l'article d'Élisa Heuser « "Die Dichtung hat das Vorrecht, in die Zukunft zu sehen" (Kurd Laßwitz) – Die Entstehung der Science-Fiction-Literatur im Deutschen Kaiserreich anhand ausgewählter Erzählungen zur Schule der Zukunft », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit.

³⁴⁹ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p.136.

³⁵⁰ Jacek Rzeszutnik : « Andere deutsche Quellen der modernen Science-Fiction. Kurd Laßwitz als SF-Autor und -Theoretiker », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten*, op. cit., p. 65.

³⁵¹ Cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 146.

peuvent être écrits avec cent caractères imprimables, révélant un nombre de volumes (et un savoir) aussi grand que l'univers.

Les écrits de Laßwitz peuvent ainsi également prendre la forme de fables contenant des expériences de pensée sur l'univers et l'humain, amenant à des réflexions philosophiques. Comme l'a souligné Françoise Willmann dans son ouvrage *Science-Philosophie-Fiction : l'œuvre de Kurd Laßwitz (1848-1910)*³⁵², sa littérature d'anticipation est à mettre en lien avec une entreprise de vulgarisation, essentielle chez Laßwitz, qui vise à diffuser des savoirs scientifiques et techniques à une époque où la physique moderne fait bouger les lignes d'une compréhension traditionnelle de l'univers à travers ce qu'elle nomme le « perspectivisme »³⁵³. C'est essentiellement cet aspect qui est retenu par la critique. Pour le reste, il lui a été reproché un manque de « sensationnalisme » et une écriture trop « linéaire »³⁵⁴. Toutefois, cette réflexivité a fortement marqué la tradition germanophone, de Ernst Jünger à Alfred Döblin et jusqu'aux auteurs contemporains : « Zur reflexiven und wissenschaftlichen Richtung gehören z.B. H.W. Franke und Dietmar Dath »³⁵⁵.

On le voit, chaque « fondateur » possède une plume et une approche du genre spécifiques. Qu'ils soient *voyages extraordinaires* (Verne), *scientific romances* (Wells) ou *technisch-utopischer Roman* (Laßwitz), ces romans posent les bases d'un genre anticipatif en construction et marqué par la technique qui devient signe du temps.

Avant l'arrivée des *pulps*, l'histoire de la SF s'apparente encore à un ensemble de récits disparates mais dont une partie est fortement marquée par un ancrage nationaliste et/ ou par la question pacifiste.

³⁵² Cf. Françoise Willmann : *Science-Philosophie-Fiction : l'œuvre de Kurd Laßwitz (1848-1910)*, *op. cit.*

³⁵³ Son étude de cas repose sur l'ouvrage de Laßwitz : *Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton* (1890), qui retrace le passage « d'une représentation du monde fondée sur la pensée de la substance à une représentation du monde fondée sur la pensée de la causalité », *ibid.*, p. 249. Le perspectivisme de Laßwitz, c'est sa capacité à montrer « l'incompréhension profonde d'une représentation du monde par rapport à celle qui la précède », *ibid.*, p. 248. Ce à quoi l'on pourrait ajouter que des fictions « décentrées » sont précisément une mise en perspective d'un paradigme scientifique.

³⁵⁴ Cf. Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, *op. cit.*, p. 159.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

4. L'Âge d'or de la SF et l'influence du monde anglo-saxon

À partir des années 50, de la naissance des *pulps* et de ce que l'on a appelé « l'âge d'or de la SF américaine », la question de l'internationalisation de la littérature est au cœur du genre. Pourtant ce phénomène n'a rien de nouveau : on l'a vu Wells lisait déjà Verne et le commentait. Certains critiques pensent que Gernsback avait lu et s'inspirait de Laßwitz : « Rottensteiner vermutet, dass Laßwitz' *Bilder aus der Zukunft* als Vorbild für Gernsbacks Roman *Ralph 124 C41+* (1911) dienten »³⁵⁶.

Mais avant d'en venir à ces « influenceurs », aux écrits d'Asimov et Heinlein, il faut encore revenir brièvement sur une littérature d'entre-deux guerres qui reflète, en Allemagne, des questionnements autour de modèles de sociétés idéales, du nationalisme, ainsi que d'une technicisation accrue du monde (en particulier après la première guerre mondiale).

a. Der technische Zukunfstroman

Esselborn, dans son histoire de la SF, distingue deux courants de la littérature d'anticipation du début du siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale.

D'une part, la veine inspirée des romans de Verne qui continue avec Bernhard Kellermann puis Hans Dominik, le fameux « Jules Verne allemand »³⁵⁷. Dans *Der Tunnel* (1913) de Kellermann, l'on peut sans conteste observer la figure montante de l'ingénieur, et même celle du technicien, Allan, au centre du récit. La nature y est vue comme l'« ennemi » qui doit être maîtrisé ; la technique, la construction d'un tunnel sous l'Atlantique, est le symbole de cette maîtrise humaine. En enfant de son temps, Kellermann produit une histoire inspirée du futurisme (Marinetti) et de l'émergence du cinéma (pour Esselborn, il s'agit d'un style cinématographique³⁵⁸).

Également en phase avec la période qui précède la Grande guerre, mais à l'autre bout du spectre, si l'on suit Esselborn ; Paul Scheerbart avec une SF héritière de Laßwitz. Scheerbart a un style expressionniste, ses romans sont avant-gardistes (parfois ésotériques). Tout est esthétique chez Scheerbart ; selon lui, le rôle de l'art pour la société est en lien étroit avec la technique ; raison pour laquelle il écrit des « utopies

³⁵⁶ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 68.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 206.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 165-172.

esthétiques »³⁵⁹. Cette vision différente de l'univers, qui amène d'autres réflexions d'ordre philosophiques, est particulièrement visible dans *Lesabéndio* (1913). Il s'agit d'une rencontre avec une espèce aliène : les « Pallasianer », des êtres qui se nourrissent de champignons à travers leur peau dans leur sommeil, qui éliminent leurs excréments en fumant des « Blasenkraut », n'ont pas de sexe, ne naissent ni ne meurent. Ces êtres libérés de la nécessité, en osmose avec la nature, voient dans les Terriens un objet de curiosité. On le comprend, l'histoire même de Scheerbart diffère profondément de l'enthousiasme technique d'un Kellermann. Cet écart perdure dans les diverses productions de SF jusqu'à une certaine homogénéisation dans les années 50.

Alfred Döblin, avec *Berge, Meere und Giganten* (1924), semble suivre le même courant expressionniste et expérimental dans ce roman d'anticipation. Ce récit fait montre d'inventions technico-fantastiques, comme la présence de voiles de tourmaline qui permettent de réchauffer le Groenland, ou de géants-golem. Celles-ci sont disséminées dans un récit à l'écriture spécifique et novatrice : un style impersonnel, des protagonistes multiples, et une ambivalence par rapport au sort réservé à l'humanité. Comme l'affirme Evan Torner, ce style permet un récit décentré et poétique :

Technology comes into being and is used, but it is never described in detail unless the details exhibit the kind of mechanical or organic poetry that Döblin can use to stop the narrative's forward motion. *Berge, Meere und Giganten* moves away from anthropocentrism and the trappings of the traditional narrative toward the cerebral zone of "factual fantasy".³⁶⁰

L'on pourra encore citer, pour le cinéma, *Metropolis* (1927) et *Die Frau im Mond* (1929) dont les scénarios sont écrits par la femme du réalisateur Fritz Lang, Thea von Harbou. Style expressionniste, thème de la grande ville, de l'aliénation mais aussi bien sûr de l'amour³⁶¹ ; ces films reflètent un « Zeitgeist » dans une société allemande ayant connu de profonds bouleversements techniques, économiques et sociaux.

³⁵⁹ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 179.

³⁶⁰ Evan Torner : « A Future-History Out of Time : The Historical Context of Döblin's Expressionist Dystopian Experiment, *Berge, Meere und Giganten* », in : Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibek Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, op. cit., p. 49-66, p. 57.

³⁶¹ Cet amour porté entre autres à Maria dans *Metropolis* qui y incarne la « Ewig-Weibliche ». À cet égard, il faut préciser que Döblin a modifié dans la version courte de *Berge, Meere und Giganten* (1932) le personnage de Venaska qui ressemblait trop à Maria. In : Evan Torner : « A Future-History Out of Time : The Historical Context of Döblin's Expressionist Dystopian Experiment, *Berge, Meere und Giganten* », op. cit., p. 66.

b. Antiutopie, pacifisme, nationalisme

L'autre aspect du bouleversement social que connaît la société allemande, c'est bien sûr l'impact de la Première Guerre mondiale, ainsi que la technicisation de la guerre. Comme le souligne Esselborn : « Die reale Erfahrung der zerstörerischen Kraft der Technik ließ das phantasierte Genre des Zukunftskrieges zurücktreten und stellte den moralischen und sozialen Fortschrittsoptimismus in Frage »³⁶². La technique s'incorpore toujours plus au quotidien, mais elle devient en même temps objet de méfiance.

Se produit à partir de là une tension entre l'émergence d'idées pacifistes et le repli dans un nationalisme belliqueux. Dans tous les cas, ces deux types de romans ont une forte dimension idéologique, comme le souligne Thomas F. Schneider dans « Pazifistische Kriegsutopien in der deutschen Literatur vor und nach dem ersten Weltkrieg »³⁶³.

Il s'agit là non seulement de revenir sur les événements (comme dans le roman réaliste *Im Westen nichts Neues* d'Erich Maria Remarque, 1929), mais aussi et surtout de proposer un modèle de société idéale qui serait capable de mettre fin à une situation de guerre. L'on peut citer à cet égard des romans relevant d'un pacifisme révolutionnaire, comme *Der Mensch ist gut* de Leonhard Franks (1919), appelant à un socialisme révolutionnaire et un pacifisme radical. Moins politique, mais surtout anticipatif d'une guerre au futur déshumanisée, Wilhelm Lamzus essaye, dans *Das Menschenschlachthaus* (1912), d'imaginer un mode de guerre où les machines ont le dessus. En revenant quelque peu en arrière, il faut citer l'un des romans les plus célèbres, écrit cette fois-ci par une femme (qui avait d'ailleurs encensé Laßwitz) : Bertha von Suttner, *Die Waffen nieder* (1889).

Les romans techniques-utopiques, chargés d'une dimension nationaliste, sont eux aussi toujours plus nombreux, témoignant des préoccupations de l'après-guerre ;

Während der Weimarer Republik erlebt der deutsche technische Zukunftsroman seinen Höhepunkt in Bezug auf die Zahl der Autoren und der Bücher, die Vielfalt der Richtungen bis zum politischen Traktat und der nationalen und internationalen Akeptanz.³⁶⁴

³⁶² Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 184.

³⁶³ Thomas F. Schneider : « Pazifistische Kriegsutopien in der deutschen Literatur vor und nach dem ersten Weltkrieg », in : Hans Esselborn (éd.) : *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003.

³⁶⁴ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 184.

Notons que c'est aussi une époque où la littérature d'anticipation technique allemande connaît un succès à l'international. Gernsback publie plusieurs traductions anglaises de ces romans³⁶⁵. À titre exemple, l'on peut citer *Der Schuß ins All* d'Otto Willi Gail (1925), traduit par *The Shot into Infinity* en 1929, et qui peut être considéré comme le premier voyage dans la Lune narré de manière « scientifique » – notamment grâce aux connaissances de l'auteur en matière de fusées.

Bien que nationalistes, ces productions semblent en effet refléter la fascination pour la technique dans l'entre-deux guerres, notamment à travers la figure de l'inventeur génial, non loin d'un leader naturel ou d'un messie³⁶⁶. Quelques exemples : Heinrich Inführ, *Alis. Die neue deutsche Kolonie und das Ende von Versailles. Technischer Zukunftsroman* (1924) où le personnage, Peter Hartberger, devient dictateur après avoir libéré le pays des menaces extérieures. Dans *Krieg im All. Roman aus der Zukunft der Technik* de Stanislaus Bialkowski (1935), il s'agit d'un roman de guerre transposé dans l'espace. La technique y est utilisée à des fins guerrières et racistes. Hans Esselborn considère ce dernier écrit comme un point culminant dans les tendances réactionnaire de la République de Weimar. La peur d'une invasion étrangère est aussi très présente, avec *Bansai!* de Michael Georg Conrad (1908) qui représente la crainte du « gelbe Gefahr », et sa version des années 30, *Gelb-Weiß. Ein Zukunftsroman* (1932), écrit sous le pseudonyme de Kondor.

En comparaison avec le nombre de romans patriotiques, les romans à dimension socialiste font pâle figure, mais l'on pourra tout de même penser à *Utopolis* de Werner Illing (1930) dans lequel des travailleurs, manipulés par des radiations qui les font tomber dans une société de consommation, proposent une alternative révolutionnaire.

Enfin, l'entre-deux guerres correspond à l'émergence et au succès de celui que l'on a appelé le « Jules Verne allemand ». En effet, Hans Dominik est un auteur qui a connu un succès sans précédent au XXe siècle : seize romans entre 1922 et 1940. Il est réputé pour sa littérature de genre divertissante. D'après Esselborn, ce qui le rapproche

³⁶⁵ « Zwischen 1920 und 1933 wurden weit mehr deutsche Science-Fiction-Romane ins Englische übersetzt als umgekehrt », Manfred Nagl : *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massensliteratur*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen, 1972, p. 171. Cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur, op. cit.*, p. 184.

³⁶⁶ « Die meisten politischen Zukunftsromane setzen die wirkungsvolle Erfindung eines Ingenieurs zu nationalistischen Tagträumen ein, damit Deutschland nach dem schmachvollen Friedensvertrag, der in der nationalistischen Diskussion bis weit in die politische Mitte hinein als Bruch in der Geschichte angesehen wird, wieder zum Subjekt der Geschichte wird », *ibid.*, p. 189.

de Verne est son style captivant, son écriture réaliste, la figure de l'ingénieur, ainsi que la présence certaines intrigues et certains motifs ayant trait à l'espionnage.

À l'inverse de Laßwitz, dont il a été l'élève à Gotha, Hans Dominik a des visées conservatrices et nationalistes. La plupart des critiques le considèrent en effet, non pas comme un fasciste avéré mais comme un auteur dont les idées s'en rapprochent. Nous ne discuterons pas de la dimension fasciste des écrits de l'auteur car cela a largement été abordé par la critique, de Nagl à William B. Fischer³⁶⁷. Renvoyons simplement au chapitre 9.3. de l'ouvrage de Hans Esselborn, *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, qui résume l'état de la recherche sur cette question et propose une vision plus mesurée des écrits de Dominik. L'on peut toutefois citer quelques motifs caractéristiques de son œuvre : déjà mentionnée, la figure de l'inventeur génial et avant-gardiste (mais pas encore « Führer »), des romans qui rappellent les romans d'espionnage où les autres « races » humanoïdes sont les méchants, une vision réactionnaire, peu d'intérêt pour les utopies expressionnistes, ni pour les automates (comme chez Karel Čapek dans *R.U.R.*, 1920), la technique au centre de tous les exploits (peu d'explication de celle-ci, ce qui la rend « magique »), manichéisme entre le bon ingénieur et les méchants étrangers ou les vendus perfides.

Hans Esselborn cite deux œuvres qu'il pense paradigmatique de l'œuvre de Dominik et qui reflète en particulier deux phases de l'écriture de l'auteur. *Atlantis* (1925) est encore marquée par une histoire d'amour (cet aspect disparaît dans la seconde phase). Il s'agit dans ce cas de la reconstruction de l'isthme de Panama, et d'une Atlantide qui émerge grâce à des radiations et qui devient alors une nouvelle terre de colonisation. *Lebensstrahlen* (1938) correspond à la deuxième phase d'écriture où l'on remarque une simplification de l'action. Des chercheurs tentent de transformer le plomb en or à l'aide de radiations, mais l'or se révèle radioactif. Ce récit semble désavouer, par son aspect négatif, le vieux rêve alchimique.

Pour conclure, sur l'écriture de Dominik ; des aspects réactionnaires et nationalistes au fascisme, il n'y a qu'un pas. Cela pose d'autant plus problème qu'après

³⁶⁷ Cf. William B. Fischer : *The Empire Strikes Out. Kurd Laßwitz, Hans Dominik, and The Development of German Science Fiction*, op. cit. et Manfred Nagl : *Science Fiction in Deutschland*, op. cit. Cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 208. En française, l'on trouve également une thèse sur Hans Dominik : Roselyne Bady Tobian : « La littérature d'anticipation scientifique allemande entre les deux guerres : Hans Dominik et l'utopie nationaliste », Thèse de doctorat. Strasbourg 2, 1988.

la Seconde Guerre mondiale, la SF est vue en Allemagne comme un genre fasciste. À cela, l'on peut répondre, avec Esselborn que les thèmes des forces occultes, de la mystification de la technique ainsi que des figures de l'inventeur génial, ne sont pas seulement l'apanage d'une pensée fasciste allemande : « Doch ist damit trotz des Glaubens der Nazis an die Vorsehung und die Wunderwaffen nicht zwingend ein faschistisches Denken verbunden »³⁶⁸.

Par ailleurs, concernant le lien entre SF et national-socialisme, il faut préciser que d'autres écrits de SF ont été publiés, sans lien avec la pensée du III^e Reich. Comme le souligne Rolf Löchel, il existe beaucoup de productions de SF à caractère fasciste à cette époque, mais les femmes ayant écrit de la SF n'ont pas participé à ce courant de la littérature :

Zwar konstatiert Jost Hermand in seiner Untersuchung *Der alte Traum vom neuen Reich*, dass "Science-fiction-Romane (...) nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten im Januar 1933 keineswegs abgeschafft wurden", vielmehr gebe es für den Zeitraum von 1933-1945 "einen geradezu unüberschaubar großen Korpus an Literatur » des Genres. (1988, 294) Nur Frauen scheinen nicht dazu beigetragen zu haben. Jedenfalls findet sich unter den 164 SF-Romanen, die Dina Brandt in ihrer Studie *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945* für die Zeit der national-sozialistischen Herrschaft ausfindig gemacht hat (vgl. 2007, 59) nicht einer, der von einer Autorin geschrieben wurde".³⁶⁹

Citons ici, Irmgard Keun avec *Das kunstseidene Mädchen* (1932) et *Nur noch Frauen...* (1954) – mais ce ne sont pas ses seuls romans. À l'Est, un peu après-guerre, Friedlinde Cap avec *Mit Atomkraft ins All* (1950).

³⁶⁸ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 211.

³⁶⁹ Rolf Löchel : *Utopias Geschlechter, Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*, Ulrike Helmer, Sulzbach/Taunus, 2012, p. 79.

c. L'âge d'or de la SF : *pulp*-fictions

L'après-guerre représente un tournant majeur pour le genre en Allemagne. Certes, les pulps, les magazines bon marché, sont déjà répandus largement avant la Seconde Guerre mondiale. Hugo Gernsback a, à cet égard, contribué à diffuser largement le genre dans ses magazines ; pensons à *Amazing Stories* (fondé en 1926) et *Science Wonder Stories* (à partir de 1929) – dont le premier numéro contient la référence au mot « science-fiction » qui l'a fait connaître.

À vrai dire, lorsque l'on parle d'âge d'or de la SF, l'on fait plutôt référence aux années 30-40 qu'aux années 50 (considérées comme le « Silver Age », mais qui n'en reste pas moins important)³⁷⁰. C'est en effet à cette époque que sont publiés dans les magazines les écrits d'auteurs qui seront considérés comme canoniques du genre. Pour *Amazing Stories*, cité plus haut, l'on trouve entre les années 20 et 40 des écrits d'Isaac Asimov (« Au Large de Vesta », 1939), de John W. Campbell, puis de Clifford D. Simak, d'Arthur C. Clarke dans les années 50. Quant à *Astounding Stories of Super-Science* fondé en 1930 par William Clayton, avec John W. Campbell ci-nommé comme éditeur (ensuite renommé *Analog Science Fiction and Fact*), il connaît peut-être un succès plus grand que le magazine de Gernsback. En tous les cas, y sont publiés des classiques tels que la série *Fondation* (*Foundation*, 1951) d'Asimov, *Slan*, d'A. E. van Vogt's (1940) et différentes nouvelles de Robert A. Heinlein (entre autres : « If This Goes On », 1940, « Sixth Column », 1941, « Methuselah's Children », 1941). Heinlein, Asimov et Clarke sont considérés comme les « trois grands de la SF »³⁷¹ et si l'on fait l'histoire du genre, l'on se doit de les citer. L'on pourrait encore mentionner foule de noms pour cette période. Contentons-nous dans notre cas de Ray Bradbury car il permet de souligner que fiction *pulp* ne rime pas avec piètre qualité. En 1941, Bradbury est publié dans le *pulp* magazine *Super Science Stories* avec une nouvelle intitulée « Le Pendule ». Ses œuvres de SF, *Les chroniques martiennes* (*The Martian Chronicles*, 1950), *Fahrenheit 451* (1953) sont des œuvres poétiques et réflexives. Il s'agit donc de

³⁷⁰ Cf. Tom Lombardo : « Science Fiction as the Mythology of the Future », *op. cit.*, p. 25.

³⁷¹ « Isaac Asimov, Arthur C. Clarke and Robert Heinlein are informally known as the "Big Three" – the best known members of the group of authors who brought science fiction into a Golden Age in the middle years of the twentieth century », in : « The Big Three : Asimov, Clarke and Heinlein ». Article en ligne : <<https://www.sfandfantasy.co.uk/php/the-big-3.php>>[15.1.2020].

se départir du cliché selon lequel les *pulps* étaient de piètres fictions destinées à un marché de littérature de masse.

En Allemagne, l'influence des *pulps* américains ne se fait sentir qu'à partir des années 50, contexte oblige (la défaite allemande, l'occupation militaire par les Américains, peut-être également une certaine honte vis-à-vis d'une SF allemande idéologique). Toutefois, c'est l'apparition du paperback, du livre de poche, qui facilite la tendance américaine en Allemagne : « Die gehobene Version in Form von Büchern und Romanen erleichterte die Übernahme amerikanischer Muster in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg, wo es keine Science Fiction Magazine gab, und das Genre ein Prestigeproblem hatte »³⁷².

S'il y a bien une œuvre qui symbolise l'américanisation de la SF à partir des années 50, c'est la série Perry Rhodan, succès éditorial unique depuis 1961 auquel contribuent encore aujourd'hui les auteurs de SF. Dans cette série space opera, l'on trouve beaucoup d'aliens aux différents modèles de société, des mutants aux capacités psychiques extraordinaires sur fond de guerre (rappelant étrangement la Guerre froide) et au centre, évidemment, la figure du héros américain. Deux auteurs qui ont particulièrement marqué la série sont Karl-Herbert Scheer et Walter Ernsting (qui écrit sous un pseudo aux consonances américaines : Clark Darlton).

Par ailleurs, l'on crée des clubs de fans, comme le « Science Fiction-Club Deutschland » à partir de 1955. On le voit, la notion de SF a remplacé le « Zukunftsroman ». Cette américanisation est aussi affaire de traduction et d'édition, en quoi Herbert W. Franke a joué un rôle crucial. En 1962, Franke édite des romans américains chez Goldmann-Verlag. Il est alors fortement critiqué pour son américanisme. Il édite ainsi Asimov mais aussi Alfred Bester, par exemple. À partir de 1960, le *Heyne Verlag* édite, à l'aide de Wolfgang Jeschke et Herbert W. Franke, des livres de poche dont la plupart sont des traductions de l'anglais ; la collection est appelée Heyne Science Fiction und Fantasy, à partir de 1991. L'apogée de ces éditions se déroule ensuite sous la supervision de Franz Rottensteiner qui édite de 1973 jusque dans les années 80 la collection *Fantastische Reihe* chez Suhrkamp Verlag (avec des auteurs comme Stanislav Lem et Herbert W. Franke).

³⁷² Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 295.

Ainsi, comme on le voit, la SF allemande est fortement marquée par ces *pulps*, des récits d'aventures se déroulant dans un monde technique (souvent dans l'espace ; le fameux *space opera*) où le but est de provoquer chez le lecteur le « sense of wonder » tant cité par les critiques du genre³⁷³. Cela ne signifie pas que ce format soit le seul existant en matière de SF à ce moment-là en Allemagne, mais il est clairement dominant. Des récits d'un autre genre y voient également le jour, comme *Die Gelehrtenrepublik* (1957) d'Arno Schmidt qui relève plutôt d'un pessimisme vis-à-vis de l'humanité, où des ressources comme le nucléaire ne représentent rien d'autre qu'un moyen de destruction. Dans ce roman l'intertextualité est très présente ; notamment *Die deutsche Gelehrtenrepublik* (1774) de Klopstock et *L'île à hélice* de Verne (1895). La thématique du nucléaire est également présente chez Ernst Jünger, sous un prisme plus positif néanmoins, avec *Heliopolis* (1949). Dans *Gläserne Bienen* (1957), c'est la miniaturisation des machines qui est au cœur du roman. Jünger écrit une littérature de son temps, un temps fortement politique et idéologique auquel il essaye d'ajouter une vision plus utopique.

Dernier élément avant de se concentrer sur la *new wave* et les débuts d'un éclatement du genre ; l'on peut certes opérer une distinction entre les *pulps* et le « Zukunftsroman », ne serait-ce que parce qu'ils sont issus de traditions différentes. Néanmoins, cette distinction ne saurait être d'ordre hiérarchique. Cela est particulièrement important si l'on veut saisir la portée d'une œuvre comme celle de Dietmar Dath qui se revendique fortement d'Heinlein et d'autres auteurs *pulps* dont on sent l'influence dans ces romans. Mais Dath écrit aussi la préface de la nouvelle édition de *Die Gelehrtenrepublik* (l'édition Suhrkamp de 2006). Ainsi, lorsqu'Esselborn affirme que Dath est plus proche de la tradition laßwitzienne : « Zur reflexiven und wissenschaftlichen Richtung gehören z.B. H.W. Franke und Dietmar Dath, zur spannenden und abenteuerlichen z.B. Andreas Eschbach und Frank Schätzing »³⁷⁴, il faut bien évidemment aussi prendre en compte son inclination pour Asimov, Simak et Heinlein.

³⁷³ Pour un tour d'horizon concernant la SF germanophone et l'influence anglo-saxonne, cf. le numéro spécial de *Recherches germaniques*, 2014/44, p. 111-212, qui porte sur la SF germanophone.

³⁷⁴ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 160.

L'on a pris un peu d'avance, en mentionnant les pulps américains et leur influence en Allemagne, sur l'histoire d'une SF en RFA. Mais il nous faudra la reprendre un peu plus tard en la distinguant d'une tradition à l'est, influencée par la littérature soviétique. Pour l'instant, il est important de mentionner les courants très peu développés en Allemagne au même moment, mais qui ont profondément modifié la SF et influencent sans conteste l'œuvre de Dath.

5. Ce qui a échappé à l'Allemagne : *new wave*, utopies féministes et postmodernisme

a. Poésie des étoiles-simulacre

Ici, il est important de décrire ce qui se passe dans les pays anglo-saxons à partir des années 60. Certes, comme l'indique déjà le titre de ce chapitre, le bouleversement littéraire que connaît la SF à cette époque ne se reporte pas directement sur la littérature germanophone – essentiellement parce que la SF n'y jouit pas du même succès et n'est donc pas sujette à des innovations avant-gardistes. Toutefois, les quelques écrivains qui produisent en RFA (pensons à Franke ou Jeschke) sont inspirés par cette veine novatrice. Et que dire des auteurs germanophones contemporains, si ce n'est que la plupart sont héritiers directs de la *new wave* et des utopies féministes ? Dietmar Dath, lui, s'en revendique explicitement. Il faut donc tenter de comprendre ce qui se joue dans l'émergence d'une littérature SF radicalement différente de celle des *pulps*.

À nouveau, se joue la question de ce qu'est la SF. Voici ce qu'affirme Dath à propos de « The Heat Death of the Universe » de Pamela Zoline, une nouvelle novatrice et controversée écrite en 1967 : « Heinlein schreibt nicht so, Asimov auch nicht, Clark, Jefremow, Bradbury, Vonnegut schreiben so nicht – ist das SF ? »³⁷⁵. Ces nouveaux auteurs sont : Brian Aldiss, J. G. Ballard, Samuel R. Delany, Thomas M. Disch, Michael Moorcock, Norman Spinrad, Theodore Sturgeon ou encore Roger Zelazny. Nouveaux auteurs pour un courant émergent.

En effet, à partir de cette période, une littérature nouvelle voit le jour, une nouvelle vague d'écrivains qui se revendiquent d'une contre-culture et tentent d'écrire

³⁷⁵ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 346.

autrement. La *new wave* se mêle ainsi au genre SF et le renouvelle. Elle est de toute évidence inspirée de la « nouvelle vague » du cinéma français. Rappelons à ce propos que François Truffaut adapte *Fahrenheit 451* en 1966 et que Jean-Luc Godard réalise une dystopie : *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, en 1965. Le courant est compris comme un mouvement au sein de la SF qui se veut expérimental et tourné vers des aspects plus sociaux, psychologiques. Voici la définition du *Oxford Dictionary of Science Fiction* : « [...] a loose movement in science fiction from the mid-1960's to the mid-1970's, characterized by explorations of psychological and social themes rather than the hard sciences and technology, use of experimental writing styles and narrative structures, and explicit portrayals of sex and violence »³⁷⁶. Le dictionnaire cite Isaac Asimov : « The New Wave was also much more experimental in style and content; more generous in its use of sex and violence; not as clearly possessing a beginning, a middle, and an end; not as obviously telling a story »³⁷⁷. Les expérimentations qui ont cours dans les textes de la *new wave* sont évidemment synonymes d'une forme de rébellion, d'une réflexion critique sur la société – qui pourtant ne prend pas la forme d'une anti-utopie comme *1984* de Georges Orwell (1949) ou *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932). Les problèmes politiques contemporains y sont pourtant thématiques : surpopulation, apocalypse nucléaire, pollution, guerre, répression, aliénation, drogues, médicaments, états de conscience modifiés, etc. Il s'agit avant tout de rompre avec la tradition de la « hard SF » et son rationalisme, pour mettre au centre les expérimentations humaines. C'est pourquoi, à cette époque le terme SF est parfois remplacé par celui de « speculative fiction », qui se veut moins scientifique³⁷⁸. Ainsi, Michael Moorcock, celui que l'on peut considérer sinon comme le fondateur, au moins comme le Gernsback de la *new wave*³⁷⁹, grâce au succès de son magazine *New Worlds* (1964)³⁸⁰, affirme :

Let's have a quick look at what a lot of science fiction lacks. Briefly, these are some of the qualities I miss on the whole – passion, subtlety,

³⁷⁶ Jeff Prucher (éd.) : *Brave New Words. Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 130.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 131.

³⁷⁸ La définition du *Oxford Dictionary of Science Fiction* de « speculative fiction » mentionne Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction*, p. 67) : « The so-called speculative fiction (for example Ballard's) clearly began as and has mostly remained an ideological inversion of "hard SF" », *ibid.*, p. 214.

³⁷⁹ « Wer schematische Analogiebildung liebt, darf Moorcock als den Hugo Gernsback der *New Wave* und Ellison als ihren John W. Campbell betrachten », in : Dietmar Dath : *Niegeschichte, op. cit.*, p. 352.

³⁸⁰ Ici le pluriel de « ces nouveaux mondes » indique déjà en quoi la *new wave* cristallise une prolifération des fictions ; il ne s'agit plus du « meilleur des mondes ».

irony, original characterization, original and good style, a sense of involvement in human affairs, color, density, depth, and, on the whole, real feeling from the writer...³⁸¹

Le constat selon lequel les *space opera* et les machines parlent en fait des humains est également particulièrement visible chez J-G Ballard :

The biggest developments of the immediate future will take place, not on the Moon or Mars, but on Earth, and it is inner space, not outer, that need to be explored. The only truly alien planet is Earth. In the past the scientific bias of s-f has been towards the physical sciences – rocketry, electronics, cybernetics – and the emphasis should switch to the biological sciences. Accuracy, that last refuge of the unimaginative, doesn't matter a hoot. ...³⁸²

Mais plus qu'un simple renouveau, l'hybridation de la SF avec ce mode d'écriture change profondément le sens des textes de SF. Cette modification a plusieurs raisons :

- C'est en devenant porteuse de la *new wave* que la SF n'est plus seulement considérée comme un genre (notamment une littérature de genre faite de certains codes, de certaines trames narratives), mais bien plus comme un mode de pensée (« a mode of discourse »³⁸³). En effet, puisque la norme du texte de SF est profondément bouleversée, que l'accent est porté sur les aspects sociaux, psychologiques, de l'invention de nouveaux mondes, les textes s'apparentent bien plus à un déplacement (un décentrement ?) de la pensée, qu'à un mode narratif bien précis. Les textes prolifèrent, toujours plus variés, plus transgressifs. En somme, le genre lui-même devient un univers alternatif ; il n'est plus cantonné à un canon³⁸⁴.

- Dès lors, et grâce à la production de textes toujours plus différents, il est possible de comprendre la SF non plus seulement comme un genre, mais bien comme

³⁸¹ Michael Moorcock : « Guest Editorial », in : *New Worlds*, 1963/119, in : Edward James : *Science Fiction in the 20th century*, Oxford University Press, Oxford, 1994, p. 168.

³⁸² James Graham Ballard : « Which Way to Inner Space? », *New Worlds*, 1962/118, in : James Graham Ballard : *A User's Guide to the Millennium*, Harper-Collins, London, 1996, p. 197.

³⁸³ Voir l'article de Csicsery-Ronay déjà cité plus haut : Istvan Csicsery-Ronay, « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », *op. cit.*, p. 388.

³⁸⁴ C'est ce qu'explique « SF as a Megatext » de Damien Broderick (1992) : « Il en résulte, dans les termes de Broderick, une sorte d'« univers » conceptuel : un ensemble plus ou moins hétérogène d'icônes, d'images et d'idées qui forme le matériau intertextuel dans lequel vont puiser les auteurs pour construire leurs mondes imaginaires, et par lequel les lecteurs, appliquant leurs compétences de lecture, parviennent à une interprétation personnelle de ces mondes », Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 22. La « xéno-encyclopédie » d'Irène Langlet n'est pas loin.

une « littérature du changement »³⁸⁵. Dans cette mesure, elle n'est plus liée à un mode d'écriture spécifique, mais bien plutôt à la remise en cause de la compréhension humaine du monde, peut-être même de sa perception. Ainsi, comme l'affirme John Bart : « [Literature deals with] the registration of sensation, so to speak: what perception is like »³⁸⁶. Ce que l'on comprend ici, c'est que la littérature (du futur) devient possibilité d'interroger le réel et dans cette mesure les potentiels d'une littérature anticipative prennent tout leur sens. Plus que cela encore, cette littérature contient une pensée qui n'est plus seulement littéraire ; mais bien une « pensée SF » qui a permis à la SF de déborder les frontières du genre littéraire pour s'infiltrer dans l'ensemble de la culture occidentale³⁸⁷.

- La rapprochement entre réel et imaginaire et la manière dont l'un et l'autre s'influence mutuellement découle logiquement de ce changement de définition de la SF. L'imaginaire SF est un mode de pensée qui peut modifier le réel, l'influencer, au même titre que le réel technologique et les bouleversements sociaux nourrissent la littérature de SF sur sa spéculation³⁸⁸. Ce phénomène se renforce d'autant plus que cette période est celle des explorations spatiales (avec les missions Apollo).

- Ces deux éléments (la SF comme mode de pensée / le rapprochement réel-virtuel) ont plusieurs conséquences pour le genre. La première, on l'a vu, c'est l'ouverture du genre sur un mode de pensée et donc la diffusion, la prolifération des textes SF. C'est bien à partir de là qu'elle commence à se mêler au genre « mainstream » (les fameux « slipstream » déjà évoqués). La seconde, c'est bien sûr le rapprochement entre SF et postmodernisme. En effet, dans une société du simulacre, l'imaginaire-tech est plus qu'une source d'inspiration ; il est la manière dont nous concevons notre réel. C'est ce qu'explique Scott Bukatman, dans *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (1993) :

Bukatman exploite à la fois la culture populaire et la théorie critique, afin de proposer une représentation du sujet postmoderne, produit de la technoculture, du point de vue du genre (la SF) qui fournit à cette

³⁸⁵ Cf. Brooks Landon : *Science Fiction After 1900: From The Steam Man to the Stars*, *op. cit.*, p. xi. Cité par Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 13.

³⁸⁶ John Bart : « The Future of Literature and The Literature of The Future » (1976), cité par Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 377.

³⁸⁷ La fusion entre culture et SF est évoquée par Landon. Cf. Brooks Landon : *Science Fiction After 1900: From The Steam Man to the Stars*, *op. cit.*

³⁸⁸ Nous ne développerons pas plus ce sujet car ce rapprochement a déjà été évoqué dans la partie sur le postmodernisme. Mais s'il faut citer un article, c'est bien celui de Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*

technoculture les plus puissantes des métaphores qui la décrivent. Il montre de façon convaincante comment nous habitons un espace-temps que nous percevons comme étant d'ores et déjà de la science-fiction.³⁸⁹

Ce phénomène, Fredric Jameson le nommerait une « disneyfication » du réel :

The other [phenomena] is of course Disneyfication, another word for postmodernity and its simulacra: for Disneyfication [...] is the process whereby inherited cultural images are now artificially reproduced, as in all those lovingly rebuilt city centers which are "authentic" reproductions of their former selves.³⁹⁰

Société-simulacre et prolifération ; tels semblent être les signes du postmodernisme. Il faut préciser à cet égard que ces signes relèvent d'une définition et d'une tradition plus américaine qu'européenne (qui s'est plutôt occupée de la langue).

Ainsi,

[...] le soupçon porté sur la langue en France est celui de la prolifération aux États-Unis. Le roman post-moderne américain n'a pas, comme le Nouveau Roman français, restreint le domaine de la narration, ni d'abord fait porter d'abord à la syntaxe de la phrase le poids de sa suspicion. La méfiance s'est exprimée par une prolifération. Au lieu d'abandonner l'artefact, on l'a multiplié, au lieu de se draper dans le langage, on a mis au carré son pouvoir d'illusion.³⁹¹

Si spécificité américaine il y a, l'on peut ainsi dire « qu'aux États-Unis les mythes de l'espace et de la Limite remplacent celui de l'histoire »³⁹².

C'est cette double logique qu'il faut suivre pour comprendre les liens entre postmodernisme et SF ; le rapport au langage, à son renouvellement tel qu'on le trouve dans les romans de la *new wave* (qui est un mouvement plutôt britannique) et la prolifération du genre de par sa « mainstreamisation ».

Nous ne nous étendrons pas plus sur les liens entre SF et postmodernisme qui ont déjà été abordés plus haut. Il faut simplement préciser que la *new wave* semble de fait être le point de départ de cette connexion. Pour le reste, je me contenterai

³⁸⁹ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁰ Fredric Jameson : *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, *op. cit.*, p. 215.

³⁹¹ Cette citation provient d'un argumentaire pour un colloque sur la Science-fiction intitulé : « Les USA et l'expérience de la Science-Fiction » organisé par Florian Forestier en avril 2011, <https://www.fabula.org/actualites/les-usa-et-l-experience-de-la-science-fiction_44291.php> [14.1.20].

³⁹² *Ibid.*

simplement de renvoyer à l'article de Veronica Hollinger déjà cité qui détaille ces liens³⁹³.

Ainsi, la *new wave* enfante de multiples courants ; les réseaux décadents des mondes désenchantés où règne l'immoralisme politique du *cyberpunk* comme dans le *Neuromancer* de Gibson (1984), mais aussi des écrits qui mêlent SF et féminisme, réalisme magique, etc. Le sujet postmoderne, en explosant les cadres de sa sacralité, fait proliférer les sous-genres et les hybridations fructueuses.

Quant à l'aire germanophone, ce lien ne se fait pas de suite, en tous les cas pas sous la même forme, et certainement pas à travers une prolifération du genre – on l'a vu, l'on produit peu de SF à cette époque. Mais peut-être, le lien avec le postmodernisme est-il plutôt à chercher du côté de la langue que de la « mainstreamisation » du genre ? On le verra, cette ouverture stylistique a de fait un impact sur ce que l'on considère désormais comme de la SF.

b. Utopies féministes

Si la *new wave* amène la thématique de la sexualité dans une SF dite « puritaine », ce sont les utopies féministes qui thématisent la question du genre dans une SF essentiellement masculine.

La *new wave* et le postmodernisme ont eu un double effet ; elles ont permis la remise en cause du sujet et conséquemment celle du sujet masculin comme entité neutre³⁹⁴. Pourtant, le mouvement ne faisait pas de place au féminisme. Voici, à titre indicatif, ce qu'Hollinger indique sur l'anthologie critique de Larry McCaffery, *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* (1991) :

Le recueil transmet parfaitement le parfum d'excitation qui a entouré les mouvements du cyberpunk et de la théorie postmoderniste à la fin des années 1980, branchés, cools, un peu machos. Le ton de l'introduction rappelle celui, au pessimisme teinté d'ironie, qu'on associe à une des

³⁹³ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*

³⁹⁴ « Le décentrement de l'héritage moderniste, allant de pair avec le décentrement de l'unité du sujet, si décisifs pour le féminisme et la production culturelle qu'il a engendré, ont mis la problématique de la subjectivité genrée au programme de la postmodernité », Jenny Wolmark : *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Haarvester, Hemel Hempstead, 1994, p. 11. Cité par Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 51.

variantes du postmodernisme : d'ailleurs, Baudrillard est présent alors que significativement, Haraway ne l'est pas.³⁹⁵

Il existe, avant les auteures féministes, des femmes écrivant de la SF ; Mary Shelley, bien sûr, mais aussi Catherine L. Moore qui met en scène des femmes dans ces récits. Femmes aliennes dangereuses, comme dans *Shambleau* (1933), ou héroïnes sans concession comme dans *Jirel of Joiry* (1969).

Toutefois, à partir des années 60-70, les féministes semblent se saisir des potentialités de la SF (dans son sens large) pour remodeler un imaginaire par trop patriarcal. C'est ce que l'on a appelé les « utopies féministes ». Parmi les auteures majeures, il faut citer Joanna Russ et Ursula K. Le Guin qui imaginent des mondes sans genre, peuplés d'êtres hermaphrodites. C'est le cas de *The Female Man* de Russ (1975), ou de *The Left Hand of Darkness* de Le Guin (1969). Il est à noter qu'aucune de ces deux auteures ne crée une utopie qui serait univoque, où un monde *gender-fluid* équivaldrait nécessairement à un monde parfait, bien au contraire. Elles ouvrent à travers cette écriture les possibles d'une autre perception du monde qui ne passe pas nécessairement par le prisme genré. Moins évidemment féministe, les écrits d'Octavia Butler – tenante de la *new wave* – remettent en cause toute vision hiérarchique du monde, qu'elle soit patriarcale, raciste, ethnocentrique, etc. C'est pourquoi ses univers contiennent souvent des sociétés très hiérarchisées qui vont voler en éclat, comme dans *Patternmaster* (1976).

En dehors des utopies féministes, ainsi que de la redécouverte d'auteures plus anciennes (Shelley, Moore, ...), certains critiques féministes ont aussi vu les potentiels du genre comme imaginaire. L'on peut naturellement penser à Donna Haraway et son *Cyborg Manifesto* (1984) mais aussi à des écrits à la jonction entre manifeste féministe et imaginaire remodelé comme *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* de Monique Wittig et Sande Zeig (*Lesbian Peoples: Material for A Dictionary*, 1979)³⁹⁶. On le voit, la théorie a fort affaire avec la littérature. Comme le souligne Dath, il n'existe peut-être pas d'utopies féministes mais la littérature peut se faire très vivante : « wenn man so lebendig wie möglich in die Literatur eingreift und so literarisch wie möglich das Leben herausfordert »³⁹⁷. Ici, Dath fait référence à Russ qu'il tient en très

³⁹⁵ Veronica Hollinger : « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999 », *op. cit.*, p. 61.

³⁹⁶ Monique Wittig, Sande Zeig : *Lesbian Peoples: Material for A Dictionary* [1979]. Traduction française : *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris, 2011.

³⁹⁷ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 512.

haute estime, mais l'on trouve cette même épaisseur du réel dans un film comme celui de Lizzie Borden, *Born in Flames* ; ce documentaire fictif qui incite à la révolution féministe et anti-raciste.

Und ? Feministische AutorInnen ?

Pendant ce temps, en Allemagne, l'on trouve peu d'auteurs de SF, et peut-être encore moins de SF féministe. Voici ce que Hans Edwin Friedrich affirme sur la situation allemande :

Die beste Kennerin des Gegenstandes (fem. Utopie) ist zweifelsohne Barbara Holland-Cunz. In einem ersten Aufsatz versuchte sie ein Resümee der feministischen Utopie. Seit Mitte der 80er Jahre stellte sie eine Entpolitisierung der SF und den Rückfall in altergebrachte Schemata der Frauendarstellung fest. Die feministische Öffnung des Genres sei gescheitert.³⁹⁸

Le contraste entre les pays anglo-saxons et l'Allemagne est saisissant. Friedrich, dans son ouvrage, reproche aux critiques féministes de ne pas assez prendre en compte le statut fictionnel de l'utopie (dans l'étude littéraire féministe notamment) et de préférer une interprétation trop littérale. Pour Friedrich, c'est mettre de côté l'aspect allégorique de ces utopies féministes et écologiques qui est un aspect essentiel sans lequel on dénature l'utopie. C'est pourquoi l'idée de « dépolitisation » évoquée par Holland-Cunz ne fait pas sens selon lui³⁹⁹.

Rolf Löchel, dans son ouvrage spécialement dédié à la SF féminine, fait à peu près le même constat. Il cite Ulrike Gottwald dans *Science Fiction (SF) als Literatur in der Bundesrepublik der siebziger und achtziger Jahre* (1990) : « SF schreibende Frauen [stellen] – anders als in den USA – in der BRD eine verschwindende Minderheit dar »⁴⁰⁰. Pour Löchel, les thèmes (anti-)féministes existent et font explicitement partie des textes de SF (anticipatifs) produits entre 1889 et 1918. La nouvelle de Therese Haupt, « Die Frau nach fünfhundert Jahren » (fin du XIX^e siècle), est explicitement anti-féministe alors que Rosa Voigt produit avec *Anno Domini 2000* (1909) une histoire où la différence sexuelle est détachée de son substrat biologique. Toutefois, lors des

³⁹⁸ Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, op.cit., p. 163. Friedrich fait référence à Barbara Holland-Cunz : *Feministische Utopien : Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*, Corian Verlag, Meitingen, 1986.

³⁹⁹ Cf. Hans Edwin Friedrich : *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, ein Referat zur Forschung bis 1993*, op.cit., p. 169.

⁴⁰⁰ Rolf Löchel : *Utopias Geschlechter*, op. cit., p. 171.

mouvements féministes entre 1968 et 1985, Löchel observe un désintérêt des auteur(e)s de SF pour la question.

La littérisation SF du féminisme ne se fait qu'à une période plus contemporaine⁴⁰¹. Toujours selon Löchel, le mariage et la sexualité deviennent progressivement indépendants l'un de l'autre dans les récits de SF ; la sexualité est plus thématifiée mais pas toujours de manière positive (il fait référence à cet égard à l'auteure contemporaine Myra Çakan). L'on peut donc conclure, que l'Allemagne ne connaît pas l'émergence d'utopies féministes en même temps qu'elle se produit dans les pays anglo-saxons. Le féminisme n'est pas thématifié et la SF germanophone reste l'apanage de plumes masculines. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune réception des utopies féministes en Allemagne. Plus tardivement, Dath se revendique clairement de ces auteures et il ne cesse de faire référence à Joanna Russ dans ces romans et publications. Quant à Jeschke, son roman *Das Cusanus-Spiel* (2005) décrit les péripéties de la protagoniste Domenica, une biologiste qui tente de sauver le monde de l'apocalypse écologique avec la découverte d'anciennes plantes. Son voyage dans le temps la conduira à être pourchassée pour sorcellerie. Les thématiques du genre, du féminin et même la teneur féministe implicite du texte sont donc bien présents.

⁴⁰¹ Cf. Rolf Löchel : *Utopias Geschlechter*, op. cit., p. 261.

6. La veine contemporaine

Venons-en à présent aux productions plus contemporaines. Ce chapitre traitera brièvement de la production en Allemagne de l'Est, puis de l'Ouest, et enfin se concentrera sur les textes publiés après la Réunification.

a. À l'Est : « Utopisch-phantastische Literatur »

Comme l'on peut s'y attendre, la SF d'Allemagne de l'Est diffère de celle qui est produite à l'Ouest durant la Guerre froide. La séparation idéologique donne une SF influencée par la littérature russe à l'Est, et qui rejette le modèle anglo-saxon. En effet, l'œuvre d'un auteur comme Hans Dominik, mettant en avant une idéologie nationaliste dans ses œuvres de SF, est considérée comme une littérature fasciste, loin des idéaux communistes que le gouvernement soviétique souhaite diffuser en Allemagne de l'Est. Ainsi, la SMAD (« Sowjetische Militäradministration in Deutschland ») met en avant divers auteurs russes et notamment leurs œuvres de science-fiction qui serviront également de modèle aux auteurs de RDA. Les œuvres sont traduites du russe et éditées dans la maison SWA Verlag. L'on y trouve entre autres : *L'Ombre du passé* d'Ivan Efremov (*Тень минувшего*, 1945), *La dixième planète* de Sergey Belyayev (*Десятая планета*, 1945), et *Patent « AB »* de Lazar Lagin (*Патент «AB»*, 1947)⁴⁰².

En RDA, l'on rejette également jusqu'au terme même de « SF » : de ce côté-ci de la frontière, il s'agit de « utopische Literatur » ou « utopisch-phantastische Literatur », en référence à la « Wissenschaftliche Phantastik » (terme courant en Union soviétique dans les années 70). Dans ce chapitre, la SF d'Allemagne de l'Est sera nommée et abrégée « WP » pour la différencier de la SF produite en Allemagne de l'Ouest. Toutefois, la réception de la WP comme une littérature triviale, de divertissement est aussi présente à l'Est qu'à l'Ouest : « Verlage und literarische Öffentlichkeit der DDR behandelten Science Fiction als eine von vornherein minderer Qualität zuzurechnende Literatur »⁴⁰³. L'on peut ainsi souligner un paradoxe entre la réception qui est faite de ce genre et l'intérêt croissant, en particulier dans les années 80, des auteurs de la RDA pour ces formes narratives :

⁴⁰² Cf. Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, Peter Lang, Bern, 2006, p. 100.

⁴⁰³ Karsten Kruschel : *Spielwelten zwischen Wunschbild und Warnung. Eutopisches und Dystopisches in der SF-Literatur der DDR in den achtziger Jahren* [1995], Edition digital, Godern, 2012, p. 8.

Die Tatsache, dass in der DDR-Literatur der achtziger Jahre zunehmend Mittel der Science Fiction von Autoren verwendet wurden, die nicht zum Kreis der SF-Autoren zu zählen sind (Peter Abraham, Jürgen Brinkmann / Arne Sjöberg, Fritz Rudolf Fries, Franz Fühmann, Uwe Grüning, Hannes Hüttner, Uwe Kant, Erich Köhler, Joochen Laabs, Margarete Neumann, Claus Nowak, Eberhard Panitz, Irmtraud Morgner, Arno Reinfrank, Wolfgang Schreyer), sollte zu der Frage führen, welche Aussage- und Wirkungsmöglichkeiten Science Fiction hat.⁴⁰⁴

Cet intérêt croissant des auteurs, même lorsque ceux-ci ne sont pas des auteurs de SF, ainsi que des lecteurs pour le genre, est certainement à mettre en lien avec les nombreux ouvrages scientifiques sur la WP en RDA, en particulier à partir des années 80.

Toutefois, si cette partie de l'histoire de la SF devient alors une des plus étudiées⁴⁰⁵, la majorité des ouvrages proviennent de chercheurs d'Allemagne de l'Est. Ce phénomène a plusieurs conséquences sur la recherche en la matière. La principale conséquence est une analyse principalement fondée sur le sens idéologique des œuvres de WP, ainsi que le souligne Hans Edwin Friedrich : « Bis heute fehlt eine nicht affirmative Analyse der WP »⁴⁰⁶ et « Das ideologische Korsett der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft führte zu methodischer Enge »⁴⁰⁷.

D'une certaine manière, l'analyse « idéologique » de la WP est cohérente car elle correspond à une spécificité de la littérature en RDA. En effet, une majeure partie de la littérature d'Allemagne de l'Est est marquée par la description de sociétés idéales – parfois au détriment de la narration – où prime la description. Si, autour de 1960, il existe encore une forte critique du genre SF considéré comme littérature triviale, voire fasciste – et ce, en particulier à travers la critique d'Hans Dominik, des chercheurs commencent dès la fin des années 60 à considérer le potentiel du genre utopique⁴⁰⁸. C'est ce que met en lumière Hans Edwin Friedrich :

Im Ergebnis wird damit der Gattung Freiraum erschlossen und die vordergründige Verpflichtung auf sozialistischen Realismus aufgelöst. Die bisherige DDR-Produktion charakterisiert Redlin als Abenteuerliteratur, die substantiell und erzieherisch erst dann werde, wenn sie philosophische Fragestellungen behandle.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Karsten Kruschel : *Spielwelten zwischen Wunschbild und Warnung. Eutopisches und Dystopisches in der SF-Literatur der DDR in den achtziger Jahren* [1995], *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁵ « Bislang ist die WP der besterforschte Abschnitt der deutschsprachigen Gattungsgeschichte », in : Hans Edwin Friedrich : *Science fiction in der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁰⁸ Ekkehard Redlin : « Die utopische Dimension », in : *Neue Deutsche Literatur*, 1968/10.

⁴⁰⁹ Hans Edwin Friedrich : *Science fiction in der deutschsprachigen Literatur*, *op. cit.*, p. 262.

Selon Hans Edwin Friedrich, les auteurs Günther Krupkat et Gerhard Branstner sont les premiers à exploiter les potentiels d'un genre alors considéré comme fasciste : « Günther Krupkat und Gerhard Branstner gelten als diejenigen, die die traditionell faschistisch geprägte Gattung dem sozialistischen Leser erschlossen haben »⁴¹⁰.

C'est ainsi qu'un développement du genre science-fictionnel devient possible en RDA. Cette littérature de l'Est met ainsi davantage en lumière les questionnements philosophiques des mondes science-fictionnels et utopiques décrits, mais elle comporte également une dimension plus fantastique que la littérature d'Allemagne de l'Ouest, comme le mentionnent Olaf R. Spittel et Erik Simon⁴¹¹. Cette tradition est reprise par des auteurs déjà canonisés par les chercheurs d'Allemagne de l'Est. Pensons par exemple à l'article du philologue Heinz Entner qui met l'œuvre de Wolf Weitbrecht au centre : *Orakel der Delphine* (1972). Johanna et Günter Braun y ont bien sûr une place centrale avec *Der Irrtum des großen Zauberers* (1972), ainsi que le roman de Herbert Ziergiebel : *Zeit der Sternschnuppen* (1972). Heinz Entner relève la tendance au merveilleux même si l'on peut observer dans cette dernière œuvre un fond plus « scientifique »⁴¹².

La littérature science-fictionnelle de RDA possède donc sa spécificité ; elle ne traite pas des mêmes thèmes que la littérature de l'Ouest et elle ne traite pas l'aspect SF de la même manière. Pour Erik Simon, qui s'est intéressé aux deux couples paradigmatiques de la WP, Karlheinz et Angela Steinmüller et Johanna et Günter Braun, certains motifs que l'on retrouve à l'Ouest sont peu présents dans la littérature de l'Est : le *space opera*, les guerres intergalactiques, les « mad scientists », les révoltes de robots, les mutants, les récits apocalyptiques, le voyage dans le temps. Selon Erik Simon cela est dû au fait que ces thèmes peuvent ne pas correspondre à l'idéologie communiste, ou que le marché à l'Ouest dicte un autre type de SF. La WP de la RDA, s'intéresse plus aux questionnements et aspects philosophiques, moraux, psychologiques de ces mondes futurs. Le couple Braun s'intéresse davantage à ces questionnements que le couple Steinmüller :

Allegorische Bilder, Satire, Rezeption der deutschen Romantik und
eigenwilliger Stil einfacher und dennoch komplexer Verspieltheit

⁴¹⁰ Hans Edwin Friedrich : *Science fiction in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., p. 262.

⁴¹¹ Erik Simon, Olaf R. Spittel : *Die Science-fiction der DDR. Autoren und Werke. Ein Lexikon*, Das neue Berlin, Berlin, 1988.

⁴¹² Heinz Entner : « Günter Braun, Johanna Braun und Herbert Ziergiebel », in : Erik Simon, Olaf R. Spittel : *Die Science-fiction der DDR. Autoren und Werke. Ein Lexikon*, op. cit.

charakterisieren ihr Œuvre. Die Steinmüllers orientieren sich demgegenüber stärker an der westlichen SF, greifen auf traditionelle Erzähl- und Präsentationsformen und Personenkonstellationen zurück und bauen ihre Texte plotorientiert auf.⁴¹³

Cette différence entre les deux couples est certainement due à une évolution du genre. La littérature de Johanna et Günter Braun est caractéristique des années 70 et est moins prise en compte dans les années 80. En effet, les lecteurs d'Allemagne de l'Est n'ont plus accès aux textes publiés après *der Utofant* (1981), considéré comme trop critique du régime politique en RDA. En effet, le roman des Brauns met en lumière certaines déviations du communisme. Les Steinmüllers quant à eux poursuivent leur écriture en proposant des œuvres qui se rapprochent de la *fantasy*, un genre d'ailleurs bien mieux réceptionné en RDA qu'à l'Ouest⁴¹⁴.

Outre l'aspect fantastique de cette littérature, les thèmes de la WP sont orientés sur l'amélioration technique de la production, d'un monde communiste et pacifiste sans exploitation ni conflit⁴¹⁵. Ceci n'a rien d'étonnant puisque les univers créés sont généralement imaginés par des tenants du communisme.

Les textes qui correspondent à cette idéologie sont donc peu touchés par la censure jusqu'au départ de Johanna et Günther Braun pour l'Ouest. Ces derniers produisent à partir du début des années 70 un certain nombre de textes satiriques : *das kugeltranszendentale Vorhaben* (1983) est une critique de la bureaucratie (qui sera d'ailleurs censurée). L'on trouve également la satire d'une société basée sur la consommation et le divertissement dans *Der Irrtum des großen Zauberers* (1972). D'autres auteurs adoptent le même ton, dans une littérature se rapprochant plus du fantastique, comme Franz Fühmann (*Saiäns-Fiktschen*, 1981) ou Christa Wolf (« Selbstversuch », 1972) qui reprennent des motifs de la SF.

Le développement quasi-indépendant de cette SF par rapport à la scène internationale, en a fait une littérature de niche⁴¹⁶. L'objectif de la littérature utopique-fantastique est ainsi l'instruction idéologique et scientifique, ce qui rend cette littérature

⁴¹³ Hans Edwin Friedrich : *Science fiction in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., p. 278.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁴¹⁵ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 263.

⁴¹⁶ Jameson, en écrivant une recension du livre de Heidtmann, résume ainsi le propos : « Readership comprises a far greater percentage of intellectuals than in the West generally », Fredric Jameson : « Science Fiction and The German Democratic Republic », in : *Science-fiction Studies*, 1984/11, p. 194-199, p. 199.

relativement classique. C'est seulement dans les années 70 qu'elle vire au fantastique, parabolique et satirique et se diversifie, mais à ses débuts l'on ne trouve pas de *space opera*, ni de dystopies pessimistes.

La critique s'accorde pour distinguer trois phases de cette littérature, comme le rappelle Hans Esselborn :

Die Forschung hat die utopische Literatur der früheren DDR, die innerhalb der deutschsprachigen Science Fiction eine eigene und abgeschlossene Entwicklung aufweist, seit den achtziger Jahren übereinstimmend in drei Phasen eingeteilt [...].⁴¹⁷

Ces trois phases correspondent à chaque décennie de l'existence de l'Allemagne de l'Est. Lors de la troisième phase se crée un cercle, le « Arbeitskreis utopische Literatur » (1972) qui donne une certaine reconnaissance à cette littérature. Comme le rappelle Hans Edwin Friedrich, qui reprend lui-même cette catégorisation en trois parties, la critique académique est très homogène jusque dans les années 80 : « Theoriebildung, Kanonisierung und Gattungsgeschichtssbeschreibung sind erstaunlich konsensuell und homogen bis Ende der achtziger Jahre »⁴¹⁸.

La production des années 50 est ainsi considérée comme une science-fiction peu travaillée sur le plan narratif où les personnages sont stéréotypés. Selon Hartmut Mechtel qui fait l'inventaire des avantages et inconvénients de la WP, les personnages sont souvent simplistes chez les auteurs des années 50 comme chez Eberhardt del'Antonio et son roman *Gigantum* (1957)⁴¹⁹. Adolf Sckerl ditingue quant à lui deux types d'œuvres dans la WP des années 50 : une littérature de divertissement avec des auteurs comme H.L. Fahlberg et Klaus Kunkel et une littérature de jeunesse avec Erberhardt del'Antonio, Arthur Bagemühl ou encore Heinz Vieweg⁴²⁰. Ce dernier écrit un texte paradigmatique des années 50 selon l'auteur : *Ultrasymet bleibt geheim* (1955). Dans ce texte en particulier, le scénario à la Dominik est remanié en disséminant des références actualisées à la Guerre froide mais les rouages narratifs eux-mêmes restent ceux qui ont convaincu un ancien lectorat de SF. Le genre semble donc

⁴¹⁷ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 262.

⁴¹⁸ Hans Edwin Friedrich : *Science fiction in der deutschsprachigen Literatur*, op. cit., p. 266.

⁴¹⁹ Cf. Hartmut Mechtel : « Eberhardt del'Antonio », in : Erik Simon, Olaf R. Spittel : *Die Science-fiction der DDR. Autoren und Werke. Ein Lexikon*, op. cit., p. 94-97.

⁴²⁰ Adolf Sckerl : *Wissenschaftlich-phantastische Literatur: Überlegungen zu einem literarischen Genre und Anmerkungen zu seiner Entwicklung in der DDR*, Thèse de doctorat, 1977.

être restreint dans les années 50 aux utopies socialistes. C'est le cas d'Eberhardt del'Antonio, auteur communiste qui produit *Titanus* (1959), un roman qui connaît beaucoup de succès. La technique y devient un enjeu politique. Chez del'Antonio, s'il y a erreur technique, elle est évitable ou l'acte de l'ennemi. Les techniques et leur préservation de l'ennemi sont au cœur de l'action, un peu comme chez Hans Dominik.

Une césure apparaît dès les années 60 avec le « Raumfahrtroman », qui s'apparente toujours à une lutte des classes et du combat entre deux systèmes idéologiques, le tout transposé dans l'espace. Toutefois, si l'on suit Horst Heidtmann⁴²¹ et le commentaire qu'en fait Jameson, les rencontres avec les aliens, la thématique du « premier contact », sont globalement traitées de manière fraternelle à l'Est (et dans le bloc soviétique en général), contrairement à l'Ouest⁴²². Il semble que cet attrait pour l'espace soit lié à l'essai Spoutnik 1. L'on trouve, à la suite de cet évènement, un certain nombre de productions science-fictionnelles mettant en scène des voyages dans l'espace (Carlos Rasch), la lutte des classes dans l'espace (Eberhardt del'Antonio, Lothar Weise, Hubert Horstmann), la découverte d'une société communiste aliène (Eberhardt del'Antonio, Karl Heinz Tuschel). Ici encore, l'on peut citer Eberhardt del'Antonio avec *Titanus* (1959) et *Heimkehr der Vorfahren* (1966) où l'accent est essentiellement porté sur la description de sociétés communistes idylliques. Toutefois, comme le précise Sonja Fritzsche, ce type de narration qui devient progressivement une intrigue stéréotypée, connaît très probablement une popularité chez les auteurs de l'époque car il leur permet de ne pas être censurés :

Authors Angela and Karlheinz Steinmüller conclude that such clichés were, in part, a symptom of censorship and established through political precedent (Vorgriff 165). Once certain narrative formulas repeatedly passed the censors, authors considered them to be safe and used them again and again in different variations.⁴²³

Certains motifs deviennent ainsi les clichés de la littérature d'une époque :

Examples of these clichés include the displacement of class and cold war conflict onto other planets and the presence of aggressive capitalist aliens who threaten nuclear war. Peaceful, highly advanced communist aliens often brought about a revolution or became allies against aggressive, imperialist powers (echoing Turek). These plots tend to focus on a time and place much further away, reachable only

⁴²¹ Cf. Horst Heidtmann : *Utopisch-phantastische Literatur in der DDR: Untersuchungen zur Entwicklung eines unterhaltungsliterarischen Genres von 1945-1979*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1982.

⁴²² « [...] the Alien is more likely to be benign and full of fraternal good-will », Fredric Jameson : « Science Fiction and The German Democratic Republic », *op. cit.*, p. 199.

⁴²³ Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, *op. cit.*, p. 111.

by a long space journey to (a) distant planet(s) where a cosmic-style class conflict ensued. Typical of such stories are Eberhard del'Antonio's *Titanus* (1959), Horst Müller's *Kurs Ganymed* (Course Set For Ganymed, 1962), Lothar Weise's *Das Geheimnis des Transpluto* (The Secret of Transpluto, 1962), and Hubert Horstmann's *Stimme der Unendlichkeit* (The Voice of Infinity, 1965).⁴²⁴

Ces thématiques ne sont pas sans rappeler certains motifs du roman de Dath, *Neptunation* (2019), qui semble clairement faire référence à cette littérature utopique socialiste en en parodiant les codes.

Dès les années 70, il se développe tout de même une littérature que l'on pourrait qualifier de *new wave* est-allemande, tentant d'aller au-delà des codes narratifs pré-établis, comme par exemple *Zeit der Sternschnuppen* (1972) de Herbert Ziergiebel ou encore *Die Ohnmacht der Allmächtigen* de Heiner Rank (1972). En cela, Ekkerhard Redlin joue un rôle central dès 1968 en devenant éditeur en chef de la maison d'édition « Das neue Berlin ». Redlin met en valeur l'importance de l'utopie comme outil littéraire pour l'amélioration de la société. Selon lui, cette littérature ne doit pas être réduite à une « Realphantastik » tentant de décrire la société idéale dans un futur proche car cela restreindrait trop les potentiels du genre. Une telle vision du genre permet ainsi d'ouvrir de nouvelles discussions et de proposer des textes plus expérimentaux en RDA :

Redlin's justification of utopia represented an East German contribution to a broader debate on science fiction conducted by some of its foremost representatives in the East Bloc in the latter half of the sixties. This noteworthy discussion appeared in the East German editions of the journals *Die Sowjetunion im Spiegel Ihrer Presse* (The Soviet Union Through the Mirror of Its Press), *Sputnik*, and *Kunst und Literatur* (Art and Literature). The participants included Polish author Stanislaw Lem, several influential Soviet authors including Boris and Arkady Strugatsky, and Soviet utopian theorist Eugeni Brandis. That this discussion impacted GDR science fiction is demonstrated, in part, by the reference to its early stages in the articles resulting from the 1962 Conference on Literature of the Future (Taut, "Träume" 11). Redlin cited these authors in his editorial reviews in the seventies, in order to justify the publication of similar experimental science fiction in the GDR.⁴²⁵

Un autre auteur caractéristique des années 70 est Bernd Ulbrich et son recueil de nouvelles : *Der Unsichtbare Kreis* (1977). Comme pour Herbert Ziergiebel, l'on

⁴²⁴ Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, op. cit., p. 111.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 121.

observe un changement de registre avec des voyages et des rencontres extraterrestres plus nombreuses, des voyages dans le temps. Le fantastique apparaît, la satire et l'humour sont disséminés dans le texte.

L'on peut ainsi comprendre les années 70 comme une phase de diversification pour la WP : les ressemblances avec Hans Dominik s'estompent et il existe des liens plus forts entre littérature classique et WP comme le montrent *Die Ohnmacht des Allmächtigen* de Heiner Rank (1974), ou *Die Letzten Bilder des Grafikers Schneider* de Frank Töppe (1976). Dans ce dernier roman, l'optimisme futuriste caractéristique des années 60 est remis en question. L'œuvre de Christa Wolf, *Neue Lebensansichten eines Katers* (73), se sert quant à elle d'éléments science-fictionnels pour s'interroger sur la question de l'individu face à la communauté⁴²⁶. La littérature des années 70 est ainsi riche et variée, à la fois parce que des auteurs de littérature classique s'intéressent au genre mais aussi parce que la WP de cette époque produit un nombre important d'utopies ambiguës qui transgressent précisément ces clichés. Les plus prolifiques en la matière sont sans surprise le couple Braun⁴²⁷. Chez les Braun, c'est la vision technique socialiste qui est remise en question. *Der Utofant* (1981), par exemple, ne critique pas le socialisme en lui-même mais ses défauts. Selon Hans Edwin Friedrich, leur roman *Der Fehlfaktor* (1975) représente le moment où la WP se lie explicitement à la littérature d'Allemagne de l'Est. Enfin, il faut souligner l'importance durant cette décennie des clubs de littérature s'intéressant à la science-fiction, comme le Stanislaw Lem Club (SLC) de Dresde – remis en cause par le SED – ou le *Arbeitskreis Utopische Literatur* à partir de 1973. D'autres clubs de science-fiction permettent la publication de *fanzines*, des magazines à destination des lecteurs de SF, souvent à faible tirage⁴²⁸.

C'est peut-être cette libéralisation des années 70 qui a permis un essor de la WP jusqu'à traverser les frontières. À partir des années 80, l'on trouve des œuvres de WP publiées en Allemagne de l'Ouest, notamment grâce à la collection *Phantastische*

⁴²⁶ Comme le remarque Sonja Fritzsche, Christa Wolf, tout comme Anna Seghers, ont su saisir les potentiels du genre : « Established writers such as Seghers and Wolf played with new narrative possibilities that science fiction offered them », Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, *op. cit.*, p. 171.

⁴²⁷ Sonja Fritzsche y consacre tout un chapitre : Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, *op. cit.*, p. 197-215.

⁴²⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage de Wolfgang Both, Hans-Peter Neumann, Klaus Scheffler : *Fanzines in der DDR*, Shayol, Berlin, 2010, <http://shayol.cms.cornedchicken.com/cms/upload/bildergalerie/Neumann-SF_in_der_DDR-Sp_2_lp.pdf>[6.4.22].

Bibliothek de Franz Rottensteiner. Rottensteiner s'intéresse moins à un auteur comme Ziergiebel qu'à Herbert Friedrich, à Bernd Ulbrich ou encore aux deux couples emblématiques Braun et Steinmüller. À ce moment, la WP est-allemande est en plein essor, considérée comme une littérature de bonne qualité – voire de niche. Elle s'oppose radicalement à la tradition science-fictionnelle d'une *Trivilliteratur*. Au contraire, la WP s'enorgueillit précisément de sa capacité à produire une littérature implicite où le lecteur doit lire entre les lignes et c'est ce qui finit par la rendre populaire :

Where the science fiction niche had enabled writers early on to encode a message for the knowing reader or fan to expect and discover, this practice now spilled over into the mainstream. Author Günter Braun attributed the popularity of science fiction in the seventies and eighties precisely to the practice of “reading between the lines”.⁴²⁹

Dans les années 80, la WP s'oriente donc vers une ouverture à un lectorat plus large et à un lectorat de l'ouest. Les auteurs de WP produisent des essais critiques sur la SF, dont certains sont publiés en Allemagne de l'Ouest, notamment *Das Science Fiction Jahr* et *Quarber Merkur*. Toutefois, les textes restent réflexifs, comme ceux d'Angela et Karlheinz Steinmüller qui indiquent déjà la chute d'un régime. Le roman *Der Traummeister* (1990) est explicitement critique : « [Er] schildert die Perversion der Utopie in Ideologie und Manipulation »⁴³⁰. Ce texte qui recherche dans son récit de nouvelles formes viables du socialisme ou du communisme pour pallier les failles du régime marxiste-léniniste, est sans aucun doute caractéristique des « Wende-Texte », ces textes produits aux alentours de 1990⁴³¹.

Il semble donc que la SF germanophone actuelle se revendique plus de la tradition anglo-saxonne que de la WP de l'Est, et ce pour des raisons idéologiques. Toutefois, cela ne signifie pas que la littérature de l'Est ait totalement été mise de côté, ni que l'intérêt pour les utopies à consonances socialistes n'aient plus cours dans la littérature actuelle. Les romans de Dath, par exemple, soulèvent des questionnements de fond sur ce que la SF a à offrir à la modélisation « sociale » d'un monde futur (en

⁴²⁹ Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, op. cit., p. 190.

⁴³⁰ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 280.

⁴³¹ « Alexander Kröger and Michael Szameit characterized their respective novels *Der Untergang der Telesalt* and *Copyworld* in such a manner, describing them as their “coming to terms with and rejection of the system” », Sonja Fritzsche : *Science Fiction Literature in East Germany*, op. cit., p. 234.

prenant en compte la théorie marxiste). D'ailleurs, son dernier roman, *Neptunation* (2019), traite thématiquement de la RDA et reprend certains motifs de la littérature de l'Est, tels que l'existence d'une société communiste sur d'autres planètes ou encore des conflits intergalactiques au nom d'un idéal politique.

b. À l'Ouest, rien de nouveau ?

L'on a déjà souligné plus haut le rôle essentiel que joue l'influence américaine pour la SF en Allemagne de l'Ouest. À travers la création du « Science Fiction-Club Deutschland » (1955), l'édition des « Rauchs Weltraum Bücher » par l'éditeur Karl Rauch Verlag (1952) où paraissent les traductions allemandes de John W. Campbell *Der unglaubliche Planet* (*The Incredible Planet*, 1949), Isaac Asimov, *Ich, der Robot* (*I, Robot*, 1950) et Jack Williamson, *Wing 4* (*With Folded Hands*, 1947), la SF allemande connaît une réelle rupture avec une tradition « à la Hans Dominik ». Ajoutons à cela la publication de la série *Perry Rhodan* et son énorme succès éditorial à partir de 1961. Si la SF germanophone est « américanisée », elle n'en reste donc pas moins présente, notamment grâce au travail d'éditeurs et d'auteurs très actifs, comme le soulignent d'ailleurs ces derniers : « Wie in Amerika [ist] die Science Fiction in der Bundesrepublik Deutschland inzwischen von einer Getto-Literatur zu einer weitgehend anerkannten Unterhaltungsliteratur entwickelt »⁴³².

Toutefois, la critique s'accorde pour voir une césure à partir des années 70 dans l'apogée d'une SF éditée, non plus seulement sous la forme de magazines, mais aussi de livres. Hans-Joachim Schulz souligne cette importance : « [...] eine wachsende Bedeutung der SF auf dem Marktsektor der gehobenen Unterhaltungsliteratur »⁴³³. Herbert W. Franke, Franz Rottensteiner, Wolfgang Jeschke jouent un rôle essentiel dans cet essor, mais aussi les éditions Goldmann, Heyne et Suhrkamp qui se mettent petit à petit à éditer de la SF.

À partir des années 80, cette dynamique se renforce. On le voit à travers l'émergence de différents prix littéraires qui récompensent les auteurs de SF et mettent en valeur la littérature germanophone : le prix Kurd Laßwitz, depuis 1980, le

⁴³² Hans Joachim Alpers, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn et Wolfgang Jeschke : *Lexikon der Science Fiction Literatur*, op. cit., p. 703.

⁴³³ Hans Joachim Schulz : *Science Fiction*, op. cit., p. 79.

« Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar » (ville toute dédiée à la littérature fantastique grâce à sa bibliothèque, la « Phantastische Bibliothek Wetzlar ») à partir de 1983 et le « Deutscher Science Fiction Preis » dès 1985. C'est aussi l'époque où se créent des festivals et salons spécialisés ; à titre d'exemple la « BuCon » (Buchmesse Convent) depuis 1986, qui se tient encore de nos jours à Dreieich-Sperlingen (jamais trop éloignée de la « Frankfurter Buchmesse »).

On le voit, le chemin vers une reconnaissance du genre SF en Allemagne n'est pas aisé. Cette difficulté est principalement due au lien indéfectible à l'Ouest entre le genre et l'économie de marché. Nombreuses sont ainsi les publications académiques qui traitent de la SF sous cet angle et ce, qu'ils tentent de réhabiliter le genre ou non⁴³⁴. C'est seulement à partir des années 2000 que la majorité des publications mettent l'accent sur les potentiels esthétiques du genre plutôt que sur une dichotomie littérature canonique / littérature de genre⁴³⁵.

Première vague

Concernant les publications d'œuvres de SF, Hans Esselborn distingue trois vagues⁴³⁶, trois générations d'auteurs importants qui marquent ce genre jusqu'au XXI^e siècle. La première génération est celle d'après-guerre avec Herbert W. Franke, Carl Amery, Wolfgang Jeschke.

Herbert W. Franke est un auteur particulièrement prolifique. Issu à la fois des sciences dites « dures » et des sciences humaines, l'auteur écrit majoritairement de la « hard SF », comme en témoigne son recueil de nouvelles *Der grüne Komet* (1982). Né en 1927 à Vienne, il vit l'annexion de l'Autriche, les affres de la Seconde Guerre mondiale ainsi que les conflits de la Guerre froide. Aussi n'est-ce peut-être pas étonnant

⁴³⁴ Certains chercheurs tentent de réhabiliter le genre en soulignant l'importance d'une « bonne littérature » contrastant avec une littérature du divertissement. Pensons à l'ouvrage de Ulrike Gottwald pour qui il existe une bonne littérature de SF et une littérature du divertissement, cf. Ulrike Gottwald : *Science Fiction (SF) als Literatur in der Bundesrepublik der siebziger und achtziger Jahre*, Peter Lang, Bern, 1990. L'ouvrage de Carsten Gansel présente, quant à lui, les auteurs Wolfgang Jeschke, Horst Pukallus, Jörg Weigand et Mathias Horx et met en avant le danger d'une esthétisation de l'horreur dans les fictions dystopiques. Cf. Carsten Gansel : « Phantastische Romane, Science-Fiction, Anti-Utopie. Einige Bemerkungen zur Phantastik in der BRD », in : *Weimarer Beiträge*, 1987 / 3.

⁴³⁵ Citons entre autres : Karin Harrasser : *Das Feld der deutschsprachigen Science Fiction. Erkundungen in einem literarischen Grenzgebiet*, mémoire de fin d'études, Wien, 1999. Son travail souligne l'importance de considérer le genre SF sous un angle international et s'intéresse d'ailleurs par la suite à une auteure comme Donna Haraway. L'on peut également citer : Ingo Cornils : *Beyond Tomorrow: German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2020.

⁴³⁶ En se référant notamment au prix Kurd Laßwitz.

que l'auteur produise des romans anti-utopiques dépeignant des dictatures politiques où les détenteurs du pouvoir sont impersonnels, comme *Das Gedankennetz* (1961) ou *Stahlwüste* (1962). D'autres romans font mention de calculateurs géants (*Elfenbeinturm*, 1962 ou *Zone Null*, 1970), témoignant de l'intérêt de Franke pour le devenir-machine et plus généralement le numérique. Herbert W. Franke s'inspire de la pensée de Norbert Wiener et de la cybernétique, notamment en ce qui concerne l'idée de l'univers comme machine universelle. Dans son roman *Im Zentrum der Milchstraße* (1990, récompensé en 1991 par le Deutscher Science-Fiction-Preis), par exemple, Franke dépeint l'existence d'un cloître au milieu de la voie lactée où des moines et scientifiques d'un nouveau genre tentent de déconstruire dans le plus grand secret les lois de la nature découvertes par les sociétés humaines. Ce roman, dont le récit se déroule durant l'année 2007, pose la question du réel et de sa perception par l'humain. Les découvertes des personnages du roman les poussent vers une conception du réel comme le résultat d'une simulation à travers un programme : « 'Am Anfang war das Wort' – heute würden wir es anders ausdrücken : 'Am Anfang war das Programm' ! »⁴³⁷. Pourtant, malgré leur intérêt pour la vérité des lois physiques, cette société secrète est pour le moins dystopique ; les moines n'hésitent pas à tuer au nom de leurs principes et de leur recherche. Considéré comme un pionnier de la SF d'après-guerre et comme un écrivain majeur de la dystopie allemande, s'inspirant du style d'Evgueni Zamiatine, la technique est, dans les romans de Franke, généralement un instrument du pouvoir. Dans *Das Gedankennetz* (1961), l'auteur représente déjà une société de contrôle qui se sert d'un *pharmakôn* pour effacer la frontière entre le réel et le virtuel chez le citoyen et ainsi exercer une surveillance accrue jusque dans l'intimité du sujet. Pourtant la majorité des récits restent ouverts, soulignant que tout système oppresseur est potentiellement faillible⁴³⁸.

Carl Amery, de son vrai nom Christian Anton Mayer, commence à écrire dans les années 70. Sa SF est faite de motifs futuristes, mais elle aborde surtout la question écologique dans *das Königsprojekt* (1974), *Der Untergang der Stadt Passau* (1975) ou encore *An den Feuern der Leyermark* (1979). *Der Untergang der Stadt Passau* est un exemple paradigmatique de l'intérêt de l'auteur pour l'écologie et la notion de nature

⁴³⁷ Herbert W. Franke : *Zentrum der Milchstraße*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, p. 188.

⁴³⁸ « Diese Möglichkeit [einer Wendung der Gesellschaft zum Besseren] ergibt sich für Franke aus der Analyse der immanenten Schwäche aller Unterdrückungssysteme », Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 331.

à l'ère du *natureculture*. En effet, Carl Amery propose une fiction post-apocalyptique qui se déroule en 2013, 40 ans après un désastre biologique qui n'est pas décrit en détail mais a causé la mort de la majorité des habitants. Les survivants ont soit adopté une vie nomade, soit tentent de survivre à l'aide de la technologie d'avant la catastrophe. Carl Amery écrit ses romans à une époque qui connaît les chocs pétroliers et où paraît le rapport du Club de Rome (1972) : *The Limits to Growth*⁴³⁹. Aussi n'est-il pas étonnant que l'auteur spéculé sur la fin d'une civilisation. Pourtant, le récit n'est pas pessimiste ; il montre au contraire les possibles d'une vie plus éloignée de la technologie, ainsi que le souligne Ingo Cornils :

Fortyfive years before current extinction rebellion protest, Amery gives us to understand that the forces of unchecked growth and technology may lead to disaster but that, contrary to the very German idea of the perfectibility of society through increased complexity, the collective may reach utopia by living a simpler, sustainable life.⁴⁴⁰

Comme le rappelle justement Ingo Cornils, plusieurs œuvres d'auteurs de SF classiques comme Kurd Lasswitz ou Hans Dominik présentent l'idée d'une société perfectible grâce à la technologie⁴⁴¹. Les mondes SF de ces auteurs sont pleins d'une complexité où l'avènement de la technique est compris de manière optimiste.

Wolfgang Jeschke est lui aussi éditeur et auteur de nombreux romans : il écrit sur une très longue période et jusqu'à sa mort en 2015. L'histoire de son dernier roman *Dschiheads* (2013) pourrait faire penser à celle du roman *Im Zentrum der Milchstraße* de H.W. Franke, mentionné plus haut : un équipage vient analyser l'écosystème de la planète « Hot Edge » surnommée « Paradise » et fait la rencontre des « Dschiheads », des croyants fanatiques qui n'obéissent qu'à des lois qu'ils considèrent divines. La fiction prend une autre direction car à la vision des « Dschiheads » s'oppose celle de l'équipage : un cyborg, un homme de couleur et une femme qui rejettent l'ordre divin pour affirmer une autre voix. Jeschke propose à travers sa fiction futuriste une vision décentrée du monde où nature et culture ne s'opposent pas. Quelques décennies plus tôt, il écrit ses premières nouvelles qui constituent le recueil *Der Zeiter* (paru en 1970, l'on y trouve ses nouvelles de 1955 à 1970). Son premier roman *Der letzte Tag der Schöpfung*, écrit en 1981, traite quant à lui de la thématique du voyage dans le temps.

⁴³⁹ Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William W. Behrens : *The Limits to growth*, Universe books, New York, 1972.

⁴⁴⁰ Ingo Cornils : *Beyond Tomorrow: German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*, op. cit., p. 140.

⁴⁴¹ Pour ne citer qu'eux, pensons à *Auf zwei Planeten* (1897) de Kurd Lasswitz ou *Das Erbe der Uraniden* (1927) de Hans Dominik.

La NASA entreprend des recherches sur le voyage dans un passé lointain où la mer Méditerranée est asséchée afin de construire un oléoduc et ramener toutes les ressources pétrolières vers l'Europe. En parallèle, le Vatican tente un voyage similaire. L'entreprise tourne au désavantage des troupes américaines car le voyage dans le temps n'est pas précis et surtout car les voyageurs ne peuvent retourner dans le futur. S'ensuit l'établissement d'une société, dans cette nouvelle période nommée « Atlantis », ainsi qu'une troisième guerre mondiale avec l'ingérence des forces soviétiques et arabes. Le roman mêle ainsi habilement anticipation et uchronie. Le roman fait référence à Carl Amery à travers le personnage de Patrick Geston, lui-même passionné de SF, qui pense au roman *Das Königsprojekt* (1974) de Carl Amery où le Vatican organise un voyage dans le temps.

Il est intéressant de constater que plusieurs des romans de Jeschke comportent l'existence de sectes religieuses ou bien retracent l'implication du Vatican dans des projets futuristes et technologiques (*Der Letzte Tag der Schöpfung*, *Das Cusanus-Spiel*, *Dschiheads*). L'écologie est également très présente dans son œuvre : que ce soit dans *Das Cusanus-Spiel* (2005) déjà évoqué plus haut, ou dans *Der Letzte Tag der Schöpfung*, avec la crise du pétrole comme évènement moteur du voyage dans le temps. Jeschke semble être un auteur-clé pour la SF en Allemagne, ainsi que le souligne Dietmar Dath : « Er hat die Science Fiction in Deutschland von ihren provinziellen Schlacken gesäubert – als Schriftsteller wie als Kustos der einschlägigen Reihe beim Münchner Heyne Verlag »⁴⁴². En effet, son travail d'éditeur est tout simplement colossal, et en particulier celui sur l'édition des numéros de *Das Science Fiction Jahr* de 1985 à 2006. Il édite plus d'une centaine d'anthologies sur la SF et écrit de nombreux essais sur le genre.

Eco-fictions : une spécificité allemande ?

La deuxième vague d'auteurs décrite par Hans Esselborn comporte les auteurs Andreas Brandhorst, Andreas Eschbach, Frank Schätzing.

Andreas Brandhorst est un auteur prolifique et un traducteur de SF ; il a notamment traduit une partie de la série de *fantasy Discworld* de Terry Pratchett connue dans sa version allemande comme *Die Scheibenwelt-Romane*. Toujours selon

⁴⁴² Dietmar Dath : *Venus Siegt*, Lohmar, Hablitzel, 2015, p. 34. Cité par Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 338.

Esselborn, Andreas Brandhorst produit une SF faite de *space opera* classiques : « [...] klassische und prämierte Beispiele dieses Subgenre »⁴⁴³. En somme, il s'agit de textes qui se rapprochent de la série *Perry Rhodan*, pour laquelle, d'ailleurs, il a écrit en 2004 et 2005. Les romans d'Andreas Brandhorst peuvent être catégorisés comme de la *soft-SF* (comme c'est le cas chez Eschbach) ; des *space opera* mêlés de fantastique – pensons au roman *Das Artefakt* (2012) qui traite d'un mystérieux artefact pouvant remettre en cause l'équilibre diplomatique d'un monde intergalactique sous tension. Il est à noter que Brandhorst écrit toujours ; son dernier roman, *Mars Discovery*, publié en 2021, remporte le prix Kurd Laßwitz 2022.

Si les textes de Brandhorst se concentrent essentiellement sur l'espace et le pouvoir ambigu de la technique, les écrits d'Eschbach et de Schätzing contiennent quant à eux une autre dimension, déjà évoquée chez Jeschke et Amery : la thématique écologique. Bien évidemment, les œuvres d'Andreas Eschbach et de Frank Schätzing ne peuvent être simplement résumées à leur portée écologique puisque leur œuvre est conséquente. Il est à noter à ce propos que ce sont probablement les deux auteurs qui ont la plus grande réception en France ; *Die Haarteppichknüpfer* d'Andreas Eschbach (1995) est traduit par *Des milliards de tapis de cheveux* en 1999 et reçoit le Grand prix de l'Imaginaire en 2001. *Der Schwarm* (2004) de Frank Schätzing est traduit en 2008 par *Abysses* et connaît un succès certain.

Dans *Der Schwarm*, la thématique écologique, avec un certain « retour de bâton prométhéen » est particulièrement visible. Le roman sonne comme un avertissement pour une humanité détruisant les ressources écologiques. Une race d'organismes unicellulaires intelligente (les Yrrs) vivant depuis des temps immémoriaux dans les profondeurs des océans attaque l'humanité. Elle se venge pour la surpêche et l'exploitation humaines des ressources marines. Les écrits « néo-cyberpunk » allemands se situent dans la même veine ; ils décrivent une nature qui se dresse contre un système capitaliste corrompu. Pensons à *das zerissene Land*, d'Hans Joachim Alpers (1994) et à *When the Music's Over* de Myra Çakan (1997).

Chez Andreas Eschbach, cette thématique est peut-être moins apparente. En effet, dans *Die Haarteppichknüpfer* (et son autre roman *Kwest* qui est sa « fiction

⁴⁴³ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*, op. cit., p. 349.

transfuge »⁴⁴⁴ écrite en 2001), le lecteur suit les péripéties de divers personnages aux confins de galaxies étendues dont la forme d'un recueil de nouvelles fictif rappelle *City* de Clifford D. Simak (1952). Toutefois, il faut souligner que ces romans se situent dans une recherche d'harmonie avec la nature où la technologie peut aussi bien être un moyen d'exploitation des ressources, qu'un outil pour un mode de vie durable (à titre d'exemple les nano-machines dans *Herr aller Dinge*, 2011). Comme le souligne Sonja Fritzsche, les romans d'Eschbach ne relèvent pas d'un « éco-spiritualisme », au contraire :

He stops short of supporting a mythical Gaian, deep ecological, or ecocentric, egalitarian approach. Rather, his apocalyptic narratives retain the anthropomorphism and faith in technological progress like the new Third Way. Yet within this moderate philosophy there is an ethical warning: human beings must become better managers of nature if today's Western society is to continue.⁴⁴⁵

Ce qu'il faut comprendre, c'est que les œuvres d'Eschbach ou de Schätzing se situent à la fin d'une longue tradition d'éco-fictions que l'on a observé chez Wolfgang Jeschke et Carl Amery, mais aussi plus récemment chez Dirk C. Fleck avec une dystopie et une utopie – respectivement *GO! Die Ökodiktatur* (1993) et *Das Tahiti-Projekt* (2008). Ces éco-fictions apportent un regard critique sur une technologie qui ne servirait pas l'équilibre environnemental. Elles semblent devenir plus nombreuses dans les années 80, témoignant d'un « Bewußtseinswandel » – pour reprendre le titre du livre de Carl Friedrich von Weizsäcker écrit en 1988⁴⁴⁶. Cette prise de conscience est liée à l'imagerie d'une Terre vue depuis l'espace⁴⁴⁷, mais également à la menace atomique et donc à une certaine méfiance vis-à-vis de la technique. Selon Amy Stapleton, qui consacre un ouvrage entier à cette question, la SF germanophone se positionne de manière critique par rapport à l'industrialisation et la technicisation toujours croissante des années 80 : « German sf literature of the 1980's, from both the West and the East, sometimes adopted a critical stance to the current, irresponsible

⁴⁴⁴ C'est un terme emprunté à Richard Saint Gelais. Cf. Richard Saint Gelais : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit.

⁴⁴⁵ Sonja Fritzsche : « Eco-Eschbach : Sustainability in the Science Fiction of Andreas Eschbach », in : Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibek Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, op. cit., p. 67- 87, p. 69.

⁴⁴⁶ Carl Friedrich von Weizsäcker : *Bewußtseinswandel*, Hanser, München, 1988.

⁴⁴⁷ Voir à ce sujet Solvejg Nitzke : « A Whole Earth Monument, Planetary Mediation in Dietmar Dath's *The Abolition of Species* », in : Solvejg Nitzke, Nicola Pethes (éd.) : *Imagining Earth, Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Planet Home*, transcript Verlag, Bielefeld, 2017.

destruction of the environment by industrialized nations »⁴⁴⁸. Ainsi, *Die Kinder vom Schewenborn* (1983) et *Die Wolke* (1987) de Gudrun Pausewang mettent en scène des visions d'horreurs succédant à des catastrophes atomiques, reflétant sa dénonciation de l'« écocide ». *Die Wolke* est publié un an après la catastrophe de Tchernobyl et fait donc écho à des peurs contemporaines. Amy Stapleton cite Herbert W. Franke et *Die Kälte des Weltraums* (1984), qui dépeint l'avènement d'un nouvel âge de glace. Pensons aussi au roman documenté par des faits réels : *427. Im Land der grünen Inseln* de Claus-Peter Lieckfeld et Frank Wittchow (1986).

Amy Stapleton n'est pas la seule à mentionner cette spécificité germanophone : Jost Hermand publie un ouvrage consacré à la question : *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins*⁴⁴⁹. Sonja Fritzsche met l'accent sur les nombreuses fictions apocalyptiques contemporaines qui traitent en fond de la thématique écologique comme *When the Music's Over* (1997) de Myra Çakan, *Der Schwarm* (2004) de Frank Schätzing ou encore *Das zerissene Land* (1994), d'Hans Joachim Alpers⁴⁵⁰. Il est vrai que la question écologique n'est pas seulement présente dans la littérature germanophone et que la critique a probablement tendance à se saisir de cette thématique dans l'analyse des œuvres SF pour des raisons qui sont liées aux mouvements écologiques en Allemagne dans les années 1970. Toutefois l'on peut comprendre pourquoi Amy Stapleton dans *Utopias for a Dying World* (1993), s'intéresse en particulier aux liens entre conscience écologique et SF germanophone⁴⁵¹. Cette dernière semble en effet contenir beaucoup d'ouvrages qui s'intéressent à la question écologique avant d'autres pays européens. Selon Ingo Cornils et Vibeke Rützou Petersen, la prédominance de ces peurs serait due à la densité de population en Allemagne :

In Germany, apocalyptic narratives have had a particular impact. The consequences of industrialization in this confined and densely populated space have been impossible to escape, while being at the center of Cold War confrontation between the United States and the Soviet Union for so long have made its people highly sensitive to the

⁴⁴⁸ Amy Stapleton : *Utopias for a Dying World. Contemporary German Science Fiction's Plea for a New Ecological Awareness*, Peter Lang, New York, 1993, p. 34.

⁴⁴⁹ Jost Hermand : *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

⁴⁵⁰ Sonja Fritzsche : « Eco-Eschbach: Sustainability in the Science Fiction of Andreas Eschbach », in : Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal & Vibeke Rützou Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit, Studies in Modern German Genre Science Fiction*, op. cit.

⁴⁵¹ Son ouvrage traite largement de ces questions.

possibility of a nuclear war. Concern about environmental pollution has morphed into climate change fear and mass extinction alarm.⁴⁵²

Notons que ces constats sur une potentielle particularité germanophone se font depuis un point de vue anglophone : Ingo Cornils, Sonja Fritzsche, Amy Stapleton et Vibeke Rützu Petersen écrivent tous en anglais.

Si la question écologique, ainsi que les « éco-fictions » qui prolifèrent dès les années 70⁴⁵³, relèvent d'une préoccupation à l'échelle globale, l'on peut au moins affirmer qu'elles s'installent solidement dans le genre de la science-fiction allemande, comme nous l'avons vu plus haut. Cette tradition d'éco-fictions perdure avec des romans comme celui d'Iliya Trojanow, *EisTau* (2011), Dirk C. Fleck, cité plus haut, mais aussi des romans post-apocalyptiques misanthropes comme *Ascheländ* d'Oliver Kyr (2016). D'ailleurs, la littérature secondaire semble avoir trouvé, dans ces éco-fictions, un terrain fructueux pour deviser de la question écologique⁴⁵⁴. Enfin, Dietmar Dath se situe lui aussi pour partie dans cette thématique. *Die Abschaffung der Arten*, notamment, est un roman qui traite de l'Anthropocène, et de la manière dont l'homme (ou le posthumain) conserve / détruit / collectionne ce qu'il appelle la « nature ». Ici encore, comme chez Eschbach, nature et technique ne vont pas l'une sans l'autre.

La SF contemporaine

Pour la troisième vague, Esselborn mentionne différents auteurs comme Hans Joachim Alpers, Michael Marrak, Uwe Post pour la SF divertissante et Marcus Hammerschmitt, Benjamin Stein, Dietmar Dath pour des œuvres plus réflexives. L'on pourrait mentionner encore bien d'autres noms car la SF contemporaine germanophone

⁴⁵² Ingo Cornils : *Beyond Tomorrow: German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*, op. cit., p. 55. Cf. également Vibeke Rützu Petersen : « German Science Fiction: Its Formative Works and Its Postwar Uses of the Holocaust », in : Bruce B. Campbell, Alison Guenther-Pal & Vibeke Rützu Petersen : *Detectives, Dystopias, and Poplit, Studies in Modern German Genre Science Fiction*, op. cit., p. 31-48, p. 40.

⁴⁵³ Selon Jim Dwyer, les éco-fictions investissent des champs divers de la littérature : « Ecofiction is an elastic term, capacious enough to accommodate a variety of fictional works that address the relationship between natural settings and the human communities that dwell within them. The term emerged soon after ecology took hold as a popular scientific paradigm and a broad cultural attitude in the 1960s and 1970s », Jim Dwyer : *Where the Wild Books Are: A Field Guide to Eco-Fiction*, University of Nevada Press, Reno, 2010, p. 2.

⁴⁵⁴ Pensons à l'article de Solvejg Nitzke cité plus haut, mais aussi à son article « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : Christiane Solte-Gresser, Claudia Schmitt (éd.) : *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2017. L'ouvrage de Dürbeck et Stobbe traite également de ces rapports : Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe (éd.) : *Ecocriticism, eine Einführung*, Böhlmann Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2015.

connaît, comme dans la plupart des autres pays, une diversification de ses productions, ainsi que de ses auteurs.

Peut-être faudrait-il commencer par citer quelques auteures femmes (qui manquent cruellement dans l'histoire faite par Esselborn). Certaines ne se revendiquent pas explicitement de la SF. Juli Zeh réalise pourtant avec *Corpus Delicti. Ein Prozess* (2010) une anti-utopie « foucaldienne » qui est située dans un futur proche de notre réalité contemporaine. C'est en un sens une fiction quasi-« slipstream » car elle emprunte à la SF des tropes et ressorts fictionnels pour dépeindre une peur contemporaine : celle d'un monde « hygiéniste » n'acceptant plus rien de ce que l'humain a d'« impropre », jusqu'à peut-être ce qu'il a de plus humain : le deuil, la colère de ne pouvoir faire son deuil, la maladie, etc. C'est ce que vit la protagoniste Mia une jeune biologiste jugée pour ne pas avoir respecté les règles de la « Méthode » et soupçonnée de sympathiser avec un groupe nommé « Droit à la Maladie » auquel appartenait son frère avant de mourir. L'actualité sanitaire contemporaine du lecteur rend d'autant plus proche ce monde anti-utopique en proie aux dérives hygiénistes. La science-fiction relève dans ce cas du ressort narratif. Ce rapprochement entre littérature mainstream et SF est palpable : en 2018, Juli Zeh est l'invitée de la Frankfurter Buchmesse qui met particulièrement en avant la SF cette année-là. La Buchmesse 2018 possède d'ailleurs un salon dédié spécialement à la SF, le « Science Fiction Lounge 'Ursula' », avec la présence de Dietmar Dath, Andreas Brandhorst, Theresa Hannig, le russe Dmitri Glukovsky et l'auteur-phare venu de Chine Liu Cixin⁴⁵⁵.

L'Autrichienne Marlene Streeruwitz réalise avec *Norma Desmond. A Gothic SF-Novel* (2002) un roman futuriste parodiant à la fois les codes de la littérature gothique et la tradition du « Schundroman » allemand qui permet à l'auteure d'amener une réflexion féministe sur la sexualité et l'égalité homme-femme. D'autres auteures reprennent les codes du *cyberpunk* comme Myra Çakan, déjà évoquée. Enfin, pensons à *Die Optimierer* de Theresa Hannig qui se rapproche plus d'un univers antiutopique où la performance et le travaillisme sont rois. On le voit, les auteures s'approprient les codes de la SF, un milieu et un genre qui ont pu être considérés comme masculins par le passé. La diversification des productions et la présence d'écrivaines féminines

⁴⁵⁵ L'auteur de SF chinois connaît actuellement un fort succès sur le marché. Cf. notamment, Liu Cixin : 三体 [2008]. Traduction française : *Le problème à trois corps*, Actes Sud, Arles, 2016.

montrent ainsi en quoi le genre s'étend. Il constitue un genre des possibles dont se saisissent les auteur(e)s de tous horizons.

Encore un peu plus éloigné d'une « genre littérature », l'on retrouve un certain nombre de fictions « slipstream », écrite par des auteurs dits « canoniques ». L'on peut penser à Eugen Ruge qui, avec *Follower* (2016), écrit une suite futuriste de la saga *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011), où le petit-fils d'Alexander Umnitzer, Nio Schulz, se retrouve dans une société tellement imprégnée d'un « politiquement correct » que les normes actuelles auxquelles correspond le protagoniste sont considérées dans cette univers comme déviantes. En effet, dans ce monde futuriste ayant en apparence réalisé l'utopie féministe et vegane ainsi que l'acceptation de toutes les minorités, le protagoniste – un homme blanc hétérosexuel consommant de la viande – se retrouve exclu d'une société qu'il lui semble toujours plus étrangère :

[...] immer hat er das Gefühl, er spiele den Menschen bloß etwas vor, und jetzt fällt ihm das unangenehme kleine Erlebnis am Morgen wieder ein, als der Fingerprintsensor versagte, die nicht personalisierbare, kalte Stimme der Glass, die ihm nicht glauben wollte, dass er er sei, als wäre die Glass imstande, über die haarfeinen Implantate in seinem Gehirn seine Echtzeit zu prüfen.⁴⁵⁶

Pourtant, loin d'être une fiction réactionnaire, les réactions du protagoniste révèlent au lecteur toute l'hypocrisie d'un monde « neuro-capitaliste » où le féminisme se réduit à un militantisme « trendy », tandis que la pornographie mettant en scène la soumission féminine dans les arrières-boutiques fleurit loin du politiquement correct. L'Autrichien Clemens Setz, quant à lui, décrit dans *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) un univers alternatif très proche de notre réalité, où les aspects à mi-chemin entre fantastiques et science-fictionnels servent à questionner l'humain comme construction sociale : « [...] die fundamentalen Fragen über das Menschsein und den Menschen als soziales Konstrukt aufwerfen »⁴⁵⁷.

L'on retrouve également des ouvrages plus science-fictionnels tournés vers la posthumanité chez des auteurs qui ne sont pourtant pas considérés comme des écrivains de SF. Reinhard Jirgl avec *Nichts von euch auf Erden* (2013) et Georg Klein

⁴⁵⁶ Eugen Ruge : *Follower. Vierzehn Sätze über einen fiktiven Enkel: Roman*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 2016, p. 204.

⁴⁵⁷ Maciej Jedrzejewski : « Die Illusion als Wirklichkeit. Elemente des Science-Fiction-Genres in Clemens Setzs Werk », in : Paweł Wałowski (dir.) : *Der (neue) Mensch und seine Welten: Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction*, op. cit., p. 212.

avec *Die Zukunft des Mars* (2013) proposent deux visions très différentes des sociétés posthumaines. Dans l'un et l'autre cas, Mars a été terraformée et l'humanité telle que nous la connaissons a disparu. Cela témoigne véritablement d'un intérêt pour les questions technologiques et posthumaines. L'on pourrait parler à cet égard d'une prolifération de narrations épousant des préoccupations actuelles ; le récit SF ne deviendrait-il pas la mythologie contemporaine ?

Mais revenons à nos auteurs de science-fiction : Andreas Eschbach et Frank Schätzing écrivent toujours et encore des romans récompensés et attendus. Le huitième roman de Schätzing, *Die Tyrannei der Schmetterlinge* (2018) est un bestseller. Quant à Andreas Eschbach, il publie un « prequel » de la série *Perry Rhodan* : *Perry Rhodan – Das größte Abenteuer* (2019). Toutes ces œuvres témoignent d'une vivacité du genre. Là encore, il faut noter que les romans de SF sont de plus en plus diversifiés ; de la « dystopie informatique » *Hologrammatica* de Tom Hillenbrand (2018, « Deutscher Science-Fiction-Preis » 2019) en passant par le néo-cyberpunk et intrigant *Miami Punk* de Juan S. Guse (2019) qui joue comme Alain Damasio en France⁴⁵⁸ sur la typographie pour appuyer sa vision d'une réalité numérique dans le récit. Dans un autre style, l'on trouve chez Marcus Hammerschmitt un monde à l'écosystème intrigant dans *Target* (1998) qui n'est pas sans rappeler *Solaris* (1961) de Stanisław Lem. Toutefois, l'originalité du roman d'Hammerschmitt permet de mettre en valeur l'altérité à travers la description des émotions d'une machine.

Enfin, il est sûrement pertinent de s'intéresser aux lauréats des prix littéraires de science-fiction germanophone pour avoir une idée des tendances actuelles en matière de SF contemporaine dans les pays de langue allemande. Le « deutscher Science-Fiction-Preis » permet de mesurer la richesse des productions. Créé en 1985 par le Science Fiction Club Deutschland (SFCD), ce prix récompense des œuvres de SF atteignant un public plus large que le prix Kurd Laßwitz qui se concentre sur les romans, nouvelles et traductions de plus grande qualité littéraire. Les auteurs lauréats du « deutscher Science-Fiction-Preis » ne sont donc pas toujours les mêmes et

⁴⁵⁸ Le travail typographique de son roman *Les Furtifs* (2019) sert quant à lui à donner une personnalité à chacun des personnages ; chaque personnage laisse une trace singulière. La graphie correspond à la vivacité de ses humains et s'oppose à un futur dépersonnalisé, informatisé où l'individu est contrôlé jusque dans sa chair. Les traces individuelles des personnages évoluent à mesure qu'ils sortent de la société normée.

s'adressent à un lectorat plus populaire. En observant la liste des récompenses, il est surtout intéressant de noter que le prix récompense des œuvres très diverses. Ainsi, Sven Haupt – qui est également nominé au prix Kurd Laßwitz pour *Stille zwischen den Sternen* (2021) – reçoit le « deutscher Science-Fiction-Preis » 2021 pour *Die Sprache der Blumen* (2020). Ce roman décrit les aventures d'une femme s'éveillant amnésique dans une jungle menaçante qui tente pourtant de communiquer avec elle. À l'inverse, le roman de Bijan Moini, *Der Würfel* (2018) récompensé l'année précédente traite de l'intelligence artificielle, dépeignant un monde futuriste où un algorithme est en charge de la gestion de l'Allemagne et qui au nom du bien de tous contrôle les individus jusque dans leur intimité. Enfin, le roman de Dirk van den Boom, *Die Welten der Skiir 1: Prinzipat* (publié en 2016, récompensé en 2017), met en scène un monde politique intergalactique dans la lignée des *space opera* traditionnels. Cette diversité des œuvres témoigne ainsi de la vivacité du genre : les auteurs explorent les limites du genre et produisent des œuvres variées. L'on peut d'ailleurs faire le même constat concernant les lauréats du prix Kurd Laßwitz dont la grande majorité sont cités plus haut.

À ces œuvres littéraires, s'ajoutent un certain nombre de films et séries qui connaissent un grand succès. Citons ici quelques exemples avec la dystopie politique *Die kommenden Tage* de Lars Kraume (2010), l'adaptation du roman éponyme *Die Wand* (Marlen Haushofer, 1963) par Julian Pölsler en 2012. L'on pourra également penser à *Transfer. Der Traum vom ewigen Leben*, réalisé en 2010 par Damir Lukačević qui traite de la possibilité de transférer un esprit humain dans un autre corps humain. Enfin, la série Netflix *Dark* créée par Baran bo Odar connaît un succès phénoménal depuis 2017.

On le voit, la SF germanophone s'est développée et s'est diversifiée. Ses auteurs sont actifs et produisent des œuvres de qualité. Si elle était encore vue comme « triviale » dans les années 60 à 80, la critique (académique, journalistique) s'intéresse à présent à ce genre. Précisons toutefois qu'il existe encore peu d'ouvrages académiques traitant de la SF contemporaine, contrairement à la prolifération d'études des *SF-studies* dans l'espace anglophone. Hans Esselborn et Anja Rebhann proposent chacun un état de la question et une histoire de la SF allemande jusqu'à nos jours. Toutefois, lorsqu'il s'agit de la veine contemporaine, le nombre d'auteurs cités est restreint. En effet, les auteurs cités par Hans Esselborn et Anja Rebhann sont

majoritairement les lauréats du prix Kurd Laßwitz donc des auteurs produisant des œuvres reconnues par le milieu littéraire. Cette sélection n'est pas étonnante puisqu'il s'agit là d'ouvrages académiques. Ces auteurs, que nous avons également cités, sont en revanche prolifiques et restent présents dans le milieu SF sur une longue période.

B. Dietmar Dath

1. Dietmar Dath : une œuvre transcatégorielle

Enfin, il semble que Dietmar Dath, par ailleurs journaliste et traducteur, soit un auteur-clé du genre depuis ses débuts en 1995 lorsque paraît le roman *Cordulla killt dich!* – dont on retrouve le personnage, notamment dans *Die Abschaffung der Arten* (2008) et *Neptunation* (2019)⁴⁵⁹.

En un sens, Dath s'inscrit véritablement dans la continuité de cette histoire de la SF germanophone et finalement internationale. À 50 ans⁴⁶⁰, il est probablement l'auteur le plus prolifique et le plus reconnu en Allemagne tant dans le milieu de la SF que par la critique plus « mainstream ». L'hebdomadaire *Die Welt* le considère comme l'auteur le plus productif et le plus radical d'Allemagne⁴⁶¹. En effet, avec une moyenne de deux livres par an, l'œuvre de Dietmar Dath compte pas moins de vingt-neuf romans et nouvelles (dont certaines co-écrites avec Barbara Kirchner⁴⁶²), cinq pièces de théâtres, un roman graphique, de la poésie, des collaborations musicales et une foule d'essais, dont une histoire de la SF de 942 pages intitulée *Niegeschichte* (2019). Ses romans foisonnent d'intertextualité, de styles d'écriture variés et sont généralement placés dans un présent intradiégétique lointain qui permet à l'auteur de proposer des réflexions sur l'univers depuis un point de vue très éloigné⁴⁶³. Ayant étudié la physique

⁴⁵⁹ Dietmar Dath : *Neptunation*, Fischer Tor, Frankfurt am Main, 2019.

⁴⁶⁰ Dietmar Dath est né en 1970 à Rheinfelden.

⁴⁶¹ « Der produktivste und radikalste Schriftsteller Deutschlands », Thomas Lindemann : « Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten », *op. cit.*

⁴⁶² Barbara Kirchner est aussi auteure d'un roman de SF. Cf. Barbara Kirchner : *Die verbesserte Frau*, Verbrecher Verlag, Berlin, 2001.

⁴⁶³ L'on peut y voir l'influence d'un H.G. Wells ici. Comme Dath l'écrit lui-même dans *Niegeschichte* : « [Wells] öffnete seine modale Linse bis zur Brennweite fürs größte aller *big pictures*, jene Jahrmillionenperspektive, die von einem zivilisationsverändernden Ereignis der Wissenschaftsgeschichte auch der Literatur erobert wurde [...] die Evolutionstheorie Charles Darwins [...] », Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 146. Mais cela vaut aussi pour ces romans plus « réalistes », comme son roman *Sämtliche Gedichte* (2009) qui n'est ni futuriste, ni science-fictionnel,

et la littérature, ses romans représentent un lieu de rencontre entre art et science – comme c’est le cas pour une bonne partie des auteurs de SF d’ailleurs. Ses œuvres de SF les plus reconnues (notamment par la critique académique) sont *Die Abschaffung der Arten* (2008), *Pulsarnacht* (2012), *Feldeváye* (2014)⁴⁶⁴ et *Venus siegt* (2015)⁴⁶⁵.

a. Auteur « transcatégoriel »

Pourquoi Dietmar Dath bénéficie-t-il d’une telle reconnaissance en Allemagne ? On l’a vu, le genre SF est loin de faire l’unanimité dans les milieux académiques et littéraires. Pourtant, l’auteur est prisé par la critique ; il est présent lors des manifestations culturelles comme la *Buchmesse* de Francfort et publié par des éditeurs mainstream : Suhrkamp, Fischer, etc. Encore plus paradoxal peut-être ; ce sont des journaux comme *Die Welt* ou la *FAZ* (pour laquelle il a été feuilletoniste – « Feuilletonredakteur » – de 2001 à 2007) qui publient des interviews de l’auteur, ou des recensions de ses dernières parutions. Il est pour le moins étonnant qu’un auteur dit « néo-marxiste » bénéficie d’une telle réception auprès de journaux plutôt conservateurs⁴⁶⁶. C’est également ce que souligne Holger Schulze dans *Sonic Fiction* : « [...] one can surely assert that writing about elaborately evolved production techniques in a German conservative newspaper of the 2000s still can and must be considered at the time a partly alien if not diasporic endeavor »⁴⁶⁷.

L’on peut d’ores et déjà proposer quelques pistes de réflexion sur ce sujet. Dietmar Dath n’est pas seulement un auteur de SF, il est d’abord un auteur prolifique dont les opinions politiquement marquées ne cessent de s’esquisser sous différentes formes littéraires et culturelles. Auteur que l’on pourrait qualifier de « transcatégoriel », il impressionne par l’étendue de ses connaissances littéraires, scientifiques et philosophiques et par sa capacité à proposer des œuvres aux styles variés.

mais qui par un jeu de mise en abîme du processus d’écriture, engendre un effet de distanciation permettant une réflexion critique.

⁴⁶⁴ Dietmar Dath : *Feldeváye*, Suhrkamp, Berlin, 2014.

⁴⁶⁵ Dietmar Dath : *Venus siegt*, Hablitzel, Lohmar, 2015.

⁴⁶⁶ Paradigmatique de ce phénomène ; une interview de *die Welt* par Ulf Poschardt intitulée : « In Lenins Schriften ist viel Nützliches » (28.08.2008) où Dietmar Dath défend certains aspects des écrits de Lénine : « Dass an "Staat und Revolution", "Was tun?" und anderen Schriften Lenins so viel Nützliches ist wie an wenigen alten Texten sonst », <<https://www.welt.de/kultur/article2359438/In-Lenins-Schriften-ist-viel-Nuetzliches.html>>[2.2.20].

⁴⁶⁷ Holger Schulze : *Sonic Fiction*, Bloomsbury Academic, New York, 2020, p. 20.

À cet égard, il faut préciser que nombres de commentateurs, s'ils reconnaissent toujours la spécificité de l'auteur, ainsi que l'étendue de ses connaissances, ne se privent pas de souligner l'aspect quelque peu hermétique de l'écriture de Dath. Voici entre autres l'extrait d'un article de l'hebdomadaire de centre-gauche *Freitag* sur *Feldeváye* (2014) : « Von der mitreißenden Action-Szene bis zur philosophischen Theoriedebatte bietet dieser Roman alles. Dem Leser wird es dabei nicht leicht gemacht »⁴⁶⁸. Et voici ce qu'en dit la plateforme critique « getidan » :

Sechs Jahre will Dath an seinem Opus Magnum gearbeitet haben. Eine bestürzende Nachricht. Denn die Mischung aus entrückter Techno-Fantasie und sozialistischer Bergpredigt macht aus "Feldeváye" am Ende einen unlesbaren Roman. Der auch nicht zu retten gewesen wäre, wenn sein Autor ihn um die Hälfte gekürzt hätte.⁴⁶⁹

La critique académique reconnaît également l'aspect foisonnant et complexe de son écriture. Ainsi, Stefan Höppner écrit à propos de *Der Schnitt durch die Sonne* (2017) :

Leicht macht es Dietmar Dath seinen Leser_innen eigentlich nie. Sein Output ist kaum noch zu überschauen : Jedes Jahr erscheint mindestens ein Roman [...] Aber es ist nicht nur die Quantität, die fordert: Als Erzähler schreibt er anspruchsvolle Fantastik, die eher mit intellektuellen und mathematischen Konzepten experimentiert, als sich in altbekannten Handlungsmustern und technischen Detailangaben zu verlieren.⁴⁷⁰

L'on pourrait encore citer nombre d'articles et de commentaires sur le style de Dath, sur son écriture hermétique et ses univers littéraires pour le moins complexes, tant il est vrai que ses romans sont chargés de références, de concepts et de mondes qui se « retournent » sans cesse, qui ne se laissent pas saisir facilement par le lecteur.

Il faut souligner que l'auteur emmène certainement ses lecteurs dans les méandres d'une pensée qui voudrait tout dire, y compris l'impossibilité de le faire, et esquisser la complexité d'un réel qui se donne toujours autrement. C'est probablement la raison pour laquelle, chez Dath, les histoires (celles contenues dans chaque récit) se réécrivent constamment et s'illuminent d'un autre éclairage. En bref, elles obéissent à une « logique spiralaire » ; lorsque les histoires sont reprises, elles prennent un autre

⁴⁶⁸ « Auf Feldeváye ist die Hölle los », article de *Der Freitag*, 2014, <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/auf-feldevaye-ist-die-hoelle-los>>[2.2.20].

⁴⁶⁹ « Dietmar Dath : *Feldeváye* – Roman der letzten Künste », <http://www.getidan.de/kritik/ingo_arend/60816/dietmar-dath-feldevaye-roman-der-letzten-kuenste>, [2.2.20].

⁴⁷⁰ Stefan Höppner : « Aufforderung zum Sonnentanz. Dietmar Daths Science-Fiction-Roman „Der Schnitt durch die Sonne“ wird den Erwartungen nur teilweise gerecht », 19.03.2018, <<https://literaturkritik.de/dath-der-schnitt-durch-die-sonne-aufforderung-zum-sonnentanz,24343.html>>[2.2.20].

sens qui englobe le sens précédent. Ceci explique pourquoi Dath s'intéresse tant aux modèles mathématiques et à la question de la singularité – mais nous y reviendrons dans l'analyse du corpus.

Quoiqu'il en soit, il semble que le style d'écriture soit aussi marquant que la pensée qui le convoque. Dath souligne clairement son intention de faire réfléchir le lecteur : « Vielleicht braucht es ja noch Gewöhnung, bis das, was ich sage, denen einleuchtet, die mögen, wie ich es sage »⁴⁷¹. Mais peut-être cela nécessite-il également de s'habituer à une écriture qui illustre une pensée originale.

D'autre part, on l'a vu, Dath n'écrit pas seulement de la SF. Il écrit des essais, de la théorie, de la littérature « réaliste », de la poésie. En cela, il n'est pas exclusivement un écrivain de littérature de genre – même s'il faut noter son attrait pour les zombies, la *fantasy*, le Heavy Metal, et plus généralement pour toute forme de *Popkultur*. À cela s'ajoute le fait que ses centres d'intérêt se mêlent souvent dans un style postmoderne et fragmentaire qui séduit sans aucun doute la critique « mainstream ».

Dans le même temps, il publie ses ouvrages à la fois dans des maisons d'éditions connues et alternatives ; tout se passe comme s'il faisait l'unanimité dans ces deux milieux (pour des raisons différentes, sans aucun doute). Pour ce qui est des romans, les premiers sont publiés essentiellement chez Verbrecher Verlag. *Die salzweißen Augen* (2005)⁴⁷² est le premier roman édité chez Suhrkamp et, par la suite, Dath sera de plus en plus édité par des maisons dites 'mainstream', probablement en raison d'un succès grandissant. Mais ce n'est pas le cas de ses essais théoriques et philosophiques, ni de son roman graphique co-écrit avec Oliver Scheibler, *Mensch wie Gras Wie* (2014)⁴⁷³ qui est encore édité chez Verbrecher Verlag.

L'histoire de cette maison d'édition indépendante, fondée par Werner Labisch et Jörg Sundermeier en 1995, dont le nom se voulait une référence humoristique à une entreprise fondée dans l'intérêt de pouvoir publier les textes qu'ils souhaitaient

⁴⁷¹ « In Lenins Schriften ist viel Nützliches », *op. cit.*

⁴⁷² Dietmar Dath : *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005.

⁴⁷³ Dietmar Dath, Oliver Scheibler : *Mensch wie Gras Wie. Graphic Novel*, Verbrecher Verlag, Berlin 2014.

promouvoir – une forme d’escroquerie éditoriale donc, est d’ailleurs fortement liée à la première publication de Dath : *Cordula killt dich! Oder: Wir sind doch nicht die Nemesis von jedem Pfeifenheini* (1995)⁴⁷⁴. En effet, c’est la première publication de la maison.

Mais Dath a collaboré avec une autre maison indépendante qui a son importance : *Der Implex*, fondée par Barbara Kirchner. La chimiste et auteure de SF a en premier lieu créé cette maison afin de publier l’essai de Dath : *Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet*. Celui-ci porte sur la série « Buffy contre les vampires » et plaide pour sa revalorisation en tant que série de genre face à un milieu de la critique qui voudrait la faire rentrer dans un discours académique légitime⁴⁷⁵. *Der Implex* a aussi édité *Für immer in Honig* (2005)⁴⁷⁶, un roman de zombies au milieu duquel l’on trouve un essai politico-philosophique qui traite de l’héritage des ouvrages de Lénine. Il est illustré par Daniela Burger, qui a également contribué à *Die Abschaffung der Arten*, et avec laquelle Dietmar Dath écrit en 2007 *The Shramids*⁴⁷⁷, co-édité là encore par *der Implex* et *Verbrecher Verlag*. Enfin, avec Kirchner, l’essai *Der Implex. Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*, publié cette fois-ci aux éditions Suhrkamp en 2012, invite à une conception du progrès comme libération d’un joug oppresseur à travers la narration de révolutions historiques et imaginaires⁴⁷⁸. Le nom de la maison d’édition devient alors celui d’un livre. Ainsi, il n’est pas étonnant que les essais de Dath recoupent toujours des thématiques proches les unes des autres : libération, critique néo-marxiste, *Popkultur*, science-fiction. Qu’ils soient fictions ou essais, d’ailleurs, les ouvrages de Dath tendent vers l’imagerie de l’« homme nouveau » (« der neue Mensch ») conscient de la force d’un héritage révolutionnaire et des possibilités d’une amélioration des conditions sociales grâce la culture, l’Histoire et l’imaginaire.

⁴⁷⁴ Dietmar Dath : *Cordula killt dich! Oder: Wir sind doch nicht die Nemesis von jedem Pfeifenheini*, Verbrecher Verlag, Berlin, 1995.

⁴⁷⁵ Cf. Dietmar Dath : *Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet*, Implex, Berlin, 2003.

⁴⁷⁶ Dietmar Dath : *Für immer in Honig*, Implex, Berlin, 2005.

⁴⁷⁷ Dietmar Dath : *The Shramids*, Implex, Verbrecher Verlag, Berlin, 2007.

⁴⁷⁸ Cf. Dietmar Dath, Barbara Kirchner : *Der Implex. Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*, Suhrkamp, Berlin, 2012. Il semble que cet essai n’ait pas été reçue positivement cette fois-ci : « Blicken wir also zunächst auf den Stil. Pittoreske Riesenklammern und mäandernde Satzkonstruktionen, die zusammennageln, was besser getrennt wäre, dazu immer wieder kalaschnikowhafte Selbstermächtigungsprosa, die in zeitungsgemäßer Kurzform ganz lustig, hier pennälerhaft wirkt, machen die Lektüre selbst für Theorietrainierte zur Tortur », l’article d’Alexander Cammann : « Kolossaler Rückschritt », *die Zeit*, < <https://www.zeit.de/2012/08/L-S-Dath> >, [2.2.20].

Au vu de la diversité de son parcours et de ses productions, il semble que la réception s'adapte. Récompensé pour ses œuvres de SF, il obtient le prix Kurd Laßwitz pour *Die Abschaffung der Arten* (2008) en 2009 et *Pulsarnacht* (2012) en 2013. Il est également récompensé en 2008 par le prix d'encouragement « Förderpreis zum Lessing-Preis für Kritik » et par le « Günther Anders-Preis für kritisches Denken » en 2018 – belle récompense, pour un auteur de SF, qu'un prix portant le nom d'un auteur ayant en partie critiqué le genre. À la lisière des genres et des prix, tout comme il semble l'être des journaux dans lesquels il écrit : L'on pourra par exemple mentionner un article de la *FAZ* intitulé « Wie wir 'Spex' zerstört haben »⁴⁷⁹ dans lequel il explique pourquoi il a quitté la rédaction de *Spex* où il était rédacteur en chef de 1998 à 2000. Là encore, on ne peut s'empêcher de noter que l'exercice est plus complexe qu'il n'en a l'air ; Dath évoque les contraintes économiques et l'évolution du milieu musical qui ont enlisé le magazine musical et culturel alternatif (créé en 1980) dans des logiques qui étaient loin du vent de liberté et de nouveauté des débuts. La période durant laquelle il travaillait à *Spex*, période « Poplinke », ne semblait plus d'actualité lors du changement de rédaction en 2000. Dath fait d'ailleurs implicitement référence à *Spex* et son évolution dans un roman intitulé *Phonon oder Staat ohne Namen* (2001). Tout comme le magazine, Dath (grâce à son succès) oscille entre culture alternative et intégration dans le « mainstream » ; mais à quel prix ? C'est la question qu'il pose pour *Spex*, mais c'est la question de toute récupération d'une subculture par le canon.

Toutefois, si Dath semble relativement bien reçu dans les différents milieux, l'on ne peut observer un quelconque « adoucissement » de son discours politique. Toutes ces œuvres traitent de liberté, d'affranchissement d'un point de vue aussi bien philosophique, littéraire que politique. Qu'il écrive dans *Spex*, *Titanic* ou la *FAZ*, le média n'est qu'un moyen. C'est la force de l'écriture qui compte dans ce cas.

⁴⁷⁹ Dietmar Dath : « Wie wir „Spex“ zerstört haben », 18.12.2006, *FAZ*, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/popmagazin-wie-wir-spex-zerstoert-haben-1384185.html>>, [2.2.20].

b. Quelle « politique » pour la littérature ?

La méfiance de Dath vis-à-vis de l'institution (académique, littéraire) est, on l'a vu, à la hauteur de sa capacité à se conformer à certains des critères de ces institutions. Si cela peut être étonnant pour un auteur qualifié un peu partout de « radical », le fait que Dath investisse ces sphères répond en fait à une logique dans laquelle seule la diffusion d'idées (à travers l'écriture, l'art) prime ; le reste est outil. Comme il le souligne, pour partager ses idées, il s'agit avant tout de comprendre le fonctionnement d'un système problématique. En néo-marxiste, Dath rappelle que pour combattre un système d'oppressions, il s'agit d'abord de le comprendre. Ainsi, dans *Karl Marx. 100 Seiten* (2018), il évoque la phrase de Friedrich Engels : « Freiheit ist die Einsicht in die Notwendigkeit »⁴⁸⁰. La critique passe par la compréhension de ce qui est remis en question. C'est certes la colère qui permet une révolution, mais la colère « froide » : « Heiße Wut beißt und schreit wider das Übel, kalte lernt und versteht, um das zu ändern oder abzuschaffen, was sie provoziert hat »⁴⁸¹. Bien évidemment comprendre ne sert pas le compromis : « Verständnis muss nicht versöhnlich gemeint sein »⁴⁸².

Il faut insister sur cette logique néo-marxiste car il semble que, chez Dath, elle relève non seulement de la thématique mais bien aussi de la méthodologie. En effet, ses romans de SF sont chargés de références à l'histoire communiste (*Neptunation* et *Venus siegt* en sont les exemples les plus frappants), de réflexions sur la liberté politique et l'utopie (en particulier *Pulsarnacht* et *Feldeváye*), mais aussi et surtout un moyen de saisir les rouages systémiques d'un réel complexe et d'en imaginer une issue potentiellement positive. C'est, semble-t-il, la préoccupation fondamentale de ses écrits. Voilà probablement pourquoi l'on trouve une telle complexité dans la description des sociétés imaginées ; à la manière de la dialectique hégélienne et marxiste, le cours de l'Histoire n'est jamais univoque, il peut sans cesse être réinterprété :

Übergänge, Kippmomente, Umschlagereignisse dieser Art sind das Salz des Denkens und der Debatte, aber nicht nur das – [die idealistische Schule] erkannte [...] rasch, dass man die Dialektik nicht mit verschrotten muss, wenn man sich vom Idealismus zum Materialismus wendet.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Dietmar Dath : *Karl Marx. 100 Seiten*, Reclam, Ditzingen, 2018, p. 19.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 46.

L'on pourrait résumer ainsi cette pensée : rien ne sert de peindre la réalité politique en noir et blanc ; mieux vaut y faire face pour ce qu'elle est, afin de pouvoir l'améliorer. Dath cite dans son essai sur Marx l'exemple de Rosa Luxemburg qui, bien qu'elle fût communiste, reconnaissait que l'importance croissante de la bourgeoisie avait également amené la fragilisation du patriarcat et pouvait donc être comprise comme une avancée féministe⁴⁸⁴. Méthodologie de la dialectique (appliquée à la SF de Dath, elle pourrait être nommée « logique de l'interface », « logiciel de traduction d'imaginaires »), la pensée de Dath relève donc aussi de la *praxis*. C'est-à-dire que sa littérature vise à agir sur le réel, à modifier les pensées et paradigmes pour créer, améliorer et, en fin de compte, libérer l'humain.

c. Le tournant « *space opera* »

Il n'est donc pas étonnant que Dath dissémine la politique dans la science-fiction. De fait, à l'heure de la « guerre des imaginaires », pour reprendre l'expression d'un autre auteur de SF bien à gauche du spectre politique (Alain Damasio)⁴⁸⁵, il semble que l'on puisse difficilement imaginer des mondes-tech vidés de leur contenu politique. La SF se révèle ainsi un genre particulièrement efficace pour imaginer des mondes futurs possibles, mais également des ailleurs meilleurs (utopies politiques) et des réflexions sur les sociétés humaines.

Mais il faut souligner que Dath a un réel intérêt pour la SF (et la culture pop plus généralement). Peu porté sur les apprentissages scolaires⁴⁸⁶, son esprit curieux rencontre l'ouverture des horizons provoquée par la SF. D'abord avec *Perry Rhodan*, comme il le raconte : « Es zeigte meinen gewohnten Angstgegner, das Mögliche, von einer neuen Seite: Das lockte jetzt, statt zu drohen, und beanspruchte dank dieser neuen

⁴⁸⁴ Dietmar Dath : *Karl Marx. 100 Seiten*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁵ C'est ce qu'affirme Damasio dans une interview intitulée « 'Il faut mener une guerre des imaginaires' : les utopies concrètes d'Alain Damasio », sur France culture. L'auteur de SF y fait le constat d'une société de surveillance contemporaine permise par les technologies. Il insiste sur l'importance d'imaginer des mondes où germent les possibilités d'une émancipation : <<https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/les-utopies-concretes-dalain-damasio>>, *op.cit.*

⁴⁸⁶ Dath raconte comment son expérience négative de l'école ne lui a pas permis de se concentrer sur les apprentissages : « Wir hatten es da mit einer im Umlandvergleich überproportional hohen Anzahl von problematischen Lehrerinnen und Lehrern zu tun [...] », cf. Dietmar Dath : *Karl Marx. 100 Seiten*, *op. cit.*, p. 15.

Farbe bald mehr von meinen Vorstellungsressourcen als zuvor die Furcht »⁴⁸⁷. Puis au contact des romans d'Harlan Ellison et d'autres classiques de la SF : « Ich gehörte bereits seinerzeit zu der Sorte Menschen, deren Freude an Zaubertricks nicht vermindert wird, sondern zunimmt, wenn sie verstehen, wie die Tricks gedacht und gemacht wird »⁴⁸⁸. L'on comprend dès lors qu'un genre qui détaille le merveilleux (ce « sense of wonder ») ait fasciné l'auteur.

La SF qu'il découvre est classique ; c'est celle des *Heftserien* (*Perry Rhodan*) et autres *Magazine of Fantasy and Science Fiction*⁴⁸⁹. L'expérience positive qu'il fait de cette subculture face à une institution académique qui ne lui correspond pas peut expliquer en partie la méfiance de Dath vis-à-vis de la littérature canonique et communément étudiée⁴⁹⁰. La *Popkultur*, quant à elle, est le lieu d'une réflexion aux mille ramifications ; en tant que subculture, on l'a vu, elle s'alimente sans cesse de détails, d'autres histoires, de figures polymorphes⁴⁹¹. Dath se nourrit de cette subculture, qu'il enrichit également comme en témoigne l'impressionnante (et foisonnante) histoire de la SF, *Niegeschichte*, maintes fois évoquée. Cet engagement vis-à-vis d'un genre considéré comme « populaire » est clairement assumé par Dath.

Dans *Niegeschichte*, il rappelle que l'idée selon laquelle une littérature introduisant le surnaturel n'est pas noble, se retrouve déjà dans le Romantisme. Il fait référence à Goethe qui dans *Faust* se moque de Friedrich Nicolai, un personnage se revendiquant exclusivement de la pensée des Lumières, en l'appelant le « Proktophantasmist » : « [Er] wendet sich scharf gegen den Vernunftapostel Friedrich Nicolai, der auf der Aufklärungsvorschrift herumtritt, alle sagenhaften märchenartigen und überhaupt unwirklichen Elemente hätten in der erzogenen Kunst nicht zu suchen ». Et d'ajouter que les idées romantiques sont un engagement fort par rapport au canon de l'époque : « Der Umbruch war kein zarter »⁴⁹². Par ailleurs, Dath est aussi traducteur et il a essentiellement traduit de la SF : du roman afrofuturiste *More Brilliant than the*

⁴⁸⁷ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹⁰ Comme cela a été noté plus haut, Dath ne se reconnaît pas dans le discours académique. Lorsqu'il s'agit de SF, c'est aux auteurs et aux lecteurs de prendre la parole. *Niegeschichte* est le produit de cet engagement : « Genauso fern liegt diesem Buch das meiste, was die führenden Köpfe akademischer und krypto-akademischer *Tribes* der Literaturexegese und Gesellschaftstheorie in der Science Fiction an Belegen für Theorien der Sozial- und Kulturwissenschaften gefunden haben zu glauben, von Fredric Jameson über Darko Suvin bis zu Samuel R. Delany », *ibid.*, p. 21.

⁴⁹¹ Cf. les notions de « xéno-encyclopédie » et de « subculture » évoquées en I.B.

⁴⁹² Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 66.

Sun: Adventures in Sonic Fiction de Kodwo Eshun (1998)⁴⁹³ à un univers posthumain où règne la logique de la toute-puissance : *A Mouthful of Tongues: Her Totipotent Tropicabilia* (2002) de Paul Di Filippo⁴⁹⁴.

Toutefois, s'il a toujours été intéressé par la SF, les débuts littéraires de Dath sont plutôt tournés vers l'horreur ou la *fantasy*. Ses univers sont alternatifs, bien sûr, mais l'effet de distanciation (« estrangement ») fait irruption dans ses premiers romans d'une manière qui ne peut être qualifiée purement de « science-fictionnelle ». Parfois, l'aspect fantastique est proche d'un « réalisme magique ».

Il y a certes des zombies dans *Für immer in Honig*, une uchronie dans *Phonon oder Staat ohne Namen*, une narration qui entremêle les espaces-temps dans *Dirac*. Mais ce n'est qu'à partir de la parution de *Die Abschaffung der Arten* en 2008 que l'on peut observer un tournant dans ses publications qui relèvent alors essentiellement de la SF. Cela ne signifie pas qu'avant 2008 les romans de Dath ne contiennent pas d'éléments de SF : *Waffenwetter*, par exemple, publié en 2007, se situe à la lisière entre le thriller et la SF. Il oscille entre un univers réaliste et les marges d'un monde alternatif science-fictionnel. Quant à son roman paru en 2000, *Der Minkowski-Baumfrosch*, il est le seul avant *Die Abschaffung der Arten* à se présenter de manière univoque comme un roman de SF à travers ses codes et ses thématiques. À nouveau, une telle caractérisation des œuvres comme « SF » ou « réaliste », relève de problèmes définitoires du genre qui ont été explicités plus haut (cf. I.A.).

Pour être plus précis sur cette distinction entre les romans de Dath, rappelons d'abord que le genre science-fictionnel est large, que les références à son « univers xéno-encyclopédique » se multiplient même dans des univers dits « réalistes ». Ainsi, l'on pourrait tout à fait qualifier *Waffenwetter* et *Phonon oder Staat ohne Namen* de romans SF où l'effet de distanciation est faible ou encore de fiction « slipstream » (voir partie I.A et I.B pour les termes utilisés). Le tournant que prend l'écriture de Dath à

⁴⁹³ Kodwo Eshun : *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, London, 1998. Dietmar Dath et Kodwo Eshun ont d'ailleurs des styles d'écriture assez similaires : « Both author's styles of writing never present a neatly organized unfolding of a carefully prearranged and meticulously dissected and deliberately balanced argument », Holger Schulze : *Sonic Fiction*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁴ Paul Di Filippo : *A Mouthful of Tongues: Her Totipotent Tropicabilia*, Borgo Press, San Bernardino, California, 2002.

partir de 2008 est dans cette mesure à comprendre comme un renforcement des thématiques science-fictionnelles.

L'on note en particulier l'importance du *space opera* à partir de cette date. Bien évidemment, il ne s'agit pas seulement de la présence de vaisseaux spatiaux, mais plus généralement d'un univers qui ne se limite pas aux sociétés humaines. Il s'agit donc de mondes qui prennent en compte et extrapolent des idées cosmologiques. Pour donner une définition du « sous-genre » (ou du motif, plus simplement), référons-nous à *Brave New Words* : « [by analogy to *soap opera* and *horse opera*] science fiction within an interplanetary or galaxy-wide setting, especially one making use of stock characters and situations; a work of this type »⁴⁹⁵. Comme l'explique *The Encyclopedia of Science Fiction* (SFE), il s'agit de fictions correspondant à un certain schéma littéraire, faites d'aventures, de personnages-type et où le voyage interstellaire a une place essentielle :

It soon came to be applied instead to colourful action-adventure stories of interplanetary or interstellar conflict. Although the term still retains a faint pejorative implication, it is frequently used with nostalgic affection, applying to space-adventure stories which have a calculatedly romantic element.⁴⁹⁶

Un nombre conséquent de romans de Dath publiés après 2008 correspond plus nettement aux codes de la SF et intègre le *space opera*. Sur quinze romans publiés, six sont situés dans des univers SF et intergalactiques. Pour les neuf restants, les univers ne peuvent pas toujours être qualifiés de « réalistes ». Au contraire, l'on y retrouve souvent des instances supérieures ou des êtres surnaturels. *Sie schläft* (2009)⁴⁹⁷ par exemple, qui est une critique de l'industrie du cinéma, fait apparaître un personnage-allégorie du pouvoir (comprendre de l'industrie). Sorte de Belle aux bois dormant s'éveillant lorsque tout le monde dort, elle symbolise l'aspect hypnotique du film⁴⁹⁸ ;

⁴⁹⁵ Jeff Prucher (éd.) : *Brave New Words. Oxford Dictionary of Science Fiction*, op. cit., p. 205.

⁴⁹⁶ <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/space_opera>[2.2.20].

⁴⁹⁷ Dietmar Dath : *Sie schläft. Filmroman*, Phantasia, Bellheim, 2009.

⁴⁹⁸ Rappelant en cela d'anciennes idées sur le lien entre hypnose et cinéma, telle l'étude de Victor Tausk, qui au début du XX^e siècle pose le problème de l'hypnose et du cinéma à l'aune d'une condition subjective tendant à la schizophrénie : « C'est parce que le corps et l'esprit peinent à s'unifier, de même qu'à être chacun en eux-mêmes unitaires, parce qu'ils ne se synthétisent plus comme individus entiers face au monde, à se constituer en sujets autonomes, en d'autres termes parce qu'ils ont une propension à divers états de dissolution schizophrénique, que l'hypnose, ainsi que l'hypnotisme cinématographique, fonctionnent aussi bien ». Cf. Victor Tausk : *Beinflussungsapparate* [1916], Semele, Berlin, 2008. La citation est issue de Sébastien Barbion : « L'effet-choc du cinéma dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : De la possession à la propriété, de l'hypnotisé à l'examineur distrait », in : *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, 2016/12, <<https://popups.uliege.be/443/1782-2041/index.php?id=858>>[2.2.20].

ce qu'il peut avoir de séduisant et terrifiant tout à la fois. Voici ce qu'affirme Oliver Jungen dans un article de la *FAZ* :

[...] ein Romanfilm, in dem alles schläft, eine wacht, Dornröschen nämlich, die auch als Pornröschen bella figura macht, wenn sie denn überhaupt einmal jemand zu Gesicht bekommt. Bald sind all die ausweglosen Brückengänge so sehr in Eigenschwingung versetzt, dass es nur so splittert und zwischen den Zeilen der Film der Filme, „The Matrix“, aufflackert.⁴⁹⁹

De la même manière *Leider bin ich tot* (2016) n'est pas un roman de SF mais apparaissent, au milieu de considérations sur les religions, des êtres à l'intelligence supérieure. Ici, l'on voit encore que la frontière entre les thématiques de SF, le fantastique et la portée symbolique de personnages allégoriques n'est pas si aisément définie.

L'on pourrait encore s'attarder sur les autres romans de Dath et s'interroger sur la manière dont ils unissent le surnaturel au réalisme pour forger des histoires à la fois critiques (alternatives) et symboliques. Toutefois, peut-être s'agit-il plutôt de s'interroger sur les thématiques communes à toutes ces œuvres, science-fictionnelles et réalistes, afin d'y trouver un éventuel *leitmotiv* qui facilitera l'analyse du corpus ?

Une « Universalpoesie » science-fictionnelle ?

L'ensemble des romans de Dath, on l'a vu, comporte des styles variés, des imaginaires foisonnants, ainsi que des réflexions philosophiques et scientifiques. Toutefois, en dehors de ces caractéristiques, l'auteur porte une attention toute particulière à l'agencement de ses œuvres entre elles, préfigurant certains points « névralgiques » de son écriture.

En effet, la prolifération ainsi que la récurrence de certains fils rouges chez Dath font penser à une forme d'écriture romanesque quasi « frénétique », sorte d'obsessions qui se rejouent sans cesse, et de différentes manières. Si cette récurrence peut sembler commune dans l'œuvre d'un écrivain, rappelons tout de même que Dath écrit aussi dans une visée pratique ; celle de rendre les aller-retours possibles entre la littérature et la vie : « [In die Literatur] so lebendig wie möglich eingreif[en] und so literarisch wie möglich das Leben herausforder[n] »⁵⁰⁰. Cet aspect est tout particulièrement important

⁴⁹⁹ Oliver Jungen : « Alles schläft, eine wacht », article de la *FAZ*, 30.12.2009, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/dietmar-dath-sie-schlaeft-alles-schlaeft-eine-wacht-1902350.html>>[2.2.20].

⁵⁰⁰ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 512.

si l'on considère l'engagement politique de l'auteur. L'on retrouve le motif d'une *Universalpoesie* ainsi que l'avait définie Friedrich Schlegel : « die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen »⁵⁰¹. Dans la mesure où l'œuvre de Dath réunit sciences et fiction, réflexions cosmologiques et politiques, où ses écrits sont des imaginaires qui cherchent à se mêler au réel, l'on peut en effet s'interroger sur l'aspect romantique, « total » de ces productions variées et transcatégorielles. C'est ce qu'il s'agit de montrer ici.

Œuvres transfictionnelles

L'élément qui permet de relier les œuvres entre elles et de leur donner un sens plus global, c'est en premier lieu la « transfictionnalité », pour reprendre le terme de Richard Saint Gelais⁵⁰². L'on retrouve entre autres des personnages et univers d'un roman à l'autre.

La lycéenne Filipa, par exemple, se trouve à bord d'un vaisseau en route pour le soleil dans *Der Schnitt durch die Sonne* (2017), puis pour Neptune dans *Neptunation* (2019). Quant à Severin, le compositeur spatial (« Spatiokomponist ») dans *Feldeváye* (2014), son amant Klemens le surnomme affectueusement « Fuchs ». Le couple rappelle fortement un autre couple de *Die Abschaffung der Arten*, formé par le renard Rynueke Nirgendwo et le lion Cyrus Golden lorsqu'ils étaient encore humains.

Mais le personnage qui revient le plus souvent dans les œuvres, c'est sans conteste Cordula Späth. Cordula est un personnage qui semble immuable dans les fictions, et ce bien qu'il prenne différentes formes au cours des récits. Elle joue généralement un rôle crucial dans l'enchaînement des événements. Entre un guide spirituel qui tente de montrer aux personnages les rouages d'un texte qu'ils ne peuvent pas voir et un demiurge facétieux, Cordula anime les récits, quand elle n'en tire pas les ficelles. Cordula donne son nom au premier roman de Dath en 1995 : *Cordula killt dich! Oder: Wir sind doch nicht die Nemesis von jedem Pfeifenheini*. La compositrice conditionne l'ouverture et la fin de ce roman : elle y meurt avant de ressusciter (sans grand fracas). Dans ce roman, elle semble déjà être au courant de (presque) tous les événements qui se déroulent. On la retrouve dans *Am blinden Ufer. Eine Geschichte*

⁵⁰¹ Friedrich Schlegel : Fragment 116 de l'*Athenäum*, in : Ernst Behler (éd.) : *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KFS)*, vol. 2, Ferdinand Schöningh Verlag, München, Paderborn, Wien, 1967, Bd. 2, p. 182.

⁵⁰² Cf. la section I.B.

vom Strand und aus den Schnitten (2000)⁵⁰³, dans *Für immer in Honig* (2005) et dans *The Shramps* (2007). Puis en science-fiction, dans *Die Abschaffung der Arten* et *Neptunation* (2019). Il est intéressant de préciser que *Cordulla killt dich!* devait être le premier opus d'une hexalogie qui n'a jamais vu le jour. D'après *Spex*, c'est le magistral roman de 1000 pages *Für immer in Honig* qui continue cette hexalogie :

Nach jahrelanger Arbeit hat Dietmar Dath nun jenen Zyklus vollendet, den er mit »Cordula killt Dich!« begonnen hatte. Die restlichen 5 Teile der Cordula-Geschichte, die nicht nur eine Geschichte von Cordula ist (oder Candela oder wie auch immer die Figur nach diversen Operationen heißen mag), gibt es nun in einem Band, der den schönen Titel »Für immer in Honig« trägt, laut Info »...ein historischer Roman über Dinge, die nie passiert sind und nicht passieren werden«.⁵⁰⁴

Néanmoins, dans la mesure où Cordula réapparaît plus tard, l'on est en droit de se demander si l'auteur ne conçoit pas une « hexalogie » dont chacun des romans où Cordula est présente constitue un tome. Les publications suivantes le diront. Quoiqu'il en soit, le personnage détonne dans le paysage intradiégétique. Cordula Späth, qu'elle soit compositrice, commandante d'équipage ou bergère, a une prose assez directe, provocatrice, mais aussi énigmatique puisqu'elle en sait toujours plus que les autres.

Dans *Die Abschaffung der Arten*, elle se révèle être la co-créatrice des « Gente », puis une bergère intemporelle ayant connu (et connaissant toujours) toutes les temporalités. De même, dans *Neptunation*, elle sait déjà la manière dont se déroulent les histoires. La phrase de Cordula, au moment où l'équipe du vaisseau spatial en route pour Neptune semble en danger de mort, est d'ailleurs révélatrice : « Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nach ganz anderen Geschichten. Nicht in dieser Bernsteinik »⁵⁰⁵. Elle s'explique sur ce dernier mot plus loin : « [...] in diesem Universum, würdest du sagen »⁵⁰⁶. Cela vaut bien sûr du point de vue de l'histoire de *Neptunation* puisqu'en raison de singularités mathématiques créées dans l'espace-temps par les créatures de Neptune⁵⁰⁷, Cordula semble déjà savoir que son histoire individuelle va être rejouée.

⁵⁰³ Dietmar Dath : *Am blinden Ufer. Eine Geschichte vom Strand und aus den Schnitten*, Verbrecher Verlag, Berlin, 2000.

⁵⁰⁴ « Take Dath! », article de *Spex*, 2005, <<https://spex.de/take-dath/>>[2.2.20].

⁵⁰⁵ Dietmar Dath : *Neptunation*, *op. cit.*, p. 340.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 411.

⁵⁰⁷ Dans le roman, les « Diffs » sont des aliens découverts par les humains lors de la première expédition (fictive) de la RDA vers Neptune en 1989 qui visait à créer une colonie faite d'Hommes nouveaux, où la technique sert l'amélioration de la société communiste. Cette expédition a développé, sur Neptune, grâce à la science de la singularité mathématique (que l'on appelle « monodromie »), des « fabriques » de singularités à la fois techniques et mathématiques. C'est dans ces « fabriques » qu'ils découvrent une espèce intelligente qui leur vient en aide : « [Die Diffzivilisation] baut diese Geschichte entlang von

Toutefois, l'on peut comprendre autrement la phrase de Cordula, en particulier lorsqu'elle est mise dans la bouche de celle qui n'est jamais très loin d'un narrateur omniscient tentant de faire comprendre aux autres personnages qu'ils sont pris dans une histoire de fiction. Cordula ne meurt pas dans cet univers – d'ailleurs elle est déjà morte dans le premier, en 1995. Et si ces paroles sont prophétiques, peut-être la retrouvera-t-on dans les futurs romans de l'auteur.

La présence de Cordula dans divers mondes provoque un effet supplémentaire ; celui de rappeler au lecteur l'aspect fictif du texte. En effet, Dath semble apprécier ces sorties intertextuelles (ici plutôt transtextuelles), ce qui provoque une forme d'ouverture de l'univers fictif. L'on a souvent tendance à considérer un roman, un livre, comme une entité. Dath rappelle ainsi qu'il se fonde dans une intertextualité, une toile de fond littéraire – qu'elle soit faite de ses œuvres ou de celles d'autres auteurs d'ailleurs. Mais cette ouverture de l'univers fictionnel va plus loin.

Dans *Dirac* (2006), par exemple, le protagoniste est un écrivain et journaliste ; David Dalek. Or, ce prénom est précisément un pseudonyme que Dath utilise régulièrement pour certains de ses articles ou encore pour son roman *Das versteckte Sternbild*, publié en 2007. Ainsi que l'explique de manière exhaustive Franziska Bomski, l'univers de *Dirac* est extensif. En effet, l'on trouve un site web (www.johannarauch.de, d'après le nom d'un des personnages) qui agit comme une extension fictive de l'univers du roman⁵⁰⁸. Dath entremêle la fiction et le réel : « Dath verwischt die Grenzen zwischen seiner eigenen und den von ihm erfundenen Personen. So führt Johanna Rauch, die namensgebende Figur der Johanna-Trilogie, auf ihrer Seite ein Interview mit ihrem Schöpfer, der hier als « DD » auftritt »⁵⁰⁹. Johanna y évoque même cette fusion : « So spricht Johanna beispielweise die durchlässigen 'Grenzen zwischen Autobiographischem und Phantastischem' im Roman *Dirac* an »⁵¹⁰.

Monodromien, in denen das zermalmt und zusammengeschmolzen wird, was du gestern, heute, morgen nennst, zum heißen Plasma der Geschichte der Geschichten », Dietmar Dath : *Neptunation*, *op. cit.*, p. 667. Voir également le schéma en annexe.

⁵⁰⁸ Pour l'univers de *Die Abschaffung der Arten*, le site dédié n'est pas une extension fictive, mais le nom du site est une référence à un personnage du roman Cyrus Golden, le lion : <<http://www.cyrusgolden.de/>>[20.2.20].

⁵⁰⁹ Franziska Bromski : « Dietmar Dath », in : Fernand Hörner, Harald Neumeyer, Bernd Stiegler (éd.) : *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Goscinnny/Uderzo*, transcript Verlag, Bielefeld, 2010, p. 330.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 330.

Dans le même ordre d'idée, son roman intitulé *Sämtliche Gedichte* (2009)⁵¹¹ est, contrairement à ce que son nom indique, un roman traitant d'un écrivain nommé Dietmar Dath qui a lui-même écrit beaucoup de romans mais ne croit pas à l'efficacité de la poésie. Mise en abîme littéraire, Dath projette sur un protagoniste éponyme les difficultés liées à la portée de la création littéraire sur le réel. Néanmoins, comme l'affirme Friedmar Apel dans une recension de la *FAZ*, le personnage littéraire est bien plus pessimiste que son homologue de la réalité :

[Die Romanfigur] glaubt in einem merkwürdigen metaphysischen Determinismus angeblich nicht einmal an die Literatur : „Es gibt keine Dichtung. Weil es keine Kommunikation gibt. Alle Rädchen laufen wie vorher ausgemacht, zwischen Satan und Gott, sie rasten ein, wo sie wollen, der Rest ist Geräusch”.⁵¹²

Ces aller-retours entre réel et virtuel relèvent bien évidemment d'un jeu littéraire éprouvé. Toutefois, il est intéressant de constater que ce jeu épouse une conception de l'imaginaire comme étant capable de modeler les possibilités du réel – c'est la manière dont est généralement conçue la SF.

Union entre art et science

L'on a déjà évoqué auparavant la manière dont le genre SF se positionne comme une interface entre la science (tout au moins ses images) et l'art.

Chez Dath, cette jonction est tout particulièrement visible dans l'union entre mathématiques et musique. En effet, ces deux domaines jouent un rôle particulièrement important dans ses romans de SF. Beaucoup de ses univers sont des extrapolations de modèles mathématiques. *Der Minkowski-Baumfrosch* (2000) et *Neptunation* (2019) présentent des extensions de l'espace mathématique de Minkowski qui est un espace mathématique, plus précisément un espace affine pseudo-euclidien à quatre dimensions, modélisant l'espace-temps. Sans entrer dans les détails, ces conceptions mathématiques sont le point de départ de « multivers », c'est-à-dire de lignes de temps qui s'entrecroisent dans un univers qui contient plusieurs « histoires » possibles. L'on pourrait parler en simplifiant de failles dans l'espace-temps, permettant de passer d'une temporalité à une autre. Cela se produit grâce à une possible manipulation de la

⁵¹¹ Dietmar Dath : *Sämtliche Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

⁵¹² Friedmar Apel : « Von der Rettung der Welt durch die Poesie », 25.9.2009, article de la *FAZ*, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/dietmar-dath-saemmtliche-gedichte-von-der-rettung-der-welt-durch-die-poesie-1857356.html>>[20.2.20]. Friedmar Apel voit d'ailleurs également dans cette œuvre une entreprise qui rappelle la « Universalpoesie ».

quatrième dimension (qui est justement le temps). Dans *Neptunation*, la faille est permise par la notion de singularité mathématique. En effet, la singularité représente l'idée d'une détermination d'une fonction le long d'un lacet autour de l'origine qui conduit après un tour à obtenir une autre détermination (voir schéma en annexe). En d'autres termes, le cercle, lorsqu'il revient à son point de départ, obtient une autre détermination : celle-ci crée un changement, une spirale. C'est ainsi que se créent d'autres histoires, d'autres temporalités dans le récit. Quoiqu'il en soit, ce fonctionnement « spiralaire » des histoires à l'intérieur d'un récit qui prennent un autre sens, un autre cours, est permis par l'introduction d'éléments mathématiques. *Der Schnitt durch die Sonne* se base sur de nombreux concepts mathématiques. En revanche, dans *Pulsarnacht* et *Die Abschaffung der Arten*, il n'est pas précisément question d'un espace de Minkowski, mais le modèle mathématique, la conception de l'univers comme le calcul d'une machine sont des éléments qui permettent le « voyage » dans l'espace-temps. Pour ces deux derniers romans, il s'agit plutôt d'applications concrètes de théories où la physique quantique et la relativité générale pourraient être cohérentes – ce qui n'est actuellement pas le cas de nos jours.

De l'autre côté, l'on trouve l'importance de la musique. L'on parlera plus tard de la construction « musicale » de *Die Abschaffung der Arten*. Mais notons déjà la place de la musique dans la plupart de ces œuvres de SF.

Dans *Neptunation*, plusieurs dizaines de pages traitent de la musique, et la chanson « Lucy » des Beatles devient un *leitmotiv* du récit. Le protagoniste de *Feldeváye* est un « Spatiokomponist » capable de créer des musiques qui modifient les perceptions : « Severin schuf eine Passacaglia, die den Ortssinn verwandelte: Innen schien außen, Kreisbewegungen fühlten sich linear an »⁵¹³.

Les « Keramikaner » de *Die Abschaffung der Arten* sont des êtres en quatre dimensions qui peuvent se mouvoir dans l'espace-temps grâce à une invention musicale de Cordula. Celle-ci est d'ailleurs inspirée de la « musique stochastique » composée à l'aide d'un ordinateur, de Iannis Xenakis, c'est-à-dire d'une mathématisation accrue de la musique, où il s'agit également de mettre en pratique une

⁵¹³ Dietmar Dath : *Feldeváye*, op. cit., p. 27.

relation directe entre musique et architecture⁵¹⁴. Revenons à Cordula : l'on apprend au fil du récit que c'est à elle, la compositrice, que Cyrus Golden fait appel pour aider à créer les Gente. Dath étend par ailleurs l'univers de *Die Abschaffung der Arten* dans une collaboration musicale avec le Kammerflimmer Kollektief⁵¹⁵, intitulée *Im erwachten Garten* (2009), qui présente un univers alternatif chargé de références au roman, sans en être une suite. En cela, il rappelle son confrère français, Alain Damasio qui a lui aussi mis en musique des extraits de son dernier roman *Les furtifs* (2019)⁵¹⁶ en collaborant avec Yann Péchin. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer les deux écrivains de SF, notamment parce qu'ils visent tous deux une évolution de l'imaginaire collectif politique à travers l'écriture de SF, mais aussi pour leur intérêt musical à la fois dans la forme et le motif⁵¹⁷.

Les œuvres de Dath présentent donc bien une union entre art et science à travers l'importance de la musique et des mathématiques qui servent de point de départ aux inventions et extrapolations science-fictionnelles ou de *leitmotiv*.

⁵¹⁴ Cf. à ce sujet l'essai de Iannis Xenakis dans *Musiques formelles*, « qui aujourd'hui encore, contribue à accorder à Xenakis l'image du compositeur « mathématicien », détaille les théories que celui-ci utilisa de 1956 à 1962 », in : Makis Solomos, « Bibliographie analytique », <https://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/_livres.html>[20.2.20]. Cf. Iannis Xenakis : *Musiques formelles*, *Revue Musicale* 1963/253-254, Stock, Paris, 1981.

⁵¹⁵ Leur collaboration donnera lieu au groupe « The Schwarzenbach » et à quelques collaborations : *Farnschiffe* (2012) et *Nicht sterben. Aufpassen* (2015).

⁵¹⁶ Alain Damasio : *Les furtifs*, *op. cit.*

⁵¹⁷ L'histoire du roman de Damasio se base sur l'invention de créatures dont l'univers est presque entièrement sonore. Le son devient le sens résistant qui s'oppose une société de surveillance ultra-technologique basée sur l'image et le visuel.

d. OÙ VA LE VAISSEAU ?

Si l'on retrouve dans tous ses romans des préoccupations d'ordre philosophiques et politiques, ainsi que l'union entre art et science évoquée précédemment, l'on est en droit de s'interroger sur la spécificité de chaque œuvre et sur ce qui détermine le choix du corpus.

De fait, l'on pourrait affirmer que l'écriture de Dath est marquée par certains motifs et questionnements qui sont reformulés différemment dans chaque œuvre. Ainsi l'on peut distinguer quelques thématiques qui sont au cœur de ses romans et sur lesquelles Dath met l'accent à tour de rôle.

Sur les six romans plus science-fictionnels de Dath, il est en effet possible de déceler des imaginaires qui s'agencent en fonction de certaines problématiques. Sans entrer dans le détail et le résumé de chaque histoire, il s'agit de caractériser les œuvres les unes par rapport aux autres, et ce même si évidemment les motifs se retrouvent d'une histoire à l'autre.

Die Abschaffung der Arten pose avant tout la question de l'identité de l'humain (en tant qu'individu et espèce) lorsqu'il s'interface de technologies. La révolution sexuelle et identitaire des Gente permet de réécrire l'histoire d'humains qui appartiennent désormais au passé. À l'ère « techno-bio-politique »⁵¹⁸, les détenteurs du discours perçoivent autrement le monde que ne le feraient des humains. Ceci permet aux lecteurs de s'interroger sur l'objectivité des discours dans les sciences (« dures », mais bien aussi « humaines »). Les sociétés posthumaines imaginées par Dath sont une forme d'altérité critique poussant au décentrement, qui se ressent dans la forme. Dath pose la question : à quoi ressemble un langage posthumain ? À ces questionnements s'ajoutent des réflexions sur le cours de l'histoire de l'évolution et du vivant. Les

⁵¹⁸ Pour reprendre une analyse de Donna Haraway. Dans *Cyborg Manifesto*, elle explique comment l'ère « bio-politique » foucauldienne mute vers le technologique. Il ne s'agit plus de pouvoir à travers le contrôle et la normalisation des corps, mais bien à travers les flux d'informations et de mise en réseau où les « écrans sont la nouvelle peau du monde » (Paul B. Preciado) : « Our dominations don't work by medicalization and normalization anymore; they work by networking, communications redesign, stress management. Normalization gives way to automation, utter redundancy. Michel Foucault's *Birth of the Clinic* (1963), *History of Sexuality* (1976), and *Discipline and Punish* (1975) name a form of power at its moment of implosion. The discourse of biopolitics gives way to technobabble, the language of the spliced substantive; no noun is left whole by the multinationals », in : Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 69. Cf. pour la citation de Paul B. Preciado : « Nos écrans se regardent, nos écrans s'aiment », article de *Libération*, 13.1.2017, <https://www.liberation.fr/debats/2017/01/13/nos-ecrans-se-regardent-nos-ecrans-s-aiment_1541314>[20.2.20].

réponses ébauchées par Dath dans cette fiction tendent vers une forme de liberté à travers une conception des événements comme une chaîne causale pouvant se réécrire sans cesse.

Dans *Pulsarnacht*, il est aussi question de posthumanisme, de formes d'altérité hybrides mais le cœur du roman reste plus traditionnellement politique que « techno-bio-politique ». Si les descendants des humains ont affaire à des espèces aliènes (bien plus traditionnellement aliènes que dans le roman précédent), la révolution politique et sa portée sont au cœur du roman. Qu'en est-il d'une révolution lorsqu'elle échoue ? Et les camps opposés peuvent-ils trouver un commun accord ? En définitive, et après réécriture des histoires, il est essentiellement question de compréhension et de communication.

Feldeváye s'attaque encore à cette question. En revanche, la thématique y apparaît différemment. Dans ce monde, l'utopie, le monde meilleur a déjà eu lieu. *Feldeváye* cherche à savoir, en reprenant la réflexion hégélienne⁵¹⁹, ce qu'il se passe dans un monde sans art, où la technologie comble tous les besoins et ce qu'il arriverait si cet art était réintroduit par une intelligence supérieure. La réponse est simple, le monde de *Feldeváye* sombre dans la guerre civile, la résistance tente de sauver des œuvres d'art qui sinon ont une simple valeur marchande. Ici, c'est la fonction sociale de l'art qui est placée au centre. La planète fonctionne littéralement comme une u-topie, c'est-à-dire qu'elle n'est nulle part : « Das ist gar kein Ort, eigentlich [...] Feldeváye, das ist noch gar keine Welt. Daraus muss man erst eine machen. Genau das könnten wir tun. Zusammen »⁵²⁰.

Il est intéressant de noter que très souvent chez Dath, certaines planètes sont littéralement les lieux de l'utopie⁵²¹ : la Terre forgée par les « Keramikaner » dans *Die Abschaffung der Arten*, le corps céleste « Treue » dans *Pulsarnacht*, *Feldeváye* dans le

⁵¹⁹ « In Zukunft wird die Verwirklichung des reinen Gestaltungsausdrucks in der greifbaren Realität unserer Umwelt das Kunstwerk ersetzen (...) Dann werden wir keine Bilder und Skulpturen mehr nötig haben, weil wir in der verwirklichten Kunst leben », Dietmar Dath : *Feldeváye*, *op. cit.*, p. 172. Cette idée correspond à la thèse avancée par Hegel dans les *Vorlesungen über die Aesthetik* : « In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes », Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Vorlesungen über die Ästhetik* [1835], vol. 10, Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta, 2016, <<http://www.zbk-online.de/texte/A1663-001.htm>>[20.2.20].

⁵²⁰ Dietmar Dath : *Feldeváye*, *op. cit.*, p. 19.

⁵²¹ Et ce, même si, comme toujours dans les romans de Dath, les mondes utopiques peuvent toujours tourner à la dystopie au cours de la narration, même si la notion même d'utopie ne relève jamais d'un monde simplement positif. Chaque univers de Dath mêle l'utopique à son envers, reflétant ainsi la complexité du réel et des sociétés humaines.

roman éponyme. Dans le cas de *Venus siegt*, c'est Vénus, comme l'on pouvait s'y attendre. Les références à l'histoire soviétique sont nombreuses, à commencer par les personnages qui ressemblent à s'y méprendre à Staline (Leona Christensen), Trotzki (Edmund), Lénine (le mythique Maren Laukkanen), etc. Le roman se penche sur l'histoire d'une révolution communiste à travers le vivre ensemble des humains (B= Biotische), des robots (D= Diskrete) et des IA (K= Kontinuerliche). La communication, à travers une invention mathématique, l'« écume intelligente » (« écumen »⁵²²), est rendue possible par l'effort commun de ces trois espèces. Il est question encore dans ce roman d'un socialisme (appelés « Bundwerk » dans le roman) tendant idéalement vers le communisme (« Freiwerk ») mais qui échoue, pour se transformer en une oligarchie dirigée par Leona Christensen. Après plusieurs rebondissements, Vénus vire à la dictature et échoue dans son projet. Dath s'intéresse à la question des bouleversements politiques et à la portée des agissements individuels sur la construction des sociétés humaines.

Le dernier roman de Dath, *Neptunation*, fait lui aussi référence explicite à la RDA puisqu'une expédition d'Allemagne de l'Est de 1989 est arrivée jusqu'à Neptune et l'a colonisée. En 2017, une expédition germano-chinoise dirigée par Cordula s'y rend. La nation de Neptune avait pour but de créer une humanité meilleure à travers la technologie. Comme pour les romans précédents de Dath, Neptune est présentée comme une utopie mais elle ne le reste pas longtemps. Toutefois, les « humains » de Neptune sont interfacés avec des « Diffs », êtres capables de voyager dans le temps, ce qui confère au récit des réalités multiples. Si le marxisme et son histoire sont aussi abordés, le cœur de ce roman semble se situer dans le vaisseau spatial. Synonyme de réflexion, de découverte, l'errance dans l'espace est le vrai but. De fait, il semble que l'espace y soit une métaphore de la liberté la plus absolue, l'espace permettant la recherche d'une utopie. *Der Schnitt durch die Sonne*, publié deux ans plus tôt, semble également mettre le voyage au centre du récit ; un équipage en route vers le soleil s'aventure dans l'espace et réalise que sa recherche est plus complexe qu'il n'y paraît. Comme pour *Neptunation*, la question de la traduction, de la communication avec une

⁵²² Serait-ce une référence à Le Guin ? Dans *The Left Hand of Darkness*, l'« Ekumen » est une confédération de planètes qui cherche à convaincre la planète Gethen de la rejoindre. Cf. Ursula K. le Guin : *The Left Hand of Darkness*, op. cit.

espèce aliène n'ayant pas (ou plus pour *Neptunation*) le même langage, est très importante.

L'on retrouve donc des thématiques communes ; la liberté, l'utopie, la résistance et la révolution, l'identité, la technologie, l'alien, l'altérité. Toutefois, les questions sont posées différemment selon les œuvres. Remarquons d'ailleurs que les romans récents de Dath mettent davantage l'accent sur le voyage interstellaire que sur la description des planètes et / ou utopies. De la même manière, il faut noter une grande simplification du style d'écriture au fur et à mesure des romans de SF. *Die Abschaffung der Arten* est résolument postmoderne mais les autres romans de Dath se concentrent toujours davantage sur le dialogue des personnages et les scènes d'actions. Quant à l'intertextualité qui joue un rôle crucial dans tous ses romans, elle est également de plus en plus explicite.

Dès lors, pourquoi choisir les deux premiers romans ? En premier lieu, parce que *Die Abschaffung der Arten* constitue un travail sur la langue, unique parmi les romans de SF. Les motifs qu'il contient sèment déjà, à travers une langue elliptique et un style postmoderne, les germes d'idées qui seront développées dans d'autres œuvres. *Pulsarnacht* est quant à lui le roman qui traite le plus nettement de traduction et de réunification. Ces thèmes font, semble-t-il, la spécificité de l'écriture de Dath, comme nous allons le montrer. En effet, chez Dath ces thématiques correspondent à une pensée dialectique qui est au cœur de ses préoccupations, à la fois littéraires et politiques.

2. Corpus

a. Die Abschaffung der Arten (2008)

Ce premier roman résolument « SF », paru en 2008 et récompensé par le prix Kurd Laßwitz en 2009, propose une histoire foisonnante de détails qu'une narration elliptique et non linéaire rend difficile à résumer simplement. Il est toutefois nécessaire de « réagencer » les épisodes dans un ordre qui suit une temporalité linéaire afin de saisir au mieux les potentialités de l'univers créé par Dath.

Die Abschaffung der Arten est un roman qui traite de la fin de la civilisation humaine et de celles qui lui succèdent. À ce titre, le récit contient différents mondes correspondant à l'hégémonie de plusieurs civilisations. L'on peut ainsi observer quatre ruptures d'où découlent quatre « mondes »⁵²³ aux lois et significations différentes.

Dans le premier monde, qui se situe cinq cents ans après notre présent, les Gente ont remplacé les humains. Les quelques spécimens restants de l'humanité ont perdu la faculté de parler, ainsi que l'usage de leurs mains ; ils errent à la marge des trois grandes métropoles « gentiles » (Borbruck, Landers et Kapseits), dans des maisons closes (« Menschenpuff », DA, 41) ou, pour quelques centaines de milliers d'entre eux, dans une réserve d'humains en Afrique créée par le lion Cyrus (es sind die « weltlosen Cousins und Cousinen des Königs », DA, 181). En effet, l'on apprend au fur et à mesure du récit que l'humanité en voie d'extinction n'est pas une espèce différente de celle des Gente, mais bien leur ancêtre. Les Gente sont des animaux génétiquement modifiés communiquant grâce à des « phérophones » (« Pherinphon », DA, 14) capables de changer de sexe et d'espèce à volonté, lorsqu'ils ne sont pas des essaims ou, comme c'est le cas un peu plus tard dans le récit, des copies d'eux-mêmes (appelées « Setzlinge », DA, 213). Cette évolution qui conduit à la fin de l'Anthropocène et à l'émergence d'une société basée sur la liberté « techno-bio-politique »⁵²⁴, résulte d'une révolution menée en secret par trois personnages particulièrement importants dans le récit à un moment qui correspond à notre présent ; le scientifique Cyrus Golden,

⁵²³ « Monde » prend ici à la fois le sens de planète, mais aussi de civilisation.

⁵²⁴ Les Gente ont fait du « techno-biopouvoir », le concept de Donna Haraway évoqué auparavant, le siège même des réflexions sociales et du droit politique qui est fondé par une sagesse nommée « Bene Gente » : « Wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche » (DA, 117). L'évolution biologique de l'espèce est remise aux mains des Gente et de leur technique.

l'homme d'affaires Ryu von Schnaub-Villalila et la compositrice Cordula Späth. Les trois humains vont conjuguer leurs efforts pour créer les Gente à partir d'un groupe d'animaux génétiquement modifiés⁵²⁵ et y transférer leur esprit : Cyrus devient lion, Ryu devient renard et Cordula reste « humaine ». Ces modifications dignes d'un Docteur Moreau⁵²⁶ – auquel il est explicitement fait référence – conduit à la fin de l'humanité qui est l'ère dite de « l'Ennui » (« Langeweile »). Comme l'affirme Cordula, l'abolition de l'humanité est nécessaire à sa libération : « Die Menschen mussten sterben, damit die Menschheit eine Chance hat. Denn das waren die Gente ja: die erste realisierte Menschheit » (DA, 549). Dans un futur aussi lointain, les humains sont frappés de *damnatio memoriae* ; n'étant plus détenteurs du discours, ils n'écrivent plus leur Histoire. Ce sont les Gente qui le font, avec plus ou moins de réalisme selon les enjeux politiques que contiennent les histoires qu'ils tentent de raconter. Tout au plus, la culture humaine est-elle encore assimilée à une forme de classicisme ; on use de l'anglais comme d'une langue antique (die « alte Sprache »).

Il devient clair au fil du récit que cette diminution de l'humain (de son importance, son histoire, son territoire) résulte d'une peur face aux pulsions destructrices de l'Homme (« dieser geniale Verwüster », DA, 15). La blairelle Georgescu, chargée de l'armée, organise ainsi une attaque bio-terroriste contre les humains permettant d'empoisonner l'eau, affectant leur système immunitaire et estropiant leurs mains. Les Gente, quant à eux, ont construit une société où l'Altérité semble être la valeur cardinale – même si au vu des éléments évoqués, l'on comprend qu'elle ne relève pas de l'utopie dont elle semble se revendiquer. Quoiqu'il en soit, la société des Gente est basée sur l'abolition (des espèces, des genres, du corps comme entité sacrée, etc.) et permet une liberté érigée en droit politique – tout au moins pour ceux qu'elle considère comme des citoyens. Au sein de la société, les Gente vivent comme les humains avant eux ; ils s'aiment (comme le loup Dmitri et la lynxe Lasara), forment des alliances, les trahissent parfois (Dmitri tue le père de Lasara, le lion Cyrus, par amour pour la lynxe, avant de mourir lui aussi), philosophent (les « Löwengespräche » constituent des réflexions traditionnelles connues de tous les Gente), peignent (tel le singe Stanz).

⁵²⁵ Ce groupe d'animaux est à la base le résultat d'une expérience visant à créer un « pléistocène », donc à recréer la biosphère telle qu'elle aurait été avant les humains.

⁵²⁶ Cf. Herbert George Wells : *The Island of Dr. Moreau* [1896]. Traduction française : *L'île du docteur Moreau*, Gallimard, Paris, 1997.

Certains sont mis au ban de la société (l'âne Storikal), d'autres sont des héros (la jument Hecate, le tigre Huan-Ti et le furet Anubis).

Toutefois, à l'autre bout du monde, dans la forêt amazonienne, une déesse biotechnologique du nom de Katahomenleandraleal s'éveille et bouscule l'ordre établi. Faite de protéines de larves incorporées dans des corps de femmes humaines, elle est la fusion entre Katahomenduende et Katahomencopiava, deux tours jumelles de disques durs en céramique. Telle une divinité païenne, elle est cruelle sans méchanceté, déchire les êtres pour s'accaparer leur savoir, incorpore les Gente sur son chemin qui deviennent alors une partie de la divinité. Ses « serviteurs », qui font partie d'elle, sont appelés « Keramikaner » par les Gente. Parmi les êtres qui aident la divinité, Cordula Späth, seule humaine épargnée, enseigne à la jeune déesse des notions de mathématiques et de musique. La guerre fait rage entre la déesse et les Gente. L'on apprend d'ailleurs que Ryuneke Nirgendwo (le renard, anciennement Ryu) commerce avec les humains. Ceux-ci, poussés par la misère et l'appât du gain, vendent leurs congénères au renard qui utilise le matériau génétique comme bio-armes contre les « Keramikaner ». Face à cette puissance, toutefois, les Gente sont contraints de quitter la Terre qu'ils laissent à Katahomenleandraleal. Certains peuvent partir corps et âme sur la Lune (qui sera elle aussi détruite par les « Keramikaner ») avant de s'installer sur Mars ou Vénus, une fois les planètes terraformées. La plupart sont néanmoins transportés sous formes de « copies » d'eux-mêmes (les « Setzlinge »).

Un millier d'années après la fuite des Gente, deux civilisations se sont formées sur Mars et Vénus. Sur chaque planète se trouve l'un des enfants de Lasara et Dmitri. Feuer, un être à la forme humanoïde, à la peau de bronze, le dos couvert d'écailles et la chevelure cuivrée, est élevé sur Vénus par des chimères (qu'il nomme « Freunde mit Fell », DA, 304). Pour lui, les aptitudes humaines ou gentiles relèvent d'un passé lointain, d'un héritage phylogénétique qu'il tente de s'approprier avec l'aide des chimères et de Zagreus⁵²⁷. Ce dernier est un « biomechanoïde » construit au cas où les Gente n'arriveraient pas à coloniser Mars et Venus : fait de métal, il n'est pas atteint par les radiations et peut donc conserver le patrimoine génétique des Gente. Sur Vénus, Feuer doit faire face aux « Minderlinge », des Gente « dégénérés » (« degenerierte

⁵²⁷ Le nom fait référence au « premier Dyonisos » dans la religion orphique. Mais peut-être faut-il y voir également un parallèle avec l'« autel de Zagreus » qui apparaît dans *Les Cantos* d'Ezra Pound. Cf. le poème XV d'Ezra Pound : *The Cantos* [1925]. Traduction française : *Les Cantos*, Flammarion, Paris, 1986.

Gente », DA, 311) qui veulent recréer la civilisation humaine à son apogée et sur Vénus. Ils prennent les « Löwengespräche » comme un « anti-livre » sacré ; l'exemple qu'ils ne doivent pas suivre. Les « Minderlinge » s'en prennent donc naturellement à Feuer et ses compagnons. Le fils de Lasara et Dmitri est ainsi emprisonné et torturé par les « Akademiker » (qui sont les membres du gouvernements). Ceux-ci veulent connaître le pouvoir de Feuer. Incapable de formuler sa spécificité, Feuer a pourtant la capacité d'entendre la musique, contrairement aux « Minderlinge », et même de l'utiliser pour modifier le réel qui l'entoure. Également doué de télépathie, il établit le contact avec la fille d'un politicien, Pyretta, qui le sauve de sa prison. C'est aussi à cet instant que Feuer change de genre et devient Fiamettina. Ils fuient au milieu d'une ville ravagée par un King Kong mythique, Pyretta meurt et Fiamettina rencontre son frère.

Le frère est d'abord une sœur et se prénomme Padmasambhava. C'est une fille reptile aux écailles rouges, une saurienne-cyborg. Elle est élevée dans le cadre d'un *experimentum crucis*, une expérience qui tente de déterminer quel sens a l'histoire de l'évolution, si elle est téléologique ou non – les hypothèses auxquelles correspondent des théories actuelles seront explicitées dans l'analyse du corpus. Ainsi, elle doit sans cesse se battre pour sa survie, assistée parfois de son « livre de la vie » (« Buch des Lebens », DA, 336) qui la conseille. Également aidée par Sankt Oswald, une ancienne poupée de bois au service de Cordula Späth, elle sera recueillie par un « Aristoi » du nom de Eon. Mars est en effet une société quasi-féodale où les sauriens sont soumis à des expérimentations, quand les « Aristoi », qui sont les descendants des Gente, vivent une vie confortable. Petit à petit éduquée par Eon, elle prend sa place dans la société et fait ses débuts en politique : gagnante aux élections, elle abolit l'*experimentum*. En parallèle, elle apprend l'histoire de la Terre, ainsi que les possibilités de se déplacer dans le temps à travers la musique. Au contact de Cordula, devenue son amante, elle se familiarise avec son nouveau corps masculin. Mais Mars devient une république militaire, la Terre de Katahomenleandraleal y est perçue comme une menace et comparée aux monstres historiques : « von Ungeheuern wie Alexander, Cäsar, Rhodes, Hitler und Cyrus Golden » (DA,468). Après une tentative d'assassinat par son ancien amant Loda Osier, Padmasambhava avale Ryuneke Nirgendwo et est transportée sur Vénus. Il rejoint sa sœur, Fiamettina, et tous deux partent pour la Terre.

Sur Terre, Katahomenleandraleal est morte ; les « Keramikaner », ses serviteurs lui survivent sous forme d'êtres « programmatiques » : « Eurer Programm ist ... alles, was übrig ist von Katahomenleandraleal » (DA, 539). La Terre est une stase (ou même

une « Apocatastase »⁵²⁸) ; le temps y est arrêté et conserve le monde tel qu'il a été habité à la fois par les humains, avant l'Anthropocène et par les Gente. Comme une faille spatio-temporelle, tous les événements historiques sont enchevêtrés et conservés. Lorsque Padmasambhava et Feuer arrivent sur Terre, ils doivent y rester un millier d'années, le temps que les machines de Katahomenleandraleal « calculent » une sortie hors du monde. Devenu couple mythique, ils croisent Cordula en bergère. Le roman s'achève sur cette description « paradisiaque », l'un et l'autre pouvant se transformer à volonté comme leurs ancêtres.

Peut-être est-ce cet état final que le livre désigne comme « Wetzelnchen », le Graal tant recherché par les Gente dans leur « Isottatempel », et même par les Keramikaner qui l'évoquent sur Terre, tels des fragments oubliés. Le terme de « Wetzelnchen » fait aussi référence au surnom de l'amante de Cordula, Katja, un amour déçu de l'époque où elle était encore pleinement humaine. Les niveaux de symbolisme, on le voit, s'entremêlent : il peut désigner la quête de l'amour, le bonheur de l'« Apocatastase », le retour à l'« Androgyne primordial »⁵²⁹, etc. Mais ce motif mérite une analyse à part. Quoiqu'il en soit, il semble donc que ce roman ne puisse être seulement compris comme une histoire de science-fiction. Si ses personnages sont des hybrides entre humain, animal et machine, ils sont aussi des figures mythiques (Padmasambhava, l'union androgyne), des personnages de papier (Ryuneke en référence au *Reineke Fuchs* de Goethe), des fragments d'art et de littérature. Les citations littéraires, l'intertextualité sont omniprésentes dans le récit, donnant parfois un autre sens au texte cité. Parfois, le roman « littéralise » ces citations. Dath invente par exemple l'avènement d'un monde meilleur annoncé par l'apocalypse biblique. De même, la citation des *Cantos* d'Ezra Pound devient littérale : « I have tried to write Paradise » (DA, 527)⁵³⁰.

Cette forte intertextualité met en lumière une « écriture-frontière », au seuil de la métaphore qui devient littérale, à la limite entre réel et virtuel : en somme, une

⁵²⁸ Une apocatastase fait référence à la restauration finale de toutes choses en leur état d'origine. Cf. Nicholas Saul : « Was für ein Ereignis ist die Evolution? Ereignis und Emergenz in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.* : « Diese Welt erscheint in einer höheren Dimension der Wirklichkeit als eine Art *apokatastasis panton*, als lebendes Museum aller Dinge am Ende der Zeit », p. 231.

⁵²⁹ Et l'on voit déjà en quoi la littérature fantastique, ses figures liminales et les liens qu'elles entretiennent avec la tradition alchimique, évoqués plus haut (II.A.2.c.), se retrouvent dans *Die Abschaffung der Arten*.

⁵³⁰ Ezra Pound : *The Cantos of Ezra Pound*, A New Directions Book, New York, 1996, p. 822.

écriture qui souligne la puissance de l'imaginaire pour le réel. Cet aspect permet certainement de qualifier le roman de postmoderne. Il en est de même pour la structure du texte qui assemble le fil du récit en faisant fi de la temporalité linéaire ; les histoires se superposent les unes sur les autres, sont reprises et réécrites, les personnages ne sont pas fiables. Elle donne également un aspect cyclique à cette histoire, qui correspond en cela à des réflexions sur le cours de l'évolution. En effet, dans *Die Abschaffung der Arten*, l'histoire n'est pas téléologique, au contraire, elle se réécrit sans cesse à travers ses possibilités futures. Conçue ainsi, pour les personnages qui peuvent se mouvoir dans le temps, l'histoire est une infinité de possibles.

Dernier élément qui a son importance ; la structure musicale du texte. L'on a déjà vu le rôle que joue la musique dans l'extrapolation science-fictionnelle mais il faut encore préciser que la structure même du texte se rapporte à la musique. En effet, *Die Abschaffung der Arten* est composé de quatre parties appelées mouvements. Ceux-ci ne correspondent pas exactement aux quatre « mondes » évoqués. Le premier mouvement est intitulé : « Erster Satz: Contra Naturam, (Allegro moderato) », le second « Zweiter Satz, Luchs, wach über mein Feuer, (Scherzo) », le troisième « Dritter Satz: Digonos / Digonos, (Adagio) » et le dernier « Vierter Satz, Mach es neu, (Finale) ». Si la structure en quatre parties et les rythmes indiqués font référence à la symphonie, l'on notera que Dath inverse la seconde et la troisième partie. Traditionnellement, le second mouvement est lent (*lento* ou *adagio*), le troisième plus léger et plaisant (*menuet*, *rondo* ou *sherzo*). Dans le roman, ces deux mouvements sont inversés, témoignant encore une fois d'une structure narrative et d'un rythme « réagencés ».

b. Pulsarnacht (2012)

Également récompensé par le prix Kurd Laßwitz en 2013, *Pulsarnacht* est écrit de manière plus linéaire. L'accent porte davantage sur l'action et les dialogues que dans son précédent roman. Toutefois, l'univers du roman comportant des galaxies lointaines et des sas spatio-temporels, l'espace-temps ne peut être conçu comme un fil unique, mais bien plus comme des boucles au fonctionnement spiralaire. Ceci confère au récit des ruptures temporelles, des enchevêtrements d'histoires.

Le roman est composé de six parties et d'un glossaire expliquant les particularités de cet univers pour le moins complexe – ce dernier restant toutefois intradiégétique⁵³¹. L'on y trouve également des « brefs » (« Breven »), sorte de contes politiques écrits par les personnages du roman, servant souvent d'excuses publiques.

La première partie, « Gesetzloses Dunkel » retrace la quête d'un équipage composé en grande partie de membres des « Vereinigte Linien » (VL) qui semblent à première vue être les posthumains dans ce futur lointain. Ces derniers possèdent un cerveau amélioré qui est interfacé à un ordinateur quantique appelé « Tlalok ». Toutefois, ils ne sont pas les seuls êtres intelligents présents dans le récit : l'on trouve dans le roman différentes espèces aliens.

Les « Binturs » sont des êtres pacifiques qui ressemblent à des chiens, se nourrissent exclusivement de larves vivantes qu'ils doivent chasser et portent des noms étranges. Pensons par exemple au nom de « N'/'K'H/'G' » qui est présent à bord du vaisseau dans le premier chapitre.

Les « Skypho » sont, quant à eux, des sortes de créatures aquatiques maintenues en vie par des cylindres contenant un système de gravitation différent de celui des planètes sur lesquels ils vivent. C'est l'espèce la plus vieille du monde cartographié (« kartierte Welt » : c'est-à-dire le monde connu par toutes ces espèces) et peut-être aussi la plus étrange. En effet, une « Skypho » n'a pas un seul nom, elle est appelée en fonction de son « Ruf » qui peut être à la fois une fonction et une « âme » :

« Das Wort, das in den verschiedenen Menschengesprächen dem Signifikat « Ruf » – also der Vorstellung: jemand sagt einen Namen, damit jemand kommt oder herhört – entsprach, hatte in Wissenschaft und Philosophie der Skypho ein ähnlich weitgespanntes

⁵³¹ Le glossaire « Glossar ausgewählter Begriffe » fait partie de la fiction de *Pulsarnacht*. L'« auteur » du glossaire est inconnu mais le style ne laisse pas de doute quant au caractère fictif, intradiégétique de ces pages.

Bedeutungsfeld wie in älteren menschlichen Begriffslandschaften
der Ausdruck « Seele ». (PN, 178)

Les Skypho sont capables de saisir des concepts physiques incompréhensibles aux posthumains. Ils constituent une altérité particulièrement fructueuse dans le récit.

Plus proche des créatures terrestres, les « Custai », ressemblent davantage à des reptiliens, ou des lézards. Très grands, ils ont quatre yeux, six membres (quatre bras et deux jambes), une queue, ont besoin d'être à huit pour se reproduire, produisent un langage fait de sons et de claquements et leur société, ainsi que leur comportement sont basés sur le profit. Les Custai incarnent une société où efficacité et économie sont les maîtres-mots⁵³². L'aspect de reptiliens que Dath leur donne ici, contribue à souligner, à travers une référence ironique à la culture complotiste la dimension anti-capitaliste du récit.

Les Custai domestiquent et exploitent une population tribale et androgyne que l'on appelle les Dims. Pour des raisons xénophobes et spécistes, ils sont considérés comme un peuple primitif : « die Trüben »⁵³³. Cette espèce qui ressemble fort aux posthumains des « Lignées Unies » (VL) sont pourtant physiquement incapables d'intégrer les Tlaloks. Des expériences montrent que la couleur rouge leur fait perdre l'appétit et qu'ils peuvent ainsi être contrôlés ou affaiblis selon le bon vouloir des autres espèces. Les Dims sont bien plus grands que les posthumains de Yasaka, leurs traits sont moins définis que ces derniers⁵³⁴. Ils sont généralement nus et portent des « glyphes », sorte de tatouages dynamiques. Cette description physique leur donne une dimension tribale, à l'instar du peuple indigène dans le film *Avatar* (2009) de James Cameron. Les « Dims » ont une forte tradition orale dont est tiré le mythe de la Nuit des Pulsars. En physique, les pulsars désignent des étoiles à neutrons, c'est-à-dire des

⁵³² Cf. PN, 256.

⁵³³ En référence aux « trübe Völker » évoqués par Hegel : « Sagen, Volkslieder, Überlieferungen sind von solcher ursprünglichen Geschichte auszuschließen, denn sie sind noch trübe Weisen und daher den Vorstellungen trüber Völker eigen. Hier haben wir es mit Völkern zu tun, welche wußten, was sie waren und wollten. Der Boden angeschauter oder anschaulicher Wirklichkeit gibt einen festeren Grund als der der Vergänglichkeit, auf dem jene Sagen und Dichtungen gewachsen sind, welche nicht mehr das Historische von Völkern machen, die zu fester Individualität gediehen sind », Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1924], texte en PDF en intégralité :

<http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/hegel_philosophie_der_geschichte.pdf>, [24.2.2020], p. 2.

Dath a clairement connaissance du texte de Hegel, comme on le voit lorsqu'il évoque et résume un roman de Verne (*Robur*) dans *Niegeschichte* : « Nach der Beobachtung und Beschießung 'trüber Völker' (Hegel) und anderen, friedlicheren Sensationen gelingt den beiden [...] die Flucht », Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 49.

⁵³⁴ « Sie waren größer als Menschen, blasser, mit etwas weniger scharf definierten Gesichtszügen, einer schmaleren, aber stärkeren Nase, weniger runden, eher mandelförmigen Augen, deren Lider sich jedoch häufiger schlossen, weil die Augen mehr Schutz brauchten » (PN, 82).

objets célestes qui sont le résidu issu de l'effondrement gravitationnel du cœur d'une étoile ayant explosé. Dans le roman, plusieurs Pulsars ont été découverts par les « Skypho » et les VL, et s'avèrent en fait être des artefacts fabriqués par des êtres à l'intelligence supérieure. Le mythe des Dims raconte qu'à un moment tous les Pulsars s'éteindront en même temps, ce qui est, pour des questions d'espace-temps, impossible du point de vue de la physique – elle se produira pourtant au cours du récit⁵³⁵.

Mais revenons au premier chapitre : Tommi Bucksbaum, le capitaine Masaki Kuroda, la spécialiste Saskia, le Dr Bin Zhou qui fait des expériences sur les Dims, Sylvia et son amoureuse, la soldate Valentina, le marchand Abhijat Kumaraswani, le policier Armand Comte Mazurier, la femme du capitaine Emanuelle Dinah Norenzayan, et le Bintur N''/K'H/'G' composent l'équipe de ce vaisseau. L'équipage recherche le visage de l'amirale Renée Melina Shemura perdu dans l'espace, tout comme les autres parties de son corps. La mission ne se passe pas comme prévu ; le docteur Bin Zhou est tué par Sylvia (un meurtre orchestré par la présidente Shavali Castanon pour cacher la vérité sur la nuit des Pulsars) et seule Valentina parvient jusqu'au visage de Renée.

Le démembrement de l'Amirale s'explique ainsi : « [sie] hat ein *loophole* genutzt, wie man in der Antike sagte » (PN, 160). Dans la société des VL, la loi indique en effet que celui qui a perdu un membre pendant la guerre ou à cause d'un accident, est en droit de le faire repousser. Il est ainsi considéré juridiquement comme un autre organisme, une individualité à part entière, et a droit à un nouveau cycle de vie – le nombre de cycles de vie étant limité. C'est que sur la ville-diamant Yasaka, qui est décrite en détails dans le troisième chapitre, la société des VL est organisée de manière assez précise. Cette ville-planète, qui est une sorte de planète urbanisée faite d'un enchevêtrement de lieux différents et éclectiques, ressemble à son organisation sociale : les VL sont divisées en clans, en colonies nommées « Encuentros », où la mobilité sociale est relativement réduite. À sa tête, la présidente Shavali Castanon tire les ficelles d'un gouvernement en apparence démocratique, mais qui est de fait bien plus conservateur qu'il n'y paraît. Sur Yasaka, la loi impose de choisir entre

⁵³⁵ Concernant l'orthographe des différents aliens présents dans *Pulsarnacht*, nous avons fait le choix de mentionner ces espèces sans guillemets afin de ne pas alourdir plus le texte et d'accorder au pluriel le nom des aliens lorsque ceux-ci sont accordés dans le texte original. Cela concerne les « Dims » et les « Binturen » que nous appellerons « Binturs » en français. Les « Skypho » (« Skyphe », nom féminin au singulier) resteront « Skypho », tout comme les « Custai » qui ne s'accordent pas non plus au pluriel en allemand. Les planètes et êtres célestes (Treue, Yasaka, les Regenfinger) sont retranscrits de la même manière en français. Les « Medeen » sont traduites par « Médées ».

l'immortalité, garantie par un dispositif nommé « Marcha », et la possibilité de se reproduire. Dans le troisième chapitre, l'on assiste par exemple à l'intronisation d'Irina Fayun Castanon dans le cercle fermé des immortels ; celle-ci doit alors renoncer à procréer.

À l'autre bout de la galaxie, l'on trouve l'opposant politique de Shavali Castanon, César Dekarin, aussi appelé le Shunkan. Celui-ci a été exilé de force avec un groupe de résistants qui, comme on le comprend dans le second chapitre, s'étaient battu pour le droit à la reproduction. César est décrit comme un défenseur de la liberté et du changement. Avec Laura et Zera, ils vivent donc reclus sur « Treue », une planète qui est littéralement un corps-céleste intelligente appelée « Médée », construit comme un organisme à grande échelle. Ces Médées sont en effet des sortes d'astéroïdes capables de contact avec les autres espèces et elles ne ressemblent à aucun autre individu de leur espèce. « Treue » a ses pensées propres – qui prennent la forme de petits animaux. Sur cette planète et son satellite du nom de Geminga travaillent des Dims, ces êtres androgynes peu différents des posthumains. Parmi eux, Daphne, une Dim dont César tombe amoureux. Celle-ci est au service d'un Custai du nom de Gisseckhunnaminh. Comme tous les Custai, il porte Daphne sur son dos. La relation entre Custai et Dim est de l'ordre de la servitude, mais elle est aussi plus complexe qu'une simple relation maître / esclave.

Le lien entre le monde de Yasaka et celui de Treue se fait au chapitre trois, lorsque l'amirale Renée est chargée par son amante, Shavali Castanon, de proposer l'amnistie à ses opposants en échange de brefs politiques, ces contes allégoriques sensés donner raison au gouvernement de Castanon. Valentina fait le voyage avec Renée vers Treue. Dans le quatrième chapitre, l'on en apprend davantage sur l'enfance de César. Celui-ci a grandi dans une « Shiema » une sorte de communauté anarchiste qui met en avant la méritocratie et l'évolution, à l'inverse des clans sur Yasaka. Ce chapitre comporte nombre de réflexions sur ce qu'est l'« humain », ou pour être plus précis, sur ce qu'est le posthumain. Ceux-ci se comparent sans cesse aux « Dims » et se définissent par rapport à leur cerveau. Ils sont interfacés à de petits ordinateurs quantiques, capables de visualiser le monde à travers une « twiSicht », une réalité virtuelle qui donne accès à une autre perception de la réalité. César, blessé par une attaque, doit rester dans sa maison où il est assisté par Daphne ; ils développent des sentiments amoureux. Dans le même temps, César aperçoit une vieille femme noire qui ressemble à Shavali Castanon. Il s'agit d'un premier indice qui indique la présence de failles spatio-temporelles. Quant

à Castanon, elle rencontre également un peu plus tard dans le récit, une ombre ressemblant à celle de César.

Le cinquième chapitre annonce la révélation que va amener avec elle la nuit des pulsars. Renée apprend au contact d'une Skyphe que les posthumains sont en fait issus d'une espèce aliène appelée « Regenfinger », des êtres à l'intelligence supérieure ayant créé les portes Ahto qui permettent de voyager dans l'espace-temps. L'on apprend également par Daphne que son grand-père était au service des opposants aux lois reproductives pendant la guerre entre le Shunkan et Castanon. La résistance s'est donc servie des « Dims » comme d'un vivier de combattants.

La sixième partie se déroule après la nuit des pulsars – celle-ci n'est décrite que de manière métaphorique par un bref de Laura. L'on y découvre que les Dims sont les vrais descendants des humains, qu'ils sont capables de parler « la langue de Virginia Woolf ». Le titre de cette partie, « Die Wellen », est d'ailleurs une référence explicite à *The Waves* de Virginia Woolf (1931). Les posthumains comprennent quant à eux qu'ils ne sont pas des cyborgs interfacés avec un ordinateur quantique ; le capitaine Kuroda, mort sans possibilité d'être « réinitialisé », demande avant de succomber à ce que son cerveau soit ouvert. À l'intérieur du Tlalok (qui est d'ailleurs le nom d'une divinité aztèque), se cache un petit animal qui ressemble trait pour trait aux « pensées » de Treue : « ein weißes Spinnen-Kaktus-Krebstierchen » (PN, 364). Les « Regenfinger » ont investi le corps de certains humains comme enveloppe afin de se constituer en une nouvelle espèce pour oublier leur passé. Shavali Castanon perd son pouvoir et se retrouve au service des Custai qui ont acquis la part majoritaire de la richesse des VL (la « Marcha »). Daphne retourne avec ses semblables sur leur planète d'origine, la Terre. César ne peut l'y suivre car tous les êtres possédants un Tlalok ou une « Kortikalmarcha » (pour les Custai) ne peuvent survivre sur cette planète. Il reste sur Treue. Dans une dernière image qui semble sceller entre elles des histoires aux temporalités différentes, César et Shavali traversent tous deux un miroir magique et l'espace-temps pour se rejoindre, créant ainsi une nouvelle temporalité :

César Dekarin wollte nicht bleiben, wer er war,
Shavali Castanon wollte nicht bleiben, wo und wann sie war.
Er betrat seinen Spiegel im selben Moment wie sie ihren.
[...]
Sie begegneten einander wieder. Das änderte alles. (PN, 412)

Ici finit le roman, mais comme on le comprend, d'une certaine manière c'est aussi là qu'il pourrait recommencer. Fin et début sont intimement liés ; toujours à réécrire.

Là encore, la quantité de détails et de retournements rend le récit pour le moins complexe. Toutefois, ces changements de perspective et révélations ont leur importance ; ils servent l'idée d'un réel aux facettes multiples. Cette thématique d'une réalité en constante évolution est à mettre en lien avec ce qui motive profondément la création imaginaire chez Dath : l'ébauche d'un monde qui se veut perfectible.

Dans la postface, Dath explique qu'il a voulu croiser les points de vue de deux grands auteurs de la SF dont l'écriture est aux antipodes : Robert Heinlein et Joanna Russ. En voulant faire communiquer la tradition et l'utopie féministe, Dath s'essaye à un travail de communication, de traduction dont le résultat est une écriture qui se reprend sans cesse. La politique de Shavali Castanon n'est pas seulement néfaste, César Dekarin n'est pas un héros sans faille. Il s'agit de faire avec un passé parfois violent, de construire sur les ruines du conflit en prenant en compte les contradictions, en alliant la stabilité (Castanon) et le changement (Dekarin). « Die Freiheit ist die Einsicht in die Notwendigkeit »⁵³⁶. Cette compréhension est aussi permise par la « Révélation » de la nuit des Pulsars. La fin du monde – puisque la révélation est bien le sens premier de l'apocalypse – permet de faire émerger de nouvelles vérités, de faire table rase du passé en réécrivant l'Histoire. Dath résume ainsi l'intention de *Pulsarnacht* :

Das Zerbrechen von Beziehungen der Vertrautheit und der Versuch, sie auf einer neuen Erfahrungshöhe wieder anzuknüpfen, Erschütterungen zivilisierter Gemeinwesen, Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Kommunikation und Missverständnis, das Aussenden und Empfangen von Botschaften : Das sind die Themen dieses Romans. (PN, 428)

Ainsi, le roman se fait missive, logiciel de traduction entre les voix plurielles qui peuplent le récit.

⁵³⁶ Dietmar Dath : *Karl Marx. 100 Seiten, op. cit.*, p. 19.

3. État de la recherche sur Dietmar Dath

Nous l'avons vu, l'œuvre de Dietmar Dath est sans conteste riche et variée. Elle offre ainsi, tant aux lecteurs qu'aux chercheurs, diverses possibilités de réflexion et d'analyse. Ses oeuvres étant très récentes, il n'existe jusqu'ici que peu d'ouvrages académiques sur la question. Toutefois, il nous semble à présent particulièrement important de faire l'état des lieux des analyses qui ont été faites sur cet auteur et son œuvre. Il ne s'agira pas de faire l'état de la recherche des productions de SF germanophone dans leur ensemble ; cela ne serait pas pertinent pour le sujet qui nous occupe. D'autre part, l'histoire de la SF au début du chapitre II permet de souligner de quelle manière Dietmar Dath s'inscrit dans – et parfois transgresse – cette tradition science-fictionnelle. Il importe donc surtout de comprendre comment les chercheurs comprennent et commentent l'œuvre de Dietmar Dath afin de mieux cerner l'enjeu de notre travail.

a. Les ouvrages et articles traitant d'une œuvre ou de quelques œuvres de l'auteur

Certains chercheurs se sont concentrés sur une analyse transversale d'un ou plusieurs romans de Dietmar Dath – comme nous le faisons. Les auteurs de ses ouvrages ou articles s'intéressent ainsi aux diverses thématiques qui traversent le ou les romans. Il est particulièrement intéressant de noter que la majorité des analyses porte sur *Die Abschaffung der Arten*, ce qui témoigne de la particularité de cette œuvre à mi-chemin entre le roman sorti du « megatext »-SF⁵³⁷ et l'écriture postmoderne.

Dès 2011, Bernhard Landkammer propose un commentaire exhaustif de cette œuvre dans son mémoire de master : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik »⁵³⁸. Il y aborde les

⁵³⁷ Le terme « megatext » désigne l'ensemble des tropes, références, motifs et conventions composés par l'ensemble des textes SF – il se rapproche de la notion de « xéno-encyclopédie » proposée par Irène Langlet. Cf. la définition proposée par *The Encyclopedia of Science Fiction* : « The sf megatext comprises a virtual encyclopedia and specialized dictionary. For a story to be effective sf, it is insufficient that it invoke futuristic or extraterrestrial locales in ignorance of those narrative constraints or opportunities that already exist. These are embodied in science fiction's century and more of imagined worlds and their inhabitants, created via specific rhetorical moves, tools and lexicons », < https://sf-encyclopedia.com/entry/sf_megatext>[23.5.22].

⁵³⁸ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *All Theses and Dissertations (ETDs)*, 2011, <<http://openscholarship.wustl.edu/etd/445>>[17.6.2020].

diverses thématiques présentes dans le roman : le posthumanisme, la question du genre, la dimension politique et également les aspects poétiques de son œuvre sur le plan formel. Cette analyse offre un panorama intéressant de *Die Abschaffung der Arten* car elle synthétise de manière pertinente les divers aspects du roman qui peut s'apparenter à un foisonnement à la première lecture. L'une des hypothèses principales de Bernhard Landkammer est que ce roman est avant tout un roman d'amour, à la fois dans le récit et sur le plan formel :

Die Liebe steht nicht nur sprachlich als zentral für Daths poetisches Schreiben, sondern auch inhaltlich. Bereits in der Diskussion über die Unterschiede zwischen Menschen und Gente am Anfang des Romans, wird ebenso thematisiert was zum Untergang der Menschen geführt hat. Hier wird klargelegt, dass die Liebe einen inhärenten Teil des gesellschaftlichen Lebens spielt [...].⁵³⁹

Ainsi qu'il le souligne, le monde futuriste du roman émerge de deux histoires d'amour homosexuel : l'une, heureuse, entre le lion et le renard, l'autre, déçue, entre Cordula et son amour de jeunesse. Landkammer explicite également dans sa thèse en quoi les romans de Dietmar Dath constituent un univers fictionnel à part entière. Il établit notamment divers parallèles entre *Die Abschaffung der Arten* et *Cordula killt dich!* afin de mettre en lumière l'aspect transfuge de ses fictions.

Stefan Willer établit lui aussi des liens entre deux romans de Dietmar Dath : *Für immer in Honig* (édité en 2005, puis réédité en 2008 dans une version plus aboutie) et *Die Abschaffung der Arten*. Il analyse la notion d'« œuvre encyclopédique » dans un article intitulé « Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction »⁵⁴⁰. Cet aspect encyclopédique est visible à la fois dans l'œuvre extrêmement prolifique de l'auteur mais aussi dans la dimension transfictionnelle de l'œuvre dans son ensemble. Stefan Willer reprend la définition d'une encyclopédie comme « polymathie », c'est-à-dire comme une profusion de connaissances dans divers domaines. Cela lui permet de tirer quelques-uns des nombreux fils créatifs qui tissent les romans de l'auteur. Par exemple, le « W » de l'idée de « Wetzeln », présentée comme le Graal dans *Die Abschaffung der Arten*, est à mettre en lien avec les super-héros « W » de *Für immer in Honig*.

Cet article de Stefan Willer est cité plusieurs fois par d'autres chercheurs, comme Solvejg Nitzke, ainsi que Florian Kappeler et Sophia Könnemann. Dans leur

⁵³⁹ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 104.

⁵⁴⁰ Stefan Willer : « Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction », in : *Arcadia*, 2013/48 (2), p. 391-410.

article « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" » (2011), ces derniers résument les enjeux principaux du roman avant de s'intéresser aux possibles politiques permis par les posthumains présents dans le récit⁵⁴¹. Selon Kappeler et Könemann, *Die Abschaffung der Arten* prolonge la théorie darwiniste pour faire florir dans la civilisation imaginée un néo-marxisme posthumain. De la même manière, Solvejg Nitzke propose dans son article « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* » (2017) d'analyser les conséquences du projet politique des Gente sur l'humain contemporain du lecteur⁵⁴². Elle souligne la dimension apocalyptique de ce projet et ce qu'il permet aux posthumains en termes de libertés de corps, de genre et d'émancipation politique. Elle y analyse aussi la figure de la déesse Katahomenleandraleal, ainsi que l'« apocatastase » finale créée par ses Keramikaner. Hans Esselborn, dans *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur* (2019), propose lui aussi une lecture critique de quelques unes des œuvres principales de Dietmar Dath : *Die Abschaffung der Arten*, *Pulsarnacht*, *Feldevaye* et *Venus siegt*. Ses lectures permettent un aperçu rapide des enjeux majeurs de ces récits.

Enfin, il faut citer dans les commentaires transversaux l'article de Julian Menninger : « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath » (2017) qui traite plus spécifiquement de *Pulsarnacht*⁵⁴³. C'est, il faut le souligner, l'un des rares articles consacrés à *Pulsarnacht*. La plupart des ouvrages scientifiques s'intéressant à l'auteur de SF citent ou résument généralement le roman sans s'y attarder (Stefan Willer, Solvejg Nitzke, Hans Esselborn). Il semble donc qu'il y ait encore beaucoup de pistes à explorer dans ce récit plus caractéristique de la SF que *Die Abschaffung der Arten* pour en saisir la prolifique portée. Julian Menninger s'intéresse tout particulièrement à la narration de *Pulsarnacht* et *Feldevaye* : selon l'auteur, celle-ci n'est pas fiable (« unzuverlässig »). Or, c'est précisément le doute permanent au cœur des deux romans

⁵⁴¹ Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », in : *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2011/4.

⁵⁴² Solvejg Nitzke : « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano, Alexandra Vasa (éd.) : *Monster und Kapitalismus : Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2017/2, p. 74-82.

⁵⁴³ Julian Menninger : « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath », in : *Komparatistik online*, 2017/1 : *Metamorphosen, Travestien und Transpositionen*.

qui permet de refléter des peurs contemporaines face à l'avènement du transhumanisme, ainsi que de souligner en quoi les frontières de l'humain, elles aussi, sont troubles. *Pulsarnacht* est un roman du doute et du compromis ; c'est cette idée que Menninger met en lumière dans son article.

Benjamin Bühler s'est également intéressé à *Pulsarnacht* même s'il s'agit dans son article d'une analyse comparée traitant de la thématique écologique. Son article : « Other Environments: Ecocriticism and Science Fiction (Lem, Ballard, Dath) » se penche sur les aliens de *Pulsarnacht* et la représentation de l'altérité la plus aliénante⁵⁴⁴. Il souligne l'effet de défamiliarisation permis par la description d'êtres extraterrestres qui ressemblent pourtant à des animaux (reptiles, chiens, planètes, ...).

Certains ouvrages traitent ainsi de quelques thèmes ou motifs dans un ou plusieurs romans de Dietmar Dath. Les études comparatives sont particulièrement intéressantes car elles permettent de tisser des liens avec les autres romans de Dietmar Dath ou avec d'autres œuvres SF.

b. Les ouvrages thématiques

Il existe quelques articles ou ouvrages traitant de thèmes plus spécifiques dans les romans. Cela témoigne donc d'un intérêt pour l'auteur et de l'intérêt croissant pour celui-ci car plus le nombre d'articles augmente, plus les auteurs ont la possibilité de cibler leur sujet. Sans surprise, l'écrasante majorité de ces analyses spécifiques porte sur *Die Abschaffung der Arten*. Les auteurs y développent un aspect de ce roman dans un commentaire exhaustif et critique.

Solvejg Nitzke consacre deux articles à ce roman en le reliant à la question écologique. Dans le premier article, « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », Solvejg Nitzke souligne en quoi l'avènement de la déesse Katahomenleandraleal n'est pas la manifestation d'une nature vengeresse⁵⁴⁵. Au contraire, selon Nitzke, la guerre des Keramikaner est le nécessaire développement dans l'équilibre des différents agents du vivant. Il ne s'agit

⁵⁴⁴ Benjamin Bühler : « Other Environments: Ecocriticism and Science Fiction (Lem, Ballard, Dath) », in : Frederike Middelhoff, Sebastian Schönbeck, Roland Borgards, Catrin Gersdorf (éd.) : *Texts, animals, environments: zoopoetics and ecopoetics*, Rombach Verlag, Freiburg, 2019, p. 127-138.

⁵⁴⁵ Solvejg Nitzke : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*

pas non plus d'une utopie naturelle : Katahomenleandraleal laisse derrière elle un monde statique. Son second article, « A Whole Earth Monument, Planetary Mediation in Dietmar Dath's *The Abolition of Species* », traite quant à lui de ce dernier monde où évolue Feuer et Padmasambhava. Elle s'intéresse à l'imagerie de la Terre depuis les premières missions spatiales et aux conséquences pour les humains de visualiser la Terre depuis un autre point de vue. Dans *Die Abschaffung der Arten*, le monde final ressemble à cette imagerie, à la différence près qu'il est dynamique : dans ce cas, ce sont des Terres multiples qui sont imaginées. Ces liens établis entre écologie et SF chez Dath sont rendus possibles par l'élaboration d'un monde où nature et culture se confondent. Steffen Richter s'attache quant à lui à la relation entre animal et humain dans un futur où les animaux ont remplacé les Hommes⁵⁴⁶. L'ère du *natureculture* permet ainsi plusieurs pistes d'analyse.

Il existe moins d'ouvrages ou articles traitant de la portée politique du roman. Bernhard Landkammer y consacre néanmoins une partie conséquente dans son mémoire où il analyse les conséquences politiques de la révolution des Gente. Cette vision marxiste de Dath est mise en lumière et approfondie par Herbert Holl dans son article intitulé : « Arten von Abschaffung politischer Ökonomie bei Alexander Kluge, Dietmar Dath, Rosa Luxemburg ». L'auteur s'intéresse à la vision de Dath de la monnaie comme substance toute puissante et invisible et comme source de dévastation (« Quelle der Verwüstung »). Herbert Holl cite non seulement *Die Abschaffung der Arten*, mais également *Für immer in Honig* et *Deutschland macht dicht: Eine Mandelbaumiade* (2010) qui est, selon sa propre description, un livre politique illustré : « Ein politisches Bilderbuch »⁵⁴⁷. Toutefois, l'aspect politique des œuvres de Dath ne se réduit pas aux conceptions économiques. Si l'on considère le politique dans son ensemble, la question du genre peut alors être considérée comme politique. Jakob Christoph Heller s'intéresse à cette thématique dans une étude comparative de *Die Abschaffung der Arten* et de *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq⁵⁴⁸. Il y

⁵⁴⁶ Steffen Richter : « Tiergeschichte(n). Natur als Zeuge und Projekt bei Marcel Beyer und Dietmar Dath », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 2017/67, p. 309-322.

⁵⁴⁷ Herbert Holl : « Arten von Abschaffung politischer Ökonomie bei Alexander Kluge, Dietmar Dath, Rosa Luxemburg », in : Clemens Porschlegel, Thorben Päthe : *Zur religiösen Signatur des Kapitalismus*, Fink Verlag, Stuttgart, 2016.

⁵⁴⁸ Jakob Christoph Heller : « Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecqs *La possibilité d'un île* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : Marie-Hélène Adam, Katrin Schneider-Özbek (dir.) : *Technik und Gender: Technikzukunft als geschlechtlich codierte Ordnungen*, KIT Scientific Publishing, Karlsruhe, 2016.

analyse la symbolique des animaux-tech et autre figures hybrides du roman de Dath appliquée à ce questionnement sur le genre au cœur de *Die Abschaffung der Arten*. Il met également en lien l'essai de Donna J. Haraway, *Cyborg Manifesto*, et les hybridités-tech à l'œuvre dans le récit. Selon Heller, les figures du roman représentent le conflit entre un pôle masculin (incarné par le lion Cyrus) et un pôle féminin (symbolisé par Katahomenleandraleal) qui s'harmonise dans le monde final où évolue Padmasambhava et Feuer :

Somit inszeniert der Roman den Krieg um Anerkennung als doppelbödige Auseinandersetzung von ‚weiblichem‘ Maschinenparadigma und ‚männlicher‘ Tierartenindifferenz. Bedenkt man, dass der Löwe Cyrus selbst von der Notwendigkeit der ‚wiederholenden Aneignung‘ der ‚Naturgeschichte‘ zu ihrer Überwindung – und der ‚Verwirklichung‘ der Gente – spricht, so überrascht es nicht, dass die Aufhebung der Widersprüche in eine synthetische, statische Indifferenz der ‚posthistoire‘ mündet: Nach epischen Schlachten, heroischen Aktionen, der Vernichtung des Lebens auf der Erde durch den Sieg der Automatenwesen und der Diaspora weniger überlebender Gente auf Mars und Venus ist zwei mythoid aufgeladenen Figuren die Rückkehr zur Erde vergönnt: ‚Padmasambhava‘ und ‚Feuer‘ bzw. ‚Fiamettina‘ bilden ein adamitisches Paar, dessen Existenz sich der Ununterscheidbarkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit, der Gattungen, der Zeiten und der Geschlechter verdankt.⁵⁴⁹

Si Jakob Christoph Heller mentionne ce dernier monde comme le lieu de l'abolition des grands concepts, Roland Borgards et Nicholas Saul s'intéressent en particulier à l'abolition du temps et à la narration de l'Histoire dans *Die Abschaffung der Arten*. L'article particulièrement détaillé de Roland Borgards, « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », met en valeur les liens entre la narration de *Die Abschaffung der Arten*, les questionnements des personnages sur l'histoire de l'évolution du vivant et les trois théories qui existent actuellement sur cette histoire⁵⁵⁰. Borgards s'intéresse à la manière dont ce roman est celui de l'abolition d'une histoire téléologique et progressiste et en explicite les enjeux. De la même manière, Nicholas Saul montre en quoi la question de l'évolution dans le roman est profondément liée à la poétique de l'écriture :

⁵⁴⁹ Jakob Christoph Heller : « Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecqs *La possibilité d'un île* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 69.

⁵⁵⁰ Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : Roland Borgards, Nicolas Pethes (éd.) : *Tier – Experiment – Literatur, 1880-2010*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2013, p. 219-232.

Zweifellos liegt damit das Problem der Evolution im Mittelpunkt des poetischen Erkenntnisinteresses von Daths Ideenroman. Dath selbst behauptet: „Evolution“ ist im Buch schlicht die Voraussetzung dafür, dass es überhaupt eine Handlung gibt’. Und offensichtlich steht hier im Mittelpunkt der poetischen Argumentation die Frage, die Dath schon im polemischen Essayband „Maschinenwinter“ (2008) behandelt hatte, und welcher vielfach auf die Entstehung dieses Romans hinweist, nämlich der Konflikt zwischen der alles erklärenden, jedoch deterministischen Gesamttheorie des Darwinismus und der Entwicklung der Menschengeschichte zur Freiheit und Gleichheit nach sozialistischem Muster.⁵⁵¹

Il est clair en effet que le processus d’écriture est indissociable de la facture des romans, en particulier dans *Die Abschaffung der Arten*. C’est ainsi que certains chercheurs centrent leur analyse sur l’aspect plus formel et la poétique des romans étudiés. Anja Gerigk voit dans le roman postmoderne de Dath ainsi que dans *Corpus Delicti* (2009) de Juli Zeh l’héritage de la *Frühromantik*. Elle tisse, dans son article « Hyperromantik. Zum Lucinde-Komplex bei Juli Zeh (*Corpus Delicti*) und Dietmar Dath (*Die Abschaffung der Arten*) », les liens entre l’œuvre romantique par excellence de Friedrich Schlegel *Lucinde* (1799) et ce qu’elle nomme l’« hyperromantisme » de ces romans futuristes⁵⁵². Enfin, les mondes SF permettent de créer une langue riche en innovations et en glissement. Le style de Dietmar Dath requiert une analyse, à la fois sur le plan des inventions tech nécessitant une invention langagière mais aussi sur ce qui n’est pas dit de ce monde ; ces « blancs » que le lecteur doit compléter lui-même. La thèse de doctorat de Jürgen Graf s’intéresse en partie au « Sprachwelt » chez Dietmar Dath, en particulier dans *Waffenwetter* (2007), un roman à mi-chemin entre le thriller et le roman SF⁵⁵³.

La recherche a encore beaucoup à faire, si l’on considère le nombre de publications assez restreint jusqu’à nos jours. Certes, Dietmar Dath jouit d’un succès certain auprès des lecteurs et des chercheurs, comme en témoignent les nombreuses

⁵⁵¹ Nicholas Saul : « Was für ein Ereignis ist die Evolution? Ereignis und Emergenz in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2016/135, p. 217-236, p. 227.

⁵⁵² Anja Gerigk : « Hyperromantik. Zum Lucinde-Komplex bei Juli Zeh (*Corpus Delicti*) und Dietmar Dath (*Die Abschaffung der Arten*) », in : *Athenäum - Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, 2020/30, p. 141-166.

⁵⁵³ Jürgen Graf : « Die Figur der Sprache Sprachwelten und experimentelle Erzählstrukturen bei der Wiener Gruppe, Franzobel, Elfriede Jelinek, Helene Hegemann und Dietmar Dath », thèse de doctorat, 2014, Konstanzer Online Publication System (KOPS), <http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/28263/Graf_282632.pdf?sequence=1>[23.5.22].

recensions en ligne de ses œuvres, sa notoriété générale dans les médias et foires aux livres et le nombre de publications scientifiques sur cet auteur qui semble s'accroître progressivement.

Toutefois, les œuvres sont récentes ; il est donc certain que lorsqu'il s'agit d'analyser un tel corpus, la démarche de recherche ne ressemble pas à celle qui serait pertinente pour un Marcel Proust, un Ezra Pound ou n'importe quel autre auteur classique au sujet duquel les publications sont légion. D'autre part, les deux œuvres retenues pour ce travail connaissent une réception différente dans le milieu académique : *Die Abschaffung der Arten* semble être de loin l'œuvre la plus étudiée, très certainement de par son aspect postmoderne et ses nombreuses références intertextuelles, tandis que *Pulsarnacht* ne fait l'objet que de quelques articles. Dès lors, le travail sera différent pour les deux œuvres : dans un cas, il nous faudra prendre en compte les études préalables sur le sujet, approfondir certaines pistes et suivre le fil de quelques uns des nombreux *leitmotifs* qui parcourent le roman. Dans l'autre cas, il s'agira d'abord d'un travail de découverte des diverses thématiques du roman, de leurs liens avec une intertextualité elle aussi très riche dans *Pulsarnacht* et enfin d'approfondissement de quelques pistes d'analyse. Dans tous les cas, ce travail cherche à élargir les recherches sur un auteur contemporain particulièrement prolifique et dont l'écriture fait écho à de nombreuses préoccupations contemporaines. Nous tenterons justement de mettre en lumière la vivacité des questionnements soulevés par ces deux narrations science-fictionnelles.

C. Approches méthodologiques

Afin de traiter au mieux le corpus choisi, qui, nous l'avons vu, foisonne d'intertextualité littéraire et scientifique et donne à penser sur des thématiques variées, il est important d'adopter une approche interdisciplinaire qui permet précisément de saisir la démarche de « décentrement », ainsi qu'une forme de « dialectique de la métamorphose » qui s'opèrent dans les romans de Dath.

1. SF et mythocritique

a. Le lien entre l'imaginaire et les sciences

Le choix du genre SF n'est certainement pas anodin lorsqu'il s'agit pour Dietmar Dath de distiller sa pensée. En effet, nous avons vu plus haut que l'auteur n'écrit pas seulement de la science-fiction. Il est également l'auteur d'essais, de romans plus réalistes mais aussi plus fantastiques. La SF semble pourtant être un mode d'expression privilégié. Peut-être en premier lieu pour le plaisir de fabuler sur un monde lointain et futuriste mais aussi pour l'ouverture sur les horizons des possibles permis par l'imaginaire SF. Nous avons longuement expliqué dans les chapitres précédents les enjeux du genre ainsi que ce qu'ils semblent représenter pour Dietmar Dath lui-même. Contentons-nous de résumer cet attrait comme un intérêt pour le processus imaginatif qui, chez Dath, est à la fois un attrait pour la fiction et la fabulation, si l'on suit la distinction opérée par Florence Caeymaex :

L'une et l'autre disent bien l'implication réciproque de la narration et de l'imagination, mais le geste de la fiction voisine encore avec celui de la création gratuite, ex nihilo, d'un futur utopique, ou d'un autre monde. Alors que la fiction rêve d'un autre monde, la fabulation, elle, s'enclenche sous la pression d'une nécessité vitale ; c'est l'imagination qui travaille dans et depuis une situation réelle, qui en explore l'épaisseur pour y sécréter de nouveaux possibles.⁵⁵⁴

La SF ou tout autre récit spéculatif devient dès lors le lieu d'une exploration : l'imaginaire sert le réel, et parfois le forge. Ce cheminement en sens inverse, de l'imaginaire vers le réel, devient, semble-t-il, un outil de découverte dans l'expérimentation contemporaine, comme en témoigne le terme toujours plus utilisé de

⁵⁵⁴ Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron : *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, op. cit., p. 46.

« sérendipité »⁵⁵⁵. La sérendipité est la capacité à se saisir d'un fait anodin ou inopiné lors d'une découverte, en particulier scientifique : pensons par exemple à la pomme de Newton. Ce qui est à l'œuvre ici, c'est donc le processus imaginatif comme facilitateur de découvertes. La science ne s'oppose donc pas à l'imagination ; il semble au contraire que ces deux pôles se complètent.

b. La SF comme mythologie du futur

Ainsi, il n'est sûrement pas anodin que la SF connaisse un intérêt grandissant. Elle vient établir un pont entre art et science, entre imagination et cognition. À l'heure où l'humain réalise que « le réel n'a pas besoin de nous », il importe, comme l'affirme le philosophe et écrivain Tristan Garcia, de créer des fictions qui sont des réalités ayant besoin de nous⁵⁵⁶. En effet, si les découvertes contemporaines scientifiques ou techniques semblent nous mener vers une esthétique et une éthique de la disparition (du sujet, de l'humain, etc.), la fabulation vient quant à elle ramener la possibilité d'une exploration dans un monde qui ne cesse de se décentrer.

Plus que de simples fictions, les récits SF pourraient donc bien émerger d'une nécessité de réinvestir l'espace des possibles ; imaginer l'inconnu pour se consoler de n'être plus les maîtres et possesseurs de la nature. Dès lors, pourrait-on considérer que le genre SF, entre autres, donne à voir les préoccupations d'un inconscient collectif dans un monde en métamorphose ? Si l'on suit l'idée selon laquelle l'imaginaire SF cristallise une part des préoccupations de l'humanité, il est possible d'y voir un mode de représentation du monde qui ne passe par la rationalité mais plutôt par le récit, le rêve, le symbole, la métaphore, etc. L'imaginaire est selon Jean-Jacques Wunenburger ce « langage symbolique universel »⁵⁵⁷ qui permet de donner forme à des émotions, des

⁵⁵⁵ Le terme fait son apparition dans le monde anglophone dès 1754, inventé par un collectionneur nommé Horace Walpole, mais il reste longtemps inconnu des francophones. Le magazine *Sciences humaines* baptise ce terme « concept de l'année » en 2010 : <https://www.scienceshumaines.com/serendipite-mot-de-l-annee_fr_24741.html>[28.5.22].

⁵⁵⁶ Tristan Garcia : « Le réel n'a pas besoin de nous », conférence tenue le 25 octobre 2015 dans le cadre du banquet d'automne de Lagrasse intitulé « Écrire le réel », <https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xTYz8>, [18.10.20]. Les banquets de Lagrasse sont des temps de rencontres littéraires et philosophiques avec des écrivains et des penseurs, des lectures de textes et lectures musicales par les auteurs eux-mêmes, des ateliers, des projections de films.

⁵⁵⁷ Jean-Jacques Wunenburger : *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 6. Il affirme également : « Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble dynamique de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens

images, des idées en se servant précisément de ces caractéristiques déroutantes. Le langage de l'imaginaire n'est donc pas celui de la raison, il parle à l'inconscient : « Tissu complexe d'affects et de représentations, l'imaginaire permet de produire et d'exprimer des significations et du sens, au risque certes d'erreurs et d'illusions, mais la raison peut-elle se prévaloir de mettre l'homme à leur abri ? »⁵⁵⁸.

Si l'imaginaire est l'espace du symbole et du mythe, il semble alors que la SF exprime dans un langage symbolique des événements d'une réalité qui ne cesse de se rationaliser. Dans un monde où les sciences et les technologies prédominent, quelle place reste-t-il encore à l'inconscient ? L'une des hypothèses de ce travail est que la SF développe précisément une mythologie de la science et de la technique ; à travers son imaginaire, elle rend sa magie à un monde rationnel et rationalisé. Après tout, dans science-fiction, il y a bien « science » et « fiction ». C'est le trait d'union entre ces deux pôles, ce lien entre arts et sciences dont, semble-t-il, la SF se fait l'interface, qui nous intéresse.

Dans cette mesure, il est possible d'affirmer que la SF comporte une dimension mythique ; à la fois à travers les créatures hybrides qui peuplent son univers mais aussi à travers certaines histoires (de chute, de rédemption, de transgression, etc.) qui participent des grands questionnements de l'humanité dont les mythes sont l'imagier. Notre travail pense et présuppose que la SF est une « mythologie de la métamorphose ». Afin de cerner au mieux les récits de SF étudiés, il nous faudra donc adopter une démarche mythocritique. Une telle démarche consiste à dégager un certain nombre de « myèmes », de décors ou de thèmes redondants et d'observer leurs variations dans le corpus étudié. Ainsi que l'affirme Gilbert Durand :

La mythocritique met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives. Elle permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentue tel ou tel mythe directeur en place.⁵⁵⁹

d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu », *ibid.*, p. 36.

⁵⁵⁸ Jean-Jacques Wunenburger : *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵⁹ Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* [1979], *op. cit.*, p. 313.

Il s'agira donc d'étudier, dans le travail qui nous occupe, l'apparition de certains thèmes ou motif mythiques dans les romans de Dath et d'en souligner l'expression et/ou l'originalité. Il ne s'agira pas de faire une analyse comparative de ces mythes avec d'autres œuvres de SF car cela serait une thèse à part entière. Au contraire, il semble précisément intéressant de mêler plusieurs approches pour cerner au mieux le corpus ; nous ne nous cantonnerons pas à une seule méthodologie.

2. Mais qui est ce « je » qui pense ?

Quoi de plus utile en effet qu'une multitude d'approches pour une multitude de points de vue ? Rappelons-le, la démarche de Dietmar Dath semble être celle de l'appréhension de différentes voix jusque dans l'écriture qui devient polyphonique. Comme il le souligne lui-même dans *Pulsarnacht* :

Science Fiction neigt zum Solipsismus, einer besonderen Form erkenntnistheoretischer Einsamkeit: Wer sich eine ganze Welt ausdenkt, denkt vielleicht, es sei eine notwendige Eigenschaft von Welten, nur ein einziges Bewusstsein, eine einzige Beobachterin oder einen einzigen Beobachter zuzulassen. Der Standpunkt dieses Bewusstseins ist dann die Wahrheit des ganzen Kosmos. (PN, 428)

Sa démarche, pourtant, se situe à l'opposé d'une telle vision :

Stellen Sie sich vor, Sie wären von zwei Büchern beeindruckt, geprägt, provoziert worden, deren Weltentwürfe einander absolut ausschließen. Was macht man da?

Pulsarnacht ist mein Versuch, die Autorin und den Autor, die mich stärker beeinflusst haben als irgendjemand sonst mit Ausnahme Harlan Ellisons (in dessen Werk wiederum Heinlein und Russianische Züge von Anfang an miteinander ringen), zum Dialog zu zwingen. (PN, 428)

Pulsarnacht, tout comme *Die Abschaffung der Arten*, est un roman de la réconciliation, de la pluralité des voix. Il importe donc de se poser la question du sujet : celui qui tient le discours (ou qui est en capacité de le tenir), celui qui écrit, celui qui influence et celui dont la voix n'est pas (encore) entendue.

a. Le « décentrement » en SF : l'importance des *postcolonial studies*

L'intérêt du genre SF est précisément qu'il présente des fictions décentrées. Il ne s'agit pas seulement de deviser ou spéculer d'un futur mais plutôt de faire vivre au lecteur ou au spectateur l'expérience d'un monde dont il n'est plus le centre parce que la réalité du lecteur présumé ne correspond pas à la réalité des personnages : ces personnages sont des hybrides, des aliens, des posthumains ou bien le monde imaginé s'éloigne du monde de référence. Ce phénomène de « décentrement » permet d'adopter un autre point de vue sur la réalité du lecteur ou du spectateur. Puis-je encore penser comme je le pense dans un univers dont les lois sont différentes ou même dans un univers où ce « moi » ne peut plus exister ? Mon discours a-t-il encore du sens dans une réalité divergente ?

De fait, la SF semble vouloir faire un pas de côté : au lieu de tenter de tenir un discours dans les cadres et normes pré-existants, elle forge des fictions transgressives en inventant d'autres cadres et d'autres normes, ce qui laisse l'espace pour penser autrement. Cela ne signifie pas que toute SF est engagée ou que tout auteur de SF a pour intention de transgresser la société dans laquelle il vit – l'on a vu qu'il existe un certain nombre de fictions pour le moins conservatrices. Peut-être peut-on affirmer, pourtant, que tout univers science-fictionnel impose ses lois, impose une vision qui diffère nécessairement par sa subjectivité du monde réel. Quoiqu'il en soit, l'espace permis par ces mondes SF peut être compris comme un « tiers-espace », au sens où l'entend Homi K Bhabha⁵⁶⁰, c'est-à-dire un espace qui permet de penser la subversion en dehors des explications binaires. Ce phénomène de décentrement participe donc d'une forme de « décalage » de certains questionnements pour pouvoir adopter un autre point de vue :

Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Cf. Homi K. Bhabha, Jonathan Rutherford : « Le tiers-espace », in : *Multitudes*, 2006/3, p. 95-107, <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.htm>>[29.1.22].

⁵⁶¹ Homi K. Bhabha : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], Éditions Payot, Paris, 2007, p. 82.

Dans cette mesure *les postcolonial studies* semblent être pertinentes pour interroger le sujet, qu'il soit blanc, homme ou humain, mais aussi pour remettre en question certaines dichotomies, comme celle entre nature et culture à l'ère technologique. Ce décentrement amène la question d'une légitimité de l'anthropocentrisme. S'il n'y a pas de différence fondamentale entre un être de culture et un « sauvage » à l'« état de nature », l'humain ne peut prétendre légitimer une vision hiérarchique du monde où la « nature » humaine serait au centre. Dietmar Dath interroge cet anthropocentrisme en plaçant ces narrations dans un futur où l'humain n'est plus le détenteur du discours et où la nature se dénature de toutes les manières. Nous verrons – en particulier dans le dernier chapitre – que ceux qui sont en capacité de tenir les discours dans ces œuvres ne sont pas pour autant décrits comme légitimes : la réalité semble se situer dans ce « tiers-espace » qui n'est ni humain ni animal ou alien, ni naturel ni culturel, mais bien hybride. L'on comprend donc en quoi la notion d'« hybridité » chère à Homi K Bhabha est particulièrement pertinente pour l'analyse du corpus.

b. Les *gender-* et *queer studies* : redonner son importance au trouble

Enfin, ces fictions interrogent les frontières de l'humain dans tous leurs aspects. Elles remettent donc aussi en cause l'idée d'un corps sacré, corps qui dès lors qu'il est conçu comme fluide, ne peut déterminer une nature et un comportement qui devraient l'accompagner. Ainsi, la fin du corps sacré amène la fluidité et l'hybridité. Ceci engage des questions sur la féminité/masculinité comme construction qui peut alors être bousculée, inversée. C'est la raison pour laquelle les *gender studies*, et les approches féministes et *queer* ont toute leur place ici. Le chapitre III s'intéresse tout particulièrement à la question du genre et de la sexualité ainsi qu'à la déconstruction de la dichotomie masculin / féminin qui est poussée jusqu'à une fluidité-tech particulièrement fructueuse. Ce sont ces hybrides prometteurs et annonciateurs d'une altérité transgressive que nous analyserons dans la suite de notre travail à travers des auteurs comme Judith Butler, Donna J. Haraway et de manière plus générale les approches des *gender studies*.

D. Problématisation

Ainsi, il importe de croiser ces différentes approches pour comprendre au mieux les œuvres complexes de Dath : méthodologie de l'imaginaire et mythocritique, *sf-studies*, *postcolonial studies*, *gender-* et *queer studies*, *animal studies*. Les références au postmodernisme et à la tradition de littérature germanophone et anglophone seront également essentielles pour commenter ces œuvres polyphoniques à l'intertextualité riche et variée.

C'est donc non seulement sur le plan intradiégétique – avec les cyborgs et posthumains rencontrés dans la narration – mais aussi en tant qu'approche que la notion d'hybridité est essentielle pour le travail qui nous occupe. Cette hybridité-tech contient à la fois les moyens d'asservissement par la norme à l'ère du biopouvoir qui s'empare de tout tentative de subjectivisation, et les possibles de sa subversion. Elle est un enjeu majeur des préoccupations contemporaines. Toutefois, elle est aussi une approche dans la mesure où elle permet d'appréhender une multiplicité de points de vue.

Il semble clair que Dietmar Dath se situe dans ce questionnement de l'affirmation d'une hybridité qui ne se laisse pas fixer et assimiler et que c'est la raison pour laquelle son écriture est résolument postmoderne et poétique. L'hybridité devient une « dialectique de la métamorphose » qui ne se laisse jamais saisir – et peut-être même échappe-t-elle à son auteur ?

Comment cette complexité, à la croisée entre le mode d'écriture-tech d'un imaginaire hybride et d'une littérature postmoderne, s'exprime-t-elle dans les œuvres choisies ? Comment cette démarche de déconstruction des dichotomies jusque dans une liberté du fluide donne-t-elle à lire une fiction sans cesse reprise et remise en question ? Autour de quelles thématiques ces métamorphoses s'articulent-elles ?

Nous verrons, dans le chapitre qui suit, les promesses de l'hybridité des posthumains qui hantent les textes de Dath et leurs conséquences sur l'identité et le genre. Le chapitre IV s'interroge quant à lui sur un « retour de bâton » prométhéen par une nature vengeresse ou par des déchainements apocalyptiques. Il montre que les récits de Dath déconstruisent et démystifient les notions de transgression, de chute ou de rédemption. L'apocalypse n'est plus une catastrophe mais bien une évolution. Enfin, le dernier chapitre s'attache à la question de l'écologie dans son ensemble. Il analyse d'abord la vision de l'animalité dans ces récits peuplés par des animaux-tech détenteurs du discours en mettant en lumière la dissolution des hiérarchies spécistes à l'œuvre

dans les récits étudiés. Dans un second temps, il montre en quoi ces fictions contiennent une vision environmentaliste dans la mesure où les univers sont envisagés comme des écologies : les êtres vivants ne sont plus hiérarchisés mais connaissent au contraire une interdépendance fructueuse. Cette symphonie du vivant est renforcée par l'intertextualité qui crée une écriture aussi composite que le monde décrit.

III. Troisième partie : De l'alter-ego à l'alien : identités en crise.

Dans ce chapitre, il s'agira de montrer que, dans les œuvres étudiées, l'une des questions centrales, et particulièrement contemporaines, est celle de la distinction entre nature et culture. Cette distinction est fortement remise en question dans des fictions mettant en scène des figures « liminales », donc présentant des hybridations entre humain, animal et machine. Toutefois, penser, représenter une possible dissolution de cette frontière, comme Dath tente de le faire, n'est pas si simple.

Il faudra s'interroger sur la présence de la « nature » dans les deux romans étudiés, notamment sous la forme d'un « retour de bâton » vengeur de celle-ci. Nous verrons que chez Dath, la notion de culpabilité, à travers celles d'apocalypse ou de punition prométhéenne, sont véritablement décentrées : dans un monde où l'humain n'est plus au centre, la catastrophe est peut-être souhaitable. Mais cela ne signifie pas que la nature soit niée, au contraire.

A. Par-delà nature et culture : *hybris* et hybridité

Si la création d'univers fictifs peuplés de figures hybrides fascine, si elle semble même cristalliser des problématiques très contemporaines, c'est d'abord parce qu'elle s'attache à la notion de nature humaine et à ses frontières.

Toutefois, dès qu'il est question de « nature humaine », cette notion se trouve immédiatement doublée d'artefacts qui lui seraient propre : langage, technique, etc. Dès lors, l'humain ne peut être envisagé sans sa culture ; l'artifice, intrinsèque, le distinguerait du reste du vivant – et, dans certaines conceptions traditionnelles, le mettrait au centre du monde, et des priorités. La culture vient ainsi se greffer comme un supplément à l'humain, comme une prothèse qui ne lui viendrait pas de la « nature », mais lui serait nécessaire, s'il veut se nommer humain.

Ainsi, la notion même de nature humaine est un paradoxe ; elle mêle la nature à la culture et fait de cet être un hybride. Comme le souligne Marika Moisseeff, l'hybridité intrinsèque à cette nature humaine, telle qu'elle est comprise en Occident,

est due à une définition de l'Homme comme « néotène », c'est-à-dire un « fœtus de primate stabilisé »⁵⁶². C'est donc

[...] en vertu de cet inachèvement qu'il aurait développé des aptitudes à nulle autre pareille : son cerveau a pris de l'ampleur parce que les os du crâne du fœtus qu'il est encore en naissant ne se soudent qu'avec lenteur. Les aptitudes cognitives et créatrices qui en découlent lui ont permis de développer le langage, les arts et les techniques. Ainsi, pour suppléer aux déficiences liées à son immaturité, il s'est fabriqué des prothèses dont il est devenu dépendant. Il est donc par essence hybride : un animal artificiel, un être dont la culture altère sans cesse la nature.⁵⁶³

Cette définition, cette histoire contée par et sur l'humain, ouvre la voie à tout un champ d'interrogations, de problèmes définitoires et hiérarchiques. En premier lieu, l'humain est d'abord défini par rapport à un manque ; il s'inscrit dans une déficience par rapport à une biosphère à l'évolution parachevée. La culture vient ainsi se greffer sur cet humain imparfait, pour en faire un être aux aptitudes exceptionnelles. En cela, l'on peut déjà comprendre pourquoi la pensée occidentale tend, à l'heure des technologies, à penser le transhumanisme, c'est-à-dire une humanité perfectible à travers la greffe de corps étrangers : il s'agit là de s'augmenter artificiellement pour être plus efficient⁵⁶⁴.

Le terme « transhumanisme » englobe certainement des pensées pour le moins diverses ; de celle de Julian Huxley qui pense l'humanité future sous un prisme moniste et évolutionniste⁵⁶⁵ à des penseurs plus radicaux qui traitent des possibles technologiques appliqués à la question eugéniste comme Allen Buchanan⁵⁶⁶. Toutefois, l'on peut dire sans trahir l'un ou l'autre courant de pensée, que le transhumanisme

⁵⁶² Marika Moisseeff : « Nous n'avons jamais été humains. Le néotène, les chimères et les robots », in : Serge Gruzinski (éd.) : *Planète métisse*, Musée du Quai Branly/Actes Sud, Arles, p. 152-165, p. 153.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁶⁴ Cette idée d'une humanité greffée à une technique que l'humain ne cesse d'inventer ouvre aussi un imaginaire du corps mutilé transcendé par sa prothèse. Mais un tel imaginaire reste pourtant marginal puisqu'il côtoie également une conception sacralisée du corps intact, comme en témoigne les (trop) peu nombreux discours sur l'augmentation prothétique de corps déficients, handicapés. Toutefois, l'on peut penser ici à l'esthétique d'Alexandre Jodorowsky dans le cycle : « La caste des Méta-barons » illustré par Juan Gimenez, *Les Humanoïdes associés*, Los Angeles, 1992 ou à l'artiste Viktoria Modesta qui met en scène la prothèse de manière esthétique dans ses vidéos, cf. le clip « Prototype », <<https://www.youtube.com/watch?v=jA8inmHhx8c>>[2.4.2020].

⁵⁶⁵ Cf. Julian Huxley : *New Bottles for New Wine*, Chatto & Windus, London, 1957. Notons par ailleurs que Julian et le frère d'Aldous Huxley, écrivain de l'anti-utopie *Brave New World* (1932). Gilbert Hottois retrace plus en détails la pensée de Julian Huxley : « Mais ces productions mentales – la culture, l'éthique, l'art, la science, etc. – viennent de l'homme qui lui-même fait partie intégrante de la nature [...]. C'est en elles que l'homme doit puiser la capacité de prolonger l'Évolution dans le sens du progrès », Gilbert Hottois : *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Vrin, Paris, 2018, p. 38.

⁵⁶⁶ Cf. entre autres : Allen Buchanan, Dan W. Brock, Norman Daniels, Daniel Wikler : *From Chance to Choice: Genetics and Justice*, CUP, Cambridge, 2000. Gilbert Hottois fait un résumé exhaustif de la pensée de Buchanan traitant de la question eugéniste. Cf. Gilbert Hottois : *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, op. cit., p. 164-174.

s'intéresse à l'interaction entre l'humain et les technologies, ainsi qu'au enjeux éthiques que comporte une telle intrication :

Transhumanism takes a multidisciplinary approach in analyzing the dynamic interplay between humanity and the acceleration of technology. In this sphere, much of our focus and attention is on the present technologies [...] and anticipated future technologies [...]. Transhumanism seeks the ethical use of these and other speculative technologies.⁵⁶⁷

D'autre part, la définition d'une nature humaine hybride, en partie naturelle et en partie artificielle, revient à essentialiser la « nature », qui serait en opposition à l'art, à l'artefact, à la technique, en bref, à ce qui fait la spécificité humaine, c'est-à-dire sa « culture ». Cette opposition entre nature et culture tend également à séparer l'âme du corps. Ce dernier est ainsi considéré comme le résultat d'une histoire de l'évolution, c'est-à-dire d'un processus de transformation dite « naturelle » qui le métamorphose. L'ancêtre simiesque évolue vers une forme moins dé-finie physiquement, mais pleine de possibilités. L'on voit d'ailleurs déjà en quoi évolution biologique et émergence de la spécificité humaine, s'il y en a une, sont liées. Quoiqu'il en soit, si l'on essentialise ces deux pôles, nature et culture, l'on aura vite fait de penser l'âme indépendamment de son corps, voire de tenter de la détacher de sa nature physique. C'est ce qu'a pu faire la tradition judéo-chrétienne, mais c'est également une telle transcendance que pensent la cybernétique et le transhumanisme.

L'on peut prendre l'exemple de la pensée cybernétique de Norbert Wiener, développée dès les années 1950. Chez Wiener, en effet, l'identité du corps ne tient pas à sa matière (sa nature) mais à son *pattern* (sa configuration), et donc :

[i]t is amusing as well as instructive to consider what would happen if we were to transmit the whole pattern of the human body of the human brain with its memories and cross connections, so that a hypothetical receiving instrument could re-embody these messages in appropriate matter, capable of continuing the processes already in the body and the mind, and of maintaining the integrity needed for this continuation by a process of homeostasis.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Natasha Vita-More : *Humanity+ Newsletter*, 2016, <<https://transhumanistes.com/humanity-newsletter/>>[2.4.2020]. Traduction française par Gilbert Hottois : « Le transhumanisme adopte une approche multidisciplinaire dans l'analyse de l'interaction dynamique entre l'humanité et l'accélération de la technologie. Dans ce domaine, une grande partie de notre attention est focalisée sur les technologies actuelles [...] et sur les technologies futures anticipées [...]. Le transhumanisme vise l'utilisation éthique de celles-ci et d'autres technologies spéculatives », Gilbert Hottois : *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, op. cit., p. 56.

⁵⁶⁸ Norbert Wiener : *The Human Use of Human Being* [1950], Free Association Books, London, 1989, p. 96. « Ce serait amusant aussi bien qu'instructif de se demander ce qui arriverait si l'on transmettait la configuration entière du corps humain, du cerveau humain avec ses souvenirs, ses connexions particulières, de telle sorte que l'hypothétique récepteur puisse réincarner ces messages dans une matière

Cette idée d'esprit-configuration transférable peut ainsi s'apparenter à une « caractérisation abstraite de l'humain qui néglige son incarnation »⁵⁶⁹. Autrement dit à la séparation entre corps et esprit permise par la distinction nature / culture.

Et pourtant, dans le même temps, c'est peut-être sur la base d'un « esprit-pattern » qu'il est possible de développer, de projeter cet esprit sur un autre corps. C'est-à-dire que cette pensée permet à l'humain des projections anthropomorphiques, une capacité à se mettre à la place d'un autre, d'un autre corps. L'on voit donc en quoi la distinction entre nature et culture amène une pensée double : à la fois des idées essentialistes et binaires sur une nature humaine différente du reste du vivant, et une séparation entre corps et « âme » au sein de cette même nature humaine, déjà considérée comme « hybride ». Une nature qui en même temps doit déjà penser l'altérité en son sein. Dans cette mesure, cet esprit peut vagabonder d'un corps à un autre, et ainsi être capable de se projeter dans autre chose, d'adopter un autre point de vue. L'on comprend dès lors en quoi cette pensée cybernétique peut amener à la fois des visées essentialistes et spécistes, qui définissent l'humain en le délimitant nettement d'une altérité et aussi l'inverse, c'est-à-dire une capacité à se projeter vers cette altérité, et donc peut-être de tenter de la comprendre.

Il semble que ce double mouvement opéré par la pensée occidentale se retrouve à différents niveaux qu'il est important d'explicitier, afin de mieux saisir la problématique au cœur des romans de Dath. Toutefois, il ne s'agit pas de faire une histoire de ces concepts qui serait bien trop longue et déborderait largement du sujet qui nous occupe.

L'idée d'une culture propre à l'humain qui serait un palliatif à sa nature inachevée et sa chance de s'en voir augmentée, ainsi que la séparation de ces deux pôles déjà évoqués, peut expliquer pourquoi la tradition occidentale a fait de l'humain l'espèce maîtrisant la nature grâce à sa supériorité technique. Dans une vision du monde anthropocentrique et hiérarchisée, qui est celle de la tradition de pensée occidentale, la

appropriée, où puissent se poursuivre les processus en cours dans le corps et l'esprit », traduit de l'anglais par Pierre Cassou-Noguès : « L'Homme télégraphié, Wiener et le posthumain », in : Elaine Després, Hélène Machinal (éd.) : *PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, PUR, Rennes, 2014, p. 29-43, p. 33.

⁵⁶⁹ Elaine Després, Hélène Machinal (éd.) : *PostHumains, op. cit.*, p. 30.

« nature » est considérée non comme un environnement en réseau dont les parties communiquent sans cesse entre elles, mais comme une ressource exploitable par un humain plus intelligent, qui est seul véritable sujet dans un monde qu'il réifie.

Or, c'est précisément cette caractérisation de la nature comme l'Autre, la ressource, l'autre côté de la frontière, qui intensifie son essentialisation en vue de sa domination. Ici, il faut comprendre « nature » non seulement comme l'ensemble de la biosphère, mais également comme cette partie non rationnelle, non technique dans l'être humain ; son irréductible part physique et biologique. L'on voit bien en quoi ce binarisme conduit à des couples de valeurs hiérarchisées : culture / nature, soi / l'autre, raison / sentiment, esprit / corps, etc. C'est l'ensemble de connotations amenées avec cette distinction qui permet l'émergence, dans la pensée occidentale traditionnelle, d'un peuple plus civilisé et cultivé par la technique et qui s'opposerait au peuple « naturel »⁵⁷⁰, plus proche, donc, de la « nature ». Donna Haraway souligne la violence présente dans un concept de « nature » développé ainsi :

Excruciatingly conscious of nature's discursive constitution as "other" in the histories of colonialism, racism, sexism, and class domination of many kinds, we nonetheless find in this problematic, ethno-specific, long-lived, and mobile concept something we cannot do without, but can never "have".⁵⁷¹

Ainsi qu'elle le précise, il nous faut pourtant nous accommoder de la notion de « nature » même si celle-ci s'avère problématique. Il nous est impossible de nous en « arracher » complètement – sauf peut-être dans les récits de science-fiction ? C'est précisément l'objet de notre étude.

Dans le même temps, l'être humain conçu comme « néotène » se rattache directement à une histoire de l'évolution du vivant et donc à l'idée d'un développement de la spécificité humaine comme une exception proprement biologique. Dès lors, il est clair que les conceptions traditionnelles de l'humain mènent directement à leur négation. Les idées de Charles Darwin dans *On the Origin of Species* (1859) remplacent peu à peu celles d'un Descartes car l'on comprend bien que c'est justement la « nature » qui a permis l'émergence d'un être « non-naturel », et qu'ainsi il ne possède

⁵⁷⁰ L'on retrouve là les « trübe Völker » évoqué chez Hegel et auxquels Dath fait référence dans *Pulsarnacht*.

⁵⁷¹ Donna Haraway : « The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », in : Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (éd.) : *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, p. 295-337, p. 296, <http://www.paas.org.pl/wpcontent/uploads/2014/07/haraway_Promises_of_Monsters.pdf>[2.4.2020].

pas plus la nature que celle-ci ne le possède⁵⁷². Comme l'explique Gilbert Hottois : « Le darwinisme est la source du paradigme au sein duquel le transhumanisme s'est développé dès l'origine du mot : 'transhumanism' fut introduit par Julian Huxley comme un raccourci pour 'evolutionary humanism' »⁵⁷³. Milan Kundera explicite ce renversement d'une vision maîtrisée de la nature à celle dans laquelle l'être humain est dans le monde⁵⁷⁴ aussi implicitement et dépendamment que le reste du vivant :

Élevé jadis par Descartes en « maître et possesseur de la nature », l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son « monde de la vie » (die Lebenswelt) n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il s'est éclipsé, oublié d'avance.⁵⁷⁵

En ce sens, il ne s'agit plus de savoir si cette distinction entre nature et culture existe bel et bien, mais de ce qu'implique le fait que l'humanité occidentale renonce petit à petit à cette distinction. En effet, il est question d'un changement de paradigme qui invite à repenser profondément le dualisme caractéristique de la pensée occidentale traditionnelle.

Ce qui permet cette refondation des concepts, c'est peut-être d'abord le fait que l'humain a transformé cette « nature » au point qu'elle est tout aussi « artificielle » que l'Homme. Penser au-delà de la distinction nature / culture, c'est peut-être d'abord considérer l'humain comme *un des acteurs* du vivant, comme un agent au sein d'un réseau plus global – et qui le dépasse donc certainement. En ce sens, l'humain n'est pas le « maître et possesseur » de la nature, il fait partie intégrante de celle-ci :

First, it means that nature for us is made, as both fiction and fact. If organisms are natural objects, it is crucial to remember that organisms are not born; they are made in world-changing technoscientific practices by particular collective actors in particular times and places. In the belly of the local/global monster in which I

⁵⁷² En effet, la pensée cartésienne et plus largement la pensée moderniste met en avant l'idée de l'Homme comme « maître et possesseur de la nature ». Charles Darwin, avec sa théorie de l'évolution, se situe quant à lui à une autre échelle de pensée en remplaçant l'histoire de l'Homme dans une histoire de l'évolution qui est aussi celle du vivant dans son ensemble donc une histoire de la nature. Cf. pour René Descartes : *Discours de la méthode* [1637], tome I, sixième partie, texte accessible en ligne : <<https://www.gutenberg.org/files/13846/13846-h/13846-h.htm>>[22.5.22]. Cf. pour Charles Darwin : *On the Origin of Species* [1859], W. Clowes and Sons, London, 1859, accessible en ligne : <[https://en.wikisource.org/wiki/On_the_Origin_of_Species_\(1859\)](https://en.wikisource.org/wiki/On_the_Origin_of_Species_(1859))>[22.5.22].

⁵⁷³ Gilbert Hottois : *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, op. cit., p. 28.

⁵⁷⁴ Mais il faudrait s'attacher à interroger la notion de « monde » ; s'agit-il d'un réel indépendant de l'humain, d'une réalité phénoménologique qui ne peut être comprise par l'Homme qu'à travers des « conditions de possibilités a priori », pour reprendre l'expression de Kant ?

⁵⁷⁵ Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 2008, p. 14.

am gestating, often called the postmodern world, global technology appears to denature everything, to make everything a malleable matter of strategic decisions and mobile production and reproduction processes (Hayles, 1990).⁵⁷⁶

À ce titre, Donna Haraway souligne l'idée d'un « artéfactualisme » (« artifactualism ») de la nature. Haraway poursuit ainsi la métaphore de l'humain néotène, un fœtus bercé par un monde à la fois technologique et naturel (donc lui aussi hybride) dans lequel l'impact de l'humain n'est pas « dénaturant » : « I suggest that this is not a *denaturing* so much as a *particular production of nature* »⁵⁷⁷.

Penser l'humain comme l'élément d'un réseau immense et complexe, implique ainsi un exercice de « décentrement » ; ne plus concevoir le monde à travers une relation sujet / objet, mais une relation acteurs humains / non-humains. Car il est clair que le dualisme traditionnel occidental a non seulement contribué à la distinction entre corps et esprit déjà évoquée, mais également à une hiérarchisation de ces catégories. C'est pourquoi la question de la « nature » est une question philosophique mais aussi une question idéologique, voire politique :

Haven't eco-feminists and other multicultural and intercultural radicals begun to convince us that nature is precisely not to be seen in the guise of the Eurocentric productionism and anthropocentrism that have threatened to reproduce, literally, all the world in the deadly image of the Same?⁵⁷⁸

Selon les penseurs de la fin de la distinction nature / culture, la nature, ses corps, ne peuvent être considérés comme des « ressources », des matériaux qu'il s'agirait de manipuler pour les améliorer, les utiliser. En bref, des éléments extérieurs qu'un sujet à distance pourrait observer, à la manière d'un malin génie, d'un démiurge ou d'un marionnettiste⁵⁷⁹.

Pourtant, comme nous l'avons vu plus haut, cette vision rationaliste, utilitariste de la « nature » permet précisément l'émergence de technologies et de savoirs scientifiques qui semblent être la cause d'une remise en question de cette distinction.

⁵⁷⁶ Donna Haraway : « The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », *op. cit.*, p. 296-297.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁷⁹ Cette position de l'observateur extérieur qui est aussi celle du narrateur et / ou du lecteur en littérature est d'ailleurs remise en question dans la littérature contemporaine et postmoderne où un narrateur inauthentique soulève la question de la subjectivité de celui qui « fabrique » l'histoire. En supprimant la « suspension de l'incrédulité » du lecteur, ces textes poussent à la réflexion sur ce qu'est l'objectivité du réel (fictif ou non). Chez Dath, cette remise en cause est centrale.

Comme le souligne Kien Nghi Ha, au XIX^e siècle, la notion d'hybridité prend de l'importance grâce à la culture des plantes : « Das älteste in der modernen Wissenschaft verwandte Konzept ist biologischer Natur. Spätestens mit der nachträglichen Anerkennung der Mendel'schen 'Versuche über Pflanzenhybride' (1866) wurde ein bis heute gültiges Wissenschaftsparadigma begründet »⁵⁸⁰. C'est donc en voulant développer, manipuler le vivant, que l'humain fait émerger le concept d'hybridité, concept qui infuse progressivement les paradigmes, jusqu'à atteindre le cœur de l'identité humaine.

De la même manière, les dualismes corps / esprit et nature / culture permettent l'émergence d'une pensée instrumentale selon laquelle l'humain est perfectible à travers une technique qui le transcenderait ; une vision centrale dans le transhumanisme. Et c'est cette même utilisation de la technique sur l'humain qui permet de le penser comme un être hybride, et en hybridation constante.

En effet, il ne s'agit pas seulement de considérer que l'humain s'interface de manière croissante avec les techniques qu'il invente, et qu'il est par conséquent nécessaire de remodeler la conception de ce qu'est l'humain, mais aussi et surtout d'amener un changement de paradigme. Il n'est ainsi pas anodin que l'époque contemporaine voie fleurir les essais visant à montrer que la distinction entre nature et culture n'est d'une part pas nette, et d'autre part qu'elle est une construction occidentale. L'un des ouvrages les plus connus traitant de ce sujet est bien sûrement celui de Philippe Descola. Dans *Par delà nature et culture* (2005), celui-ci affirme en effet que : « L'opposition entre la nature et la culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête [...] »⁵⁸¹. C'est donc la distinction elle-même qui est remise en question :

La situation est en train de changer, fort heureusement, et il est désormais difficile de faire comme si les non-humains n'étaient pas partout au cœur de la vie sociale, qu'ils prennent la forme [...] d'un adversaire électronique à battre aux échecs ou d'un bœuf traité comme substitut d'une personne dans une prestation cérémonielle.⁵⁸²

Il s'agit bien ici d'une révision de ces conceptions, plus que de l'avènement d'une humanité qui connaîtrait une rupture technologique, telle qu'elle peut être fantasmée par des scénarios science-fictionnels – ce moment où l'humain deviendrait

⁵⁸⁰ Kien Nghi Ha : *Hype um Hybridität, Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, op. cit., p. 41-42.

⁵⁸¹ Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, p. 13.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 15.

radicalement différent à travers son hybridation aux technologies. Comme le souligne N. Katherine Hayles, l'être posthumain est surtout un être compris autrement. Il peut être un simple « bio-humain » sans hybridation à la machine ; c'est la manière dont nous le concevons qui change :

Whether or not interventions have been made on the body, new models of subjectivity emerging from such fields as cognitive science and artificial life imply that even a biologically unaltered *Homo sapiens* counts as posthuman. The defining characteristics involve the construction of subjectivity, not the presence of nonbiological components.⁵⁸³

Ainsi, l'on réécrit l'histoire de l'humanité à travers des concepts inspirés de la théorie darwiniste de l'évolution (l'humain est un singe), de la *deep ecology* (l'humain est un agent du réseau du vivant)⁵⁸⁴, des penseurs du posthumanisme (la nature est « artéfact », l'humain est un hybride).

Cette révision des concepts traditionnels est peut-être ce qui permet au mieux d'envisager le futur de l'humanité et du vivant dans son ensemble. C'est sûrement la raison pour laquelle les pensées posthumanistes, qui s'intéressent au devenir de l'humain, contiennent également et peut-être surtout des préoccupations pour le présent immédiat. En effet, le « post » de « posthumain » désigne moins la postérité de l'Homme que la volonté de penser au-delà des conceptions traditionnelles de ce qu'est l'humanité. Comme l'explique Cary Wolfe, le posthumanisme est ce qui est après l'Homme mais également avant car ce concept souligne un moment où l'humanité cesse d'adopter une vision traditionnellement anthropocentrique. Elle indique également que l'humain a toujours évolué dans un monde technique qui ne s'oppose pas à la 'nature' :

It comes before and after humanism: before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also technological world, the prosthetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms [...]. [It] comes after in the sense that posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its

⁵⁸³ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1999, p. 4.

⁵⁸⁴ Arne Næss qui est le premier à mentionner le concept de « deep ecology » en 1973 affirme qu'« [...] une hypothèse largement répandue dans les cercles influents des pays industrialisés est que le dépassement de la crise environnementale est un problème technique : il ne suppose aucun changement dans les consciences ou dans le système économique. Cette hypothèse est l'un des piliers du mouvement écologique superficiel [...]. Par conséquent, un objectif crucial des années à venir est d'accroître la décentralisation et la spécialisation afin d'étendre l'autonomie locale et finalement de développer les richesses des potentialités de la personne humaine », in : Arne Næss : *Ecology, Community and Lifestyle*. Traduction française : *Écologie, communauté et style de vie*, MF, Paris, 2008, p. 153-155.

imbrication in [...] networks is increasingly impossible to ignore, a historical development that point toward the necessity of new theoretical paradigms.⁵⁸⁵

Il ne s'agit pas d'antériorité et de postér(ior)ité, mais d'un changement de paradigme, d'une vision de l'humain intriqué dans le vivant. L'expression de Donna Haraway à ce sujet est particulièrement intéressante : dans son dernier essai, *Staying with the Trouble* (2016)⁵⁸⁶, elle reprend le mot « compost ». Envisager les futurs (les « post- ») ensemble. Elle invente ainsi un lieu appelé « Terrapolis » où ce concept peut s'épanouir, dont on ne sait s'il est réel ou virtuel, mais il est certain qu'il est « idéal » : « Terrapolis is for companion species, *cum panis*, at table together – not “posthuman” but “com-post” »⁵⁸⁷. Haraway pose la question de la responsabilité de l'humain dans ce monde reconfiguré. Il s'agirait donc de « composer » avec une humanité « composite », et un vivant « composé » de diverses espèces.

L'on pourrait utiliser à cet égard le « métaplasme »⁵⁸⁸, ces figures de style fructueuses chères à Haraway : la nature est « compost », composite. En somme, elle est une « nature-composite ». La science-fiction a alors bien évidemment toute sa place pour préfigurer les alternatives au nouveau monde, celui créé par un changement de paradigme où la nature n'est plus une simple ressource.

Toutefois, peut-on réellement s'affranchir de la « nature », au sens traditionnel ? Comment vivre le posthumain, l'humain compos(t)ant avec le reste du vivant, l'humain-tech ?

Les romans de Dath traitent largement, et peut-être même essentiellement, des interrogations en lien avec l'opposition nature / culture – car son dépassement a bien

⁵⁸⁵ Cary Wolfe : *What Is Posthumanism?*, *op. cit.*, p. XV-XVI.

⁵⁸⁶ Donna Haraway : *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London, 2016.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸⁸ Le concept est évoqué en I.A.2. : « Metaplasms means a change in a word, for example by adding, omitting, inverting, or transposing its letters, syllables, or sounds », Donna Haraway : *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant, Otherness*, *op. cit.*, p. 20. Dans *Staying with the trouble*, il y a plusieurs métaplasmes : le premier est Chthulucene qui est un métaplasme permettant de faire à la fois référence à H.P. Lovecraft (sans s'y empêtrer) et à la notion de « Khtonios », la Terre : « Less simple was deciding how to spell Chthulucene so that it led to divers and bumptious chtonic dividuals and powers and not to Cthulhu [...], both for English pronunciation and for avoiding the grasp of Lovecraft's Cthulhu, I dropped that 'h'. This is a metaplasms », Donna Haraway : *Staying with the trouble*, *op. cit.*, p. 169. Quant au second, il s'agit bien du compost, qui désigne la nature « composite », la composition en réseau et bien sûr le rapport à la Terre : « Finished once and for all with Kantian globalizing cosmopolitics and grumpy human-exceptionalist Heideggerian worlding, *Terrapolis* is a mongrel (bâtard) word composted with a mycorrhiza of Greek and Latin rootlets and their symbionts », *ibid.*, p. 11.

des conséquences. S'il est clair que ces récits mettent en scène des posthumains libérés de la notion de « nature » biologique, et que la « dénaturation » qui en découle n'est pas considérée comme monstrueuse, il s'agit de se demander si le naturel ne « revient pas au galop ». Si, même, on peut l'évincer ou bien s'il s'agit d'un concept sans lequel nous ne pouvons penser.

1. « Promising monsters » : *Die Abschaffung der Arten*

Dans *Die Abschaffung der Arten*, la dénaturation est un projet social et politique de la communauté des Gente. C'est pourquoi ils sont des posthumains à plusieurs sens du terme. Posthumains, car ils arrivent après l'humanité, plus précisément après l'Anthropocène : le roman débute 500 ans après notre ère. Mais ils sont aussi posthumains dans leur manière de comprendre des notions comme corps, esprit, nature ou encore identité de manière radicalement différente. La question d'un Anthropocène remplacé par un « Zoocène technologique » où ce sont ces animaux génétiquement modifiés qui sont détenteurs du discours et de la culture dominants, sera abordée plus loin. Il nous faut d'abord analyser ce que le posthumain signifie pour la reconfiguration de tous les concepts évoqués plus haut. Qu'est-ce que l'identité à l'ère de l'hybride ? Qu'est-ce que la nature à l'époque de la dénaturation ?

La première idée que nous allons développer ici, est que les Gente tels qu'ils sont décrits dans la première partie du roman reflètent la pensée posthumaniste en tant que changement de paradigme : la fin du dualisme, l'émergence de la pensée cybernétique et ce que cela implique pour la sacralité de l'« identité ».

Et en effet, il est clair que, dans la société des Gente, les frontières de l'identité sont plus qu'incertaines, qu'il s'agisse de l'espèce « Gente » mais aussi des individus qui la composent. Ce changement est en premier lieu technologique : les Gente sont des êtres à l'apparence animale mais toutes ces enveloppes charnelles sont technologiquement modifiées. La « technologisation » des corps des Gente opère ainsi comme une ouverture dans l'identité : ils sont des hybrides, corps interfacés entre l'humain, l'animal et la machine. Pourtant, ces êtres ne cessent de se demander qui ils sont, et par rapport à qui ils pourraient se définir. Il s'agit peut-être alors pour nous aussi de nous poser ces questions qui ouvrent le roman : « Iz: Also, wer sind wir, wer

sind die Gente ? Und was trennt uns von den Menschen ? » (DA, 11). Ainsi pourra-t-on suivre au fil du texte les promesses que ces hybrides portent en leur sein.

Cette question est posée par Izquierda, la chauve-souris, à Cyrus Golden, le lion et monarque régnant au début du récit. Leurs échanges sont consignés dans des « Löwengespräche », sorte de textes classiques qui reprennent les codes du dialogue philosophique antique dans un mode futuriste⁵⁸⁹. Ils y interrogent la « nature » du Gente et ce qui le différencie de l'humain. Ce procédé littéraire est déjà présent dans la SF ; pensons notamment à *City (Demain les chiens)* de C.D. Simak (1952). *City* est composé de huit contes traditionnels canins évoquant un passé millénaire (qui est le présent du lecteur), ainsi que l'émergence de l'ère canine et la fin de l'Anthropocène⁵⁹⁰.

Notons que, comme pour le roman de Simak⁵⁹¹, les *Löwengespräche* sont des textes visant à conter les origines des Gente. Ils ont donc une valeur de création du mythe « gentile » et doivent être considérés comme l'Histoire écrite par les Gente, avec ce que cela comporte de mystification et d'arrangements, surtout pour le lecteur humain qui les lit. L'on retrouve d'ailleurs cette inauthenticité de l'Histoire, tout au moins une version altérée de celle que nous, les humains, pourrions écrire, tout au long du roman. La question posée par Izquierda et la réponse faite par Cyrus sont donc une version subjective, fictionnelle de leur identité. Mais voyons la réponse du lion à ce qui fait la particularité des Gente : « Die Sache mit den Gerüchen, denke ich. Der Duft. Dass das überall ist, dass wir damit auf der ganzen Welt jederzeit wissen, was andernorts geschieht... / Iz: Wegen der Nichtlokalität der Leitfelder des Pherinfonsystems » (DA, 11). Comme l'indique Izquierda, les Gente communiquent grâce à un système de « phérophones » : les informations sont des signaux olfactifs. À la manière des phéromones, c'est en inspirant que se transmet le message. Mais dans ce cas, l'information se transmet bien plus vite puisqu'il s'agit d'une transmission quantique : dès qu'un électron est modifié, les autres électrons du système de phérophones sont

⁵⁸⁹ « Gespräche mit dem Löwen. Ein Dialog, in bester platonischer Tradition » (DA, 51).

⁵⁹⁰ Clifford D. Simak : *City* [1952], Open road, New-York, 2015. Traduction française : *Demain les chiens*, Gallimard, Paris, 2013.

⁵⁹¹ Chez Simak, l'on doute même que les humains aient pu exister, ils sont considérés comme des figures mythiques irréelles : « The first question, of course, is whether there ever was such a creature as Man. [He may have risen] as a sort of racial god, on which the Dogs might call for help, to which they might retire for comfort », Clifford D. Simak : *City, op. cit.* p. 3. Traduction française : « La question primordiale, bien sûr, consiste à demander si l'homme a existé. [Il a pu apparaître comme] une sorte de dieu racial dont les chiens invoquaient l'aide et vers lequel ils se tournaient en quête de réconfort », Clifford D. Simak : *Demain les chiens, op. cit.*, p. 15.

instantanément modifiés. C'est donc la théorie quantique de la non-localité qui est reprise et appliquée à un système olfactif⁵⁹². Cyrus appelle ces phérophones des « Schnupperquanten » (DA,11), des « quanta à renifler ».

À première vue, cette invention technologique peut sembler fantaisiste, sans pour autant modifier profondément la structure identitaire du Gente par rapport à l'humain. Autrement dit, l'on pourrait considérer qu'il s'agit là seulement d'un autre mode de langage qui n'est plus produit par les cordes vocales mais par les « phérophones ». Toutefois, cette idée relève d'une conception du corps comme interface. Norbert Wiener, lorsqu'il développe sa théorie de la cybernétique dans les années 1950, utilise déjà la comparaison avec les phéromones pour expliquer sa conception du corps comme interface émettant et recevant des signaux. C'est ce qu'explique N. Katherine Hayles :

To illustrate, he instances the "sexually attractive substances" that various species secrete to ensure that the sexes will be brought together (HU, p. 156). For example, the pheromones that guide insect reproduction are general and omnidirectional, acting in this respect like hormones secreted within the body. The analogy suggests that external hormones organize internal hormones, so that a human organism becomes, in effect, a sort of permeable membrane through which hormonal information flows.⁵⁹³

Hayles ajoute que cette métaphore est suivie d'un certain nombre d'allusions érotiques qui s'explique par le fait que l'effacement des frontières de l'individualité est également présente dans l'érotisme : « This fantasy gives rise to a series of erotically encoded metaphors that appear whenever anxiety becomes acute. The metaphors also have literal meanings that reveal how intermingled the physical remains with the conceptual, the erotic with the cybernetic »⁵⁹⁴. Il s'agira de commenter plus loin l'anxiété érotique qui affleure dans la pensée cybernétique.

Mais pour l'instant cette métaphore pose la question des frontières de l'individu : si les Gente ont des peaux à la surface desquelles les informations se transmettent, ne sont-ils pas déjà à la frontière d'eux-mêmes ? Ne sont-ils pas déjà une constituante du réseau quantique dans et par lequel ils sont modifiés ? Ces questions

⁵⁹² Le dictionnaire Larousse indique que le principe de non-localité est la « propriété pour une entité de pouvoir agir là où elle ne se trouve pas. La non-localité est une propriété extraordinaire de la théorie quantique : l'effet d'une mesure sur un quanton se fait sentir instantanément sur un autre quanton éloigné, ayant interagi auparavant avec le premier », <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/non-localite%C3%A9/186557>>[1.4.2020].

⁵⁹³ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 109.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 108.

peuvent de prime abord sembler être pure littérature, pure métaphore. Pourtant, bien plus que cela, elles indiquent un changement de paradigme : s'il est possible de penser le corps posthumain comme une interface, cela signifie que le corps est ouvert, modifiable, voire désintégré par le système dans lequel il est intriqué. Cette pensée n'est pas seulement présente chez les Geste qui cristallisent l'incertitude de la frontière dans leur chair de papier, mais plus généralement dans la naissance de la pensée cybernétique : « If our body surfaces are membranes through which information flows, who are we? Are we the cells that respond to the stimuli? Are we the larger collectives whose actions are the resultant of the individual members? »⁵⁹⁵.

Le changement de paradigme qui relève d'une conception du corps comme interface dans un réseau communiquant à travers différents signaux, commence donc d'abord par un langage métaphorique. Rappelons à ce sujet que le terme « cybernétique » est une reformulation de ce qu'est un organisme : un système capable d'autorégulation⁵⁹⁶. C'est donc moins le corps qui change que le discours sur celui-ci. Voici à titre d'exemple la manière dont il est mentionné par Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline en 1960, les premiers scientifiques à utiliser le terme « cyborg » à propos des possibles de la technicisation du corps humain pour l'adapter à la vie sur une autre planète :

What are some of the devices necessary for creating self-regulating man-machine systems? This self-regulation must function without the benefit of consciousness in order to cooperate with the body's own autonomous homeostatic controls. For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term "Cyborg".⁵⁹⁷

Vouloir modifier le corps, c'est donc en premier lieu bousculer les frontières du discours tenu sur celui-ci. En cela, le cyborg apparaît comme une métaphore d'un nouvel Homme, d'un posthumain : « der Cyborg erscheint als „Metapher für den neuen Menschen“ »⁵⁹⁸. Toutefois, l'on voit bien que le cyborg imaginé par Clynes et Kline afin de s'adapter à la vie dans l'espace n'est pas si loin des cyborgs animaux de Dietmar

⁵⁹⁵ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, *op. cit.*, p.109.

⁵⁹⁶ C'est ce qu'affirme Dierk Spreen : « Die Bezeichnung *Cyborg* ist eine Abkürzung für cybernetic organism. An sich ist das ein Pleonasmus, denn „der“ Organismus ist Idealtypus eines sich selbstregulierenden Systems », Dierk Spreen : « Was ver-spricht der Cyborg? », in : *Ästhetik & Kommunikation*, 1997/26, p. 86-94, p. 86.

⁵⁹⁷ Manfred E. Clynes, Nathan S. Kline : « Cyborgs and space », *The Cyborg handbook*, Routledge, London, 1995, p. 29-34, p. 30.

⁵⁹⁸ Dierk Spreen : « Was ver-spricht der Cyborg ? », *op. cit.*, p. 86.

Dath. D'ailleurs, l'humain a disparu dans le roman, d'après les Gente, à cause de son manque d'adaptation, quand les Gente avaient vu les possibles de la transformation du corps. D'après la libellule Philomena, lorsque l'on s'attaque au corps de l'humain, celui-ci perd son pouvoir : « Der Mensch, das große Ungedachte... Hand, Sprachorgan, Gehirn – man schlage ihm eine Stütze weg, und der ganze Dreifuß, tja, erst kippelt er, dann fällt er » (DA, 54).

Les Gente sont l'espèce inversée de l'humanité ; ils ne cherchent pas à se séparer de la nature, au contraire, ils fusionnent avec elle, sans dualisme : « Im entschlossenen Tiersein und ... Tierbleiben haben die Gente einen Vorteil ergriffen, an den nichts heranreichen wird, was diese beiden ... je erschaffen könnten » (DA, 53)⁵⁹⁹. Il s'agit d'une animalité choisie, artificielle. C'est pourquoi la société gentile est en premier lieu fondée sur l'abolition des espèces. Les Gente sont plus que de simples cyborgs, ils sont des métamorphes en constante évolution puisqu'ils peuvent changer d'espèce, de sexe à volonté ; du blaireau à la baleine et également du féminin au masculin. Georgescu, la blairelle, pense ainsi que les Gente ne sont pas une espèce figée : « Georgescu sah die Gente als Hebammenzivilisation, keineswegs als Endziel aller irdischen Entwicklung » (DA, 22). Il s'agit donc d'une espèce, ou plutôt d'espèces, qui ne se laissent pas figer dans une catégorie, mais évoluent sans cesse.

En plus d'être un droit politique, la liberté du corps et de sa transformation (« eine allseitige Freiheit », DA, 70) semble être la seule identité des Gente. Ceux-ci l'ont élevé en un principe qui régit leur société : « Bene Gente ». Elle est résumée ainsi : « Wer Leben schafft, kann diesem Leben damit längst noch keine Bestimmung zuweisen », (DA, 70). Cette sagesse oubliée progressivement par les Gente est redécouverte un millier d'années plus tard par Padmasambhava et son amant Loda Osier. Elle prend la forme d'une sagesse antique, celle des Béatitudes :

Verflucht sind, die da Inzest fürchten, Klonen meiden, Pläne fliehen, denn ihrer ist die Langeweile [...]. Verflucht sind die da in Follikel zurückzukriechen suchen, aus denen sie gekommen sind, denn sie werden der Zukunft die Zinsen wegfressen, noch bevor der Hahn auf der Wehrmauer sich dreimal erbrochen hat. Verflucht sind die Naturschützer, denn sie werden enden wie die Cotylosauria, die sie sich zum Vorbild nehmen. (DA, 403)

⁵⁹⁹ « [...] diese beiden [...] » fait référence d'une part aux humains disparus et d'autre part à Katurahomenleandraleal dont la menace est encore lointaine à ce moment du récit.

Évidemment, ici, il faudrait qualifier ces phrases d'« Anti-Béatitudes » puisqu'elles sont un appel à renier la nostalgie des origines et la peur de la dénaturation technologique. La formulation dénote un rejet, il ne s'agit pas dans ce cas de l'accueil et de la bénédiction christiques.

L'on voit bien en quoi le roman se confronte, à travers les figures des Gente, à la question de l'opposition entre nature et culture. L'idée que le dualisme est une idée vieillie, traditionnelle, est particulièrement patente dans une explication que Cordula Späth donne à Padmasambhava :

Als nun gegen Ende der Langeweile das Prinzip der computationalen Äquivalenz entdeckt wurde – weniger geschwollen: dass der öde Dualismus, hier Geist, dort Natur, ein reiner Blödsinn gewesen war, weil man sowohl Bewusstseins- wie Naturvorgänge einfach als das Abläufen von Programmen beschreiben kann, als Rechengvorgänge im Rahmen gewisser Regeln [...] (DA, 461)

Cordula mentionne le principe d'équivalence computationnelle comme la théorie humaine ayant permis de penser la fin de l'opposition nature / culture car c'est à partir de cette théorie que l'on comprend les événements naturels comme les résultats calculés par un « programme ». Cette théorie du « Principle of Computational Equivalence » (PCE) développée par Stephen Wolfram dans *A New Kind of Science* en 2002⁶⁰⁰ comprend le monde naturel comme un système computationnel⁶⁰¹, c'est-à-dire un programme qui se lit, calcule, et dont les événements sont les résultats :

More specifically, the principle of computational equivalence says that systems found in the natural world can perform computations up to a maximal ("universal") level of computational power, and that most systems do in fact attain this maximal level of computational power. Consequently, most systems are computationally equivalent. For example, the workings of the human brain or the evolution of weather systems can, in principle, compute the same things as a computer. Computation is therefore simply a question of translating inputs and outputs from one system to another.⁶⁰²

Chez Dath, l'on applique donc la métaphore informatique et mathématique du « programme » au fonctionnement du vivant (die « Naturvorgänge »). Il est à noter que cette théorie de Wolfram s'applique davantage à l'univers considéré dans son ensemble qu'à chaque individu. Toutefois, chez Dath, l'extrapolation science-fictionnelle est de mise, et les Gente considèrent également les développements du vivant comme la

⁶⁰⁰ Stephen Wolfram : *A New Kind of Science*, Wolfram Media, Champaign, 2002.

⁶⁰¹ « The key unifying idea that has allowed me to formulate the Principle of Computational Equivalence is a simple but immensely powerful one: that all processes, whether they are produced by human effort or occur spontaneously in nature, can be viewed as computations », *ibid.*, p. 715.

⁶⁰² <<http://www.foundalis.com/mat/pce/pce.htm>>[30.3.2020].

lecture d'un programme : « Organismen, so die dritte Schule, entwickeln sich seitwärts, rückwärts, um alle möglichen Gestalten anzunehmen, die nach den Regeln der Automaten überhaupt in Frage kommen, deren Konkretion sie sind » (DA, 359).

Ces automates font références aux « automates cellulaires » qui sont un concept informatique et mathématique. Voici de manière simple comment Roland Borgards les définit : « Zelluläre Automaten sind graphische Entwicklungsmodelle, die nach einfachen Regeln auf einem karierten Papier von Zeile zu Zeile Zuwachs, Überleben und Abnahme von schwarzen und weißen Feldern definieren »⁶⁰³. Cette idée se base sur la thèse de Wolfram développée dans *A New Kind of Science* ; des règles très simples permettent des structures complexes par récursivité : « very simple rules [give] forms of great complexity »⁶⁰⁴.

Appliquée aux organismes du vivant, l'on comprend aisément ce que cela signifie pour ces individus-tech ; la fin d'une quelconque notion d'intégrité du corps, l'émergence du corps-frontière et peut-être en allant plus loin, la réplication à l'infini d'une multitude de « soi » altérés.

a. La fabrique de soi

On l'a vu, le début du roman s'ouvre sur les interrogations des Gente : qu'est-ce qui les distingue de l'humain ? Que sont-ils ? Apparaissent au fur et à mesure des êtres animaux et hybrides ; loup, libellule, blairelle, lion, etc. De prime abord, ils ressemblent donc à des entités individuelles : chacun d'entre eux a un nom, une histoire, un caractère.

Mais les métamorphoses qu'ils subissent (souvent volontairement) au cours du récit, rendent ces frontières toujours plus poreuses. Ainsi Georgescu, la blairelle, devient, avant de quitter la terre, une baleine. Voilà une transformation en accord avec l'abolition des espèces. Quant à Dmitri, le loup, il crache poliment sa salive « nanotique » afin qu'elle nettoie le pelage de Georgescu sous la forme de minuscules araignées intelligentes : « [...] er spuckte aus Höflichkeit etwas nanotischen Speichel, der im Sand zu einer Handvoll stäubchenkleiner schlauer Spinnen wurde, die sofort

⁶⁰³ Stephen Wolfram : *A New Kind of Science*, op. cit., p. 15, cité par Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », op. cit., p. 227.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

zurückliefen auf den großen Platz » (DA, 30). Si l'acte peut sembler magique au lecteur, il n'en reste pas moins que c'est la salive de cet être technologique qui se mue en insectes. Une matière *a priori* inerte devient ainsi un autre être vivant contenant l'ADN du loup.

L'exemple de Livienda est plus frappant encore. Dame Livienda, anciennement femme du lion, est au début du roman un essaim d'insectes : « [...] ein Gründerschwarm gescheiter Insekten » (DA, 71). Philomena, la libellule, était une partie d'elle, avant de « venir à elle » (« [...] bevor sie zu sich gekommen war [...] », DA, 71). D'ailleurs, Philomena possède elle-même un appareil à penser en « plastal » (ein « plastählerner Denkapparat », DA, 55). En dehors de la référence au matériau science-fictionnel de *Dune* déjà évoqué, c'est aussi l'accouplement animal-machine qui donne à penser. Philomena pense à travers une machine dont elle doit prendre soin : « Eine Libelle aus Plastahl muss immer und überall auf ihre Gesundheit achtgeben » (DA, 55). Le « je » qu'elle a appris à prononcer par Livienda, « wie man 'ich' sagt und wozu das nützt » (DA, 71), est déjà un « je » multiple, produit par un animal et une machine. Il est une fiction du langage qui regroupe sous son unité plusieurs éléments.

Quant à Livienda, voici comment elle est décrite après une première transformation :

Das war ganz offensichtlich eine Maske, die sich aus alten Codes des
gewesenen Gründerschwarms herleitete: Das Gesicht bestand aus
Torf-Mosaikjungfern und anderen blaugrün schimmernden Insekten;
geschwinde Splintböcke hielten des Kontakt der Hohen Frau zum
festen Grund und Boden; Schmalbienen, Seidenbienen und
Prinzenbienen bildeten den eigentlichen Leib und tanzten nach den
verbindlichen Protokollen der geläufigsten Sprachen gentiler
Ökotekturen », (DA, 72)

À Cyrus, qui la dit obsédée par son autotomie (c'est-à-dire la capacité qu'ont certains animaux de perdre une partie de leur corps volontairement), elle répond que son point de vue frivole à l'identité (« der frivole Standpunkt zur Identität, DA, 73) est un avantage :

Dass man mich zerbrechen kann, ohne mich zu vernichten, und dass
meine Beweglichkeit nicht davon abhängt, ob ich mir meine
Integrität zum Fetisch mache, der von einem Augenblick zum
nächsten unbedingt mit sich identisch bleiben muss, das wirst du
noch als einen Vorzug begreifen lernen, (DA, 73)

Enfin, Livienda parle à travers différents personnages, dont Hébert Loskauf, un cochon réduit en esclavage hormonal : « Es war ein autotomes Lauschwein [...] dessen lebenslange Ergebenheit der Löwe unter Brechung von ihm selbst erlassener Gesetze per Fellpherinfonik an die Krabblergonomik seiner Braut hatte binden lassen » (DA,

73). Ici aussi, la corrélation entre l'expression du « je » et l'entité du corps est remise en question. Hébert se pense comme une subjectivité à part entière, maître de ses décisions, mais dans la réalité, il ne fait que répondre aux volontés de Livienda : « Zur Identität bei bewussten Geschöpfen [...] gehört wenigstens die Illusion des freien Willens » (DA, 74), explique cette dernière à propos d'Hébert. S'il est réduit en esclavage (« Pheromonsklaverei », DA, 74), s'il ne peut penser que ce que lui suggère Livienda, est-il vraiment un corps, un être à part entière ?

Les êtres complexes et multiples sont nombreux dans le roman, à commencer par Katahomenleandraleal qui est un assemblage de myriades de corps et de machines. Au début, il y a deux tours jumelles faites de protéines larvaires et de disques durs, Katahomencopiava et Katahomenduende : « Aus Blatthorn, Larvenprotein und den letzten nicht verschmorten Festplatten der Langeweile türmten sie im ehemaligen Stadtzentrum Brasilias [...] », (DA, 35). Katahomenduende souhaite prendre sous son aile les femmes humaines afin de permettre aux tours de se reproduire : « Laß dafür sorgen, dass sie in unseren Keramikanlagen Generationen verbesserter Geschöpfe zur Welt bringen, Wespen, Termiten, Gespensterschrecken [...] », (DA, 35). On le voit, ces femmes ne doivent pas accoucher d'autres humains, mais bien d'animaux hybrides, de bio-machines. À Katahomencopiava qui hésite, sa tour jumelle ajoute : « Du machst [...] viel zu viel Aufhebens von ganz nachrangigen Unterschieden zwischen erstens den Tieren, zweitens den Menschen und drittens uns », (DA, 36). C'est donc de ces hybridations animal-humain-machine que naît Katahomenleandraleal, qualifiée dans le roman de divinité. Cette formulation montre déjà en quoi l'hybridité a trait à la reproduction. L'être hybride est un nouvel être, et ainsi il « naît » d'un accouplement entre le vivant et l'inerte, l'animal et l'Homme.

Lorsqu'elle vient à elle, Katahomenleandraleal est désignée comme une entité, bien qu'elle soit capable d'entendre les voix qui la composent : [Die Seelen der Bewußtlosen] sandten eine Art Piepton ins Innenohr Katahomenleandraleals, der das Gottkind vorsichtig an die Notwendigkeit der Unterscheidung von Innen und Außen heranführte » (DA, 104). La formulation en témoigne ; la divinité doit apprendre à former une subjectivité, c'est-à-dire une intériorité.

La définition traditionnelle du sujet est délimitation, de l'intérieur et de l'extérieur. Or, précisément, Katahomenleandraleal ne cessera au cours du récit d'étendre ses frontières, jusqu'à englober la planète. N'étant pas un sujet défini, elle a

plusieurs langues, plusieurs voix en son sein. L'on voit que la limite de l'être n'est plus une distinction entre intériorité et extériorité. La divinité mange les dehors et les intègre, dans leur pluralité, en son sein.

b. Penser la non-présence

Gente ou divinité, la question qui se pose à travers les transformations que connaissent ces êtres, est celle que se pose, pour notre présent, Dierk Spreen : « Was meint der Cyborg, wenn er vom Subjekt spricht ? »⁶⁰⁵. Qu'est-ce qu'être un sujet pour un être liminal, un être qui ne cesse de s'altérer ? N'est-il pas déjà alien, étranger à lui-même ?

L'on a vu plus haut, chez les Gente, que chaque individualité est plurielle et s'articule avec d'autres parties d'elle-même. Mais ces transformations constantes amènent également une reproduction, une « auto-réplication » d'images altérées de soi. Voici à titre d'exemple comment est caractérisé Ryuneke Nirgendwo, le renard devenu invisible :

Die Regel, aus deren Befolgung bei der kunstgerecht durchgeführten Selbstreplikation des Ankers unweigerlich das Muster werden muss, das er bei seinem letzten wachen Hiersein war, ist eine Signatur und sein Selbst, also vergiss die, hehe, Gesamtperson. (DA, 120)

Ryuneke est l'« incarnation » (ou plutôt son absence) de la fluidité totale de l'être et de la dissolution du sujet qu'elle entraîne. Aussi, il ne s'agit précisément plus d'incarnation d'un esprit dans un corps, d'une multiplication d'images à partir d'un modèle (Muster). Voilà une explication qui soulève un certain nombre de problèmes, à commencer par la question d'un substrat de l'identité : quel est ce modèle à partir duquel opèreraient toutes les images de soi ? L'on peut penser à ce titre aux réflexions heideggériennes sur l'Être comme fond de l'étant⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Dierk Spreen : « Was verspricht der Cyborg ? », *op. cit.*, p. 90.

⁶⁰⁶ « Das Sein des Seienden » ist nicht selbst ein Seiendes. Der erste philosophische Schritt im Verständnis des Seinsproblems besteht darin, nicht μῦθόν τινα διηγέσθαι, »keine Geschichte erzählen«, d. h. Seiendes als Seiendes nicht durch Rückführung auf ein anderes Seiendes in seiner Herkunft zu bestimmen, gleich als hätte Sein den Charakter eines möglichen Seienden », Martin Heidegger : *Sein und Zeit*, Band 2, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, p. 8, <<https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/2-SEIN-UND-ZEIT.pdf>>[6.6.22].

Tout comme l'Être heideggérien doit être dissocié de l'étant, le substrat, le modèle des Gente se différencie des images qui se répliquent⁶⁰⁷. L'on ne peut déterminer qui est Ryuneke en le définissant, le délimitant dans la forme qu'il prend.

Cette explication suit d'ailleurs une métaphore : « Verzeih die nautische Metapher ; er liebt das [...] » (DA, 120). L'insaisissabilité de l'être se fait encore plus palpable ; c'est comme si la langue elle-même incarnait l'impossibilité de saisir, dans des concepts clairs et définis (*be-greifen*), le substrat, l'être qui persiste au fond des diverses formes que prend Ryuneke. L'être ne peut être qu'évoqué, dans une métaphore « nautique »⁶⁰⁸, fluide : « Ein Sequenzchen Erinnerung, eine Signalflagge [...] », (DA, 150). Comme l'être fluide, la « métaphore » se déplace sans cesse puisque le sens grec de *μεταφορά* est d'abord « transport ».

L'on comprend alors que le corps est le *hardware* du sujet – si l'on peut encore parler d'un sujet. Il est le substrat matériel dans lequel est inscrit temporairement la signature de l'être, sa configuration (*pattern, Muster*). C'est pourquoi, l'on a affaire, dans ce roman, à des êtres fluides qui se déplacent et se transforment sans cesse. De fait, les Gente sont aussi et surtout des « métamorphes » ; la fluidité est ce qui caractérise leur être. Or, c'est précisément ce qui les rend insaisissables, voire absents à eux-mêmes comme c'est le cas de Ryuneke Nirgendwo qui cristallise cette fluidité au point qu'elle transcende le monde réel sans jamais se fixer dans une forme. La figure de l'ancien renard devenu invisible est tout à fait paradigmatique d'un changement de perception de ce qui fait le sujet. Dans la pensée cybernétique, si l'on en croit N. Katherine Hayles, l'on passe en effet d'une compréhension du monde en termes de présence / absence à une compréhension alternant entre configuration et aléatoire :

In positing a shift from presence/absence to pattern/randomness, I have sought to show how these categories can be transformed from the inside to arrive at new kinds of cultural configurations, which may soon render such dualities obsolete if they have not already. This process of transformation is fueled by tensions between the assumptions encoded in pattern/randomness as opposed to presence/absence. In Jacques Derrida's performance of presence/absence, presence is allied with Logos, God, teleology in general, with an originary plenitude that can act to ground

⁶⁰⁷ « Die Abhebung des Seins vom Seienden und die Explikation des Seins selbst ist Aufgabe der Ontologie », Martin Heidegger : *Sein und Zeit, op. cit.*, p. 27.

⁶⁰⁸ Il est à noter que c'est un bateau parlant à Dmitri qui fait cette métaphore. Ceci n'est pas anodin ; dans le roman, le corps de certain des personnages a une influence sur leur pensée.

signification and give order and meaning to the trajectory of history.⁶⁰⁹

Telle qu'elle est décrite par Hayles, la *différance* entre présence et absence et plus précisément la « pensée de la non-présence » développées par Derrida⁶¹⁰ comprennent encore un dualisme traditionnel où la notion de présence a trait à la notion de *logos* et de téléologie. En effet, Derrida montre dans son livre *De la grammatologie* (1967) que la *phonè* (l'élément phonique de la voix) est toujours pensée de manière indissociable du *logos* : « L'essence de la *phonè* serait immédiatement proche de ce qui dans la "pensée" comme *logos* a rapport au "sens" »⁶¹¹. Or, ce « phonocentrisme se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme présence, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale »⁶¹².

Le propos tenu par Hayles permet de montrer en quoi la pensée cybernétique constitue un tournant : l'absence derridienne est toujours pensée en rapport avec un désir d'une présence préfigurée. La pensée en termes de configuration et d'aléatoire met le « sens » (ce concept métaphysique que Derrida tente de déconstruire) au second plan. Ce n'est pas le sens qui détermine la compréhension du réel. Il ne s'agit donc plus de penser le réel ou l'Évolution à travers un prisme téléologique. Ceci a également pour effet d'abolir la prééminence du sens, donc d'une forme de « logocentrisme » (Derrida, quant à lui, évoque même un « phallogocentrisme »), en déplaçant ces « couplages sémantiques » hors d'une configuration anthropocentrée. Si le paradigme n'est plus centré sur la question de la présence et du sens, il peut émerger une vision sortie de conceptions progressistes, logocentrées, anthropocentrées et qui marquent logiquement la fin d'un dualisme nature / culture :

Rather than proceeding along a trajectory toward a known end, such systems evolve toward an open future marked by contingency and unpredictability. Meaning is not guaranteed by a coherent origin; rather, it is made possible (but not inevitable) by the blind force of evolution finding workable solutions within given parameters.⁶¹³

⁶⁰⁹ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 285.

⁶¹⁰ Et ce bien que la pensée derridienne tente précisément de surmonter, à travers le concept de la « différence », le dualisme inhérent à des couples de concepts comme celui-ci. Son but est d'ébranler la « métaphysique de la présence » marquée par la pensée de Heidegger. Cf. Jacques Derrida : *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967. L'expression « pensée de la non-présence » se trouve quant à elle dans Jacques Derrida : *Voix et Présence*, PUF, Paris, 1967, p. 70.

⁶¹¹ Jacques Derrida : *De la grammatologie*, op. cit., p. 21.

⁶¹² *Ibid.*, p. 23.

⁶¹³ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 285.

Bien évidemment, l'être, le « soi », lorsqu'il est considéré sous cet angle, est fracturé. Mais comme l'explique Hayles, cette fracture survient précisément lorsque ce soi est enraciné dans une logique de la présence :

When the self is envisioned as grounded in presence, identified with originary guarantees and teleological trajectories, associated with solid foundations and logical coherence, the posthuman is likely to be seen as antihuman because it envisions the conscious mind as a small subsystem running its program of self-construction and self-assurance while remaining ignorant of the actual dynamics of complex systems.⁶¹⁴

La sacralité d'un soi, d'un esprit considéré comme un « programme autonome » engendrerait une vision du posthumanisme comme ce qui signe la fin de l'humanité. Mais qu'en est-il chez les posthumains de Dath ?

La réponse est pour le moins complexe. En effet, de prime abord, il semble que certains « personnages », qui sont plutôt des avatars d'eux-mêmes, conservent un soi qu'ils transportent simplement dans divers corps. Les « Setzlinge » en sont l'exemple le plus frappant. Ils sont des copies d'eux-mêmes : « Eine Kopie, um genau zu sein – der Fachbegriff lautet jetzt 'Setzling'. Du hast ein paar technische Entwicklungen von großer Tragweite verpasst », explique la baleine (et ancienne blairelle) Georgescu à Dmitri (DA, 213). Dmitri détaille cette invention technique : « Setzlinge, das ist ... das sind maschinell eingelesene Persönlichkeitsabbildungen – programmierte Gente, nicht ? » (DA, 213). Les Setzlinge sont donc des reproductions de personnalité ; ils sont le texte d'une individualité lue par une machine. C'est comme si l'on avait délaissé le corps de la blairelle et que l'on avait simplement téléchargé son substrat dans une machine qui produit un requin-baleine.

Comme on l'a vu, cette idée est problématique pour la pensée posthumaniste car elle maintient en un sens le dualisme corps / esprit. L'on retrouve d'ailleurs cette dialectique qui ne fait que déplacer l'individualité dans un autre corps ou un autre dispositif, dans nombres de récits de science-fiction : pensons par exemple à la série d'anticipation *Transferts* (2017) où les personnages peuvent transférer leur esprit dans d'autres corps⁶¹⁵. Toutefois, ce « téléchargement » a nécessairement un impact sur un

⁶¹⁴ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 286.

⁶¹⁵ Même si cela donne lieu à des « contre-transferts », des réactions qui se rapprochent de la démence et indiquent ainsi un retour de flamme de cette découverte technologique. L'on pourra noter au passage la dimension symbolique de la notion de transfert qui fait écho aux théories psychanalytiques.

soi « vagabond ». Un exemple frappant du doute, qui naît dans les esprits transférés à l'envie dans des machines et des corps-tech, est formulée par la cyborge et protagoniste Motoko, dans *Ghost in The Shell* (1991) : « Des fois, je me demande si je ne suis pas déjà morte et si ce que j'appelle "moi" n'est en fait qu'une personnalité artificielle faite d'un corps mécanique et d'un cyber-cerveau »⁶¹⁶. À force de s'interfacer à la machine, le « soi » se dissout. Être ou ne pas être, présence et absence ; c'est bien la question que se posent des cyborgs qui pensent encore comme des humains. Dans *Permutation City* (1994) de Greg Egan, en revanche, où la technologie informatique permet de sauvegarder la configuration neuronale des personnages, il devient possible de transférer ces configurations dans un monde complètement virtuel, sans substrat.

C.D. Simak, lorsqu'il écrit *City* en 1952, pense déjà la question de la transformation de l'être lorsque celui-ci « change de corps ». Les contes 4 et 5 traitent plus précisément de cette question. Sur Jupiter, les Hommes tentent d'explorer une planète à l'atmosphère terrifiante et invivable. Grâce à une « conversion », ils peuvent devenir des « Galopeurs », des êtres adaptés à la vie jovienne. De loin, Fowler plaint ces humains convertis devant affronter les affres de Jupiter et qui d'ailleurs ne reviennent jamais. En désespoir de cause, il finit par se convertir lui-même, ainsi que son chien Sultan. Là seulement s'impose à lui un tout autre point de vue : la « soupe de Jupiter » devient « [...] d'une étrange beauté cristalline qui scintill[e] sous les nuages multicolores »⁶¹⁷. Possédant un autre corps, il possède de nouveaux sens et donc de toutes nouvelles perceptions. Il peut enfin communiquer avec son chien :

- [Mais] tu me parles !
- Bien sûr. Je t'ai toujours parlé, sauf que tu n'entendais pas.
- J'essayais de te dire des choses mais tu n'y comprenais rien.⁶¹⁸

Le corps des Galopeurs devient une interface de traduction entre l'humain et l'animal. C'est dans ce corps jovien qu'il comprend les limites de son cerveau humain : « Les facultés terriennes sont peut-être lentes et brouillées par nature. On est les crétins congénitaux de l'univers, figés au point de tout faire à la dure »⁶¹⁹. Il comprend

⁶¹⁶ Masamune Shirow : *Ghost in the Shell, tome 1* (1991). Traduction française par Yvan Jacquet et David Leishman, éd. Glénat, Paris, 1995, p. 106.

⁶¹⁷ « [...] a strange crystalline beauty that sparkled in the shadow of the many-colored clouds », C.D. Simak : *City, op. cit.*, p. 108-109. Traduction française : *Demain les chiens, op. cit.*, p. 149.

⁶¹⁸ « 'You are talking to me!' –'Sure thing,' said Towser. 'I always talked to you, but you couldn't hear me. I tried to say things to you but I couldn't make the grade' », C.D. Simak : *City, op. cit.*, p. 108. Traduction française : *Demain les chiens, op. cit.*, p. 142.

⁶¹⁹ « Maybe the brains of Earth things naturally are slow and foggy. Maybe we are the morons of the universe. Maybe we are fixed so we have to do things the hard way », *ibid.*, p. 110. Traduction française : *Demain les chiens, op. cit.*, p. 144.

également que c'est cette limitation du cerveau humain qui fait que les autres humains devenus galopeurs refusent de rentrer, de retourner dans leur corps antérieur. Le corps-hôte change donc les perceptions du « soi », ses pensées, et ainsi peut-être sa personnalité.

Mais qu'en est-il de Georgescu ? S'il est vrai qu'elle ne perd pas son ton quelque peu autoritaire lorsqu'elle (il) rencontre à nouveau Dmitri, le requin-baleine semble plus gai : « Sein Tonfall verriet, dass das etwas war, worauf der Wolf sich freuen sollte » (DA, 212). Georgescu la blairelle est, au début du roman, commandante des armées, et elle est décrite comme un esprit pragmatique : « Die Dachs, ein rein praktischer Kopf, dachte dabei an strategische, taktische und operative Aussichten [...] » (DA, 21). Voici comment Georgescu est décrit lorsqu'il est requin-baleine : « Seine Augen waren klein, aber sie sahen schlau aus. Sein Maul hatte einen gemütvollen, leidenden Zug, als höre er den ganzen Tag impressionistische Klaviermusik, in Moll » (DA, 212). Son apparence et ses paroles indiquent ainsi le changement de personnalité de Georgescu, changement qui est probablement permis par son nouveau corps.

C'est qu'ici les possibles technologiques inventés par Dath touchent à l'articulation entre le corps et l'esprit, mais aussi à ce qui fait le sujet. En un sens, la fiction de *Die Abschaffung der Arten* se situe à un carrefour entre des visées transhumanistes et posthumanistes.

Afin d'explicitier cette hypothèse de lecture, il faut d'abord préciser que jusqu'ici l'on n'a pas distingué le « soi », disons l'intégrité du sujet d'une part, et d'autre part la personnalité. Or, il est intéressant de constater que dans le roman cette identification entre soi et personnalité est remise en question. L'on a déjà vu que changer de corps induit un changement de personnalité. Comme ces personnalités vivent longtemps, celles-ci connaissent de nombreux changements et elles finissent par oublier ce qu'elles étaient, autrement dit une part d'elle-même. C'est dans cette mesure que l'altération signifie aliénation.

Ryuneke Nirgendwo l'évoque dans une discussion avec Padmasambhava : « [...] die meisten, außer Cola und mir, haben längst vergessen, wer sie waren, sich in Partiale aufgespalten oder mehrere Persönlichkeiten in einer vereinigt [...] » (DA, 454). D'ailleurs, Ryuneke explique ceci afin de montrer que la présence n'est pas

seulement une question temporelle, comme l'affirme Cordula (surnommée Cola ici), mais : « Vor allem eins der Integrität » (DA, 454). L'on rejoint la pensée de Hayles selon laquelle des individualités, qui se métamorphosent sans cesse sans l'intégrité d'un corps fixe, font passer au second plan la « métaphysique de la présence ». Mais ce qui est intéressant dans la phrase énoncée par Ryuneke Nirgendwo, c'est qu'il évoque la bifurcation, la diffusion de ces Gente et de leur copies (Setzlinge) dans de multiples personnalités ou, à l'inverse, dans le clivage de la personnalité. C'est aussi pourquoi, ces « êtres » ne se constituent plus en sujet, ils ne le peuvent plus, ils ont oublié ces fragments de soi derrière eux.

L'on pourra donc sûrement affirmer avec Dirk Spreen que le cyborg, l'hybride-tech promet d'abord l'implosion de soi : « Die Versprech/er/ungen des Cyborgs münden in der vollkommenden Implosion des Selbst »⁶²⁰. Seulement chez Dath, ce qui implose à travers les figures des Gente, c'est la notion de soi, qui se révèle être une fiction bien moins pertinente à une époque où ces hybrides peuvent être transférés sur différents supports.

Pyretta explique cette modification de la conception de soi à Feuer. Pyretta est une « Minderling ». Ces derniers sont des descendants des Gente habitant sur Vénus qui tentent de redevenir des Hommes, raison pour laquelle certains d'entre eux ont fait des recherches approfondies sur les Gente et les humains avant eux. Rappelons que ces « Minderlinge » vivent un millier d'années après la fuite des Gente hors de la Terre. Pyretta raconte ainsi à Feuer comment les « Setzlinge » furent créés. L'on comprend dès lors qu'il s'agit d'une pensée cybernétique où le corps biologique est remplaçable par une machine. Les Gente, raconte Pyretta, ont réduit une personne à une somme de significations. Ils ont repris la théorie d'une chaîne inférentielle de sens pour l'appliquer à la conscience :

Wie es möglich wurde, dass ein Bewusstsein ... eine Person ... also eine handlungsfähige Summe von Bedeutungen ... das Substrat wechseln kann – jemand, der ein Hirn war, wird ein Rechner oder ein anderes Hirn oder [...] eine Flüssigkeit, und verliert dennoch nicht seine Identität (DA, 445)

Cette question recoupe pour le moins des préoccupations contemporaines car, comme on l'a vu, l'« inférentialisme » évoqué par Dath est une manière de penser les

⁶²⁰ Dierk Spreen : « Was verspricht der Cyborg ? », *op. cit.*, p. 94.

éléments seulement en lien avec la chaîne sémantique dans laquelle ils sont pris, sans lien avec un substrat extérieur. Or, ce procédé de pensée s'accorde largement avec la réflexion cybernétique. Si l'esprit est une forme de petite « monade » indépendante de son *hardware*, on peut bien le transférer sur une autre machine. Toutefois, la discussion entre Pyretta et Feuer soulève encore une autre question : qu'est-ce qui fait que l'« individu » peut encore conserver sa spécificité ? Ici, il s'agit de la perception, du souvenir et de la preuve. Feuer affirme ainsi : « [...] wer bin ich, wenn nicht das, was ich will, was ich bezeugen kann und woran ich mich erinnere ? » (DA, 445).

Ces trois facultés ne sont pas considérées comme inférentielles chez les Gente. Elles seraient donc le marqueur de l'identité. Et pourtant, qu'en est-il de ces « êtres » qui ont oublié qui ils étaient dont parle Ryuneke ? De ces clones de clones ? Mieux encore : que dire d'Izquierda qui affirme à Cyrus : « Ich erinnere mich [dass du ein Mensch war], auch wenn ich nicht dabei war » (DA, 449). La chauve-souris a des souvenirs d'une époque où elle n'était pas encore, probablement implantés dans son cerveau-machine par quelque invention technologique de la société gentile. Est-elle donc autre chose que ce corps de chauve-souris ?

c. Trans/ posthumanismes : l'implosion du soi

Les personnages du roman – Gente, Setzlinge, Minderlinge, cristallisent le point d'articulation entre la pensée cybernétique et le posthumanisme, ainsi que le transhumanisme. Il n'est donc pas étonnant que ces corps soient envahis par les contradictions et les questionnements. Les réflexions qui émergent du récit et reflètent les interrogations communes à ces courants de pensée sont permises ici :

- d'une part, en faisant apparaître le corps comme un *hardware*, une enveloppe dont la forme est interchangeable avec une autre. Cette métaphore apparaît clairement dans les propos tenus par Cordula à Padmasambhava : « Du kannst, beispielweise, deine, na, sagen wir, Persönlichkeit, wie eine ganz grundsätzliche Software für eine universale Turingmaschine, auf jedes Tier und ziemlich viele Pflanzen überspielen [...] » (DA, 460).

- d'autre part, en détachant le soi de la notion de personnalité. Une personnalité pouvant être scindée et mêlée à d'autres personnalité, l'être individuel apparaît comme une fiction qui n'est encore que celle du langage. Cette dernière réflexion se retrouve d'ailleurs au plan formel : la langue postmoderne, elliptique utilisée par certains

personnages fait écho à une pensée habitée par l'hésitation et hanté par le morcellement de l'être qui dit « je ».

Il semble donc que la pensée cybernétique d'un corps-*hardware* rejoint la pensée transhumaniste d'un esprit transcendant les corps et maintient *a priori* le dualisme corps / esprit. Comme cela a déjà été évoqué, les définitions données du transhumanisme sont nombreuses, et certaines pourraient tout à fait être celles du posthumanisme. Toutefois, si l'on prend l'aspect progressiste de cette notion, l'on peut comprendre en quoi elle rejoint la pensée cybernétique. Voici ce qu'affirme Gilbert Hottois :

Le transhumanisme encourage sur base volontaire l'amélioration ou l'augmentation des capacités et facultés, physiques et psychologiques de l'individu [...]. Il poursuit l'avènement effectif de transhumains. Il se présente comme une philosophie progressiste dans la continuité de l'humanisme laïque moderne et contemporain [...].⁶²¹

La technologie permet l'amélioration de l'humain, grâce à une augmentation prothétique ou même à un transfert de l'être dans un corps-machine plus performant. Le corps devient, comme pour les Gente, une simple configuration : « eine leibliche Konfiguration » (DA, 83). Il est alors possible d'en changer le matériau, sans en changer l'identité.

Le préfixe « trans », dans ce concept, désigne donc la possibilité d'un transfert, mais aussi une notion de transcendance de l'esprit. Cordula, qui a vécu la période de l'« Ennui » (qui, rappelons-le, désigne l'Anthropocène dans le récit), évoque la pensée transhumaniste comme une transcendance dans la permanence : « Transzendenz in Permanenz » (DA, 227). En améliorant le corps technologiquement, les humains de l'Anthropocène cherchaient donc la transcendance de l'esprit et, ainsi l'éternité : « Sich selbst im Diesseits verewigen, das wollte man » (DA, 227).

Toutefois, comme ce travail tend à le montrer, *Die Abschaffung der Arten* ne présente jamais une seule vision d'un futur technologique. Aussi, ne s'agit-il pas de présenter une vision uniquement positive du transhumanisme, que cela concerne les humains de l'« Ennui » ou les Gente. C'est pourquoi, l'amélioration du corps ou son remplacement par un autre substrat, modifie aussi cet « esprit » transféré. En d'autres termes, l'identité ne conserve pas son intégrité lorsqu'elle est « transférée ». Elle ajoute

⁶²¹ Gilbert Hottois : *Philosophies et idéologie trans/posthumanistes*, op. cit., p. 228.

ainsi : « Jetzt aber mußten diese Leute lernen, dass auch über sie hinweggeschritten werden konnte, dass auch sie selbst transzendierbar waren » (DA, 227).

En voulant s'assurer la permanence de l'être, le transhumanisme cherche à améliorer un corps périssable en le modifiant. Or, c'est cette modification qui rend l'individu étranger à lui-même. Cordula affirme avec ironie : « Nur weil Großmutter siebenmal ins Krankenhaus gefahren ist und siebenmal wieder heim, heißt das nicht, sie ist unsterblich » (DA, 227-228). Cette image permet de comprendre que l'on ne peut conserver une individualité éternellement ; elle s'effrite, se dissout au fil des « transferts ». L'on pourrait dire qu'ici, l'esprit-« monade », l'être, n'a pas l'universalité qu'on lui prête. Une telle pensée s'oppose donc fondamentalement à la métaphysique heideggérienne :

§ 7 C. : Das Sein als Grundthema der Philosophie ist keine Gattung eines Seienden, und doch betrifft es jedes Seiende. Seine »Universalität« ist höher zu suchen. Sein und Seinsstruktur liegen über jedes Seiende und jede mögliche seiende Bestimmtheit eines Seienden hinaus. Sein ist das transcendens schlechthin.⁶²²

Probablement est-ce dans la négation de la transcendance de l'être que le roman articule la pensée transhumaniste et la pensée posthumaniste. Cette pointe d'humour de Cordula rappelle que l'altération de l'être, le corps considéré comme une frontière n'est jamais très loin de sa dissolution. Le seuil de soi-même, c'est aussi symboliquement la mort. Les Keramikaner racontent également la création des phérophones comme l'histoire d'un hasard qui a placé l'humain près de sa fin : « Es hat ganz harmlos angefangen [...] als echte Neugier und Verbesserung der Lebensbedingungen [...]. Dann erfand man die Pherinfone [...]. Und als das geschehen war, stand er an seiner Schwelle, dieser abgehärmte Mann da » (DA, 218).

La mort symbolique, l'être au seuil de lui-même et donc de son annihilation est un motif récurrent dans le roman. La thématique sera abordée à nouveau plus loin dans ce travail, mais il est possible pour l'instant de tirer un fil sémantique qui traverse le récit. La figure de Zagreus est particulièrement intéressante à cet égard. Le personnage apparaît sur Vénus et se présente comme un mentor pour Feuer. Il est un Biomechanoïde construit lors de la fuite des Gente hors de la Terre et au cas où ceux-ci ne parviendraient pas à coloniser Mars et Venus. Le métal duquel il est fait sert à

⁶²² Martin Heidegger : *Sein und Zeit*, op. cit., p. 51.

éviter les radiations de l'espace et ainsi à conserver le matériau génétique gentile. L'on apprend qu'il est aussi un clône de Georgescu : « [...] auch ich bin geklont, aus dem Genom der dahingegangenen Verteidigerin der Gente: oben grau, etwas grün, Bauch und Beine schwarz [...] » (DA, 368).

Le nom de Zagreus interpelle le lecteur. En effet, il fait référence à la première apparition de Dionysos. Dans la mythologie grecque, l'enfant est tué par les titans en raison de la jalousie d'Héra. Athéna sauve le cœur de Zagreus et l'amène à Zeus. Celui-ci le mange et le fait renaître. C'est pourquoi, Zagreus est nommé δίδυμος (« digonos » : celui qui est né deux fois). Dans la mesure où Zagreus a été démembré et où il renaît, il conserve un lien avec la mort. Il est une sorte de dieu au seuil de la vie et de la mort et il est donc également nommé « Dionysos Khthonios » (le dionysos « sous-terrain »). Zagreus, la machine qui renaît du génome de Georgescu porte ainsi le nom d'un dieu dont les liens avec la mort sont clairs. Tout comme l'histoire mythologique, celle de Zagreus a trait au démembrement d'un ancien corps et à la reconstitution du « soi » dans un autre. Dietmar Dath ne choisit pas ce nom par hasard : il reprend à son compte une tradition mythologique qui devient technologique, et se revendique en même temps de la littérature d'Ezra Pound, celle-là même qui dans sa modernité pense la fin du sujet.

« Dritter Satz: Digos/Digos (Adagio) », c'est le titre du troisième chapitre de *Die Abschaffung der Arten*. Au début du roman, le loup Dmitri est également nommé ainsi : « [...] du zweimal Geborener, *Digos, Digos* » (DA, 58). Dans le cas du loup, l'on comprend que sa deuxième naissance, c'est sa filiation avec le lion Cyrus. En partant de sa meute et en servant le lion, il devient son fils. Dans la société des Gente, la naissance n'est pas liée à la reproduction biologique, mais à la modification constante des corps, et à la filiation spirituelle. L'on assiste ainsi à un renversement de l'« ordre naturel » des choses, puisque chez les Gente, tout ce qui reste est une dénaturation gentile : « [die] gentil[e] Unnatur » (DA, 345). Chez Ezra Pound, à qui Dath fait sans cesse référence dans le roman, la référence à la deuxième naissance provoque un sentiment d'impuissance du lecteur devant la force des choses. L'humain, ses aspirations sont bien peu de choses : « L'énorme tragédie du rêve dans les épaules courbées du paysan [...] / Et que les vers mangent le bœuf mort / DIGONOS, δίδυμος »

(Cantos, LXXIV)⁶²³. Vanité des vanités. En reprenant ce motif et en l'appliquant aux Gente, Dath porte à la fois un regard critique sur une humanité anthropocentrée qui tente de conserver son intégrité et propose une renaissance « dénaturée » dans un nouvel ordre gentile faisant fi de la sacralité du corps. Toutefois ce positionnement n'est pas anodin pour l'humain qui disparaît progressivement : ici, la renaissance est mêlée de mort.

C'est donc là que le transhumanisme rejoint la pensée posthumaniste. Comme l'explique Gilbert Hottois, le posthumanisme prend communément deux sens, deux orientations différentes :

La première est celle du posthumanisme comme critique, contestation des humanismes. Le posthumanisme n'est pas posthumain ; il est seulement post-humaniste. La référence aux technosciences y est très inégale, voire absente.

La seconde focalise au contraire la croissance technique exponentielle et anticipe l'obsolescence de l'homme, son dépassement et son remplacement au gré d'une évolution technologique de plus en plus autonome.⁶²⁴

Cette dernière conception est clairement présente dans le roman puisqu'elle anticipe la fin de l'humain, la posthumanité comme étant ce qui se déroule après la fin de l'Anthropocène. Toutefois, et comme on le verra plus loin, la première conception se retrouve aussi chez Dath dans la mesure où la pensée humaniste est critiquée dans son universalisme – à la manière dont le fait Rosi Braidotti⁶²⁵.

Il devient clair en suivant ces articulations entre post/transhumanismes et pensée(s) cybernétique(s) que Dath se sert de ces courants de pensée comme d'influences pour penser une posthumanité dans sa complexité. En effet, et comme le fait Hayles⁶²⁶, Dath pense différents possibles des technologies à la fois : le soi se révèle

⁶²³ Ezra Pound : *Les Cantos*, Flammarion, Paris, 1988, p. 215. Voici le texte dans sa version originale : « The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent shoulders [...] / That maggots shd / eat the dead bullock / DIGONOS, δῖγονος », Ezra Pound : *The Cantos of Ezra Pound, op. cit.*, p. 445.

⁶²⁴ Gilbert Hottois : *Philosophies et idéologie trans/posthumanistes, op. cit.*, p. 232.

⁶²⁵ Rosi Braidotti pose un regard critique sur la notion d'« humanisme » dans la mesure où seul une vision de l'humain est incluse dans cet humanisme : généralement celle de l'Homme blanc, occidental, anthropocentré. Cf. Rosi Braidotti : *The Posthuman*, Polity Press Cambridge, Malden, 2013.

⁶²⁶ « In tracing these continuities and discontinuities between a "natural" self and a cybernetic posthuman, I am not trying to recuperate the liberal subject. Although I think that serious consideration needs to be given to how certain characteristics associated with the liberal subject, especially agency and choice, can be articulated within a posthuman context, I do not mourn the passing of a concept so deeply entwined with projects of domination and oppression. Rather, I view the present moment as a critical juncture when interventions might be made to keep disembodiment from being rewritten, once again, into prevailing concepts of subjectivity », N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics, op. cit.*, p. 5.

être une fiction, il se dissout en fragments, son doute envahit jusqu'à la langue du texte. Et pourtant, le récit ne présente pas de dimension catastrophique (et donc anthropocentrée) : la dissolution est un seuil qui permet de renaître autrement, d'être une « Hebammenzivilisation » : « „Apokalypse“, sagten die Pherinfone, war der Name der Stunde, aber nicht die Nachricht vom Ende der Welt, sondern die von ihrem Anfang » (DA, 20). Digonos, Digonos.

2. Nos alter ego, nos aliens : Pulsarnacht

Nous nous concentrerons dans cette partie sur *Pulsarnacht* et sur la vision que comporte ce roman d'une « posthumanité » technologique. Comme nous le verrons pourtant, Dath propose différentes visions de l'humain du futur dans ce récit ; l'une, technologique, d'hommes-cyborgs, l'autre d'un peuple organisé en tribus, dont le mode de vie, archaïque pour l'époque à laquelle se situe le récit, rappelle ceux des peuples « naturels ». L'on fait donc face à deux évolutions différentes d'espèces humanoïdes, qui reflètent deux visions de l'humain. L'une s'affranchit de la « nature » à travers les technologies, l'autre recherche ses origines à travers une structure mythique et tribale de la société. Or, il s'avère que les descendants de l'humain ne sont pas ceux que l'on croit, et la réponse apportée par Dath donne matière à réflexion.

a. Alter ego

Rappelons-le de suite ; l'espèce qui se dit (et se croit) humaine dans la première partie du récit est en fait une espèce aliène, venue d'un espace-temps très éloigné par des failles spatio-temporelles, nommées « Ahtotüre »⁶²⁷. Cette espèce se nomme elle-même humaine (« außer uns Menschen », PN, 232) et se considère comme le résultat d'une évolution technologique de l'humain à travers l'intégration de Tlaloks. Ces Tlaloks sont des ordinateurs quantiques permettant d'avoir accès à une réalité virtuelle nommée TwiSicht. Toutefois, comme cela a déjà été évoqué dans le résumé de *Pulsarnacht*, ces posthumains cyborgs se révèlent être des « Regenfinger », une espèce aliène plus intelligente : « [...] der Tlalok war selbst ein Subjekt » (PN, 365). Le corps « humain », quant à lui, est une simple enveloppe artificielle : « [...] eine sehr künstliche Schöpfung » (PN, 365).

Ainsi que le souligne Julian Menninger, il ne s'agit donc pas d'une vision classique du transhumanisme au futur, comme cela est le cas de *Feldeváye* et de *Die Abschaffung der Arten* :

Im Gegensatz zu *Feldeváye* erwecken die in *Pulsarnacht* geschilderten Körper folglich nur den Anschein, dass es sich bei ihnen um transhuman modifizierte handelt. Die zahlreichen

⁶²⁷ Le terme « Ahto » pourrait venir du vieux haut allemand qui signifie « huit ». Ce chiffre symbolise l'infini et renforce l'idée selon laquelle ces portes ont un impact sur l'espace-temps. Dans la mythologie finlandaise « Ahto » est également le dieu de la mer et de la pêche.

Möglichkeiten derer Transformation liegen so nicht in der Weiterentwicklung des Menschen begründet, sondern in der Tatsache, dass es sich bei den Körpern ohnehin um avancierte biotechnologische Konstrukte handelt, die als Hülle für eine gänzlich andere Lebensform dienen.⁶²⁸

Pourtant, dans la mesure où une grande partie du roman est consacrée à des réflexions sur l'identité de cette espèce en tant que « posthumanité », et où le lecteur s'identifie automatiquement à ces êtres, il est tout à fait intéressant de les prendre en compte comme une vision future du posthumain. D'un point de vue symbolique, deux conceptions de l'humain coexistent dans ce récit ; l'une se détachant de la nature, et l'autre tentant d'y revenir. Quoiqu'il en soit, la révélation mettant en lumière le fait que les Dims (le peuple « naturel ») sont les vrais descendants des humains ne signifie pas que Dath préfère une vision essentialiste, naturelle de l'humain dans ce récit. Comme bien souvent dans ses romans, la réponse se situe au milieu. Dath le souligne dans la postface : « Die Spielregeln, nach denen der Konflikt in *Pulsarnacht* ausgetragen wird, sind jene der Hegel'schen Dialektik. Die Mitte, die erreicht werden soll, ist keine platte Versöhnung » (PN, 429).

En effet, il est d'abord important que les « Regenfinger » se croient les descendants des humains. Et de fait, peut-être le sont-ils devenus. Dans le récit, ils sont détenteurs d'une partie de la culture et de la mémoire humaines. Cette appropriation s'apparente à un vol, comme le rappelle la Dim Aisa à César : « Aber dass ihr uns unsere Geschichte weggenommen habt, unsere Namen, unsere Legenden ... » (PN, 362). Cette remarque soulève un certain nombre de réflexions sur l'authenticité de l'Histoire écrite par un peuple ayant la suprématie dans l'univers, ainsi que sur le besoin de réhabiliter celle d'un autre peuple opprimé. Ces éléments feront l'objet d'une analyse dans les chapitres suivants. Contentons-nous pour l'instant de remarquer que les « Regenfinger », se croyant humains, ont conservé cette culture comme si elle était la leur. Ainsi, l'anglais est, comme dans *Die Abschaffung der Arten*, une langue antique. César lit *The Waves* de Virginia Woolf au chevet de Daphne, la Dim blessée. Aisa, qui se tient à côté, commente : « Das war schön. Man bekommt Fernweh nach einem richtigen Meer ». Et César de s'étonner : « Sie verstehen die alten Sprachen? »

⁶²⁸ Julian Menninger : « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath », *op. cit.*, p. 80.

(PN, 359). À ce stade du récit, et comme l'apprend César, deux espèces se revendiquent de la culture humaine et se la transmettent.

Dans cette mesure, il est intéressant de concevoir, d'un point de vue symbolique, les citoyens greffés de Tlaloks comme une vision technologique du posthumain, d'une humanité qui ne conserve que sa culture et s'affranchit de la nature. Nous reviendrons plus tard sur la révélation selon laquelle les Dims descendent des humains.

Rêve transhumaniste ?

Au début du roman, le lecteur s'identifie facilement à ces humanoïdes, à leur manière de penser, d'interagir. Ils semblent réaliser le rêve transhumaniste ; éternels trentenaires quasi-immortels, comme l'est César :

Wie alt er war, ließ sich nicht sagen. Physisch hatte er sich, wie alle erwachsenen Menschen im Bereich der VL, seit Erreichen des dreißigsten Lebensjahrs nicht mehr verändert. Er würde fortfahren, so auszusehen wie jetzt, bis er starb, falls das je geschah. (PN, 79)

Comme les Gente de *Die Abschaffung der Arten*, ils se sont détachés du substrat biologique au point que les parties de leur corps deviennent un substrat aléatoire. L'on assiste à nouveau à un morcellement du corps ou à sa réplique à l'infini. Si une matérialité est nécessaire, un substrat sur lequel l'esprit peut se « greffer », il importe peu que celui-ci soit une main, un visage, un corps féminin ou masculin. C'est pourquoi ces êtres, que nous appellerons les « posthumains », modifient régulièrement leur corps-support. Ainsi, la soldate Valentina devient Valentin. Il en est de même pour Zera qui redevient masculin à un point du récit : « Die zarten Schatten im Kimonoausschnitt verrieten ihm allerdings auch, dass Zera, der offenbar beschlossen hatte, ab heute wieder ein Mann zu sein, zumindest auf seine Brüste nicht verzichten wollte » (PN, 114).

Le plus étonnant toutefois, c'est peut-être le démembrement, le morcellement caractéristiques de certains personnages du roman qui aboutissent à une multiplication du soi, et n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes. En effet, le roman s'ouvre sur l'expédition d'un équipage à bord du STENELLA sensé ramener le visage de l'amirale Renée Melina Shemura à Yasaka, la ville-planète des « Vereinigte Linien ». La mission consiste dans la recherche du visage de l'amirale, qualifiée par Sylvia Stuiwing de « dispersée » : « [es ging darum], jeden braunen Zwerg und jedes

interstellare Stäubchen zu schütteln und zu quetschen, ob nicht das Gesicht der Verstreuten rausfallen würde » (PN, 17). Si le langage de Sylvia peut sembler très imagé, il semble pourtant que dans ce cas la métaphore soit littérale. C'est d'ailleurs souvent le cas dans *Pulsarnacht*, où les planètes sont littéralement des « corps célestes » (c'est-à-dire dotés de conscience), et où un visage peut s'égarer dans l'espace, tel un symbole d'une identité à la dérive.

Toutefois, comme on l'apprend au fil du récit, la dispersion des membres d'un individu est monnaie courante chez les « posthumains ». Afin de comprendre pourquoi l'amirale Shemura s'est démembrée, il nous faut expliquer sommairement l'organisation de la société des « posthumains » sur Yasaka.

Les lignées unies, les « Vereinigte Linien » que nous abrègerons dorénavant par « VL », sont organisées en castes⁶²⁹. Chaque lignée correspond à une famille d'anciens colons durant l'expansion du territoire de la civilisation des « posthumains ». Voici ce qu'en dit le « glossaire » expliquant les divers termes science-fictionnels de *Pulsarnacht* : « Eine Linie war anfänglich eine Kolonisatorenfamilie [...]. Die Staffelung der Nähe zur Urlinie erfolgte dabei analog einer verbesserten, nämlich mikrogenetisch aktualisierten Quasi-Linné'schen Taxonomie [...] » (PN, 420). Le glossaire précise que ces lignées sont des pools génétiques (« Genpools »), donc que les lignées sont interpénétrables. D'autre part, ces lignées sont réparties sur Yasaka en différents « Encuentros », qui correspondent peu ou prou à de gigantesques quartiers⁶³⁰. Le glossaire, qui s'intègre dans la diégèse, semble être écrit après les événements du récit, et paraît donc plus fiable que ne le sont les paroles des « posthumains » dans le récit. Toutefois, comme tout ce qui appartient au récit, il est possible de douter des informations données par le glossaire.

Quoiqu'il en soit, sur Yasaka, les différentes lignées, réparties dans les différents « Encuentros », sont soumises à une hiérarchisation qui rappelle la société de castes :

⁶²⁹ Pas seulement toutefois. Les « Vereinigte Linien » ne sont pas exclusivement regroupées dans la ville-planète Yasaka qui est pour sa part organisée en castes. Les VL regroupent également d'autres formes d'organisation sociétales comme les « Shiema » par exemple. Cf. à ce sujet l'article « Vereinigte Linien » du glossaire : PN, 425-426.

⁶³⁰ « All die Trassen und Trichter, Türme und Brücken, Straßen, Tunnels, Pyramiden, Plätze, Wälle, mondgroßen Biosphären waren voneinander geschieden nach einer Ordnung, die das, was bei einem kleineren Siedlungskomplex, etwa alten auf Terra Firma wie New York oder Rio de Janeiro, vielleicht « Viertel » oder « Submetropolen » geheißen hätte, als Encuentros kannte, ‚Begegnungen‘ » (PN, 145).

Die verwaltungstechnischen Abkürzungen Ti, Du, Ca, Co, Kaji, Vog, Wieg oder Sou waren allen mit je politischen Dingen befassten Lebewesen auf den kartierten Welten nicht nur als Yasaka-Adressencodes, sondern auch als für die Fortpflanzungs- und Lebensaltergesetzordnung der von der Präsidentin regierten demokratisch-republikanischen VL geläufig. Wer Ca1+ war, würde stets mehr soziale Mobilität besitzen als jemand, der nur Vog8+++ war oder eine noch schlechtere Karte gezogen hatte. (PN, 145)⁶³¹

La répartition en classes sociales, issues de lignées génétiques et abrégées par des lettres, n'est pas sans rappeler le roman d'Aldous Huxley, *Brave New World* (1932), où la société se divise en « Alpha », « Bêta », « Gamma », « Delta » et « Epsilon », chaque caste étant composée de sous-castes : plus et moins. Dans la mesure où les lignées des VL sont des pools génétiques hybrides, elles diffèrent cependant de la société imaginée par Huxley dans laquelle l'on cherche et favorise une forme d'eugénisme génétique. Leur détermination est à la fois génétique et aléatoire : c'est le texte génétique qui détermine leur position sociale, mais les lignées elles-mêmes sont hybrides : « Genpools mit Restunsicherheiten bei der Bestimmung ihrer Grenzen » (PN, 420). Chez Huxley, en revanche, il n'y a pas de confusion possible entre un « Bêta » et un « Gamma », par exemple. Dans les deux romans, pourtant, l'on comprend que la place de chacun n'a rien à voir avec la liberté individuelle ou des concepts comme la méritocratie et l'égalité des chances. Il s'agit bien d'un « sort génétique » auxquels les individus de Yasaka se conforment.

La place occupée par les individus à Yasaka détermine également leur accès potentiel au rang des « immortels ». En effet, il existe, pour un petit groupe de privilégiés, la possibilité de devenir immortel. Toutefois, cette accession à l'immortalité s'accompagne d'une interdiction de procréer. Les VL sont régies par un ensemble de lois démographiques. Tout individu détenteur d'un Tlalok peut renouveler son cycle de vie (« Lebenszyklus ») un nombre limité de fois et, surtout, proportionnel à sa descendance. Cet équilibre entre reproduction et durée de vie a pour but de garantir aux autres espèces de l'univers qu'il n'y aura pas une explosion démographique de ces individus. Cet ensemble de lois, créé et imposé par la présidente Shavali Castanon, est également une des sources de conflit avec César Dekarin, le meneur de l'opposition exilé sur le corps céleste « Treue ».

⁶³¹ Les abréviations correspondent aux noms des familles : Tilton, Durantaye, Castanon, Collinet, Kajiwara, Vogwill, Wiegraebe, Sourisseau, etc.

Quoiqu'il en soit, tout individu « immortel », donc n'étant plus limité à un certain nombre de « Décacycles » (« Dekazyklus » : qui correspond à soixante-dix de nos années), doit renoncer à procréer. C'est le cas d'une des filles de Shavali Castanon, Irina Fayun :

Der Grund für die große Feier war die Erhebung einer engen Verwandten der Präsidentin in den Stand der relativen Unsterblichkeit: Ca19+ immerhin war das Mädchen eine Tochter der Präsidentin aus einer Zeit, da diese selbst noch sterblich, also reproduktionsberechtigt gewesen war. (PN, 150)

La fête, qui accompagne l'ascension sociale d'Irina Fayun Castanon, a des accents carnavalesques. Les habitants de Yasaka, dans un geste à la fois moqueur et festif, portent des masques virtuels représentant Irina Fayun. Si le motif carnavalesque est présent et indique déjà en quoi la société de Yasaka relève plus d'une monarchie, d'une société de castes que d'une démocratie, l'aspect technologique des masques en change quelque peu le sens.

En effet, le carnaval a dans ce contexte le sens traditionnel d'un renversement temporaire du pouvoir ; le peuple peut, le temps de la fête, tourner en dérision la classe dirigeante : « Die Yasakis hatten ihren eigenen Humor, zu dem gehörte, dass die twiSichtmasken der Prominenz öffentliches Eigentum waren und man deshalb derzeit [...] Personen treffen konnte [...], die aussahen wie Irina Fayun Castanon » (PN, 150). Toutefois, la réalité virtuelle, la twiSicht, propose des masques qui sont une seconde peau pour ceux qui les portent, élargissant la confusion entre le réel et le virtuel, entre la vraie et les fausses Irina Fayun Castanon. L'on assiste encore dans ce passage au morcellement de l'individu, cette fois-ci en raison de l'effacement de la frontière entre réalité et virtualité : « [Personen], die, wenn man sie nicht mit unbewaffnetem Auge betrachtete – und wie das ging, hatten viele längst vergessen, die sich die Welt überhaupt nur noch in twiSicht anschauten –, aussahen wie Irina Fayun Castanon » (PN, 150).

Si l'on reprend le motif du carnaval, peut-être cette confusion a-t-elle d'autant plus de sens. Chez Mircea Eliade, le temps du carnaval est lié aux cycles saisonniers, et aussi à un passage par le chaos, avant d'en revenir à l'ordre établi :

Toute nouvelle année est une reprise du temps à son commencement, c'est-à-dire une répétition de la cosmogonie. Les combats rituels entre deux groupes de figurants, la présence des morts, les saturnales et les orgies, sont autant d'éléments qui dénotent qu'à la fin de

l'année et dans l'attente du Nouvel An se répètent les moments mythiques du passage du chaos à la cosmogonie.⁶³²

En d'autres termes, toute transformation profonde, tout renouveau suppose et appelle le chaos passer. Or, comme on le comprend, le passage d'Irina Fayun dans la caste des presque immortels est à la fois une mort et une renaissance. Elle renaît immortelle, mais bien aussi étrangère à elle-même, et sans possibilité de se reproduire. Ici, son altération la transforme véritablement et durablement. C'est ainsi que l'on peut interpréter le motif carnavalesque présent dans le récit. La reproduction à l'infini, sous formes de masques portés par les Yasakis, qui sont si réels que l'on ne distingue presque plus le vrai du faux individu « Irina Fayun », indique également que son individualité se dissout dans la technologie. La fabrique de ces individualités artificielles remplace celle de son corps biologique : l'on passe des possibles reproductifs de la « bio-femme » à la reproduction de masques de soi.

Le visage des individus de Yasaka constitue un *leitmotiv* récurrent dans le roman. Ici, sous forme de masques d'Irina Fayun⁶³³. Il y a d'autres visages ; celui de son autre mère, Renée Melina Shemura. Le visage de l'amirale, lui, n'est pas reproduit à l'infini. On l'a vu, il est, au début du roman, caché dans l'espace et, après avoir été découvert par Valentina, est ramené sur Yasaka. Dans un cas, il y a reproduction à l'infini d'images de soi, dans l'autre morcellement du corps. Quoiqu'il en soit, la présence des visages est intéressante. Ceux-ci symbolisent traditionnellement la partie la plus humaine et la plus individuelle du corps humain. Or, dans *Pulsarnacht*, c'est peut-être précisément ce mythe qui est déconstruit ; le visage ne signifie ni l'individualité (puisqu'on la reproduit), ni la sacralité du corps (puisqu'on peut le morceler).

Dans le cas de Renée, le démembrement de son corps fait suite à une ruse visant à contourner les lois démographiques instaurées par Shavali Castanon. Comme on l'apprend, certains individus ayant perdu un membre peuvent le faire repousser et sont, à partir de ce moment-là, considérés comme un nouvel organisme. De ce fait, ils obtiennent un cycle de vie supplémentaire : « Wer im Krieg, oder in einem Unfall

⁶³² Mircea Eliade : *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969, p. 69.

⁶³³ Ce même visage est à nouveau évoqué plus loin où sa ressemblance avec un masque de lui-même devient une stratégie de camouflage : « Dies war keine Maske, aber da die meisten, die flüchtig hinsahen, es dafür halten würden, eine geradezu geniale Tarnung » (PN,268). Cf. le chapitre sur la défamiliarisation en I.B.2.

Gliedmaßen verliert, sich neue wachsen lässt, dadurch ein neuer Organismus ist – genetisch identisch, verstehst du –, kriegt einen Zyklus zusätzlich » (PN, 160-161). De là émerge un commerce avec les Custai : « Sie dealen mit den Custai, die ihnen Organe entnehmen und sie in mechanische Marcha oder andere Gefäße einsetzen [...], um unsere Tlaloks und sTlaloks zu imitieren. So macht man aus einem Lebewesen mehrere. Und alle kriegen jedes Mal den Zusatzzyklus » (PN, 161). César Dekarin évoque lui aussi avec colère ce contournement des lois Castanon, auxquelles il s'était opposé et qui lui ont valu son exil :

Keiner erinnert sich. Es spielt keine Rolle mehr, seit die Wichtigen und Mächtigen dieser sogenannten Republik sich auseinandernehmen lassen, ihre Arme, Beine, Gesichter, Mägen oder Nieren als eigenständige Individuen in alle Welt schicken [...]. So wandert das Zeug, ursprünglich fast immer Castanonpatente, unkontrolliert in den Besitz der Verteidiger von Castanons Gesetzen, als klarer Bruch dieser Gesetze (PN, 117).

Cette double morale (« schmutzige Doppelmoral », PN, 118) évoquée par César permet aux membres des VL non seulement de vivre plus longtemps, mais également de se dédoubler :

und so wandert ein Verbrecher als sieben verschiedene Personen durchs kartierte Universum [...] und wenn dann eine Hand [...], die zehn Zyklen gelebt hat, die den Fortpflanzungsberechtigten zugestanden haben, wird ein Finger abgespalten und man hat wieder zwei neue Personen (PN, 117).

Corps-machine, corps-texte (Die Abschaffung der Arten, Pulsarnacht)

Ce dédoublement a deux conséquences : le clonage à l'infini du patrimoine génétique d'un individu, d'une part. L'individu se dissout dans la reproduction de soi. Et d'autre part, une identité qui se détache du corps intégral. Comme on le comprend en effet, ce n'est pas l'intégrité du corps en tant qu'entité qui définit l'individu – puisque celui-ci peut bien être une main, un estomac ou un visage – mais le code génétique.

Les individus sont des textes génétiques, lus par l'un ou l'autre *hardware* : machines, membre-cyborg, etc. Ce morcellement cautionné officieusement par le gouvernement Castanon, peut étonner si l'on considère son aspect transhumaniste. En effet, comme on l'apprend dans le récit, la guerre qui opposait Shavali Castanon et César Dekarin relevait d'une opposition entre conservation et progrès. Shavali voulait conserver une évolution démographique stable et César préférait encourager la liberté individuelle. Pourtant, Shavali Castanon ne punit pas son ancienne amante Renée,

lorsqu'elle apprend qu'elle a cloné des parties d'elle-même. Comme le souligne César, l'engagement de Castanon vis-à-vis d'un maintien démographique, et donc pacifiste, de l'univers s'apparente plus à la conservation du pouvoir, qu'à une réelle conviction politique : « Sie nannte es den Erhalt des Friedens. Aber es ging um Herrschaft » (PN, 120).

Ces oppositions politiques montrent quoiqu'il en soit que la question du transhumanisme est devenue une question fondamentalement politique. Dans le récit, elle est due à l'invention de la « Marcha » par la firme Castanon. La « Marcha » est, comme ses sonorités l'indiquent sûrement, l'ensemble des dispositifs techniques qui servent de monnaie d'échange entre les VL et les autres espèces. Autrement dit, la technologie, c'est-à-dire tous les instruments permettant la circulation « techno-bio-politique », *hardware* et *software*, est l'indice de valeur prééminent. L'on voit bien en quoi le pouvoir est technologique et également économique : « 'Die Durantayes haben als Erste gesehen', sagte César, 'dass Castanon ihre Marcha-Macht als politische Waffe und ihre politische Macht als wirtschaftliche Waffe einsetzte, um von der eigentlichen Frage abzulenken' » (PN, 119-120). Castanon préfère donc marchander la technologie à des fins de conservations des privilèges, qui sont, comme l'affirme César, les privilèges d'une seule lignée. Les Durantayes, la lignée à laquelle appartient César Dekarin, posent la question des potentiels de la « Marcha » en dehors des intérêts commerciaux. Ils la posent ainsi en des termes transhumanistes :

'Wie weit können wir gehen? Wie sehr können wir uns mithilfe der Marcha, die Castanon entwickelt hat, verändern? Können wir auf Sternoberflächen leben oder im Leerraum wie Medeen und andere Extremophile? Können wir unser Bewusstsein in andere Arten von Materie einsenken und mittels der Tlaloks etwas als exotische...'
'Castanon fand, die Frage sei nicht der Fortschritt, sondern die Erhaltung des status quo [...]'. (PN, 120)

Il nous faudra plus loin poser la question des enjeux politiques de la Marcha, notamment en prenant en compte une analyse (néo-)marxiste qui se rapproche des préoccupations politiques de Dietmar Dath et qui sont transposées dans un contexte hautement technologique.

Pour l'instant, soulignons la formulation de César ; elle est plus qu'imprégnée de philosophie transhumaniste. Il s'agit bien d'un transfert de conscience dans diverses espèces, de l'acclimatation des espèces dans un autre milieu à l'aide d'un autre organisme. Selon César, ce rêve n'aurait pas tout à fait abouti puisqu'il aurait été remplacé par des intérêts économiques et conservatistes. Toutefois, les lois

démographiques de Castanon n'empêchent en aucun cas la dissolution des corps dans une pratique de codage de l'esprit ; les clones prolifèrent sous l'œil indulgent de la Présidente, les supports-*hardware* d'esprits, devenus textes, codes, se multiplient. Là encore, et comme dans *Die Abschaffung der Arten*, le transfert constant des individus sur d'autres supports pose la question des limites de l'individualité. Comme le souligne Donna Haraway dès les années 1980 : « It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices »⁶³⁴. Dès que l'on sort l'individu de son corps d'origine, qu'on le modifie, le morcelle à des fins d'amélioration, se pose la question du substrat ; qu'est-ce qui fait que l'individu peut encore se penser comme un sujet ?

Dans *Die Abschaffung der Arten*, comme pour *Pulsarnacht*, le substrat de l'esprit réside dans le code génétique. En somme, le texte génétique est garant d'une mémoire, d'un héritage biologique qui permet de dire, de retracer une identité. Si les personnages des romans ont bien souvent oublié qui ils étaient (espèce et individu), le code génétique agit, lui, comme un livre permettant de relire les origines de l'histoire individuelle et / ou de l'espèce. Dans le cas de *Die Abschaffung der Arten*, cette idée se cristallise de manière explicite autour de la métaphore du texte et du livre. Le loup Dmitri apprend par Alexandra (un être mi-femme, mi-cygne) que les Gente de deuxième génération ont été fabriqués à l'aide d'un génome inventé ; leur code génétique n'est pas seulement fait grâce aux quatre lettres habituelles (A,T,G,C) : « Man hat andere Basen eingefügt, ein ganzes Genom [...]. Der Code blieb derselbe, das Alphabet war ein anderes » (DA, 204-205). Dans la société martienne, les Sauriens comme Padmasambhava utilisent un « livre de la vie » (« Buch des Lebens »), propre à chacun, et qui les renseigne sur leurs origines. Lorsqu'elle entre en politique, Padmasambhava rappelle pourtant dans un discours que ce livre de la vie n'est autre qu'une « Spintronique » (« Spintronik », DA 415).

Actuellement la spintronique, électronique de spin ou magnétoélectronique, désigne une technique qui exploite la propriété quantique du spin des électrons dans le but de stocker des informations⁶³⁵. Portant le même nom que l'invention de Robert

⁶³⁴ Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 60.

⁶³⁵ <<https://www.pourlascience.fr/sd/technologie/la-spintronique-4826.php>>[6.6.22].

Charles Wilson dans son roman *Spin* (2005, lauréat du prix Hugo)⁶³⁶, où la Terre se retrouve du jour au lendemain recouverte d'une opaque membrane nommé « spin » qui semble figer le temps, alors que l'univers poursuit sa trajectoire, l'invention de Dath diffère profondément du *Spin* de Wilson. Si Dath n'explique pas cette invention science-fictionnelle, les deux occurrences explicites de ce terme dans le roman, ainsi que celles du « livre de la vie », permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit également d'un dispositif, implanté dans leur tête, qui leur permet de consulter des informations : « Diese sehr junge Kriegerin konnte im Kopf die Bücher abrufen » (DA, 332). C'est un peu comme si, nous, les humains du XXI^e siècle avions un moteur de recherche implanté dans notre tête. Padmasambhava rappelle à ses semblables que ce livre est en fait un dispositif technologique : « [...] die genetische und die spintronisch in mich geschriebene Information – ich nenne letztere das Buch des Lebens, weil viele bei den Echsen ihre Spintroniken traditionell als Bücher sehen, aber das ist natürlich nur eine Metapher » (DA, 414-415). La saurienne souligne ainsi l'identité de son espèce à travers deux éléments : le code génétique et la spintronique, c'est-à-dire le dispositif du savoir. Tous deux sont un ensemble d'informations, comme elle le précise. Des informations qui sont inscrites sur un *hardware*, en l'occurrence son corps saurien.

L'on comprend donc en quoi la métaphore du livre, ainsi que celle du texte sont essentielles ; elles rassemblent en leur sein l'idée transhumaniste de l'individualité comme une somme d'informations et de signaux, ainsi que l'idée traditionnelle d'une conservation de la mémoire d'une espèce. En effet, les livres cristallisent la possibilité pour l'humanité de consigner les mémoires. Lire signifie retracer les origines, dont les phrases et lignes sont le symbole.

Il est intéressant de noter que Padmasambhava souligne elle-même cette métaphore. Celle-ci n'est donc pas seulement destinée aux lecteurs du roman, mais bien aussi aux électeurs, devant lesquels elle tient ce discours. Les sauriens sont issus d'un *experimentum crucis* et appartiennent aux plus basses classes de la société martienne. Dans la mesure où une bonne partie de leur existence consiste à se battre pour survivre, l'on comprend que la majorité de ces sauriens savent très peu sur leur propre fonctionnement. Aussi, l'appellation traditionnelle du dispositif spintronique comme

⁶³⁶ Robert Charles Wilson : *Spin*, Tor Books, New York, 2005.

« livre de la vie » renvoie à une incapacité à saisir de manière précise la manière dont fonctionne l'organisme, si ce n'est à travers une métaphore plus immédiatement compréhensible.

Ce procédé d'ailleurs est utilisé dans la science actuelle où la métaphore sert à envisager d'autres manières de concevoir les organismes. Et en l'occurrence, la métaphore utilisée indique la manière dont nous pensons nos corps. N. Katherine Hayles souligne notamment le parallèle entre un livre et un corps humain, avec son code génétique : « Like the human body, the book is a form of information transmission and storage, and like the human body, the book incorporates its encodings in a durable material substrate »⁶³⁷. Cette métaphore est essentielle en génétique actuelle : « The printing metaphors pervasive in the discourse of genetics are constituted through and by this similarity of corporeal encoding in books and bodies »⁶³⁸. Hayles souligne que livres et corps sont à la fois l'expression d'une information et une structure physique. Tous deux, corps biologiques et corpus littéraire, sont à la fois un corps et un message⁶³⁹. Toujours en suivant Hayles, ce qu'indique cette métaphore, c'est l'incertitude qui menace la matérialité des corps.

En effet, il est très étrange que Padmasambhava utilise le terme de « livre », cet outil qui est, déjà au XXI^e siècle, progressivement remplacé par des lignes et livres virtuels. Les livres papier, tels que nous les connaissons, n'existent pas dans *Die Abschaffung der Arten*. Le terme semble donc pour le moins déplacé dans la bouche-tech de Padmasambhava. Hayles explique que les informations qui constituent les humains et/ou les livres, de par la matérialité de leur corps, ne sont pas détachables de leur substrat. La métaphore du livre sert ainsi à rappeler l'importance de ce substrat d'origine qui est certes un *hardware* mais aussi la substance de l'information ; c'est ce que Hayles nomme la « résistance du matériau »⁶⁴⁰ : « Changes in bodies as they are represented within literary texts have deep connections with changes in textual bodies as they are encoded within information media [...] »⁶⁴¹.

⁶³⁷ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 28.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁶³⁹ « As we have seen, the human body is understood in molecular biology simultaneously as an expression of genetic information and as a physical structure. Similarly, the literary corpus is at once a physical object and a space of representation, a body and a message », *ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁰ « Resistant materiality », *ibid.*, p. 29.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

Mais qu'en est-il chez les sauriens ? Y a-t-il une résistance du corps ? Ce que nous apprend la métaphore explicite du livre pour désigner la spintronique, c'est que les interfaces technologiques que sont les corps des sauriens rend leur individualité incertaine. En effet, ils sont issus d'une histoire de l'évolution biologique, puisqu'ils sont le résultat de l'*experimentum*, mais aussi des cyborgs dont le génome est interfacé avec ce dispositif spintronique. Le fait que ce matériau soit hybride – entre évolution biologique et technologies – rend incertaines les frontières de l'individu. Lorsque l'on change la structure physique de ce texte, l'on change toute la conception de l'individualité : « Interpreted through metaphors resonant with cultural meanings, the body itself is a congealed metaphor, a physical structure whose constraints and possibilities have been formed by an evolutionary history that intelligent machines do not share »⁶⁴². Hayles rappelle que l'évolution biologique de *l'homo sapiens* ancre l'humain bien plus profondément dans son corps que ne le présuppose *a priori* une pensée cybernétique.

Dans le contexte de la société de Mars, 1500 ans après notre ère, l'on peut supposer que la spintronique s'articule différemment avec les corps des sauriens. Toutefois, ceux-ci sont bien le résultat d'une évolution biologique « récente ». Les initiateurs de l'*experimentum crucis* (les descendants des Gente) souhaitaient en effet savoir quel tournant prend l'histoire de l'évolution du vivant. Nous verrons plus tard que la réponse est pour le moins complexe. Soulignons simplement que Dath se confronte à la théorie darwiniste de l'évolution, ce qui n'a rien d'étonnant au vu du titre du roman, *Die Abschaffung der Arten* : une référence évidente à *The Origin of Species*⁶⁴³. Le roman ne donne pas de réponse claire quant à l'articulation des corps sauriens avec cette interface technologique (« Spintronik ») dont ils n'ont pas conscience au début. Le fait qu'ils consultent ce « livre de la vie » à la manière dont nous consulterions un moteur de recherche en ligne indique simplement qu'ils ne le considèrent pas comme une partie d'eux-mêmes. Le « livre » de Padmasambhava, lui-même, semble considérer qu'elle est une personne à part entière : « Du bist Padmasambhava. Ich freue mich, dir helfen zu dürfen » (DA, 340). Ce livre semble donc plus être un outil animé, un serviteur, qu'une partie d'elle-même.

⁶⁴² N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 284.

⁶⁴³ Charles Darwin : *The Origin of Species* [1859]. Traduction française : *L'origine des espèces*, Flammarion, Paris, 2008.

Chez Dath, pourtant, la réponse n'est jamais simple. Padamasambhava, dans un combat à mort avec un de ses semblables, mord l'autre saurien au visage et s'interface avec la spintronique de ce dernier : « Irgendeine selbstreparierende Leitung im Zugang zu ihrer eigenen Spintronik hatte sich mit seiner falsch verknüpft, deshalb dachte sie plötzlich, ein paar Sekunden lang, mit dem Hirn des Sterbenden, auf dem sie hockte » (DA, 340-341). Le contact avec la spintronique d'un autre n'est pas celui d'un simple contact avec un moteur de recherche : elle a bien accès à son mode de pensée. Plus tard, Padmasambhava rappelle à ses concitoyens que la spintronique est une information écrite en elle (« die spintronisch in mich geschriebene Information », DA, 414). Tout se passe comme si la saurienne prenait petit à petit conscience que cette interface électronique ne lui est pas si extérieure qu'elle le pense – à travers, précisément, la métaphore du livre. Peut-être peut-on faire le parallèle avec notre humanité, qui commence à se penser comme cyborg, à force de consulter des informations sur des outils qu'elle a au bout des doigts. Peut-être ces écrans sont-ils devenus, de fait, les « nouvelles peaux du monde ». Peut-être ne peut-on plus penser à ces accès à l'information comme à des livres mais bien plutôt comme à des organes-tech que nous avons peu à peu assimilés.

Ce que l'on peut comprendre, en prenant l'exemple des sauriens et de leur spintronique, c'est que l'humanité est au seuil du posthumain, et qu'elle a besoin pour cela de changer ses métaphores. Padamasambhava explicite que le livre est une métaphore, et en cela, sans devenir complètement cette spintronique, elle reconnaît la complexité de son intrication avec la technologie. Comme l'explicite Hayles, lorsqu'elle analyse les débuts de la cybernétique et la pensée de Wiener, la métaphore est l'amorce d'une nouvelle pensée, de nouveaux paradigmes. La métaphore est un indice de ces bouleversements. Mais elle est plus prégnante encore lorsqu'elle se « littéralise », c'est-à-dire lorsque nous devenons également en partie technologique, lorsque nous consultons un « cloud » contenant les traces de notre culture. Ce sont ces aller-retours entre virtuel et réel, entre le cyborg science-fictionnel et le cyborg de chair qui semblent donner matière à penser dans un monde de simulacres. Baudrillard, déjà cité plus haut, l'explique ; dans l'âge de l'hyperréel, SF et réalité se confondent :

Il n'y a de réel, il n'y a d'imaginaire qu'à une certaine distance.
Qu'en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et
l'imaginaire, tend à s'abolir, à se résorber au seul profit du modèle ?
[...] Elle se réduit de façon considérable dans la science-fiction :

celle-ci n'est le plus souvent qu'une projection démesurée, mais non qualitativement différente, du monde réel de la production. [...] À l'univers potentiellement infini de la production, la science-fiction ajoute la multiplication de ses propres possibilités.⁶⁴⁴

Or, chez Dietmar Dath, ce seuil, fait de métaphores parfois littérales, parfois simplement littéraires, donne aux romans leur aspect à la fois poétique et porteur de sens. D'ailleurs, le livre (celui de Dath) est le lieu de la rencontre entre notre réel et notre imaginaire.

Schizophrénies ou cohabitations ?

Revenons au récit de *Pulsarnacht*. Tout comme pour la saurienne de *Die Abschaffung der Arten*, la « cyborgisation » des posthumains crée, on l'a vu, un morcellement de l'identité mais aussi un détachement du substrat « corps ». Toutefois, dans les deux romans, la question du corps est complexe et ce dernier ne se laisse pas si facilement évincer.

Certes, les sociétés des VL sont organisées autour d'une vision transhumaniste du corps : quasi immortalité, corps-prothèse et interchangeable. Le corps devient un simple outil que l'on peut guérir et utiliser à l'envie, ce qui permet une grande liberté. Les MST, par exemple, ne sont presque plus présentes. Pourtant, les solutions technologiques restent parfois encore l'apanage de privilégiés : « Es gab in der Stadt noch immer Menschen, die nicht genug Blutnanoiken in ihren Adern trugen, um wirklich allen Krankheiten zu entrinnen, die man sich auf diesem Weg holen konnte » (DA, 170). Ces quelques individus qui ne sont pas immunisés aux maladies semblent en revanche être une exception. La mort semble toujours lointaine dans un tel contexte. Valentina respire presque par convention : « [...] mit unbedachtem Schnappen nach Luft, die sie gar nicht brauchte » (PN, 70). Entre ces posthumains et leur fin se dresse le rempart de la technologie ; rêve transhumaniste.

Dans cette mesure, l'on serait en droit de penser que les posthumains des VL ne s'embarrassent que peu de ces corps devenus substrat contingent. Une main, un visage, un Tlalok, etc. L'on atteint ainsi une forme de paradoxe. Si les posthumains semblent entretenir un rapport désacralisé, décomplexé face aux changements du corps,

⁶⁴⁴ Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation, op. cit.*, p. 178-179.

à ses prothèses-tech, les « transferts » sur un autre support, un autre corps, semblent cependant poser quelques problèmes face à leur conception de l'individualité.

Kuroda, le capitaine du vaisseau contenant l'équipage qui doit chercher le visage de Renée Melina Shemura, en est un bon exemple. Au cours d'une discussion avec Valentina, l'on apprend que Kuroda ne souhaitait pas modifier technologiquement sa main et voulait la laisser vieillir « naturellement » : « [...] ich hatte sie zunächst absichtlich altern lassen. Altern über den Punkt hinaus, den die Menschen damals erreichten [...] » (PN, 44). Ironiquement, cette main est atteinte du cancer de la peau, et il la lui faut donc modifier. Ce qui est intéressant, c'est la raison pour laquelle Kuroda avait gardé sa main dans son état originel. Elle lui servait de rappel. Kuroda avait tué pendant la guerre (l'une des « Linienkriege ») : « Diese Hand hat Tausende Menschen getötet [...] » (PN, 44). Il souhaitait donc conserver sa main comme un rappel : « Ich wollte die Hand als Erinnerungsstück so lassen, wie sie aus dem Krieg gekommen war » (PN, 45). L'on comprend dès lors l'importance du corps pour laisser à la mémoire la possibilité de perdurer. C'est comme si le corps était nécessaire pour le souvenir, comme si se modifier revenait à accélérer l'oubli.

La main, qui plus est, est un symbole fort ; elle symbolise l'action, l'action spécifiquement « humaine ». Vouloir la conserver signifie chez Kuroda sa volonté de ne pas oublier la condition humaine ; le rapport à la mort, au meurtre, à la responsabilité de ses actes. La main est un motif que l'on retrouve d'ailleurs dans *Die Abschaffung der Arten* ; mais dans ce roman-ci, les Gente s'attaquent aux mains des derniers Hommes, et les portent comme une mode. Dans ce cas, la main est complètement détachée de sa symbolique.

Il est donc possible, dans *Pulsarnacht*, de comprendre le corps d'origine comme un substrat contenant une vérité, tout au moins une histoire. En tant que porteur de cette histoire, il est également garant de la mémoire. C'est peut-être pour cette raison que les changements de corps, les clonages ont un effet étrange sur les personnages. C'est le cas de Renée dont les membres dispersés sont peu à peu réunis lorsqu'elle arrive sur Yasaka : « Nur sehr wenige Organe ihre Körpers fehlten noch » (PN, 148). Elle a pourtant encore des difficultés à rassembler ses pensées et souvenirs : « Renée ärgerte sich ein wenig, dass sie auf das, was ihr Tlalok schon seit dem ersten Yasaka-Erwachen dieses wieder zusammengefügt Körpers übers Politische und Protokollarische, nicht besser achtgegeben hatte » (PN, 157). De la même manière, Kuroda, mort pendant la

recherche du visage de Renée, est ressuscité. Son nouveau corps cloné lui est quelque peu étranger puisque les souvenirs ne surviennent pas de la même manière : « Die Admiralin hat meinen Tlalok bergen lassen. Ein unverschmorter Arm genügte zur Klonierung des Restes. Das neue Hirn ist organisch. Die Erinnerungen fühlen sich ... zusammengedrängt an » (PN, 174).

Il apparaît donc que le souvenir est lié à la continuité de l'être, tout au moins de ce que l'on peut considérer comme une individualité. Or, ces souvenirs sont eux-mêmes en partie liés aux corps. Modifier le corps suppose à chaque altération encore un morcellement de l'individualité.

Ainsi, l'on comprend petit à petit que ces « bonds de l'esprit » entre différents corps, différentes versions clonées d'eux-mêmes n'ont rien d'évident pour ces posthumains. C'est comme si à force de s'altérer, ils remarquaient toujours plus une forme d'inauthenticité, d'écart entre eux et eux-mêmes.

Plusieurs indices dans le roman annoncent en fait, déjà bien avant la révélation de la nuit des pulsars, que les Tlaloks sont des entités à part, et pas seulement un dispositif technologique. Mais du fait de leur ignorance, les posthumains considèrent ceux-ci comme des ordinateurs quantiques. Or, il est intéressant de constater que, malgré la conception cybernétique des corps et l'habitude qu'ils ont d'être clonés, ces individus semblent parfois scindés dans leur intériorité. Pour continuer la comparaison initiée avec Padmasambhava, il semble que la continuité entre ce qui serait l'humain d'une part, et ce qui serait la machine à laquelle il est interfacé (ici le Tlalok) d'autre part, n'est pas toujours assurée : parfois les posthumains semblent différencier ces deux entités. Cette idée rejoint celle évoquée plus haut d'une conception de l'humain comme « néotène », hybride entre nature et culture, entre *bios* (βίος) et *tekhne* (τέχνη).

Cela est dû en premier lieu au fait que les Tlaloks permettent de surajouter une réalité virtuelle à la réalité des posthumains ; elle est appelée TwiSicht. Les Tlaloks servent également de moteurs de recherche (de la même manière que les spintroniques de *Die Abschaffung der Arten*) et d'outils de communication. Voici comment la communication de Comte Mazurier avec ses supérieurs est décrite : « [...] dann verschleierte sich sein Blick, wie das beim Angerufenwerden über eine twiVerbindung typisch war [...] » (PN, 58). Les réalités se superposent mais dans ce cas c'est la virtuelle qui supplante l'environnement tel qu'il est perçu avec des yeux « humains ».

Les posthumains semblent toujours faire la différence entre un corps d'origine et un corps cloné. Celui de Renée Melina Shemura, du capitaine Kuroda, de l'amante de Valentina, Sylvia. Lorsque cette dernière est clonée car elle avait été tuée dans la quête du visage de Shemura, Valentina explique à l'amirale les doutes qu'elle avait par rapport au clonage :

[...] vor dieser Geschichte war ich völlig sicher, dass ich das nie würde akzeptieren können, eine Kameradin oder einen Kameraden, aus Tlalokspeichern rekonstruiert. So jemanden könnte ich, hab ich immer gedacht, nie für dieselbe Person halten wie vorher, das ist bloß eine Puppe. Aber jetzt ... »
« Jetzt, dass du deine Frau Stuiwing wiederbekommen hast », sagte Renée ohne Umschweife, « die du schon verloren geglaubt hattest, siehst du die Sache anders. » (PN, 186)

Certes Valentina exprime que son amour est plus fort que sa réticence face à un clone de l'être aimé. Toutefois, le fait d'exprimer cette pensée est un signe d'une distinction entre les corps. Le corps d'origine a donc une valeur forte aux yeux de Valentina. C'est d'ailleurs également les pensées de cette dernière qui témoignent peut-être le plus clairement de cette scission de l'être.

Au début du roman, Valentina se retrouve dans une sorte de microcosme virtuel dans lequel elle entre sans activer sa « TwiSicht », donc sans utiliser son Tlalok. La première raison est qu'elle ne veut pas être repérée. Mais l'on comprend ensuite qu'elle suit ainsi un de ses principes personnels ; ne pas faire avec le Tlalok, ce qu'elle est capable de faire sans : « [...] ich will meine Arbeit selber machen. Wenn der Tlalok alles regelt, ist er der Soldat, nicht ich » (PN, 13). La formulation est pour le moins claire : « selber », moi-même. Le Tlalok est donc un autre. Lorsqu'elle affirme ceci, sa formatrice lui objecte d'ailleurs qu'il s'agit là de schizophrénie : « Was anderes als du ... was Fremdes ... den Tlalok so zu sehen, das ist, wie wenn man versucht, sich vom eigenen Hirn zu unterscheiden. Spaltungsirresein » (PN,13).

L'on voit dans ce paradoxe dit « schizophrénique » que les posthumains eux-mêmes ont du mal à se saisir de la technologisation de leur(s) corps. Ce qui n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que cette technologie les multiplie en clones, et ouvre profondément les frontières du soi à une altérité-interface qui les aliène à force de les modifier. C'est peut-être en ce sens, c'est-à-dire dans un sens métaphorique, que l'on peut comprendre la figure de l'amirale cheminant dans l'espace. Si l'espace interstellaire (dans le livre il est nommé « kartierte Welt ») matérialise la frontière entre soi et l'autre, l'on comprend bien que depuis l'avènement d'une posthumanité-tech,

cette frontière est infinie – et peut-être même en extension. Le corps désacralisé par ses altérations technologiques est morcelé, à la dérive dans cette espace sans frontière aucune.

b. Aliens

En cela, il est presque logique que les questionnements se fassent toujours plus pressants : « Was ist eigentlich 'wir'? Denken Menschen überhaupt noch mit was anderem als mit dem Tlalok? » (PN, 309). L'on pourra simplement souligner que le fait qu'ils se posent ces questions les rapproche profondément de notre humanité contemporaine. Comme nos casques de réalité virtuelle, les Tlaloks restent les dispositifs d'une réalité augmentée. Et il est clair que les posthumains portent en eux le doute ; celui de ne pas faire un avec cette technologie. Toutefois, peut-être le masque de virtualité est-il plus qu'il n'y paraît.

Si les posthumains ne s'identifient pas totalement à leur Tlalok, certainement sont-ils devenus de simples masques. Ce qui est dit de l'espionne Sylvia Stuiwing : « Die Maske war längst ein wirkliches Gesicht geworden » (PN 347), ne peut-on pas le dire de toute l'espèce des posthumains ? C'est là toute l'intelligence du retournement de situation amené par la nuit des pulsars. Ce qu'ils croyaient être un masque virtuel est une réalité plus vraie que leur simple enveloppe de chair : le Tlalok est un être vivant, les corps des posthumains sont le réel dispositif, le *hardware* de ces « Regenfinger » : « [...] der Tlalok war selbst ein Subjekt » (PN, 365). Les aliens disposent de ces corps posthumains. C'est ici que le masque devient visage, et que le visage se fige, sans vie singulière.

Cette inversion entre le virtuel et le réel, où la réalité augmentée est en fait la vérité « en-deçà », explique la présence des motifs du masque et du visage qui sont récurrents dans le récit et qui ont été évoqués plus haut : le visage de Renée, celui d'Irina Fayun Castanon, les masques qui l'imitent, etc. Les « figures » (à la fois dans le sens de personnages et de visages) sont vidées de leur sens, remplacés par leur simulacre. Cette réalité double explique aussi pourquoi les corps sont tant morcelés, échangés, clonés. Ils ne sont en fait que des enveloppes charnelles pour les « Regenfinger ».

Un tel retournement correspond peut-être symboliquement à ce que Baudrillard a pensé, à travers la logique du simulacre. La multitude de donnés, la prolifération

d'informations, la pensée cybernétique du corps, en bref tous les éléments qui caractérisent l'ère de l'hyperréel vident les objets, les phénomènes de leur substance tout en prétendant constamment en remplir le vide⁶⁴⁵ : « [...] the simulationist order of the hyperreal, the cybernetic striving for complete operational control over the generation of signs and values »⁶⁴⁶.

Là où l'on attendait des posthumains sertis de technologie, des cyborgs qui ne pensent plus à la nature, l'on trouve en fait leur absence, l'imposture de leur inexistence : « Die Menschen, die der Shunkan kannte, inklusive ihn, gab es gar nicht » (PN, 365). Tout y est simulacre, et absence :

At the very heart of information is the event the history of which is haunted by its own disappearance. At the heart of hi-fi is music, haunted by its disappearance. At the heart of the most sophisticated experimentations is science haunted by the disappearance of its object. At the heart of porn is sexuality haunted by its own disappearance. Everywhere the same effect of "rendering" of the absolute proximity of the real: the same effect of simulation ("Year 2000": 40)⁶⁴⁷.

La nuit des pulsars, parce qu'elle ébranle profondément les convictions de ces posthumains, agit comme un déclencheur de révélations. Cet évènement est d'abord une croyance, devenue prophétique. Celle selon laquelle, à un moment donné, tous les pulsars s'éteindront en même temps : « Die Pulse aller bekannten Neutronensterne werden aussetzen. Und man wird das an jedem Punkt des Kosmos gleichzeitig beobachten » (PN, 31). Les pulsars sont des étoiles à neutrons tournant très rapidement sur elles-mêmes et émettant un fort rayonnement électromagnétique. En physique, de tels objets sont le résidu compact issu de l'effondrement gravitationnel du cœur d'une étoile massive quand celle-ci a épuisé son combustible nucléaire. Cet effondrement s'accompagne d'une explosion des couches externes de l'étoile, qui sont disloquées et se dispersent dans le milieu interstellaire. Le phénomène est appelé « supernova ». Le résidu compact n'a d'étoile que le nom : il n'est plus le siège de réactions nucléaires et sa structure est radicalement différente de celle d'une étoile ordinaire⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ Baudrillard pense que cela concerne également la SF : « En fait, la science-fiction dans ce sens n'est plus nulle part, et elle est partout, dans la circulation des modèles, ici et maintenant, dans l'axiomatique même de la simulation ambiante », Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 184.

⁶⁴⁶ Istvan Csicsery-Ronay : « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », op. cit., p. 389.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁶⁴⁸ Cf. l'article de *Pour la science*. Jérôme Novak, Micaela Oertel : « Les étoiles à neutrons : des sondes cosmiques », 2014, <<https://www.pourlascience.fr/sd/cosmologie/les-etoiles-a-neutrons-des-sondes-cosmiques-7858.php>>[17.6.2020].

Pourtant le lexique à la fin du récit précise plusieurs choses. D'une part, les Skypho et les VL découvrent que certains pulsars ne sont pas des supernovæ mais les artefacts d'une espèce aliène inconnue : « Im Zuge der Kartierung haben die Skypho, später auch die VL Pulsare entdeckt, die keine auf diesem natürlichen Weg entstandene Neutronensterne, sondern offensichtlich Artefakte intelligenter Wesen sind, über die sonst jedoch nichts bekannt ist » (PN, 422). Ces pulsars de seconde nature seraient les descendants de « Magnetovoren », sorte de gros astéroïdes nés dans une galaxie inconnue. Ils sont décrits ainsi : « große Kreaturen, [die] um Sterne kreisen, nicht maßstäblich, mit encuentrogroßen Augen » (PN, 162). Cette description témoigne d'un univers science-fictionnel cohérent et réfléchi. En effet, le roman est narré d'un point de vue externe, mais le lecteur est invité à saisir la référence aux Encuentros, donc aux gigantesques quartiers de Yasaka évoquée plus haut. La description de ces « Magnetovoren » témoigne donc de l'immersion du narrateur dans l'univers science-fictionnel, sans que ce dernier ait accès à la vérité qui sera révélée plus loin dans le récit : celle selon laquelle ces astéroïdes sont des artefacts intelligents appartenant à une intelligence supérieure. Le narrateur offre un point de vue ingénu sur ces corps célestes, proche de celui du lecteur qui n'a pas encore accès à toutes les informations.

D'autre part, l'on apprend que la Nuit des pulsars est un récit mythologique narré par les Dims, mais qui semble impossible du point de vue physique. De plus, le mythe contredit la théorie de la relativité générale : « Dieses Ereignis ist physikalisch nicht nur, aber vor allem wegen des Bruchs der Gesetze der Relativitätstheorie unmöglich » (PN, 423).

La nuit des pulsars est donc doublement impossible : en premier lieu parce que les pulsars ont des durées de vie différentes, et ayant probablement été générés à des moments différents, ils ne peuvent s'éteindre en même temps – sauf peut-être grâce à une force capable d'éteindre tous ces pulsars au même moment. Or, précisément cela pose un certain nombre de problèmes physiques. L'autre impossibilité est liée à la question de l'espace-temps et à la théorie de la relativité : des observateurs de tous les recoins de l'univers ne peuvent percevoir cet évènement de manière simultanée. Il sera forcément différé.

Mais la nuit des Pulsars aura bien lieu. Toutefois, dans cette mesure il n'est pas étonnant que les posthumains considèrent cet évènement comme une simple histoire au début du récit. Pour le docteur Zhou qui étudie les Dims, le mythe de la Nuit des pulsars est symbolique : « [eine] eigene Kosmogonie und Evolutionslehre. Um

Mutmaßungen darüber, woher sie kommen » (PN, 32). Or, l'avènement de cette apocalypse, qui prend son sens premier de « révélation », représente bien plus qu'un simple mythe. Il devient réalité, et permet ainsi de lever le voile sur un ordre du monde qui se révèle être un simulacre. De la même manière, les Dims sont les premiers à comprendre que Yasaka est en fait un pulsar : « Wir leben auf der Außenhaut der riskantesten Dysonsphäre aller Zeiten. Der Kern der diamantenen Welt ist ein Pulsar » (PN, 269). Entre les Dims et les posthumains, il s'agit dès lors de deux langues différentes ; l'une mythique et irrationnelle, l'autre scientifique et logique. Et pourtant, dans cet univers de SF, dans un récit qui devrait obéir à la logique cognitive, ce n'est pas le rationnel qui l'emporte. Toute au moins, pas dans son entièreté, et surtout pas dans la mesure où elle prendrait le pas sur un discours dit « irrationnel ».

La tournure que prend le récit implique un certain nombre de réflexions sur la réorganisation de l'univers, ou pour être plus exacte de la manière dont il est conçu. À travers la nuit des pulsars, le récit fait basculer le lecteur dans une vision du monde radicalement différente ; celle où la réalité se dévoile sous un autre jour. Dans la mesure où ce bouleversement a plus d'une conséquence « politique » (au sens de la politique mais aussi du politique dans son sens plus large d'« idéologie ») et symbolique, l'analyse de ces changements occupera une place à part (cf. partie IV.B).

Toutefois, certains éléments peuvent d'ores et déjà être précisés. La nuit des pulsars agit à la fois comme une révélation et comme un effondrement de la civilisation des VL. En ce sens, il s'agit bien d'une apocalypse à tous les points de vue. Cette apocalypse révèle une vérité cachée mais agit également comme déclencheur de l'effondrement. L'apocalypse signifie donc la fin d'un monde, la fin de certaines conceptions et appréhensions de ce monde qui ont, rappelons-le encore, plusieurs conséquences politiques. Néanmoins, la notion d'apocalypse échappe à sa dimension spectaculaire. La nuit des pulsars, bien qu'elle ait des effets sur la société des VL, n'a en aucun cas la force des fléaux bibliques ; pas d'eaux changées en sang, pas de cavaliers. La nuit des pulsars ne dure en fait que trois minutes. Trois minutes qui ne sont même pas directement décrites dans le roman :

« Du hast echt nicht verstanden », sagte Valentina, « dass wir uns an einem ganz seltenen Punkt befinden, seit der Pulsar sein Pulsieren unterbrochen...
« ... und drei Minuten später wiederaufgenommen hat... », ergänzte Zera. (PN, 353)

La seule allusion au déroulement concret de la nuit des pulsars est seulement faite par un « bref », sorte de conte politique écrit par Laura. Dans ce bref, Laura décrit l'histoire d'un cœur devenu de pierre qui s'arrête petit à petit de battre – tout comme le pulsar a arrêté d'émettre des ondes. Il y a donc là une symbolique de la mort, celle qui ne se dit que métaphoriquement. Tout se passe comme si le déroulement apocalyptique ne pouvait être décrit en temps réel. Les trois brefs qui sont retranscrits dans le roman font ainsi état d'une réalité intradiégétique (celle de la nuit des pulsars, les relations des personnages entre eux, etc.) sans que celle-ci ne soit décrite explicitement. Plus précisément les brefs sont une forme de récit immédiat de cette réalité. Dans le bref de César, l'ermite dit à l'oiseau : « Alles, was ich dir erzählt habe, ist nicht passiert, sondern passiert erst jetzt, denn meine Erzählung ist nur ein Gleichnis auf den gestreckten Moment, in dem wir hier miteinander reden » (PN, 388). Il y a bien une fusion des genres : le bref est sensé être virtuel, en opposition à la réalité intradiégétique. Et pourtant, il semble que ces deux univers, le réel et l'imaginaire, s'interfacent.

Le fait d'utiliser un autre genre littéraire, dans notre cas, une histoire dans l'histoire, et plus précisément une fiction allégorique, témoigne également du fait que l'importance de l'apocalypse dans *Pulsarnacht* est plus symbolique que catastrophique. En ce sens, la description apocalyptique rejoint son genre traditionnel ; un genre littéraire narrant la fin d'un monde. Dans les deux cas, il s'agit en effet d'un genre littéraire qui a pour intention un impact sur la situation réelle. Comme le rappelle Christophe Meurée,

L'apocalypse est avant tout le récit d'une fin possible (tout comme le sont les discours prophétiques qui l'accompagnent souvent) et d'une révélation (selon l'origine étymologique du terme). Il suffit de penser que l'apocalypse, avant d'être rapportée presque systématiquement au livre de Jean de Patmos, était un genre littéraire en soi, dont les particularités étaient de livrer, à l'idéologie dominante (notamment la domination romaine), une version alternative, nourrie de l'Histoire du temps, en vue d'instaurer un nouvel ordre moral et sociétal, sur la base d'une révélation divine.⁶⁴⁹

L'on comprend donc aisément que l'apocalypse implique une réorganisation politique et idéologique du monde. Puisque la nuit des pulsars est la réalisation de la mythologie

⁶⁴⁹ Christophe Meurée : « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », in : *Interférences littéraires*, 2010/ 5, p. 8.

des Dims, décrits dans le roman comme un « peuple naturel », l'apocalypse pourrait indiquer l'importance de la nature humaine, en opposition à une hybridation technologique effrénée. L'apocalypse viendrait signer la mort de ce monde d'artifices-tech symbolisé par la civilisation des VL. Cela vaut d'autant plus que les Tlaloks, auparavant considérés comme des ordinateurs quantiques, sont en fait littéralement des aliens. La civilisation-tech s'effondre, se révèle être un simulacre. Les posthumains ne sont plus ce qu'ils étaient, croyaient être. Le récit donne déjà quelques indices d'un futur effondrement au milieu du récit. La description de Valentina est éloquent :

Als Valentina schoss, war sie's nicht selbst – automatisierte Reflexe, von den Tlaloks mit den twiSichtparabeln abgestimmt [...]. Als sei das alles nur ihretwegen da, der gesamte Kosmos, weit übers Kartierte hinaus, spürte, hörte, roch, schmeckte Valentina Sterne, als wären sie das Zentrum ihrer Bahnen, die Schweresenke ihrer Raumzeit (PN, 249).

Sentiment d'aliénation, connexion aux étoiles comme à des artefacts, impression de maîtrise de l'espace. Toute la description peut sembler de prime abord correspondre à l'adrénaline causée par l'action de la soldate Valentina (être hors de soi, sentiment de maîtrise de l'environnement, fluidité, etc.). Toutefois, à la lumière de la nature profonde de Valentina, c'est-à-dire sa nature de « Regenfinger », la schizophrénie évoquée plus haut et sa capacité à maîtriser les étoiles comme des outils semblent déjà indiquer que cette sensation est *extraordinaire*. C'est encore un exemple du double sens que peut prendre le langage de la narration dans le roman ; un sens métaphorique et imagé, d'une part, qui peut devenir littéral d'autre part.

L'apocalypse de la nuit des pulsars est désacralisée ; la catastrophe fait peu de bruit. Ainsi que le rappelle Christophe Meurée, le motif de l'apocalypse prend au cours du XX^e siècle une place toujours plus importante dans les productions artistiques : pensons à des romans comme *La mort de la Terre* (1910) de J.-H. Rosny aîné, *La planète des singes* (1963) de Pierre Boulle ou *Malevil* (1972) de Robert Merle, pour le cinéma, pensons à la série de films *Mad Max* (1979, 1981, 1985) ou encore au film *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973). Du fait d'une thématisation croissante, le motif devient également plus diffus :

Le cinéma, depuis la fin de la seconde guerre mondiale et exponentiellement jusqu'à nos jours, aura fait ses choux gras de l'exploitation de l'apocalypse sous toutes ses formes, de même que la bande dessinée. L'on ne compte plus non plus les ouvrages de science-fiction ou d'anticipation qui s'appuient, de près comme de

loin, sur le texte johannique, ou créent une apocalypse totalement laïque.⁶⁵⁰

Dans *Pulsarnacht*, toutefois, il existe bien une différence avec la plupart des récits apocalyptiques : c'est l'absence d'une narration spectaculaire de la catastrophe. Il s'agit bien plus d'une reconfiguration des paradigmes.

Cela ne signifie pas, bien évidemment, qu'elle soit vécue sereinement par les « posthumains ». Leur civilisation et leur identité s'effondrent. Yasaka, la ville-planète, « diamantene Welt » (PN, 269) est une Babylone en ruine : étant elle aussi un pulsar, le moment où la nuit des pulsars se déroule, la civilisation-tech connaît un sentiment d'impuissance. C'est ce qu'affirme la présidente Castanon déjà bien avant la nuit car elle pressent déjà les conséquences de cette catastrophe : « Gegen den Weltuntergang dagegen bin ich so machtlos wie alle andern » (PN, 278).

La discussion entre Zera et Sylvia permet de se faire une idée claire de ce qui arrive à Yasaka : « Ein riesiger Stein ist in ein riesiges Meer gefallen. Sonnenhohe Wellen spülen die Ordnung fort, die du verteidigen willst. Die Energieschwankungen. Die Stromausfälle. Die Überflutungen und Erdbeben in sieben Encuentros » (PN, 350). Au total, les remous « écologiques » font un demi-million de morts, six cent mille blessés, quatre millions de disparus. Les épidémies refont surface suite à ces bouleversements, le régime Castanon prend fin et fait place à l'instabilité politique. Ce constat qui correspond très exactement au scénario apocalyptique n'est pourtant décrit que sur une page, rapporté de manière concise par Zera – et ce, bien qu'elle soit entrain de faire remarquer la portée dramatique de cette situation à Sylvia.

Les posthumains, devenus « Regenfinger », survivent, s'adaptent. L'apocalypse n'est pas une fin en soi. Mais elle appelle à une reconfiguration des paradigmes scientifiques et physiques : « Was gemessen wurde, kann nicht sein » (PN, 358). La nuit des pulsars est une exigence de reconnaissance de la vérité, mais aussi un appel à sonder les certitudes. C'est ce qu'expérimentent entre autres César Dekarin et Shavali Castanon. Dans son bref, César écrit : « Leute sind kein Platz » (PN, 388). Il fait référence à l'idée selon laquelle les individus tentent de se positionner dans l'univers. En affirmant leur place, ils affirment une identité. Mais comme le précise le bref, les individus ne sont pas des places, ils sont des êtres vivants. Plus loin dans le

⁶⁵⁰ Christophe Meurée : « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », *op.cit.*, p. 9.

texte, Shavali précise : « Wenn der Kosmos so war, wie die Pulsarnacht zeigte, dann musste man nicht dauernd über andere und sich selbst so entscheiden [...]. Beziehungen zwischen Leuten sind Lebewesen. Mehrere können zusammenleben, das ist dann eine Ökologie » (PN, 411). Dans le roman, l'individu est compris comme en réseau, intriqué dans un système plus global que l'être singulier. Cette « écologie de l'être » indique une piste de réconciliation entre le cyborg posthumain et sa nouvelle nature de « Regenfinger », entre différentes visions du monde. Ne l'oublions pas, Dath propose explicitement un livre de la (ré)conciliation entre différentes conceptions. Peut-être et surtout entre nature et culture, comme nous allons le montrer dans les parties qui suivent. L'apocalypse sonne le glas de l'ordre ancien en vue de cette réconciliation et c'est pourquoi elle n'est pas seulement catastrophique.

Dès lors que l'apocalypse signifie la sortie des conceptions préétablies, l'on peut comprendre pourquoi l'humanité se nourrit sans relâche de cette thématique depuis le XX^e siècle. Tout comme la nuit des pulsars signe la fin de leur posthumanité, l'apocalypse signifie sans doute pour l'humain actuel la fin de son humanité, c'est-à-dire de sa conception classique et humaniste. C'est certainement en ce sens qu'il s'agit de comprendre ce qui est à l'œuvre dans les deux romans de Dath. Un doute profond au cœur de la langue et au cœur des concepts d'individu singulier, d'humain, d'humanisme se dessine. L'Être au sens d'Heidegger n'est plus chez soi, il est aliéné dans son dehors. Mais après tout, la domestication de soi est-elle nécessaire ? Ne peut-on pas se passer du « dominus », le maître de maison qui dirige et maîtrise la bonne tenue du foyer ? L'impuissance et la fissure de la maison amenées par les technologies ne seraient-elle pas bénéfiques ?

Il s'agit à présent d'analyser ce qu'apportent ces « monstres prometteurs » pour la construction d'une posthumanité qui tente de se passer de l'humanisme. Il nous faudra aussi tenter de déterminer si, là encore, le corps résiste à la construction d'un « soi » hors de toute nature.

B. Us et coutumes des posthumains : genre et sexualité dans des mondes futuristes

Nous avons montré que les êtres posthumains de Dath, parce qu'ils sont des êtres « liminaux » au seuil de l'humain, de la machine et de l'animal, ne se conçoivent plus selon une dichotomie qui distinguerait le « soi » de l'« Autre ». La maison de l'Être n'est plus, comme chez Heidegger, une bâtisse dont la fenêtre donnerait sur un monde extérieur ; il n'y a plus de maison et il nous faut peut-être descendre dans la clairière qui n'est plus une « nature » à apprivoiser, à s'approprier. L'être altéré par la technologie devient peu à peu son « alien-ego » et cette sortie dans la clairière peut sans doute être une libération.

Dans les années 1980, Donna Haraway écrit déjà dans *A Cyborg Manifesto* comment la technologisation du monde peut être un instrument de la domination et de l'oppression autant que la possibilité d'une émancipation « techno-biopolitique ». La technologisation, puisqu'elle nous apprend que nous sommes des interfaces poreuses et que nous vivons dans la frontière, nous pousse à ré-envisager l'évidence biologique, à la concevoir comme une construction sociale. Ou, selon la formule de Donna Haraway : « The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense. This is its illegitimate promise that might lead to sub- version of its teleology as Star Wars »⁶⁵¹. Le cyborg est source de promesses ; si nous sortons des identifications binaires (de genre, d'identité, de spécisme, ...), nous pouvons penser différemment la place de chaque acteur du vivant. L'imagination de futurs technologiques possibles interroge la nature du cyborg, et ainsi, la notion de genre (*gender*).

Il est intéressant de noter que la SF a longtemps été l'apanage de plumes masculines, ainsi que de visions pour le moins « phallogentrées ». Quelques exceptions mises à part⁶⁵², la SF de l'Âge d'or est puritaine et genrée. Ce n'est qu'à partir de la *new wave* que les productions de SF traitent plus explicitement de la question du genre

⁶⁵¹ Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵² Les romans de Catherine L. Moore constituent une exception, en premier lieu parce qu'ils sont écrits par une femme et d'autre part parce que l'on y trouve des figures féminines fortes comme dans *Shambleau* ou (1933) *Quest of the Star Stone* (1937) où l'on trouve le personnage de Jirel de Joiry.

et de la liberté sexuelle. Un tel mouvement qui part de la déstabilisation des frontières identitaires pour aller éroder la notion de genre, celle de sexe biologique et enfin de sexualité prend petit à petit place dans la SF. C'est ce qu'affirme N. Katherine Hayles à propos de Philipp K. Dick

Dick is drawn to cybernetic themes because he understands that cybernetics radically destabilizes the ontological foundations of what counts as human. The gender politics he writes into his novels illustrate the potent connections between cybernetics and contemporary understandings of race, gender, and sexuality.⁶⁵³

Par ailleurs, de telles interrogations sont renforcées par l'apparition des utopies féministes dans les années 60-70⁶⁵⁴. Dès lors, il ne s'agit plus seulement d'interroger l'incertitude qui naît de l'émergence des cyborgs de SF, mais peut-être aussi d'imaginer des mondes sortis des constructions genrées. Dans cette mesure, il devient clair que la SF, doublée d'une tradition utopique féministe, se lie à la pensée *queer* :

If we then take as the central task of queer theory the work of imagining a world in which all lives are livable, we understand queer theory as being both utopian and science fictional, in the sense of imagining a future that opens out, rather than forecloses, possibilities for becoming real, for mattering in the world. We begin to understand the importance of sf as a genre for exploring these very possibilities, as well as for interrogating the consequences of societies and futures in which conditions render the lives of many unlivable – sometimes in unbearably literal ways.⁶⁵⁵

Des œuvres de SF contemporaines, comme les romans de Dietmar Dath, sont logiquement héritières de ce tournant idéologique dans les productions. De plus, Dath a lu Joanna Russ dont il se revendique clairement dans la postface de *Pulsarnacht*⁶⁵⁶. Puisque son intention est d'imaginer un futur sorti des constructions de genre, il se situe entre Joanna Russ et Ursula K. Le Guin :

In the context of sf, we can understand some of the variations possible in the deployment of queer, both as an interrogative mode and as a political one, by considering the differences between Joanna Russ's *The Female Man* (1975) – which focuses on the struggle to establish lesbian and feminist identities and sexualities within the

⁶⁵³ N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, op. cit., p. 24.

⁶⁵⁴ Celles-ci ont peut-être joué le rôle de garant pour la SF de la *new wave*. « Feminist sf served as a kind of conscience for the New Wave movement, seeking to ensure that the genre's newfound aesthetic freedoms would be used with some degree of moral accountability », Robert Latham : « Sextrapolation in New Wave Science Fiction », in : Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger, Joan Gordon (éd.) : *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool, 2008, p. 66.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁵⁶ « Shavali Castanon steht für die Position ein, die Joanna Russ in ihrer Novelle ausprobiert hat » (PN, 429).

constraints of a culture of compulsory heterosexuality – and Ursula K. Le Guin’s *The Left Hand of Darkness* (1969) – which, through a radical imagining of human life without gender, explores gender as a cultural construction that is at once coercive and contingent.⁶⁵⁷

Mais ne l’oublions pas, à cette volonté féministe s’ajoute un questionnement profond sur le corps biologique comme « matériau résistant ». Ce corps résiste dans les romans de Dath ; parfois sous la forme d’une divinité technologique incarnant le « féminin vengeur », parfois à travers des « instincts de seconde nature » et des comportements hétéronormés. Aussi, il s’agit d’analyser comment les univers fictionnels de Dath s’articulent avec la question féministe et avec celle du genre.

1. Un futur « gender-fluid » ? Die Abschaffung der Arten

Dans un premier temps, il nous faudra nous concentrer sur la notion de genre comme construction culturelle. Le genre étant lié à la notion d’identité de genre, en quoi la construction identitaire est-elle sujette au changement dans une société où l’appartenance au genre est fluide ? Nous nous demanderons donc si les univers de SF chez Dath permettent de sortir de ces constructions binaires. Enfin, il s’agira de se demander ce que cela signifie pour la sexualité à l’ère posthumaine, si elle peut sortir de l’« hétéronormativité »⁶⁵⁸ ?

Il est difficile dans ce contexte de faire l’économie de l’essai de Judith Butler, *Gender Trouble* (1990)⁶⁵⁹, maintes fois évoqué par la critique, notamment par les *gender studies*. Sans reprendre la totalité de l’argumentation de Butler, il est important de noter qu’elle est l’une des premières à utiliser la notion de « genre » comme construction, et celle de « rôle de genre » pour élaborer une théorie féministe. En effet,

⁶⁵⁷ Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger, Joan Gordon (éd.) : *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁵⁸ Pearson rappelle à juste titre que l’hétérosexualité est bien une des sexualités possibles : « Revealing the heteronormativity of such works frequently involves exposing representations of sexuality per se. Eve Kosofsky Sedgwick argues that heterosexuality is so discursively preserved from scrutiny – and thus from representation as sexuality – that it comes to be ‘consolidated as the opposite of sex’ », Wendy Gay Pearson : « Towards a Queer Genealogy of SF », in : Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger, Joan Gordon (éd.) : *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁵⁹ Judith Butler : *Gender Trouble, Feminism and The Subversion of Identity*, Routledge, New York, London, 1990.

le terme « gender » est d'abord utilisé par John Money, dans les années 50, pour différencier le sentiment d'appartenance à un genre du sexe biologique lui-même :

[...] le pédopsychiatre américain John Money invente le terme de « genre », qu'il différencie de la dénomination traditionnelle de « sexe », pour désigner l'appartenance de l'individu à un groupe culturellement reconnu comme « masculin » ou « féminin ». Il affirme qu'il est possible de « modifier le genre de n'importe quel bébé jusqu'à 18 mois ».⁶⁶⁰

Puis, en 1953, le soldat américain George W. Jorgensen se transforme en Christine, devenant ainsi la première femme transsexuelle médiatisée. John Money n'est pas féministe ; la notion de « genre » remplit d'abord une fonction de normalisation. Si le genre ne correspond pas au sexe biologique, il s'agit alors de modifier technologiquement les appareils biologiques du corps pour les faire correspondre au sexe. L'on voit bien en quoi la technologisation progressive du monde est liée à l'émergence de nouveaux concepts ; la notion de « genre » apparaît au moment où la technologie s'insère de plus en plus dans les corps.

Le roman de Dath, *Die Abschaffung der Arten*, retrace d'ailleurs cette continuité entre technologisation et trouble dans le genre : « 'Die Menschen? Sie wußten nicht, wie genau sie wovon eigentlich täglich lebten, sie wußten nicht, wie sie Männer und Frauen sein und bleiben würden, wenn sich doch um sie herum alles ständig veränderte' » (DA, 94-95). On le comprend, la technologie incorporée, interfacée à l'humain le déplace à sa propre frontière. Dès lors, pourquoi faudrait-il considérer le sexe biologique comme garant de l'identité ? Nous avons vu plus haut que l'identité de l'humain semblait déconstruite dans les romans de Dath. De plus, la notion d'identité est détachée de la notion de sexe biologique. Mais y a-t-il encore une identité de genre ?

Judith Butler, quant à elle, va plus loin en affirmant que les rôles sexuels sont des performances, des constructions sociales qui ne sont pas liées à un déterminisme biologique. Cette position constructiviste s'oppose évidemment à un essentialisme qui pense l'existence d'une essence du féminin ou du masculin. Pour Butler, ces constructions sont le fruit d'une « généalogie » (au sens foucauldien) produite « [...] des pratiques régulatrices qui forment des identités cohérentes à travers la matrice des normes cohérentes de genre » : « [...] through the regulatory practices that generate

⁶⁶⁰ Beatriz Preciado : « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », in : *Chimères*, 2010/3, p. 241-257, p. 243.

coherent identities through the matrix of coherent gender norms »⁶⁶¹. L'élaboration d'une critique féministe est liée à un choix de concevoir le genre hors du biologique :

[a] genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in designating as an origin and cause those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin. The task of this inquiry is to center on – and decenter – such defining institutions: phallogocentrism and compulsory heterosexuality.⁶⁶²

Butler évoque l'hétérosexualité ; l'on peut parler en l'occurrence d'hétéronormativité. D'autre part, c'est bien cette hétéronormativité qui conduit à une logique binaire féminin / masculin. Butler s'interroge : « Further, even if the sexes appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution (which will become a question), there is no reason to assume that genders ought to remain as two »⁶⁶³.

Dès lors, comment concilier l'idée *queer* d'un refus de l'hétéronormativité avec la résistance du matériau corps ? Peut-on concevoir des mondes qui échappent à la binarité du genre ? Peut-on sortir complètement de nos corps et de nos constructions sociales ?

Bernhard Landkammer, dans son analyse de *Die Abschaffung der Arten*, affirme que Dath tente de concilier la critique féministe avec une « nature » biologique : « Somit plädiert der Roman zwar gegen patriarchale Strukturen, spricht sich allerdings für eine Beibehaltung von Geschlechtsidentitäten auch auf natürlicher Ebene aus »⁶⁶⁴. Si l'évocation de la « nature » peut paraître quelque peu problématique, il semble en revanche que Landkammer souligne à juste titre l'ambivalence des romans de Dath et sa volonté de ne pas nier les conséquences d'un « héritage

⁶⁶¹ Judith Butler : *Gender Trouble, Feminism and The Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. 17. Traduction française : Judith Butler : *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶⁶² Judith Butler : *Gender Trouble, Feminism and The Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. viii-ix.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 6. Traduction française : « De plus, même si la morphologie et la constitution du corps paraissent confirmer l'existence de deux et seulement deux sexes (ce qu'on viendra à questionner plus tard), rien ne nous autorise à penser que les genres devraient aussi s'en tenir au nombre de deux », Judith Butler, *Trouble dans le genre, Pour un féminisme de la subversion*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 67.

⁶⁶⁴ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 44.

phylogénétique »⁶⁶⁵. En se revendiquant de la théorie darwiniste, Dath tente à la fois d’imaginer un monde où l’humain est sorti de la détermination biologique sans pour autant nier l’importance du « matériau » génétique.

a. Die Abschaffung der Arten : « Bene Gente » ou la politique du fluide

Il est clair à présent que la première société décrite par Dath dans *Die Abschaffung der Arten*, celle des Gente, souhaite réaliser un projet politique révolutionnaire. Leur *leitmotiv* est la sagesse « Bene Gente » : « [...] wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche » (DA, 117). Cette liberté absolue des corps, qui est due à la possibilité technologique pour les Gente de changer de sexe et d’espèce à volonté, leur permet donc de se détacher du substrat biologique. L’évolution du vivant devient une affaire de volonté, de désir.

En ce sens, l’on comprend aisément que la technologie modifie profondément le rapport que ces posthumains ont avec le genre et l’espèce. « Féminin » ou « masculin », blaireau, jument ou baleine ; ces termes sont des constructions, des jeux de rôles. Il ne peut plus s’agir d’une nature masculine ou féminine car la détermination biologique a été évacuée de la société des Gente. Ainsi, le lion Cyrus souligne la nécessité d’un adieu à l’incarnation figée dans un corps lorsqu’elle devient une entrave : « [...] die eigene Leiblichkeit als solche [ist] schnell beschwerlich geworden » (DA, 117). Il semble que les Gente aient ainsi saisi le potentiel émancipateur de la technologie, au contraire des humains, et que cela leur ait permis une société plus égalitaire. Comme le souligne Donna Haraway : « [...] the cyborg has no origin story »⁶⁶⁶. En effet, même si les Gente sont les descendants des humains, ils ne sont pas seulement des fils d’Homme, mais bien aussi d’une machine. L’on pourrait dire ici que leur troisième parent est la technologie. Nous avons déjà évoqué la

⁶⁶⁵ Cette idée est très probablement dérivée de l’archétype jungien lorsqu’il est conçu comme héritage phylogénétique : « L’archétype, c’est l’organisation biologique de notre fonctionnement psychique », Carl Gustav Jung : *Entretiens avec Richard Evans*, P.B. Payot, Patis, 1970, p. 37, cité par Jean Libis : *Le mythe de l’Androgyne*, Berg International, Paris, 1980. Comme le souligne Jean Libis lui-même : « L’archétype apparaît alors moins comme un type symbolique que comme un processus dynamique, enraciné dans les soubassements psycho-biologiques de l’humanité », *ibid.*, p. 17. L’on comprend bien comment les possibles de l’inconscient sont sous-tendus par un substrat biologique. Dietmar Dath semble faire ce lien entre imaginaire et histoire du vivant.

⁶⁶⁶ Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 8.

remarque de Donna Haraway plus haut ; en coupant le lien avec la notion d'origine et de nature, le cyborg se détache de la notion de péché originel et du même coup de dénaturation. C'est leur « dénaturation gentile » : « [...] ihre gentile Unnatur [...] » (DA, 345). S'il n'y a pas de faute, ni d'attachement à la nature originelle, il ne peut donc y avoir de faute prométhéenne et de manipulation d'« apprenti magicien ».

Cela signifie alors pour la question du genre que le féminin et le masculin sont simplement des « rôles », des comportements sexués qui sont l'héritage d'un passé lointain. Comme Dmitri le fait remarquer à son amante Lasara lorsque celle-ci évoque les humains : « Also Schwanz und Muschi – das war's dann schon? Das verstanden die unter Sex? Sag mal, haben die einander denn nicht geküßt? » (DA, 178). En effet, l'amour dans la société gentile a davantage trait à la personnalité de l'être aimé qu'à ses traits biologiques puisque ceux-ci peuvent être modifiés. La sexualité posthumaine est donc elle aussi détachée de la notion de nature. C'est pourquoi les Gente vivent probablement dans une plus grande égalité ; ils ne comprennent pas en quoi la masculinité pourrait être supérieure à la féminité. En fait, toute notion hiérarchique disparaît dans le droit gentile : spécisme, sexisme, etc.

Ce phénomène est particulièrement visible dans le discours politique du sandre que Dmitri observe et commente intérieurement. Après avoir mentionné la masculinité humaine (« [...] die menschliche Männlichkeit », DA 92) comme un fait historique pour le moins curieux (« Nach diesem lustigen Hinweis [...] », DA 93), le sandre explique que les humains se pensaient supérieurs aux autres espèces : « [die] fiktive Überlegenheit, die sich *homo sapiens* erfolgreich eingeredet hatte (DA, 93).

Cette pensée spéciste a engendré d'après le sandre les pires maladies sociales, la plus atroce étant la pauvreté : « [...] in der Langeweile bekannt unterm Namen « Armut », übertragen von der Mutter aufs Kind, mit auffällig höheren Übertragungsraten unter Weibchen » (DA, 93). Le ton quelque peu simpliste avec lequel le sandre mentionne la pauvreté des sociétés humaines permet au lecteur de réfléchir sur l'aspect héréditaire de la pauvreté, et aussi sur la précarisation touchant plus la population féminine que masculine⁶⁶⁷. L'histoire de l'humanité contée par le sandre nous invite à réfléchir sur l'inégalité intrinsèque aux concepts de masculin et

⁶⁶⁷ Cette affirmation demanderait à elle seule une analyse à part entière. Citons à ce sujet le livre de Laurence Roulleau-Berger : *Migrer au féminin* qui met en lumière la féminisation du phénomène migratoire à l'échelle globale et ses liens avec la précarité au féminin. Cf. Laurence Roulleau-Berger : *Migrer au féminin*, PUF, Paris, 2010.

féminin. Si le féminin est corrélé à plus d'inégalités sociales, c'est peut-être parce que les notions de genre sont liées à des constructions sociales et hiérarchiques. Comme le rappelle Brian Attebery, les genres n'ont pas la même valeur : « Masculine and feminine are not interchangeable counters in the game of gender: the polarity is also hierarchy »⁶⁶⁸. D'après le sandre, les humains ont fait des erreurs profitables aux Gente qui doivent en apprendre : « [...] denn aus ihren Fehlern ist viel zu lernen » (DA, 93). Les Gente estiment en effet que le manque d'adaptation au monde technologique est ce qui a conduit l'humain à sa perte : « [...] sie wußten nicht, wie sie Männer und Frauen sein und bleiben würden, wenn sich doch um sich ständig veränderte » (DA, 94-95).

En ce sens, la nature n'est pas complètement ignorée par les Gente et par leurs idées politico-technologiques. Ils se savent au bout d'un chaîne génétique dont ils connaissent l'histoire. En un sens, c'est l'évolution du vivant qui les conduit à être ce qu'ils sont. Les humains, que le sandre évoque, connaissent cette évolution au fur et à mesure que leurs conditions de vie s'améliorent :

[...] im Zuge dieser Fortschritte wurden die Neigung des Männchens zur Gewalt und die Fähigkeit des Weibchens, Junge zu gebären und aufzuziehen, zu Problemen, wo sie zuvor evolutionäre stabile Strategien gewesen waren – nicht länger Natur, sondern ein Haufen sozialer Sorgen, der die Wohlfahrt bedrohte (DA, 94).

Le paradoxe a été évoqué plus haut : l'humain est un néotène. Il est le résultat d'une évolution biologique naturelle qui le fait devenir technologique. Et cette technologie l'affranchit des comportements évolutionnistes qui, précisément, l'ont fait arriver à ce stade de l'évolution.

Pour la notion de genre, cela signifie donc que certains comportements d'ordre binaire ne sont plus nécessaires. Le discours du sandre semble particulièrement pertinent pour la question féministe actuelle. En effet, il semble que la notion de construction sociale présente dans la théorie féministe s'oppose aux théories évolutionnistes souvent taxées d'hétérocentrisme et de machisme⁶⁶⁹. L'on opposerait

⁶⁶⁸ Brian Attebery : *Decoding Gender in Science Fiction*, op. cit., p. 135.

⁶⁶⁹ Et à raison si l'on prend en compte le fait que les expérimentations scientifiques faites en majorité par des hommes peuvent contenir des biais de confirmation. « [Les premiers travaux] se concentraient sur les manières dont le comportement social était prétendument déterminé par la biologie sous-jacente. Nous trouvions sans cesse des suppositions injustifiées, des données peu rigoureuses et des conclusions discutables : et c'est ça qu'on appelle l'objectivité ? », Maria Puig de la Bellacasa : « Les corps des pratiques : politiques féministes et (re)constructions de « la nature », in : Hélène Rouch, Elsa Dorlin,

alors le constructivisme à l'essentialisme. Bernhard Landkammer, lorsqu'il analyse le discours du sandre, affirme que les Gente conservent un présupposé essentialiste dans leur conception des humains et des posthumains : « Während die Gente sich als fortgeschrittene und neue Spezies sehen, und nach eigener Aussage versuchen alte Sexualitätsmuster zu überwinden, sind sie in Wirklichkeit noch in den alten Argumentationsmustern befangen »⁶⁷⁰. Et il faut accorder un certain crédit à cette thèse car les études scientifiques n'ont pas prouvé à ce jour que l'agressivité était l'apanage de la testostérone, et par extension du masculin⁶⁷¹.

Cela signifie donc que l'essentialisme reste jusqu'ici une croyance, un paradigme scientifique qui n'a pas valeur de vérité absolue. La masculinité pourrait donc tout à fait être le fruit d'une construction sociale. Toutefois, dans le roman, l'on affirme seulement que cette répartition genrée était une stratégie sociale et évolutive qui a donné lieu à une sélection. Dath n'affirme pas que la masculinité et la féminité sont liées à la « nature » : il s'agirait plutôt de stratégies adaptatives dans un contexte à la fois social et biologique.

Ce qui change et bouscule ces conceptions traditionnelles et ces adaptations évolutives, c'est l'avènement du technologique. De fait, il semble que l'émergence des technologies, et tout particulièrement des bio-technologies rendent le genre biologique obsolète. Dans le réel du lecteur, la répartition genrée des tâches, et la sélection adaptative qui la sous-tend, n'est plus nécessairement utile à l'ère de la contraception et du confort matériel, permettant la survie des enfants.

Dath ne renie donc pas la théorie évolutionniste de Darwin ici. Il la place simplement au futur ; c'est-à-dire dans un contexte où la technologie a coupé les liens avec les origines. C'est pourquoi, il ne s'agit plus de « l'origine des espèces » mais bien de « l'abolition des espèces ». Or, l'abolition des espèces est précisément le sujet du discours du sandre. Elle est posée à travers la question du droit au partenaire gamétique (« Gametenpartnerrecht », DA, 96). Il s'agit de savoir dans quelle mesure les Gente peuvent se reproduire avec des Gente d'autres espèces. En effet, à ce moment-là du récit, l'abolition des espèces n'est pas encore totale car certaines espèces

Dominique Fougeyrollas-Schwebel (éd.) : *Le corps entre sexe et genre*, L'Harmattan, Cahier du Cedref, Paris, 2005, p. 13-38, p. 16.

⁶⁷⁰ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷¹ Au contraire, un documentaire diffusé sur la chaîne arte intitulé « Testostérone : Une hormone pas si « mâle » » montre que la testostérone ne joue pas universellement de rôle sur l'agressivité des mâles.

ne peuvent se reproduire sans que leur progéniture ne soit stérile. Le sandre pose une question intéressante : « Wo setzen wir an, fürs Gametenpartnerrecht? Beim genetischen Geschlecht, beim hormonellen, beim sozialen? » (DA, 96). En différenciant le sexe génétique, d'un sexe hormonal⁶⁷² et d'un social, Dath souligne en quoi les comportements sexuels sont à détacher du substrat biologique. Comme le souligne Bernhard Landkammer : « Anhand der Arbeitsgebiete, welche die Unterscheidung der Geschlechtlichkeit in „sozial“, „genetisch“ sowie „hormonell“ einteilt, schreiben sich die Gente in die feministische Tradition ein »⁶⁷³.

Dès lors l'on comprend la portée profondément politique de cette « phylogénie progressive » (« progressive Phylogenie », DA 84)⁶⁷⁴ tentant de se détacher du substrat biologique tout en reconnaissant que ce détachement est permis par l'évolution elle-même. Mais qu'en est-il concrètement des rôles sexuels et du genre à l'épreuve du social ?

⁶⁷² Il s'agit ici d'une distinction scientifique entre d'un côté le sexe génétique, déterminé à la fécondation en fonction du chromosome sexuel apporté par le spermatozoïde, et de l'autre le sexe phénotypique qui se met en place en plusieurs étapes successives, depuis l'embryon jusqu'à l'âge adulte. C'est seulement lorsque les gonades se développent qu'elles produisent des hormones qui contrôlent le développement du tractus génital puis son fonctionnement après la puberté.

⁶⁷³ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷⁴ La phylogénie est l'étude des liens de parenté entre espèce qui permet de reconstituer l'évolution des organismes vivants.

b. Protagonistes femmes : du *queer* à l'essentialisme militant

Joanna Russ, dans un article intitulé « The image of women in science-fiction » (1973), s'étonne du fait que certains des récits de SF placés dans un futur très lointain ne soient pas plus progressistes en matière de genre et de sexualité :

One would think that by then human society, family life, personal relations, child rearing, in fact anything one can name, would have altered beyond recognition. This is not the case. The more intelligent, literate fiction carries today's values and standards into its future Galactic Empires.⁶⁷⁵

Comme elle le souligne justement, les fictions ancrées dans un futur lointain permettent d'imaginer des possibilités radicales pour les questions de genre et féministes.

Die Abschaffung der Arten est naturellement assez loin de certaines fictions de SF où les femmes ne jouent que le rôle de trophées, quand elles ne sont pas l'incarnation de créatures dominatrices et manipulatrices. On l'a vu la société des Gente est construite de telle sorte que les rôles genrés ont peu de sens.

Toutefois, l'on ne saurait confondre l'écriture de Dath et sa dimension féministe avec un roman comme celui de Le Guin. En effet, dans *The Left Hand of Darkness*, cette dernière imagine une société parfaitement androgyne sur la planète Gethen et où un narrateur masculin venu de la Terre observe des êtres qui ne sont ni hommes ni femmes. De prime abord, il serait possible de rapprocher la société des Gente de celle de Gethen. Dans le roman de Le Guin, les humains de Gethen ont connu une évolution génétique sensiblement différente. Ils sont asexués la majorité du temps jusqu'à ce qu'une « poussée hormonale » qui se produit une fois par mois leur fasse prendre de manière aléatoire l'un ou l'autre sexe. Les organes sexuels deviennent alors apparents. Il y a donc l'idée commune aux deux romans d'une fluidité du genre. Mais chez Le Guin, il ne s'agit pas de choix, au contraire des Gente de Dath. Par ailleurs, l'on pourrait affirmer que dans *The Left Hand of Darkness*, la société des Gethéniens est « hermaphronormative » puisque les individus sexués en dehors des périodes de « kemma » (les périodes de poussée hormonale) sont vus comme des monstres⁶⁷⁶.

En dehors, donc, de cette fluidité des corps et des attributs sexuels qui rappelle Le Guin, les Gente de Dietmar Dath ne sont pas asexués. Au contraire, certains

⁶⁷⁵ Joanna Russ : « The image of women in science-fiction », in : Rob Latham, *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2018, p. 201.

⁶⁷⁶ Nous traduisons le terme « hermaphronormativity » utilisé par Wendy Gay Pearson : « Towards a Queer Genealogy of SF », *op. cit.*, p. 78.

personnages du roman sont clairement genrés. Certains sont effectivement transgenres, comme la blairelle Georgescu devenu plus tard un requin-baleine. L'exemple le plus marquant de ces trans-formations, ce sont bien sûr Padmasambhava et Feuer (devenu Fiamettina). L'un et l'autre changent de sexe ; la première devient masculin.e, le second féminin.e. Mais nous reviendrons plus tard sur ces deux enfants de Mars et Vénus car leur transformation comporte un aspect mythologique qui relève plus de la réunion des contraires et de l'Androgyne primordial⁶⁷⁷ que de préoccupations *queer*.

Le roman n'atténue donc pas nécessairement la différence féminin / masculin. La démarche féministe de Dath se lit bien plutôt dans ses personnages féminins qui sont actifs, importants et puissants. Il y a les guerrières : la libellule Philomena, la chauve-souris Izquierda et la blairelle Georgescu. Ce sont elles qui organisent la guerre contre les humains. Mais il y a également ces figures féminines qui semblent en savoir bien plus que les figures masculines : Dame Livienda, sa fille Lasara, la femme-cygne Alexandra Élodie Paula Mirameí, et enfin Cordula Späth. Toutes ont une forme de sagesse en elles ; elles ont un temps d'avance, saisissent les transformations à l'œuvre dans le récit. À cet égard, l'on ne peut qu'être en accord avec l'affirmation de Bernhard Landkammer ; il subsiste clairement une forme d'essentialisme. Toutefois le féminin se veut résolument féministe ici.

Féminités-Graal

Le loup Dmitri voyage, traversant l'« écotecture » (« Ökotektur ») gentile pendant des années. Après vingt semaines, Dmitri traverse une mer d'herbe nommée « Teppermeer » :

[...] hundert sich kräuselnde Ozeane aus Gras, und jeder Kräusel war ein Blitzen von Scharlach oder Ambra, Smaragd oder Türkis, vielfarbig wie Regenbögen [...]. Dies war die wahrgewordene Phantasie einer toten Menschendichterin, von der man nur noch den Namen wußte, den sie dem Ort geschenkt hatte. (DA, 57)

Dietmar Dath donne l'indice au lecteur puisqu'il s'agit là d'une référence à l'auteure de SF, Sheri S. Tepper, et à son roman *Grass* paru en 1989⁶⁷⁸. Le roman évoque une planète appelée « Grass » qui échappe à une maladie ravageant le reste de la galaxie.

⁶⁷⁷ Si l'on suit le mythe platonicien de l'Androgyne, cette androgynie primordiale serait un état originel de plénitude.

⁶⁷⁸ Sheri S. Tepper : *Grass* [1989], Gateway, Washington, 2002.

Cette fiction contient explicitement une réflexion éco-féministe. C'est effectivement une femme⁶⁷⁹, Marjorie, qui avec un comportement « féminin » et « maternel » va prendre conscience du problème écologique lié à « Grass ». C'est ce que souligne Marleen S. Barr : « Tepper's Marjorie Westriding Yrarier acts in terms of Stowe's notion that understanding maternal principles solves problems [...]. Marjorie refuses to hunt, refuses to stop thinking and taking risks [...]. She triumphs because she rejects manhood and acts according to motherhood »⁶⁸⁰. Si le roman est féministe, il l'est à travers la figure d'une mère et femme qui ne veut pas se plier aux activités communément comprises comme « viriles ». L'on peut donc y voir une forme de féminisme qui ne renie pas les aspects du féminin : que ce soient la maternité et le rôle social ou bien le souci de la nature. En imaginant cette « Teppermeer » multicolore, Dath rend hommage à Tepper et à son livre⁶⁸¹. Cette intertextualité nous permet également de comprendre que les aspects féminins ne sont pas dénoncés comme des constructions sociales.

Au contraire, le féminin pèse ; il est multicolore et bruyant. Et surtout il devient réalité à travers la technologie : « [...] die grüne Welt, wo die Genetiker der ersten Befreiung die Folgen der Erderwärmung und der rodungsbedingten Sauerstoffverknappung durchs Anlegen einer riesigen Graslandschaft in die Schranken verwiesen hatten » (DA, 57).

En dehors de cette référence à une auteure féministe de SF, l'intention féministe et *queer* est présente au niveau intradiégétique également. Les figures « féminines » de *Die Abschaffung der Arten* conservent parfois des aspects liés à la féminité considérée de manière essentialiste (rapport à la nature, à l'ésotérisme, à la maternité).

⁶⁷⁹ Contrairement au narrateur masculin de *The Left Hand of Darkness*.

⁶⁸⁰ Marleen S. Barr : *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2013, p. 215.

⁶⁸¹ Solvejg Nitzke affirme quant à elle que cette utopie devenue réalité met en valeur le pouvoir de la littérature sur le réel : « Das Grasland als „wahrgewordene Phantasie einer toten Menschendichterin, von der man nur noch den Namen [Sheri S. Tepper] wußte, den sie dem Ort geschenkt hatte“ (Abschaffung: 57) markiert nicht nur den Abstand der Gente zu den Arten der „Langeweile“, sondern als (literarische) Realisierung einer literarischen Utopie (Sheri Teppers Grass, 1989) auch die Ernsthaftigkeit, mit der die Wirkkraft von Literatur in diesem Text betrachtet wird », Solvejg Nitzke : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : Claudia Schmitt / Christiane Solte-Gresser (éd.) : *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2017, p. 370.

Dans d'autres cas, elles peuvent refléter une esthétique *queer*, comme c'est le cas de la femme-cygne. Alexandra est en fait un cygne transsexuel. Dmitri, en mission pour le lion Cyrus, cherche un oiseau et est étonné d'avoir devant lui une créature mi-cygne, mi-femme : « Ich...nein, ich sollte einen Mann suchen. Einen Kerl » (DA, 194). Alexandra lui répond : « Das war ich früher [...] » (DA, 194). Au cours de sa rencontre avec la femme-cygne, qui est désignée par le pronom « sie » tout le long du roman, Dmitri en apprend beaucoup sur les humains, et sur le fonctionnement des Gente. La raison pour laquelle Alexandra semble détenir une forme de sagesse, c'est en premier lieu parce qu'elle est bien plus vieille que le loup. Son discours joue sans cesse avec les références et la culture d'un autre temps (celui de l'Anthropocène), au point que Dmitri lui fait remarquer ce décalage : « 'Ihr Alten', der Wolf rieb seinen Hals an ihrer wohlriechenden Seite, sie ließ das gerne zu, 'tut so, als gäbe es keine Kultur mehr' » (DA, 195).

Bien que le loup la qualifie de naïve⁶⁸², Alexandra semble au fait de la politique de Cyrus, de son despotisme éclairé qu'elle cherche à fuir : « Er nennt's Vernunft, und braucht's allein, um tierischer als jedes Tier zu sein... ein paar haben's kommen sehen » (DA, 198). Son discours semble plus libre que celui du lion : « Wenn Alexandra von der Vergangenheit erzählte, war das eine ganz andere Geschichte als aus dem Mund des Löwen. Ihr Blick aufs Gewesene schien freier [...] » (DA, 196). Elle est assez critique vis-à-vis de la politique des trois villes gentiles : « Die Festung, die der Löwe baut, ist mir zu eng. Ich habe mein Leben gefunden hier » (DA, 208). L'on comprend qu'Alexandra construit une vie sur le principe de liberté, à la fois politique et bio-politique.

Ainsi, elle explique à Dmitri que la technologie ne devrait pas être restreinte par le droit, comme c'est le cas du « Gametenpartnerrecht » défendu par le sandre. Elle reprend l'idée à la base du droit à l'avortement chez les humains :

Die Technik existiert, und was diese Frauen mit ihren Körpern anstellen, ist ihre Sache. Also was, ein paar Dekaden später, soll man, wenn dieses Argument von allen verstanden wurde [...], dann noch dagegen haben, wenn wieder andere Frauen ein Kind mit ihrem Hund haben wollen, sobald auch diese Technik existiert? (DA, 198)

⁶⁸² « Sie ist so viel älter als ich und so viel naiver zugleich » (DA, 202).

Selon elle, la régulation politique de ce droit est une forme de restriction des libertés. Elle rappelle au lecteur contemporain que le droit à disposer d'une technique et de l'appliquer librement à son corps peut relever de la lutte féministe.

Habitée par les fantômes d'un passé qu'elle a pour sa part encore en mémoire, Alexandra se confronte à la question féministe, à celle du genre comme liberté politique. La question qu'elle se pose est ainsi aussi traditionnelle que contemporaine : « Welch ein Geschöpf könntest du sein, das nicht einem anderen Geschöpf unterworfen wäre ? » (DA, 195). La référence au *Timon d'Athènes* de Shakespeare⁶⁸³ prend alors un sens féministe. Alexandra tente cette liberté à travers une esthétique *queer* où elle est tantôt cygne, tantôt femme : « Eine Zeitlang war ihr Mund ein Schnabel, dann war ihr Schnabel ein Mund [...] » (DA, 201).

La fluidité du genre caractéristique d'Alexandra est particulièrement prégnante lors d'une scène au clair de lune. Alexandra se dédouble et joue une scène de *Roméo et Juliette* où elle est les deux personnages à la fois : « Nenn Liebster mich, so bin ich neu getauft und will hinfort nicht Romeo mehr sein » (II,2 et DA, 202). Là aussi, les mots de Roméo à sa bien-aimée prennent un autre sens. Il ne s'agit plus dans ce cas du nom que l'on renie parce que l'on vient de la mauvaise famille, mais du genre qui n'a plus d'importance. Dmitri comprend que ce qui anime Alexandra est fondamentalement lié à un amour *queer* : « Romeo sein und Julia lieben, oder Julia sein und Romeo lieben » (DA, 202). Lorsqu'il s'agit de fluidité du genre dans le roman, Alexandra en est un bel exemple.

Cette figure incarne le paradoxe intrinsèque à la question du genre : comment sortir véritablement d'une hétéronormativité ? On le voit, Alexandra est transgenre : elle passe avec fluidité du féminin au masculin qui deviennent alors de simples rôles sexués. Toutefois, elle ne s'affranchit pas tout à fait d'un certain traditionalisme ; elle rêve d'un amour à la Roméo et Juliette et propose à Dmitri de se marier : « Wir könnten natürlich noch schnell heiraten, bevor du abreist » (DA, 209). Elle adopte donc les

⁶⁸³ William Shakespeare : *Timon von Athen* [1607], IV, 3, Haffmans Verlag, Zürich, 2003. La réplique dans son entier montre à quel point Dath s'est inspiré de la pièce de Shakespeare : « Wärest du der Löwe, so würde der Fuchs dich betrügen; wärest du das Lamm, so würde der Fuchs dich fressen; wärest du der Fuchs, so würdest du dem Löwen verdächtig werden, wenn dich der Esel vielleicht verklagte; wärest du der Esel, so würde deine Dummheit dich plagen und du lebtest doch nur als Frühstück für den Wolf. Welch ein Geschöpf könntest du sein, das nicht einem anderen Geschöpf unterworfen wäre? » (DA, 195). C'est une citation entière de Shakespeare.

codes hétéronormatifs, sans pourtant être dupe de ce qu'ils signifient. Son ton insouciant témoigne du fait que le genre est factice à ses yeux.

Transgenre, Alexandra semble également transcendante ; elle conserve les bribes d'un passé hétéronormatif avec elle, qu'elle transforme et pastiche. En cela, elle semble incarner un féminisme complexe, fait de souvenirs-fétiche, de subversion et d'un recul qui la fait se retirer des affaires politiques. L'on peut également voir la complexité de ce qu'elle symbolise à travers quelques références qu'elle dissémine dans sa conversation avec Dmitri. Alexandra évoque Unica Zürn et Maya Deren : « Sie küßte und zauste ihn, sprach wieder von Menschen : von Unica Zürn und Maya Deren [...] » (DA, 200). La première est une artiste et auteure allemande aux œuvres surréalistes et ésotériques⁶⁸⁴. Celle-ci n'hésite pas à mettre en scène un érotisme exacerbé et une esthétique BDSM dans ses œuvres⁶⁸⁵. Tout comme Maya Deren, elle ne se revendique pas explicitement du féminisme, mais certaines thématiques de son œuvre se rapproche des motifs éco-féministes. Maya Deren, quant à elle, est une réalisatrice avant-gardiste ukrainienne. Ses courts-métrages se veulent une expérience mêlant la danse, le vaudou haïtien et la poésie symboliste. Elle y mêle différentes techniques : exposition multiple, jumpcut, surexposition, slow-motion, ce qui donne l'impression au spectateur de perdre les notions de temps et d'espace. Dans un sous-chapitre intitulé : « Form, forms and renewal, gods held in the air », en référence au Cantos XXV d'Ezra Pound⁶⁸⁶, Alexandra montre à Dmitri une scène d'un de ses films, *At Land* (1944) : « Siehst du sie ? Siehst du, was sie mit der Zeit macht ? » (DA, 206)⁶⁸⁷. Dmitri, lorsqu'il veut commenter, est interrompu par Alexandra : « 'Schh. Nur

⁶⁸⁴ Cf. annexe.

⁶⁸⁵ Unica Zürn et Hans Bellmer ont produit une série de photographies inspirées du *bondage* en 1959.

⁶⁸⁶ « [...] the flute: pone metum [...] / Form, forms and renewal, gods held in the air / Forms seen, and then clearness », Ezra Pound : *The Cantos of Ezra Pound, op. cit.*, p. 119. C'est un Cantos dont la mélodie est particulièrement palpable et qui, par les images qu'il suscite, peut être qualifié de « phanopoeia ». Pour Ezra Pound, c'est une des trois formes de poésie (les deux autres étant « melopoeia » et « logopoeia »). Il invente le terme de « phanopoeia » pour une poésie caractérisée par le jeu des images visuelles, lorsque celles-ci se déversent littéralement dans l'imagination du lecteur : « a casting of images upon the visual imagination ». Cf. Ira B. Nadel : *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 84. Dietmar Dath se revendique d'ailleurs clairement d'une « phanopoeia » dans son roman : « Das hat, wie so vieles im Buch, wieder mit Ezra Pound zu tun – der hatte, außer einem unglaublich präzisen Empfinden für Rhythmen, auch die Gabe einer besonderen phanopoeia, das ist, wie er erklärt hat, der Anteil am Dichten, der sich damit befaßt, Bilder zu machen[...]. Und die Sigla in »Die Abschaffung der Arten« & auf dieser Website stehen eben für bestimmte, im Buch sozusagen animierte, animistische Prinzipien, mehr für Totems als für handelnde Figuren », <http://www.cyrusgolden.de/index_js.html>[16.6.2020].

⁶⁸⁷ L'on peut visionner l'extrait de son film *At Land* : <<https://www.youtube.com/watch?v=FYdf8xxDIIg>> [16.6.2020], à la minute 10 :10.

gucken. Sonst tust du ihr noch mal an, was ihr zu Lebzeiten angetan wurde [...]'. 'Sie ist an ihrer Wut gestorben', sagte Alexandra, 'weil man sie nicht arbeiten lassen wollte' » (DA, 207). Cette remarque de la femme-cygne est particulièrement intéressante. Elle demande à Dmitri, personnage désigné comme masculin tout au long du récit, de ne pas commenter, de laisser la voix à cette femme qui n'a pas pu développer son art. L'on peut voir ici une forme de revendication féministe ; laisser parler les voix minoritaires.

Mais il nous faut préciser un détail : Maya Deren est morte d'une hémorragie cérébrale à quarante ans, ce qui n'a semble-t-il rien à voir avec la colère, mais bien plus avec sa surconsommation d'amphétamines. Toutefois, il est possible que Dath fasse référence au fait que Deren eut beaucoup moins de succès lorsqu'elle décida de s'intéresser au vaudou haïtien puisqu'on lui reprocha de se détourner de l'avant-gardisme. Cet élément nous rappelle que les personnages du roman ont souvent des versions quelque peu erronées de l'histoire humaine. Quoiqu'il en soit, Alexandra semble elle aussi se détourner de la libération politique, la « Befreiung » gentile, pour rester en compagnie de ses chats ailés. La femme-cygne appartient toutefois au passé, comme le dit plus tard Katahomenleandraleal. Cette dernière l'a en effet « ouverte » pour s'accaparer son savoir : « Was sie war, ist auch ...weg. Ich mußte das [...]. Aufschneiden » (DA, 227). Elle ajoute à son sujet : « Was sie wußte, ist anregend. Was sie war, ist überholt » (DA, 227). Alexandra est une figure du passé, elle est absorbée par la tornade des Keramikaner.

La rencontre de Dmitri avec Alexandra n'est qu'une étape dans le parcours quasi-initiatique du loup. Ce dernier est le personnage qui se rapproche le plus de la figure classique d'un roman d'apprentissage. *Die Abschaffung der Arten* contient donc les aspects d'un *Bildungsroman* futuriste où le « héros », en quête de justice et d'aventures, découvre aux confins du monde que la société dans laquelle il vit ne correspond pas à la vision naïve qu'il en a au départ, sa fidélité au lion s'effritant peu à peu.

Lui, qui demandait à Cyrus : « Mein König [...] Kann ich dir nützlich sein ? » (DA, 58), tuera le lion par amour pour son amante Lasara (qui est en fait aussi sa mère). Cette dernière confrontation avec la figure d'autorité gentile confère d'ailleurs à Dmitri la profondeur tragique d'un héros romantique. De fait, le loup, comme dans la symbolique traditionnelle, vit par et pour l'amour. D'abord avec Alexandra, puis avec

Lasara. Il l'affirme d'ailleurs lui-même : « Was fehlt mir, uns, im Löwenland ? *Sertsä* » (DA, 57)⁶⁸⁸.

La rencontre avec Alexandra, ainsi que son voyage sont donc déjà une première étape dans son initiation à une autre vision que celle conférée par le lion et la société des trois villes gentiles. Elle s'accompagne de réflexions sur le genre, la sexualité et la féminité. Alexandra incarne une esthétique *queer*, transgenre et transmet à Dmitri des références sur les œuvres de femmes mettant en scène une féminité reliée à la nature et à l'ésotérisme.

c. « Alte Eva » ou « gentile Unnatur » ?

Dame Livienda

Il est intéressant de noter à cet égard que les figures féminines du roman sont souvent reliées à l'un ou l'autre aspect. Il existe par exemple des prêtresses à têtes de rapaces qui sont des sortes de vestales : « [das Wetzeln], das *ens ineffabile*, das die Vestalinnen mit den Habichtsköpfen in den Isottatempeln neuerdings verehrten » (DA, 129). De la même manière, Dame Livienda, la femme de Cyrus, devient un arbre, comme l'annonce Hébert : « Sie ist, ich würde sagen : ein Baum geworden » (DA, 78). Livienda demande ensuite à Cordula Späth de prendre une de ses branches et de l'amener dans l'arche de Lasara afin qu'elle puisse se sauver de la Terre qui est petit à petit assimilée par Katahomenleandraleal.

Leur dialogue est pour le moins intéressant. Cordula Späth demande à Livienda si elle est jalouse qu'une machine puisse enfanter au même titre que les Gente : « Weil eine Maschine kann, was du auch kannst: Junge kriegen? » (DA, 280-281). Livienda répond que la technologie des Gente a modifié le rapport à la reproduction : « Verwandtschaftsrelationen sind nach der Befreiung ohnehin komplizierter als in den Epochen der authentisch sexuellen Fortpflanzung und des ... reinen sexuellen Dimorphismus » (DA, 281). Livienda ajoute que dans la mesure où tous les Gente de seconde génération partagent le même matériel génétique que le lion, elle peut elle-

⁶⁸⁸ Dmitri pense souvent avec des expressions russes qui sont transcrites en alphabet latin – parfois de manière approximative. Il semble qu'ici « *sertsä* » désigne « сердце », le cœur. Au-delà de son besoin de lien avec les autres, il est également possible de relier ce personnage à une forme de communauté qui pourrait rappeler l'idéal communiste. Le loup Dmitri, lui, s'éloigne de sa meute pour servir le loup mais le récit fait également mention de sa sœur, restée dans une communauté qui tente une collectivisation des proies.

même être considérée comme la fille de Cyrus : « [man] könnte mich sogar seine Tochter nennen, dann wäre Lasara eine Art Inzestprodukt und ... » (DA, 281).

En effet, du fait de la reproduction génétique qui donne aux Gente plus un statut de clones inter-espèces que d'individus d'une même espèce, l'inceste n'est pas un interdit. Dmitri, également Gente de seconde génération, serait lui aussi un fils de Cyrus⁶⁸⁹, donc à la fois le frère adoptif de Lasara et son fils⁶⁹⁰. L'on en revient à la phrase de Donna Haraway : « The cyborg has no origin story ». En coupant les liens avec l'origine, l'idée de faute disparaît. Cela est bien évidemment permis par la technologie ; les matériaux génétiques sont tellement manipulés qu'il n'y a pas de risque d'anomalie génétique. Le mode de reproduction acquiert un statut technologique, qui dès lors est détaché de la sexualité. C'est probablement pourquoi l'inceste n'est plus un tabou.

Toutefois, la thématique de l'inceste présente dans le roman, relie également les personnages à un aspect mythique. En effet, il n'est pas rare dans la mythologie, de rencontrer des unions incestueuses : Isis et Osiris, Kronos et Rhéa, Zeus et Héra, Jupiter et Junon, etc. L'on pourrait parler d'inceste originel. Or, il est intéressant que, précisément, les Gente en reviennent à ce type d'unions. On l'a vu, le tabou est levé pour des raisons d'ordre génétique. Toutefois, l'on pourrait également avancer que les Gente recréent une nouvelle mythologie ; une mythologie où cette fois-ci, ils sont les initiateurs d'une nouvelle espèce posthumaine.

Ce dernier point recoupe d'un point de vue poétique l'idée de la SF comme mythologie contemporaine, déjà évoquée dans la partie théorique. Puisque les technologies modifient profondément notre conception du monde et de l'univers, les récits mythologiques prennent une coloration tech ; les hybrides se font cyborgs. Chez Dath, cet aspect est particulièrement visible ; nombres d'éléments mythologiques sont

⁶⁸⁹ « Da ich in mir jede Menge genetisches Material des Löwen aufbewahre, wie alle andern aus der zweiten Generation [...] » (DA, 281).

⁶⁹⁰ Comme l'explique le lion à Dmitri au moment où ceux-ci s'entretient, Lasara a contribué à créer les Gente de troisième génération : « Sie war die erste der dritten Generation, ganz einfach — ich selbst und ihre verdammte Mutter, wir haben unsere genetische Signatur in sie geschrieben, Kalligraphie, und dann hat sie uns dabei geholfen, die übrigen Quasispezies und Individuen der dritten Generation zu erschaffen, die himmlischen Heerscharen: die neuesten Wölfe und dich und die bunten Dachse und alle andern späten Warmblüter, die jetzt vor Undankbarkeit kaum gerade stehen können » (DA, 291). L'on ne sait si Cyrus dit vrai lorsqu'il affirme à Dmitri qu'il est de la troisième génération car Alexandra maintient qu'il est de la deuxième génération. Dmitri doute également des propos du lion.

repris et remodelés dans un contexte futuriste. Ceci est d'autant plus marquant que la narration se situe entre cinq cents et mille cinq cents ans après notre ère, faisant de l'Anthropocène une pré-histoire révolue dont on ne connaît plus vraiment les origines. Les animaux-tech et à haute valeur symbolique que sont les Gente (figures du père, du roi, de la terre-mère, etc.) construisent eux-mêmes leur propre mythologie.

Padmasambhava et Feuer

L'aspect mythologique apparaît plus nettement encore chez Padmasambhava et Feuer, deux figures genrées qui entament une transformation de genre, avant de s'unir dans une forme d'unité originelle symbolique.

Padmasambhava est d'abord féminine ; une cyborg-saurienne élevée sur Mars, planète de la guerre, traditionnellement connectée au masculin. À l'inverse Feuer est une chimère humanoïde, au dos d'écailles et à la chevelure cuivrée. Il naît sur Vénus, planète généralement associée au féminin. Ils sont les enfants de Dmitri et de Lasara qui ont été emportés sur l'arche de Lasara hors d'une Terre envahie par les « Keramikaner ». Bien sûr, le thème de l'arche et d'un peuple de Gente survivant à l'envahissement de leur territoire, fait penser à l'Arche de Noé biblique, rappelant déjà des motifs mythiques.

De prime abord pourtant, l'on peut voir dans ces deux transformations le signe d'une fluidité qui fait fi des normes et rôles de genre. Cordula, lorsqu'elle mentionne ces deux personnages, s'exprime ainsi : « Feuer und Padmasambhava, Prinz und Prinzessin oder umgekehrt, von mir aus [...] » (DA, 351). Aucun des deux ne semble particulièrement attaché à la notion de féminité ou de masculinité. Ils accueillent même ces notions avec une certaine innocence.

En effet, Feuer, lorsqu'il ouvre les yeux sur Vénus, n'est pas au fait de ces concepts traditionnels de genre. Il doit les apprendre comme les rudiments d'une culture. Le genre est alors vu comme une construction culturelle. La chimère Wempes apprend sa sexualité à Feuer, et la qualifie de « compliquée ». Ce dernier a instinctivement une sexualité masculine : « Nächtlliche Samenergüsse hatte er erlbet und angenehme Erektionen, nah am warmen Stein » (DA,327). Wempes semble vouloir préparer Feuer à un coït conjugal, a priori assez traditionnel : « Wir wollen dich jetzt schon, sehr früh, richtig vorbereiten, auf den Paarungserfolg, wenn du den Tempel

findest und dort deine Braut, deinen Bräutigam » (DA, 327). La référence à sa future transformation, bien qu'elle ne soit pas explicitée à Feuer, est verbalisée par Wempes.

Toutefois, l'on peut y voir un certain paradoxe. D'une part, Wempes montre à un Feuer branché à des électrodes, des spécimens genrés : « Frauen und Mädchen, Jungen und Männer, von menschlichem Phäntoyp » (DA, 327). Ces spécimens doivent servir à développer la sexualité de Feuer, qui ne connaît pas la notion de genre. D'autre part, la chimère Wempes annonce d'ores et déjà que l'union de Feuer à sa femme / son mari transgresse cette notion de genre. Lors de la simulation, Feuer a un orgasme, amené par l'image d'une lynxe qui est, on le comprend, sa mère Lasara. Lorsque l'un des compagnons de Feuer affirme que le complexe d'Œdipe est encore bien ancré en Feuer, Wempes répond : « Na was, sie haben es halt reingeschrieben, die Alten. Ein Beweis fürs kollektive Unbewußte ist das nicht » (DA, 327). Il devient clair, dès lors, que pour Feuer, cet être posthumain et même « postgentile », les comportements ancrés dans sa génétique n'ont rien d'une nature première. Ils sont le fruit d'un codage génétique voulu et pensé par les Gente. En faisant référence à la notion d'inconscient collectif, Wempes réaffirme l'artificialité du comportement « instinctif » de Feuer. Il ne s'agit pas de vérité archaïque, ni d'archétype jungien dans ce cas ; tout est construction et manipulation génétique.

Feuer deviendra ainsi Fiamettina. Il est intéressant de noter que cette transformation appelle une incertitude progressive dans la langue, dans la manière dont se pense Feuer :

Es war alles schief, die Voraussetzungen der Frage stimmten nicht, er hatte sogar Schwierigkeiten von sich als 'Feuer' zu denken, als 'der Prinz', als 'er', es war ihm, als fiel das soeben von ihm ab, von ihr, von ihnen beiden, langsam, unaufhaltsam, ja, von wem denn, wann denn? (DA, 480)

Ici, la narration reflète clairement les pensées de Feuer-devenant-Fiamettina, dans un « stream of consciousness » caractéristique d'un trouble dans le genre.

Ce flux de pensées est d'ailleurs lui-même interrogé, dans une mise en abîme caractéristique de la littérature postmoderne : « Feuer, Flamme, Fiamettina (was sind das für Namen, Erinnerungen, wer denkt mich da?) [...] » (DA, 481). Feuer / Fiamettina semble s'interroger sur la nature de son propre « je » lyrique. La pensée du personnage travers la diégèse, sort de l'histoire pour demander qui le raconte. Elle incite également le lecteur à se poser la question de l'intertextualité ; de quels noms s'agit-il, à qui fait-on référence ? Fiamettina est aussi appelée Fiametta dans le récit. Ce nom rappelle le surnom donné à Lasara, sa mère, témoignant du fait que Feuer est

le fruit de l'amour entre la lynxe et le loup. Mais Fiametta est aussi le personnage du roman de Boccace, *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344). Bien que, contrairement à Feuer, la « Madonna » de Boccace connaisse pour sa part un amour impossible, l'on peut constater que celle-ci est à la fois auteure (fictive) et personnage du livre puisque l'élégie est attribuée à Madonna Fiametta :

Il y a donc un double niveau d'énonciation et de lecture : Fiammetta s'exprime à l'intérieur de l'histoire qu'elle vit, mais elle s'adresse aussi au destinataire du livre ; c'est un personnage qui s'exprime de façon immédiate, mais qui raconte aussi son histoire à son public.⁶⁹¹

La question de Fiamettina / Feuer sur le souvenir rappelle d'ailleurs la citation en exergue de *Die Abschaffung der Arten* : « in quella parte – dove sta memora » qui est une citation de Guido Cavalcanti dans le poème « Donna me prega »⁶⁹². « Dove sta memora » : là où est le souvenir. Chez Cavalcanti, le souvenir est le lieu de l'amour. On le voit, Feuer / Fiametta soulève plus d'une interrogation sur l'intertextualité lorsqu'il interroge les noms donnés dans cette métamorphose. Quoiqu'il en soit, Feuer porte en soi la notion de flamme amoureuse et de passion. Mais la transformation vient changer le prénom donné : « [...] so ändert der Inhalt den Namen des Gefäßes » (DA, 309).

Quant à Padmasambhava, qui prend son nom du sanscrit « né du lotus », elle est d'abord une saurienne. Toutefois, comme la référence au Gourou Rinpoché l'indique, elle est destinée à changer de genre : le bouddha Padmasambhava est en effet un homme. Élevée dans une société guerrière, elle se lance en politique afin de donner plus de droits aux autres sauriens. Petit à petit, elle devient plus masculine :

Sie verlor ihre weiblichen Formen, sie wurde eckiger mit jedem Tag, härter, straffer, wie aus-gezehrt [...]. Sicher, Sankt Oswald hatte sie darauf vorbereitet, und die Offenbarung ihres Namen hatte bereits einen entsprechenden Subtext enthalten. Beide rieten ihr, ihr Herz nichtallzu sehr ans Geschlecht zu hängen – ich war Mädchen, wurde Frau, werde Mann und kleiner Junge – aber jetzt, da diese Prophezeiung physiologische Realität wurde, dämmerte ihr, daß sie das immer als Metapher hatte lesen wollen [...]. Will ich die sein, oder der? (DA, 411-412).

⁶⁹¹ Johannes Bartuschat : « Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », in : *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 2000/6, p. 71-103, p. 76.

⁶⁹² Le vers du poème de Guido Cavalcanti est lui-même repris dans les *Cantos* d'Ezra Pound (Cantos XXXVI). Quant à Cavalcanti, il est évoqué par Clea Dora, alias Lasara, dans *Die Abschaffung der Arten* : « [...] und wie sie ihm vorsang vom Rosenroman, von Ferrante Pallavicino, von Ezra Pound, von Guido Cavalcanti [...] » (DA, 177). On le voit, l'intertextualité est foisonnante.

La transformation est complexe ; même si Padmasambhava accepte de ne pas de conformer à une binarité du genre, sa métamorphose concrète, physique, la fait douter elle aussi. Comment veut-elle se dire ? En effet, il s'agit avant tout de langage, de la manière dont le sujet se dit et se perçoit.

À partir de là, il est donc possible de plaider pour une vision constructiviste du genre dans le récit de ces deux transformations. Il semble que ce soit l'environnement qui pousse Feuer et Padmasambhava à se transformer et non leur corps biologique de « naissance ». Feuer naît sur Vénus et devient femme, la saurienne sur Mars et devient homme. Cordula énonce elle-aussi l'aspect construit du genre dans ces transformations : « [...] die beiden werden ja irgendwann die Geschlechter wechseln, damit die ganze abgeschmackte Oper ihre Form wahrt, wie sie sich der Löwe und der Fuchs damals für mich ausgedacht haben, als zwei Seiten derselben Person, zwei Personen derselben Seite [...] » (DA, 353). Il s'agit donc bien d'un « opéra », d'une performance – ce qui rappelle les termes de Butler pour parler de masculinité et féminité.

Toutefois, les paroles de Cordula Späth indiquent également que les deux êtres sont destinés à se fondre, à s'unir comme deux aspects d'un même être (« zwei Seiten derselben Person »), rappelant la figure de l'Androgyne primordial. Les deux personnages sont désignés comme des enfants célestes : « Die beiden Himmelskinder erkannten, dass sie jünger waren als zum Zeitpunkt ihres Aufbruchs [...] » (DA, 528). La formulation, qui rappelle la Genèse (« Sie erkannten, dass sie nackt waren » – Genèse, 3,7), témoigne du fait que lors de leur retour sur la Terre à la fin du récit, Padmasambhava et Feuer retournent à une forme de paradis originel. Le nombre de citations (directes et détournées) de la Bible, ainsi que celle du Cantos de Pound, « I have tried to write Paradise » (DA, 527), en sont des indicateurs. Ainsi, frère et sœur acquièrent une dimension mythique ; celle d'une union intemporelle de deux êtres qui sont à la fois au début et à la fin des temps. Lorsqu'ils s'unissent, ils ont l'impression d'accomplir une œuvre à la fois parfaite et restructurante :

Was sie sich nahmen und verschenkten, war eine zur Lust geläuterte Sehnsucht aus beiden Kindheiten. Aber es kam ihnen vor, als würde auch eine wichtige Arbeit geleistet dabei, ein Werk getan, etwas vervollständigt, umgebaut, zusammengesetzt, um endlich richtig zu funktionieren. (DA, 529)

Les deux êtres se situent à la fin des temps, et en même temps au commencement.

C'est le sens de l'« apocatastase » qu'est devenue la Terre dans le dernier monde du roman. La réunion de ces deux principes, masculin et féminin, renvoie certes à l'Androgyne primordial, c'est-à-dire à l'unité mythique, primordiale, du vivant unicellulaire. Néanmoins, il s'agit d'une réunion après coup, après une histoire de l'évolution et du vivant où l'unité perdue n'est pas retrouvée telle quelle. Celle-ci est trouvée après un bouleversement de toutes les normes. De même, il ne s'agit pas de l'union classique entre masculin et féminin, mais de la réunion de deux hybrides *queer*. L'on peut ainsi reprendre la phrase de Jean Libis : « L'androgyne est celui qui perce l'énigme de l'« autre sexe » et en tire un privilège inouï »⁶⁹³. Cette fusion androgyne est donc, en un sens alchimique, liée à la notion d'immortalité. En percevant cette énigme de l'autre sexe, l'on acquiert une vision plus vraie d'un monde androgyne dans son principe⁶⁹⁴.

Sans aller plus loin dans le rapport entre immortalité et androgynie, qui apparaît dans le texte à travers cette « apocatastase », l'on peut remarquer plus simplement que l'auteur met à disposition les potentiels de l'androgynie de manière symbolique, mais aussi physique. Contrairement à l'Androgyne mythique qui reste une figure de papier, Fiametta et Padmasambhava vivent leur transformation physique qui est permise par la technologie. Ils sont des androgynes de chair. D'un point de vue symbolique, cette réalisation physique de la transformation peut être considérée comme les possibles d'une fluidité des genres. Les deux androgynes réinventent une fluidité du genre qui découle des technologies. Peut-être est-ce là une partie du paradis-tech que Dath tente d'écrire.

De fait, Dath reprend l'idée d'une mystique qui ne soit pas christique ou biblique. C'est-à-dire que l'idéal promu n'est pas rattaché à la question d'un rachat de la faute originelle. Au contraire la faute est désacralisée. Cela passe par une revalorisation du corps : « Die Stimmen sagten [...], dass im Körper keine Sünde sei » (DA, 375). Ces voix sont celles que Feuer entend lorsqu'il découvre le temple sensé abriter le « Wetzelnchen », ce fameux graal recherché tout au long du roman⁶⁹⁵. Elles

⁶⁹³ Jean Libis : *Le mythe de l'Androgyne*, op. cit., p. 133.

⁶⁹⁴ « Pour l'alchimiste, le monde est androgyne dans son Principe », *ibid.* p. 136.

⁶⁹⁵ Feuer quant à lui ne comprend pas la notion de péché : « Er konnte nicht anders als zustimmen, schon weil er nicht annahm, dass überhaupt irgendwo Sünde sei – soweit er überhaupt verstand, was « Sünde »

semblent indiquer la voie ; celle d'une transfiguration des corps et de l'amour sans péché : « [...] eine Auferstehung der Liebe und des Fleisches, in dem keine Sünde sein kann [...] » (DA, 376). Un peu plus loin, elles reprennent le cantique des cantiques : « Er erquickt mich mit Traubenkuchen und labt mich mit Äpfeln, denn ich bin krank vor Liebe » (Cantiques des cantiques, 2,5). La suite de la phrase change radicalement le sens du psaume : « und das Geschlecht ist immer wandelbar » (DA, 376). Au bout de la chaîne de l'évolution des espèces et naviguant entre les genres, Feuer ne se situe pas dans une recherche des origines, mais bien plutôt à l'horizon de leur disparition. Dès lors, il s'agit de renouveler la mythologie pour Feuer et Padmasambhava, ces nouveaux dieux désacralisés.

Alte Eva

La fin du roman nous amène ainsi à penser la fluidité des corps et des genres comme un renouveau. Pourtant, l'« apocatastase » est l'étape finale d'un long cheminement. Contrairement à Feuer et Padmasambhava, les Gente ne parviennent pas à cette liberté totale et fluide dans le genre.

Revenons à la discussion entre Livienda et Cordula Späth. Lorsque Livienda évoque les liens familiaux entre elle et son mari, Cordula répond : « Bin wahrscheinlich zu altmodisch dafür » (DA, 281). Et en effet, Cordula est encore le seul personnage à avoir gardé son apparence humaine. Pourtant Livienda lui rétorque que malgré les apparences, elle est peut-être la plus subversive de tous les Gente de première génération :

Du und altmodisch. Wo du dich von allen meisten du bist ... eine Pionerin, Kind der ersten Generation, aber anders als die restlichen hundertzigttausend hast du von der neuen Freiheit wirklich Gebrauch gemacht – während die andern sich vor lauter metamorphischen, orphischen und proteischen Gelüsten kaum lassen konnten, aber unter ihren Schuppen, Pelzen, Chitinpanzern, ja, auch Rinden und Borke eigentlich bis heute der alte Adam und die alte Eva geblieben sind, hast du nur noch die äußere Gestalt mit der Art gemein, die einmal den Planeten zu beherrschen wähnte. (DA, 281)

Ces premiers Gente qui se voulaient réformateurs et transgressifs sont d'après Livienda une simple reprise des figures d'Adam et d'Eve. Cette remarque est intéressante car elle permet de comprendre que la société des Gente, si elle incarne un projet « techno-

bedeuten sollte » (DA 375). Feuer est véritablement un posthumain, un « postgente » sorti de cette mythologie prométhéenne de la faute et de la rédemption.

biopolitique » fort, ne réussit pas nécessairement. La référence à l'apocalypse, cent quarante-quatre mille individus de première génération, témoigne de cette volonté réformatrice : faire table rase, créer un nouveau monde. C'est ce que remarque Solvejg Nitzke : « Die Zahl selbst enthüllt freilich, dass jene, die die Arten abschaffen, nicht ganz vom (allzu) menschlichen Millenarismus lassen mögen »⁶⁹⁶. Or si l'on en croit Livienda, le projet gentile échoue.

De fait, certains Gente ne sont pas étrangers à des comportements traditionnels ; qu'ils soient genrés, hétéronormatifs ou excluants. De manière plus générale, la société des Gente, malgré son projet universaliste, reste une société excluante pour ceux qui ne correspondent pas à la norme. Comme on le verra dans les chapitres suivants, le projet gentile est assez proche d'une vision humaniste excluante dans son « universalisme » précisément. Concernant le genre et la sexualité, les Gente adoptent parfois des comportements traditionnels, même s'il n'existe pas de revendication de la tradition ou d'une « nature ».

⁶⁹⁶ Cf. Solvejg Nitzke : « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 74.

d. Amours « érotomorphes »

Ce comportement pour le moins ambivalent entre transgression et normativité est particulièrement visible dans la relation entre Dmitri et Lasara. Celle-ci se présente d'abord sous le nom de « Clea Dora » et est décrite comme une lynxe aux yeux de reptiles. Les deux personnages se rencontrent dans le bar d'un hôtel reprenant des scènes classiques de rencontres amoureuses cinématographiques. Leur second rendez-vous est un repas romantique (et végétarien) ; leurs échanges dans la chambre d'hôtel relèvent d'un film à la tonalité *cyberpunk* où les personnages seraient des *furries*⁶⁹⁷. En effet, à cet endroit du récit, la mode chez les Gente est de porter des mains d'humain (généralement augmentées de quelques doigts) et d'adopter une allure anthropomorphique. Le décor de cette scène ainsi que les personnages restent donc très proches d'une scène « classique » dans une réalité alternative qui ne serait pas un futur lointain.

Leur amour est une histoire passionnelle et fulgurante sous le signe d'un motif transgressif : « Laß uns Menschsein spielen » (DA, 129). Bien évidemment, le jeu reste jeu et il a une dimension transgressive. Clea Dora s'affuble de favoris, d'une queue raccourcie :

'Ein Spott auf alle Geschlechter, auf sämtliche ...der Backenbart!
Die Pinsel auf den Ohren! Die Stummelrute überm Hintern! Dein
Echsenblick!'
'Mein Hexentrück.' (DA, 130)

Dimitri, et Lasara en particulier, jouent avec les codes, les attributs de différentes espèces. Ils se les attribuent tels des fétiches dont le sens et la fonction originels sont travestis. Les scènes ont un aspect « réaliste » pour le lecteur, au sens où plusieurs éléments se rapprochent d'un monde contemporain « réel », même si, évidemment, elles restent décalées par rapport à une représentation réaliste. Clea Dora, par exemple, a un tatouage qu'elle a fait faire lorsqu'elle a soutenu sa thèse. Le tatouage reste assez fantastique puisqu'il est également sonore : « Sie hatte eine Tätowierung am linken Arm, auf einer ausrasierten Stelle, ein tanzendes Muster, das auch leise Töne enthielt,

⁶⁹⁷ Les « furries » font référence à la représentation d'animaux, imaginaires ou non, mythologiques ou anthropomorphes : usage de la parole, port d'habits, utilisation d'un style de vie humain, etc. Les personnes qui appartiennent au « fandom furry » sont appelées « furs » ou « furries ». Généralement la représentation de ces figures animales anthropomorphes sont connotées érotiquement. Il est plus que probable que Dath se servent de ces codes pour les scènes érotiques entre Clea Dora et Dmitri. Cf. au sujet des *furries* : Fiona Probyn-Rapsey : « Furries and the Limits of Species Identity Disorder: A Response to Gerbasi et al. », in : *Society & Animals*, 2011/19, p. 294-301.

sommerlich verschlüsselt » (DA, 137). Malgré cette dimension fantastique, il y a bien un rapprochement de la distance entre monde « réel » de référence et monde fictif ; l'effet de distanciation est moins intense.

Il ne s'agit pas d'affirmer que les personnages de Dmitri et Lasara sont peu transgressifs ou hétéronormés mais plutôt de montrer que la monstrosité, l'hybridité de ces figures sert, dans le cas de leur relation, plus à érotiser les scènes qu'à sortir d'une norme sexuelle et amoureuse. En effet, l'écriture des scènes érotiques se fait dans un langage à la fois poétique et obscène qui témoigne de l'amour singulier des deux personnages. Il est transgressif sans se départir d'une certaine beauté :

Hand am Herzen, Sonne auf Lippen, etwas aufgesprungen. Nicht viel
Duschen, da, schon wieder: ‚Pack mich mal bißchen!‘ und das
Bebende, das Langsame und Schnellere
‚Du bist so'ne Sau!‘ (DA, 143).

L'on voit bien comment le poétique se mêle d'érotisme, voire d'une certaine obscénité.

En ce sens, le lecteur peut s'identifier aux personnages à peu près aussi facilement que s'ils étaient des humains : « Clea maunzte, spottete und gurrte, er wurde schneller, und sie genoß beim Runtergucken, wie sein Fell glänzte, wie sie sich an ihm naßmachte » (DA, 140). En dehors de la mention du pelage de Dmitri, la phrase pourrait se trouver dans un roman « réaliste ». Les verbes utilisés pour les animaux (maunzen, gurren) se mêlent aux moqueries « humaines » (spotten) ; l'on assiste encore une fois à un seuil métaphorique comme souvent dans le roman. Les verbes qui peuvent généralement être attribués de manière métaphorique aux humains lors d'un ébats (roucouler, miauler, etc.) prennent dans ce cas un sens littéral.

Quoiqu'il en soit, ce rapprochement du monde « réel », ce rétrécissement de l'effet de distanciation, est également palpable dans le comportement des personnages. Que ce soit pendant les rapports sexuels ou en général, Clea Dora et Dmitri ont des comportements genrés qui transgressent peu l'hétéronormativité. À titre d'exemple, on peut penser à la déception de Dmitri lorsque Clea Dora annonce qu'elle va se couper les cheveux :

Übrigens ... schneide ich mir ... bald meine langen Haare ab. Das wird mir zu ludrig'. Böß lustig bissig sagte sie das, als hätte sie gewußt, dass er das unbeschreiblich toll fand, wie sie flogen, wirrten, wurlten diese Haare, und als hätte sie ihm deshalb gleich Kenntnis davon geben müssen, dass es sich ja nun nicht so verhielt, dass er jetzt etwa zu bestimmen hatte, wie sie wo warum aussah, wer sie wann war. (DA, 141)

La chevelure de Clea Dora est ainsi un élément érotique important pour le loup ; mais aussi un attribut traditionnellement féminin dont la lynxe semble vouloir s'affranchir.

Le narrateur suppose qu'elle revendique sa liberté face à un potentiel *male gaze* qui tenterait de la cantonner à une image entièrement féminine.

Toutefois, l'on comprend bien qu'il est difficile d'appliquer une analyse de genre à de tels personnages puisque pour ces figures hybrides et en constante métamorphose, le genre n'est qu'un ensemble d'attributs que l'on peut modifier sans cesse. C'est pourquoi il semble important de souligner que les métamorphoses ont plus un aspect érotique que *queer* : « Sie ein Seeigel oder ein Feuerchen, Fiametta eben, ein ganz kurzes Innehalten, er ein stachliger Apparat oder ein unanständiger Einfall, mit Fingern, mit Schwänzen, dass sie wieder lachte » (DA, 139). On le voit, la pluralité des formes, l'hybridité servent l'érotisme de leur relation. Bien sûr, ce que l'on pourrait appeler un « érotomorphisme »⁶⁹⁸, n'a rien de nouveau et se retrouve dans la mythologie. Le bestial, la transgression inter-espèce et androgyne renvoient à une hypersexualité. Contrairement à l'androgynie de Padmasambhava et Feuer, l'aspect transgressif et androgyne de Dmitri et Lasara relève plutôt d'un érotisme affirmé que de l'angélisme et la réunion mythique des contraires tels que nous les avons décrits plus haut. Comme le rappelle Jean Libis, l'ambiguïté du corps androgyne peut signifier soit une « sexualité hyperbolique », soit le « degré zéro de la sexualité »⁶⁹⁹.

Pourtant, nous l'avons vu, les Gente ne sont pas simplement androgynes. Ils ne cristallisent pas cette ambiguïté dans leur corps de manière permanente. Au contraire, ils sont métamorphes et c'est précisément la métamorphose, ce trouble dans le genre et l'espèce, qui exalte le sentiment amoureux et passionnel. La relation de Dmitri et Lasara s'inscrit dans l'incertitude de l'être aimé ; un être aimé qui est sorti de sa fonction d'objet de l'amour, qui pourrait être possédé. L'amour que les deux êtres se portent est un amour pour une altérité qui ne se laisse pas fixer.

Cette relation entre nature du sujet et objet de l'amour rappelle la réflexion de Pascal :

Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme ? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ? car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne, abstraitement, et quelques

⁶⁹⁸ Ce terme est à emprunté à Linda Maria Baros : « Les métamorphoses à l'œuvre : De la tradition à la scopophilie mythoclaste », in : *Carnets*, 2013/5, p. 194-217.

⁶⁹⁹ Jean Libis, *Le mythe de l'Androgyne*, op. cit., p. 131.

qualités qui y fussent ? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités.⁷⁰⁰
À cela, il semble que les deux amants répondent que c'est la métamorphose, l'insaisissabilité de l'être qui renforcent le désir amoureux.

Wetzelchen

Cette idée que l'objet de l'amour se déplace sans cesse est renforcée par le motif religieux de la quête du « Wetzelchen », sorte de Graal mystérieux qui apparaît tout au long du récit.

Ce « Wetzelchen » est décrit comme un « quelque chose » d'insaisissable et de furtif : « Wir glauben, dass es den Gente bestimmt ist, etwas Flüchtiges, das wir nur erst dem Umriß nach erkennen, zu suchen, zu bergen, zu beschützen. Wir nennen es das Wetzelchen » (DA, 163). De plus, il est ineffable : « das *ens ineffabile* » (DA, 129).

Il est possible que le « Wetzelchen » désigne plus d'une chose dans le roman. Mais peut-être est-ce en premier lieu l'amour, un amour insaisissable qui perdure au-delà des corps. Plusieurs éléments poussent à une telle interprétation. Le premier, c'est que le « Wetzelchen » est vénéré par des prêtresses dans des temples appelés « Isottatempel ».

Feuer, sur Vénus, recherche à nouveau un de ces temples. Lorsque celui-ci le trouve, les voix du temple disent : « Feuer wird zur Figur der Flora in Rimini, dort steht das Urbild des Tempels, der ist heilig, denn er steht nicht zum Verkauf [...] » (DA, 376). Un peu plus loin, il est question d'un loup : « Der Wolf von Rimini » (DA, 377). Ces noms font référence à Sigismond Malatesta, surnommé « le loup de Rimini ». Celui-ci est seigneur de Rimini au XV^e siècle. C'est un personnage fameux pour ses trahisons et sa provocation envers les mœurs de l'époque et également pour sa protection des arts. Au Temple Malatesta, qui contient les tombeaux des membres de la famille, dont celui d'Isotta degli Atti, sa troisième et dernière femme, figurent les armoiries des Malatesta : la Rose (amour des lettres et des arts), et l'Éléphant (férocité)⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ Blaise Pascal : *Pensées*, "Qu'est-ce que le moi ?", Éditions Lafuma, 1951-1964, 688, en ligne : <<http://www.penseesdepascal.fr/XXV/XXV41-moderne.php?r1=lafuma%20688&r2=Mot%20ou%20expression>>[22.5.22].

⁷⁰¹ Cf. Marie-Nicolas Bouillet, Alexis Chassang (dir.) : *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Hachette, Paris, 1878, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4849m.image>> [15.6.2020], entrée « Malatesta ». La figure de Sigismond Malatesta est bien évidemment aussi une référence à Ezra Pound est à ses *Malatesta Cantos* (Cantos VIII à XI) pour lesquels l'auteur moderniste avait fait des

Le temple « Isotta » désigne donc l'amour du « loup de Rimini » rappelant Lasara et Dmitri ; Feuer est quant à lui la Rose (« Figur der Flora »), le fruit de leur amour. De plus, l'on voit qu'il existe clairement un rapport à l'art, de par l'amour que Sigismond Malatesta portait aux œuvres d'art. Rappelons-le, l'image du temple est sacrée, on ne peut la vendre. Mais nous reviendrons plus tard aux multiples interprétations possibles de ce que signifie « Wetzeln ».

Premières amours homosexuelles

L'interprétation de ce « graal » comme l'amour ou l'objet d'un amour immuable se renforce si l'on prend en compte l'origine du mot. Lors de sa discussion avec Livienda, Cordula évoque son passé humain – puisque, comme on le comprend plus tard, elle est l'une des personnes à l'origine de la création des Gente.

Cordula raconte comment, adolescente, elle se passionnait à la fois pour la musique, la littérature allemande⁷⁰² et pour une camarade : « Lag auch an meinem zweiten Idol. Das war... Katja. Unfaßbar. Wer sie nicht kennengelernt hat, dem kann ich überhaupt nur den blassesten Begriff... » (DA, 284). Katja semble être un amour de jeunesse, certes, mais un amour qui contrairement à d'autres est d'une force sans précédent : « Es gab da vorher schon ein paar Freundinnen, in aller Unschuld, Kiki und Bettina und diese und jene. Aber Katja Benante: Dieser Wirbel, das kam wie eine neue Linse, durch die man guckt [...] » (DA, 284).

L'on ne sait si le tourbillon désigne le caractère impétueux de Katja ou simplement le sentiment amoureux. Quoiqu'il en soit, il semble que Cordula ressente le tumulte passionnel et que cela lui fasse voir le monde différemment. Enfin, elle nomme ce sentiment qui se confond avec son propre objet : « sie saß eine Reihe vor mir, schräg, drei Plätze weiter, und drehte sich um, und sah mich an, und sah, daß ich sie sah, und da wußte ich es, das war, wie wenn es wieder so um die Ecke gewetzt kommt, dieses, wie Johanna sie deswegen dann taufte: dieses Wetzeln » (DA, 286). Le terme de « Wetzeln » fait donc référence à ce qui parcourt Cordula (« um die

recherches poussées à Rimini en 1922. Cf. à ce sujet : Leonardo Paganelli : « Ezra Pound in Rimini », in : *Linguistics and Literature Studies*, 2013/1, p. 43-45.

⁷⁰² « Ich war ja ein sehr vergrübeltes Mädchen. In der Pubertät vor allem. Hing meiner Deutschlehrerin mit verbissener Treue an, seit die mir mal 'ne schlechte Note im Aufsatz verpaßt hatte, das fand ich unerhört toll, das war mir bis dahin überhaupt nie untergekommen, Deutschaufsatz, das ging sonst immer wie von selbst [...] » (DA, 283).

Ecke wetzen») ainsi qu'au tourbillon des sentiments (« Wirbel »). Ici, le mot fait clairement référence à l'amour.

Plus loin dans le roman, le lecteur comprend que « Wetzeln » est le surnom de Katja. Elle a vécu une histoire d'amour avec Cordula qui prend fin un peu après la rencontre de cette dernière avec Ryu (le futur renard) qui décide la création des Gente :

Erst ein halbes Jahr vor Ryus Erscheinen in ihrem Tonstudio war ihr endgültig klargeworden, daß die eilige Katja (die sie bei sich, der Eingebung einer gemeinsamen Freundin folgend, das Wetzeln nannte) und sie selbst miteinander nicht hatten, was man eine Zukunft nennt.

Denn erstens war Katja leider »einfach nicht lesbisch genug« (Cordula, im Tagebuch) — der damalige Beau der Eiligen hieß Stefan und war ein anständiger, kluger Kerl, aber, fand Cordula, andererseits eindeutig keine Frau und deshalb ein ganz schlechtes Zeichen. (DA, 516)

C'est donc un amour déçu que vit Cordula ; un amour homosexuel qui ne lui est pas rendu éternellement. Katja tombe enceinte de Stefan – dont le prénom rappelle étrangement celui du loup Dmitri Stepanowitsch Sebassus.

Cette histoire déçue, Katja la mentionne dans *Cordula killt dich!* où Cordula meurt dès le début du roman : « [...] wir waren ein Zeitlang als...ich weiß nicht. Ich kann das jetzt nicht. Ich hab, ich hab, ich hab, ich hab die Cordula geliebt. Und sie hat mich auch geliebt, ich weiß nicht ob am Schluß noch, ich hab sie kaum noch gesehen »⁷⁰³. L'on assiste donc dans le roman à un phénomène de transfictionnalité ; l'univers de *Cordula killt dich!* est transposé dans *Die Abschaffung der Arten* qui se situe chronologiquement bien après le récit du premier roman.

L'amour de Cordula est également intimement lié à la musique :

Zum Abi habe ich dann alle Sachen, die ich bis dahin komponiert hatte, einfach weggeschenkt, als eine Art absichtlicher Zäsur, die Tapes und die Notenblätter und die Dateien, alles, wie um zu sagen: Das ist mein Frühwerk, ob es verschollen ist oder nicht, liegt bei euch — und das längste, das Konzeptalbum, die erste Oper sozusagen, habe ich Katja geschenkt. (DA, 285)

Le récit de son apprentissage de la musique est d'ailleurs suivi plusieurs fois de l'expression de ses sentiments pour Katja :

Zwar ist es mir dann sogar noch zweimal gelungen, Frau... Fuchs-Stockmann hieß sie, stimmt... zu beeindrucken, nämlich mit Robert Wyatt und mit irgendwas ähm auch Tüftlerischem, aber aus der Tanzecke, Elektronik – aber da drifteten wir schon

⁷⁰³ Dietmar Dath : *Cordula killt dich! oder Wir sind doch nicht Nemesis von jedem Pfeifenheini: Roman der Auferstehung*, Verbrecher Verlag, Berlin, 1995, p. 24.

auseinander. Lag auch an meinem zweiten Idol. Das war...
Katja. Unfaßbar. (DA, 284)

Il est important de souligner ces éléments ; le lien entre amour et musique, Katja et son surnom « Wetzeln » , la musique et Frau Fuchs-Stockmann annonçant le « renard » dont l'absence hante l'histoire des Gente. En effet, il semble que la quête du « Wetzeln » ne soit pas la quête d'un seul objet, d'un seul Graal.

Deuxième amour homosexuel

Cordula n'est pas le seul personnage instigateur des Gente qui a connu l'amour. Cyrus, qui deviendra lion, semble quant à lui avoir aimé Ryu von Schnaub-Villalila qui deviendra Ryuneke Nirgendwo. Leur histoire n'est pas contée dans le roman ; elle est simplement évoquée à la fin du récit. Cet amour peut de prime abord sembler étrange au lecteur puisque les deux personnages n'interagissent pas directement dans le roman, et peut-être aussi car Cyrus a épousé Livienda. Toutefois, les deux personnages se séparent et l'on peut peut-être déjà comprendre le manque d'attraction du lion pour sa femme à travers les mots du cochon Hébert : « Madame hat erklärt, daß sie nicht der Ansicht sei, er werde seinen vielen Titeln noch gerecht. Cyrus undsoweiter, das sei, sagt sie, eine lange Namensschleppe, die nicht verbergen könne, wie sehr sein Geist auf die Dimensionen seines Kopfkissens geschrumpft sei » (DA, 76).

Comme on le comprend au fur et à mesure du récit, l'invention des Gente est le résultat d'une expérimentation menée par le scientifique Cyrus, la compositrice Cordula et l'homme d'affaires Ryu von Schnaub-Villalila. À la fin du récit, Cordula, devenue bergère évoque ce passé :

[...] es war ein Kunstwerk, im wesentlichen. Hat man dann vergessen, aber der Ausdruck ›Langeweile‹ zum Beispiel, für das Überwundene, das ist eine schwer ästhetisch belastete Kategorie, da spricht der Dandy, der er war, oder der zu sein er von seinem Lover Ryu gelernt hatte. Eine Vierecksgeschichte: Die hundertvierundvierzigtausend der ersten Gentegeneration, mit genetischem und neuronalem Gedächtnis an ihn und seine Liebe, mich und meine Liebe... die Frage, ob man aus zwei homosexuellen Pärchen, einem glücklichen und einem verfehlten, eine planetenweite Zivilisation machen kann. Also: Man kann, nicht wahr. Möchte nur wissen, wer etwas davon hat. (DA, 548)

Cette expérimentation est comprise comme une œuvre d'art et peut-être aussi et surtout comme une célébration de deux amours homosexuelles. De la même manière que le Graal nommé « Wetzeln » représente diverses quêtes réunies en un seul mot, les intentions à la base de la création des Gente semblent aussi multiples. Si la rupture avec l'Anthropocène tel que nous le connaissons se fait sous un motif frankensteinien – ou

à la manière d'un docteur Moreau⁷⁰⁴, la musique et l'amour semblent jouer un rôle décisif dans la création de ce nouveau monde.

Il s'agit d'une tentative ; celle de savoir si deux couples homosexuels peuvent créer un nouveau monde. Avec le temps qui s'écoule entre la rupture avec l'Anthropocène (qui constitue ici le *novum* du roman) et le moment où Cordula se rappelle l'intention première des trois fondateurs des Gente, il semble que les raisons se soient peu à peu perdues, qu'elles aient dérivé dans une multitude de comportements, de chemins possibles, de sociétés. Tout comme pour le « Wetzeln »⁷⁰⁵, la quête se perd en chemin :

Ich meine, wer erinnert sich denn noch daran, was das Wetzeln war, was die Parallele darstellen sollte, von seiner Liebe, die erfüllt wurde, und meiner, die nie zum Zuge kam? Lust oder Sehnsucht, Zusammenleben oder nach der Geliebten verschmachten – beides kann zu großen Kulturtaten motivieren. (DA, 548)

À la racine de ces actes, il y a donc en premier l'amour, déçu ou vécu pleinement. D'ailleurs, la réussite de cet amour est la seule information fournie (par déduction, puisque l'amour déçu est celui de Cordula) sur la relation entre Ryu et Cyrus dans le roman.

Quoiqu'il en soit, l'amour est un acte fondateur dans le roman ; il pousse à la création d'un nouveau monde. Comme le souligne Bernhard Landkammer : « An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Notwendigkeit der Liebe wie sie hier erwähnt wird für die Figuren und somit für die dem Roman inhärente Konstruktion einer Welt strukturierend wirkt »⁷⁰⁵. Et en effet, il semble que la création des Gente, ainsi que les déplacements dans le temps grâce à la musique (invention de Cordula) aient été voulu sous la forme d'une ode à l'amour :

« Er will, daß ich Musik schreibe, mit der man durch die Zeit reisen oder durch den Raum springen kann, damit... »
« Ehrlich gesagt, er will, wenn ich ihn zitieren darf, mit Ihrer Hilfe ein defensives Waffensystem bauen. In Form eines Liebesweihfestspiels. » (DA, 514)

Une célébration de l'amour qui se veut créatrice d'univers. L'on revient alors à la définition de l'amour par Cordula, celui qui lui fait voir le monde à travers un tout

⁷⁰⁴ « Wie heißt der Onkel, Doktor Moreau? » (DA, 514), demande Cordula à Ryu.

⁷⁰⁵ Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 104.

nouveau prisme (« eine neue Linse ») ; le sentiment amoureux est un tout nouveau continent à explorer, un nouvel univers.

Il devient clair que les « Kulturtaten » insufflés par le sentiment amoureux comprennent également l'écriture d'un livre, celui de *Die Abschaffung der Arten*. En effet, dans un retour poétique, le nouvel univers qui s'ouvre à ces amoureux est celui de cette histoire science-fictionnelle, qui est par essence l'écriture d'un univers alternatif.

Cette création d'un monde alternatif relève également d'une intention politique forte. À la manière de Le Guin et de Russ, Dath écrit un nouveau monde découlant de deux amours homosexuelles. Cette utopie qui vise à réécrire, réinventer le monde est profondément politique. Ainsi que Dath le souligne : « Meine Tiere, die im Buch Gente heißen, einfach »Leute«, sind so gescheit, so entschlossen, ihre eigene Geschichte zu leben und zu schreiben, wie ich die Menschen gern hätte »⁷⁰⁶. Certes, le monde fictionnel du roman est d'abord conçu comme une pluralité des voix mais la force des Gente vient de leur « dénaturation » :

Wenn man Geschichte mit Natur verwechselt, kommt immer nur Unheil dabei raus – wenn man sie biologisiert, naturalisiert, wenn man nach Rassen und biologischen Geschlechtern und nach dem Recht des Stärkeren und solchen Sachen schießt, statt nach dem einzigen Erlösungspotential, das in dem ganzen Menschendurcheinander gegenständig werden kann, der Vernunft.⁷⁰⁷

Dath se positionne en effet contre une essentialisation de la « nature biologique ». Les Gente en sont l'incarnation ; une tentative de transmuter la notion de « nature ». Sans la supprimer, les Gente dénaturent cette « nature » dans une tentative radicale de la subvertir.

Toutefois, il faut encore préciser que ces Gente échouent ; les « posthumains » véritablement libres n'arrivent que bien plus tard dans le roman – ce sont Padmasambhava et Feuer / Fiamettina. Utopie échouant à se réaliser simplement, les Gente doivent faire face à un retour de la « nature », témoignant de la complexité de changer l'ordre pré-établi. « Freiheit ist die Einsicht in die Notwendigkeit » ; la phrase de Marx prend tout son sens ici : il est nécessaire de prendre en compte la complexité

⁷⁰⁶ <www.cyrusgolden.de>[2.2.21].

⁷⁰⁷ *Ibid.*

du réel pour le transformer⁷⁰⁸. À la lumière d'une telle intention, l'on comprend aisément la pluralité des voix, des chemins dans le roman qui devient lui-même une chimère constituée de représentations : « *Die Abschaffung der Arten* schildert nicht nur chimärische Lebensformen, sondern ist selbst eine Chimäre aus Darstellungen von Elementen traditioneller Geschlechterverhältnisse und transformierenden Modellen »⁷⁰⁹.

2. Posthumains libérés : genre et sexualité dans *Pulsarnacht*

Tout comme pour *Die Abschaffung der Arten*, les posthumains des VL décrits dans *Pulsarnacht* semblent représenter une tentative politique. Il s'agit d'une tentative de libération à travers la technologie. Comme pour son autre roman, ce récit n'est pas univoque et, comme on le comprend au fil de la narration, la société construite par ces êtres technologiques n'est pas une simple utopie. Ainsi que l'affirme Dath dans la postface, il s'agit de réconciliation, d'une troisième voie obéissant à une dialectique quasi-hégélienne : « Die Spielregeln, nach denen der Konflikt in *Pulsarnacht* ausgetragen wird, sind jene der Hegel'schen Dialektik. Die Mitte, die erreicht werden soll, ist keine platte Versöhnung » (PN, 429).

Les posthumains des VL (et encore plus précisément ceux qui habitent Yasaka) représentent une des voies, un des mouvements de la dialectique qui emporte le récit. Si l'on en croit la postface, il s'agit également de la vision de Joanna Russ dans son roman *We who are about to...* (1977) : « Shavali Castanon steht für die Position ein, die Joanna Russ in ihrer Novelle ausprobiert hat » (PN, 429). Cette position est lesbienne, féministe et marxiste. Elle s'oppose à la vision de Robert A. Heinlein, dans *Time Enough for Love* (1973) décrite par Dath comme masculine, hétéronormative, performante (« leistungsorientiert ») et libérale : « [...] in der keine andere Politik zum Erfolg führt als ein extremer, technisch hochgerüsteter, optimistischer Liberalismus » (PN, 428). C'est la position représentée par César dans le roman. Or, précisément, ces deux positions se rencontrent dans le récit et elles révèlent également que ces deux visions peuvent se compléter. Hans Esselborn ajoute à ce sujet que les deux visions du

⁷⁰⁸ Cf. le chapitre sur l'œuvre de Dath (II.B.1.b.).

⁷⁰⁹ Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », *op. cit.*, p. 43.

monde correspondent également aux deux zones géographiques où se situent ces personnages : « Symbolisch stehen dafür die ‘topologischen Pole der VL’ (*Pulsarnacht*, S. 147), nämlich Yasaka und Treue »⁷¹⁰. Dans tous les cas, il est intéressant de constater que cette « réconciliation » opère d’abord symboliquement chez les posthumains : le reste du cosmos et les espèces qu’il contient ne sont impactés par cette réconciliation que dans un second temps. C’est-à-dire que la réconciliation prend place dans une société technologique. La seconde vision, la vision de César, se mêle pourtant d’amours inter-espèces (celles entre César et la Dim Daphne, entre autres) et prend ainsi en compte un réel qui n’est pas seulement celui d’une civilisation et d’une société données. Une telle tournure narrative plaide ainsi pour la prise en compte de toutes les sociétés, de leurs visions multiples. Dans tous les cas, il importe de s’intéresser aux mœurs et coutumes de ces êtres posthumains, ainsi qu’aux possibles apportés par une société hautement technologique.

a. Androgynie et érotisme

L’on a déjà vu plus haut ce que permet la technologie pour la modification à l’envie du corps de ces posthumains. Ces modifications-tech engendrent une reproduction à l’infini de l’image de soi, ainsi qu’un morcellement de l’individu qui se clone à travers des parties de son propre corps (cf. III.A.2.). Que signifie une telle diffusion de l’identité pour le genre et l’érotisme ? Y a-t-il, comme pour *Die Abschaffung der Arten*, une libération des corps de leur état de nature ?

Le roman de 2012 diffère légèrement de *Die Abschaffung der Arten*, au sens où il ne prend pas l’anti-spécisme et l’abolition des espèces comme un projet politique – l’on verra d’ailleurs plus loin que le spécisme est une idéologie très ancrée chez les posthumains de Yasaka et de Treue⁷¹¹.

Toutefois, il semble que, dans ce roman également, les posthumains se servent de la technologie pour modifier leur corps, et ainsi leur sexe biologique. Les personnages de *Pulsarnacht* réfléchissent moins sur ces transformations que les Gente du précédent roman. Ils ne verbalisent pas autant un passé dont ils se sont détachés. La

⁷¹⁰ Hans Esselborn : *Die Erfindung der Zukunft*, op. cit., p. 369.

⁷¹¹ Mais l’on pourrait également souligner que les Gente, en dépit de leur sagesse « Bene Gente », ne se départissent pas d’un certain spécisme non plus.

transformation masculin / féminin ou féminin / masculin ne représente pas une modification profonde de l'identité. Ainsi, Zera, qui vit sur Treue avec César, est considéré.e de manière androgyne : « Zera stand ihm nah, geschwisterlich, freundlich, gleich, ob sie sich nun gerade als Frau oder als Mann verstand und zeigte » (PN, 87). Les lignes qui suivent la désigne avec le pronom « sie ». Un peu plus loin dans le texte, Zera se veut masculin : « Die zarten Schatten im Kimonoausschnitt verrieten ihm allerdings auch, dass Zera, der offenbar beschlossen hatte, ab heute wieder ein Mann zu sein, zumindest auf seine Brüste nicht verzichten wollte » (PN,114). Il est désigné avec le pronom « er ». Néanmoins, il ne renonce pas à sa poitrine, ce qui indique que, dans ces sociétés posthumaines, l'identité sexuelle est bien détachée d'attributs biologiques féminins ou masculins. César conclue que Zera veut être un homme car il ne se maquille plus comme d'habitude et qu'il se laisse pousser la barbe. Ainsi, les codes sexuels fonctionnent comme les postiches d'une identité sexuelle fluide. Ils sont indicateurs et non plus déterminants.

Langue inclusive, langue queer

Le lien avec Judith Butler se fait sans hésitation. Les comportements sociaux genrés sont des performances du masculin et du féminin, des codes construits ; ils ne sont pas constitutifs d'une identité essentialisée⁷¹². Rappelons que chez Butler, le genre n'est pas la construction culturelle qui viendrait s'ajouter à un sexe biologique « naturel », puisque le sexe dit « naturel » est déjà une construction discursive – nous entendons le « discours » au sens foucauldien, c'est-à-dire comme lieu du pouvoir :

[...] gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or a “natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts.⁷¹³

⁷¹² Judith Butler rappelle que l'identité d'une personne est construite à travers des normes de genre, de sexe et de sexualité, que cette construction participe donc d'une pratique discursive (au sens foucauldien) qu'il s'agit de remettre en question : « In other words, the “coherence” and “continuity” of “the person” are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of intelligibility. In as much as “identity” is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of “the person” is called into question by the cultural emergence of those “incoherent” and “discontinuous” gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined », Judith Butler : *Gender Trouble*, op. cit., p. 17. L'on verra à quel point les posthumains de *Pulsarnacht* se situent dans cette incohérence et discontinuité de norme genrée et en quoi cela pousse le lecteur à considérer différemment l'identité de ces personnes posthumaines.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 7.

Cette opposition traditionnelle entre une nature biologique et une construction sociale, ce qui suppose une nature à laquelle viendrait se surajouter une culture, est remise en question par Butler au sens où elle interroge la notion même de « sexe biologique » comme construction discursive. D'un point de vue symbolique, ce doute est matérialisé par les êtres cyborgs de *Pulsarnacht*. C'est-à-dire que Zera ou Valentina, ainsi que tous les citoyens de Yasaka et de Treue, ne sont pas « biologiquement » hommes ou femmes. Il n'y a pas de nature biologique qui constituerait le substrat sur lequel se grefferait un genre socialement construit (que celui-ci s'oppose ou soit en adéquation avec un « sexe biologique »). Zera est homme ou femme, et le pronom utilisé pour le/la désigner est une convention qui se rapporte à son identité sexuelle du jour.

À cet égard, il faut préciser que Dath n'utilise ni une écriture inclusive, ni des pronoms non-binaires tels que « sier » ou « ser ». Au contraire, dans les deux romans étudiés, les personnages sont désignés de manière traditionnelle, avec des pronoms « sie » et « er » correspondant à leur appartenance à un « genre » à un point donné du récit. Un peu avant que Zera ne décide d'être à nouveau homme, le personnage est décrit comme le serait une femme : « Dann erzählte sie eine Geschichte, ein Gleichnis und eine Warnung » (PN, 87). Toutefois, l'on serait en mesure de s'interroger sur ce qui motive le choix du narrateur. En effet, cela a été expliqué plus haut, le narrateur semble conclure d'après la barbe de Zera que celui-ci a décidé de redevenir un homme.

C'est donc une interprétation en lien avec l'expression de genre de Zera, et non avec son identité de genre qui est inconnue du narrateur, tout au moins non exprimée par ce dernier. Contrairement à *Die Abschaffung der Arten*, les personnages de *Pulsarnacht*, parce qu'ils livrent de manière moins explicite leurs réflexions sur l'humain, le posthumain ou le genre, laissent la place à une marge dans l'interprétation de ces différentes visions de soi et de l'espèce. Pourtant, il apparaît clairement que Dietmar Dath opère ces distinctions, qu'il en est conscient. Rappelons-le, la phrase concernant Zera l'indique : « [...] gleich, ob sie sich nun gerade als Frau oder als Mann verstand und zeigte » (PN, 87). Le terme « verstehen » renvoie à l'identité du genre, le terme « zeigen » à l'expression du genre. Ainsi, il semble pertinent de distinguer toutes les notions du genre ainsi que celles d'attraction. Un outil pédagogique nommé « The Genderbread Person » – dont la version française « Personne Gingenre v. 3.3 » est à consulter en annexe – permet certainement de mieux concevoir ces distinctions.

L'identité du genre, donc la manière dont une personne se situe par rapport aux options que représente son genre, diffère de l'expression de genre, qui est la manière dont le genre est manifesté, et du « sexe biologique », qui sont les caractéristiques sexuelles à la naissance, mais aussi pendant la croissance ainsi qu'après une éventuelle opération. C'est ici que le récit de SF prend tout son sens. Dans une société où les caractéristiques sexuelles peuvent être modifiées technologiquement, le sexe « naturel » n'est pas seulement biologique, mais bien bio-technologique et donc potentiellement trans. Dès lors, les posthumains du roman sont de fait transsexuels. Ce qui signifie nécessairement qu'ils peuvent être transgenres.

Enfin, ces constructions de genre sont encore à différencier de l'attirance sexuelle et de l'attirance émotionnelle. L'attirance de Valentina pour Sylvia, par exemple, ne change pas lorsque la première souhaite devenir un homme, comme l'explique Renée : « Valentina Bahareth hat Lust auf ein paar Veränderungen. Sie will jetzt Valentin werden, liebt aber Sylvia Stuiwing stur weiter » (PN, 382). Comme on le comprend, les personnages de *Pulsarnacht* ne s'embarrassent pas du genre de l'être aimé.

Toutefois, la légèreté face au genre, l'aspect *queer* de leur(s) identité(s) n'est pas de mise pour tous les personnages. Si Zera semble particulièrement à l'aise avec cette fluidité, Valentina, qui devient Valentin à la fin du roman, emprunte un chemin plus tortueux. Au début du roman, la soldate Valentina était un homme pendant quelques mois de son premier cycle de vie : « Valentina erinnerte sich, dass sie in ihrem ersten Zyklus auf der Akademie einmal einige Monate lang versucht hatte, ein Junge zu sein » (PN, 34-35). Valentina relie elle-même ce besoin d'essayer d'être un homme au regard parental. Contrairement au narrateur, les parents de Valentina utilisent un langage inclusif et égalitaire lorsqu'ils lui disent : « [...] du verschenkst alle Möglichkeiten, die oder der zu sein, die oder der du willst, Kind » (PN, 35). Toutefois, en dépit de leur langage, il semble que la mère de Valentina, en plus de ne pas approuver sa carrière militaire, l'ait souhaité homme et non femme : « Der Name, den man Valentina gegeben hatte, suggerierte wohl, dass man ihn leicht gegen einen eng verwandten männlichen würde eintauschen können » et « Anderthalb Zyklen vor Valentinas Geburt war Valentinas Mutter ja selbst noch ein Mann gewesen » (PN, 35). Valentina explique à Sylvia qu'elle ne se sentirait jamais bien en homme : « Und als Typ wäre ich das nie » (PN, 35). Pourtant, Valentina exauce le souhait implicite de sa mère, celui de devenir Valentin. Il est possible d'interpréter doublement ce revirement.

D'une part, il peut être compris comme le symbole d'une ouverture à la fluidité du genre à l'épreuve du temps : l'on peut être femme un temps donné, et homme par la suite. D'autre part, il pourrait à l'inverse être interprété comme une conformité aux normes sociales ; Valentina devient Valentin car elle a été élevée et éduquée en ce sens, et ce même si l'injonction à être homme reste implicite.

Quoiqu'il en soit, il est important de noter que tous les personnages n'ont pas le même rapport aux genres, qu'ils ne naviguent pas tous avec la même fluidité dans un monde trans-tech. Valentina est un exemple fort de personnage pour qui l'identité de genre, sexuelle, et l'expression de genre ne sont pas des postiches desquels on se pare avec légèreté.

b. Femmes guerrières

Les différentes visions du genre incarnées par les différents personnages du roman témoignent également d'une volonté, pour le moins féministe, de ne pas cantonner le « féminin » à une essence unique et univoque. À cet égard, il est intéressant d'analyser la notion de « femmes guerrières » et de l'imaginaire qui l'accompagne. En effet, le nombre de protagonistes « femmes » qui prennent les armes dans ce roman est particulièrement élevé : la soldate Valentina, l'amirale Renée Melina Shemura, Sylvia Stuiwing, Zera, etc. L'on pourrait ajouter à cette liste des femmes de pouvoir comme la présidente Shavali Castanon et Irina Fayun Castanon, ainsi qu'une femme ingénieure comme Laura.

Cette attribution de pouvoirs (scientifiques, techniques, politiques ou militaires) à des personnages qui se disent et se montrent féminins relève en soi d'une écriture féministe. Les positions de force où se trouvent ces personnages permettent ainsi de lier sur le plan du langage le pronom « sie » avec des qualificatifs puissants, guerriers ou forts⁷¹⁴. Il est intéressant de noter à cet égard que les figures guerrières de Dath sont souvent féminines, et ce dans les deux romans. Dans *Die Abschaffung der Arten*, l'on retrouve en effet la blairelle Georgescu, la libellule Philomena et Padmasambhava, la saurienne guerrière née sur Mars. Ainsi, qu'elle soit commandantes (Georgescu,

⁷¹⁴ Ce qui peut expliquer pourquoi Dath choisit de conserver les pronoms traditionnels « sie » ou « er ».

Renée) ou soldates (Valentina, Padmasambhava), la combativité n'est en aucun cas réservée à des figures masculines dans les deux récits.

Néanmoins, il serait aisé d'argumenter en faveur d'une interprétation hétéronormative de l'évolution de ces personnages. En effet, Valentina comme Padmasambhava, les deux soldates donc, deviennent masculin.e.s, c'est-à-dire ce à quoi elles étaient destinées (Valentina par sa mère, Padamasambhava par son destin annoncé dès le début). Dans les deux romans, ces figures incarnent une force morale ainsi que des valeurs guerrières en étant femmes, mais à toutes deux l'on prédit un chemin masculin. En un sens, Valentina et Padmasambhava obéissent alors à l'injonction, qui leur est donnée dès le départ ; celle d'être hommes. Comme cela a déjà été évoqué plus haut, au sujet de Padmasambhava, une telle histoire révèle bien sûrement l'aspect construit de la notion de genre. Le genre apparaît comme une construction déterminée par une injonction sociale qui sera remplie par les protagonistes. Cela signifie donc tout au moins que la forme masculine ou féminine ne dépend pas d'une essence de l'être.

Il s'agit pourtant de nuancer une telle interprétation. S'il est vrai que l'imaginaire des « guerrières » se prolonge dans une transformation vers le masculin dans le cas de Valentin(a), il faut pourtant souligner que ce n'est pas le cas de toutes les figures « guerrières » de *Pulsarnacht*. Renée Melina Shemura et Sylvia, entre autres, restent des femmes. Quant à Zera, il est désigné par « er » à partir de la page 114. Valentina devient Valentin. Toutefois, cette dernière est encore désignée avec le pronom « sie » : « Sie wird sogar erbittert zurückgeliebt, wenn ich das richtig sehe » (PN, 382). Par la suite, le personnage n'est plus nommé que par son prénom et son nom, « Valentin Bahareth ». L'on n'utilise pas le pronom « er » pour Valentin.

D'autre part, une telle nuance se renforce si l'on considère que Zera et Valentin n'ont pas du tout les mêmes comportements sociaux. Dans une scène où Zera et Sylvia se battent au nom de leur position politique (Sylvia est une espionne pour Shavali Castanon, Zera du côté de l'opposition), ces deux personnages font montre d'une combativité guerrière qui n'a rien à envier aux héros traditionnellement masculins que l'on trouve dans une SF plus classique.

Les paroles de Sylvia en particulier appartiennent sans conteste à un registre digne d'un film d'action. Lorsqu'elle comprend que Valentina n'est pas de son côté, elle se met en colère : « Bist du jetzt Leibwächterin, ja ? Oder für die Revolution

kooptiert » (PN, 352). Valentina réagit avec des paroles qui font transparaître des émotions : « Ich wollte nicht verstehen, was damals auf der STENELLA passiert ist. Dass du den Arzt umgebracht hast [...]. Ich hätte es begreifen müssen und wollte nicht. Weil dein kindliches... weil das so anziehend war. Deine Art » (PN, 352). Sylvia, au contraire, répond froidement : « Ich heul gleich » (PN, 352).

Zera abandonne plus rapidement que Sylvia sa colère. Toutefois, Valentina dit à leur sujet : « Aber dich – und Zera Nanjing, und Leute wie euch – interessiert immer nur der alte Mist. Diesselben Spielchen » (PN, 353). D'autre part, les deux figures pacifistes de cette altercation sont Renée et Valentina. L'on voit donc bien que la combativité ou la volonté d'apaisement ne sont pas attribuées en fonction du genre, ou du genre futur des personnages. En effet, la figure la plus combative, Sylvia, est la seule à rester femme du trio amoureux formé par Zera, Valentin et Sylvia à la fin du récit.

Dath décrit différentes visions, différents possibles de l'imaginaire des guerrières, qui devient un imaginaire de guerrier.e.s *queer*. Le fait que Valentina ou Zera deviennent des hommes ne signifient ainsi pas que cette vision soit hétéronormative. Butler, dans *Gender Trouble*, souligne l'importance, pour la théorie du genre et le féminisme, de ne pas cantonner les femmes à une vision unique et essentialiste :

My suggestion is that the presumed universality and unity of the subject of feminism is effectively undermined by the constraints of the representational discourse in which it functions. These domains of exclusion reveal the coercive and regulatory consequences of that construction, even when the construction has been elaborated for emancipatory purposes.⁷¹⁵

Butler souligne que l'universalisme parfois élaboré dans les théories féministes peut constituer un désavantage puisqu'il ne permet pas à toutes les femmes de s'identifier à cette image univoque et lisse. Une écriture féministe peut donc tout à fait consister dans l'écriture de la diversité des identités et des rôles féminins. Dath va encore plus loin puisque ses personnages ont la possibilité d'une transidentité. Certains d'entre eux l'acceptent, certains restent hommes et certains restent femmes. Dans tous les cas, il semble que Dath ait saisi le potentiel émancipateur de la description d'une pluralité des voix, des formes et des sexes. En esquisant plusieurs masculinités et

⁷¹⁵ Judith Butler: *Gender Trouble, op. cit.*, p. 4.

plusieurs féminités, il rappelle que les rôles sexuels ne sont pas figés et qu'il n'existe pas une vision unique du genre.

c. Femmes guerrières 2

S'il est clair que cette multiplicité des personnages et de leurs comportements résulte d'une intention de l'auteur, il peut être intéressant d'analyser plus en détails certains personnages puisque ceux-ci revêtent une symbolique bien précise. Dath l'évoque dans la postface, Shavali Castanon et la société de Yasaka représentent la vision lesbienne, féministe et marxiste de Joanna Russ. Il affirme explicitement qu'il s'inspire du roman *We who are about to...*

Or, précisément, ce roman narre le combat d'une protagoniste pour conserver son intégrité physique. Dans le récit, des Hommes se retrouvent sur une planète et, n'ayant pas de compétences techniques particulières, décident que le meilleur moyen de survivre est de coloniser et peupler la planète. La femme refuse de procréer avec les hommes et finit par les tuer pour éviter un viol. Elle meurt seule, dernière d'une espèce qu'elle a préféré sacrifier à ses principes. Résolument féministe, le roman invite à réfléchir sur les possibles du féminin face aux injonctions de procréation qui sont vues comme une violence patriarcale. L'auteur de SF, Samuel R. Delany commente à propos de *We who are about to...* :

Russ suggests that the quality of life is the purpose of living, and reproduction only a reparative process to extend that quality—and not the point of life at all... only feudal societies can really believe wholly that reproduction... is life's real point.⁷¹⁶

Le rapport avec la société de Yasaka est clair. Shavali Castanon défend l'idée selon laquelle la qualité de vie est le critère le plus important et que cette seule idée vaut un certain nombre de sacrifices. C'est pourquoi, César explique que, contrairement à lui, Castanon voulait garder un équilibre dans le cosmos, au prix de la reproduction : « Castanon fand, die Frage sei nicht der Fortschritt, sondern die Erhaltung des Status quo. Sie fand, wenn wir unsterblich sind, dürfen wir uns vermehren, dürfen wir nicht unbegrenzt lange leben » (PN, 120). La reproduction comme activité salvatrice d'une société est mise au second plan au profit d'un contrôle

⁷¹⁶ Samuel R. Delany : *Longer Views: Extended Essays*, Wesleyan University Press, London, 1996, p. 148.

des naissances et d'une technologie permettant de vivre plus longtemps. Tout comme la protagoniste de Russ, Shavali est prête à sacrifier ses ennemis pour imposer sa vision. Comme le rappelle César à propos de la présidente : « Sie nannte es den Erhalt des Friedens. Aber es ging um Herrschaft » (PN, 120). Il s'agit en effet de l'appropriation du pouvoir par le contrôle de la reproduction. Et en ce sens, il est clair que Shavali Castanon est une guerrière du féminisme : elle n'hésite pas à manipuler ou à faire assassiner pour conserver ce contrôle. Son espionne Sylvia semble également représenter une telle idéologie, idéologie qu'elle défend avec force et incarne dans ses comportements (elle tue le médecin de l'équipage du STENELLA sans hésitation).

Il est intéressant de constater comment, précisément, César peut en arriver à considérer la position de Castanon comme « conservatrice » alors qu'elle relève également d'une position sans concession qui est celle d'un marxisme et d'un féminisme. L'affirmation de Dath dans la postface peut en effet sembler de prime abord paradoxale pour le lecteur qui pourrait voir dans cette idéologie un parti pris révolutionnaire.

L'impression de paradoxe vient en premier lieu du fait que le lecteur se situe en décalage temporel avec la société de Yasaka. Cette société ultra-tech pour un œil contemporain semble progressiste et libérale dans ses mœurs, ses habitudes et à travers ses posthumains. Elle se situe au sein du technologique, en saisit les enjeux. La position incarnée par cette société n'est en aucun cas technophobe, elle ne prône pas un « retour à la nature » fantasmé. Tout comme pour le roman de Joanna Russ, l'intrigue se place au sein d'un monde technologique pour en faire la critique, sans le rejeter. En ce sens, Russ et Dath ont une même vision des possibles du cyborg, tels que décrits chez Haraway. Rappelons-le, comme le fait la traduction allemande de *Cyborg Manifesto*, le cyborg d'Haraway est peut-être d'abord *une* cyborge :

Dies ist kein Traum einer gemeinsamen Sprache, sondern einer mächtigen, ungläubigen Vielzüngigkeit. Es ist eine mögliche Imagination einer Feministin, die in Zungen redet und dabei scharfzünftig genug ist, den Schaltkreisen der Super-Retter der Neuen Rechten Angst einzuflößen. Das bedeutet zugleich den Aufbau wie die Zerstörung von Maschinen, Identitäten, Kategorien, Verhältnissen, Räumen und Geschichten. Wenn auch beide in einem

rituellen Tanz verbunden sind, wäre ich lieber eine Cyborg als eine Göttin.⁷¹⁷

Sans s'attarder sur la notion de pluralité des voix qui est également au cœur de l'œuvre de Dath, soulignons simplement qu'il s'agit de la place que peut prendre le féminisme dans un monde technologique qui est potentiellement aussi celui d'une colonisation terrifiante ; celle d'une extension de la pensée masculiniste et positiviste dans une « informatique de la domination »⁷¹⁸. La cyborge d'Haraway, la protagoniste de Russ et les posthumaines de *Pulsarnacht* ne refusent pas de jouer le jeu technologique ; elles s'insèrent dans ce récit pour le faire implorer.

C'est ce qu'explique Dath au sujet du roman de Russ : « *We who are about to...* ist die schärfste je irgendwo publizierte Auseinandersetzung mit den blinden Flecken, notwendigen Selbsttäuschungen und Ideologemen der Gernsback-Campbell-Tradition auf deren eigenem Terrain »⁷¹⁹. La tradition « Gernsback-Campbell » à laquelle Dath se réfère, c'est donc la tradition de l'Âge d'or d'une SF⁷²⁰ qui se veut positiviste, progressiste et rationnelle mais qui n'interroge en aucun cas sa figure centrale : celle de l'ingénieur, du scientifique hétéronormé, ses désirs ou encore l'aspect éthique de cette fièvre colonisatrice omniprésente dans les péripéties intergalactiques. En effet, l'alternative féministe consiste souvent à ne pas « jouer le jeu », à décliner tout système oppressif, et donc tout *space opera*, toute technologie⁷²¹ : « Diejenige Anti-Gernsback-Campbell-Formation, die sich auf Mythen, aufs geheime Wissen der weisen Frauen, der Uralten oder der Naturvölker berief, fand in den Siebzigern [...] sehr viel gegen- und subkulturelle Resonanz »⁷²². Au contraire, et à cet égard on peut noter l'admiration

⁷¹⁷ Donna J. Haraway : *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*, in : *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Campus, Frankfurt am Main, 1995, p. 33-72, p. 49. La dernière phrase d'Haraway rappelle ainsi l'importance de désacraliser le mythe ; en devenant cyborg(e) de chair, l'humain devient posthumain et se coupe d'une origine mythique prométhéenne, faite de culpabilité et de faute transgressive.

⁷¹⁸ « Modern production seems like a dream of cyborg colonization work, a dream that makes the nightmare of Taylorism seem idyllic. And modern war is a cyborg orgy, coded by C3I, command-control-communication-intelligence, an \$84 billion item in 1984's U.S. defense budget », Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 6.

⁷¹⁹ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 476.

⁷²⁰ Les noms font référence à Hugo Gernsback et John Campbell, éditeurs des premiers *pulps* (cf. Histoire de la SF).

⁷²¹ S'opposer à la *hard-SF* suppose de s'opposer à ce qu'elle contient : « Prophetische Schwärmerei statt rationaler Spekulation zum Beispiel, Vision statt Wissenschaft, « weibliche Intuition » statt « männlicher Berechnung », Mystik statt Positivismus, sprich: Fantasy und Supernatural Horror statt SF », Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 477.

⁷²² *Ibid.*, p. 478-479.

particulière de Dath pour cette auteure, Russ prend une autre voix dans la critique féministe :

Sie machte den Gernsback-Campbell-Verfechtern ihr Space-Opera-Ingenieurs-und-Astronauten-Vernunftprinzip streitig, indem sie in *We Who Are About to...* konventionell typisierte Figuren, die im Namen jenes Prinzips agierten, als nun gerade nicht rational, aufgeklärt, fortschrittlich, apollinisch, sondern halb verrückt und unberechenbar ans Messer der sarkastischen Karikatur lieferte.⁷²³

C'est dans ce monde-tech et rationaliste qu'elle peut critiquer la visée progressiste de ces figures comme une folie qui n'a peut-être de rationnelle que le nom. Le cœur du débat se situe là encore au centre de la question de la colonisation, de l'espace comme un territoire à s'approprier :

Der ganze « Macht euch den Kosmos untertan »-Lizenzlärm ist, sagt das schmale Buch, bloß eine Ideologie, die ein übles, affenhaft vorzivilisatorisches, hordendummes Recht der auf Kosten anderer erzwungenen Gratifikation für Alphamännchen als Realitätsprinzip beschönigt – mit Goethe : « Er nennt's Vernunft und braucht's allein / Nur tierischer als jedes Tier zu sein ». ⁷²⁴

La phrase de Goethe, tirée de *Faust, Der Tragödie Erster Teil* et prononcée par nulle autre que Mephistopheles⁷²⁵, rappelle les liens de la SF avec le Romantisme, la manière dont le genre science-fictionnel tente d'allier la science à la fiction, le rationnel à la pensée cosmologique et mythique.

Mais revenons à Joanna Russ. Son héroïne refuse ainsi radicalement la pensée « colonisatrice » de ses congénères. S'opposer à cette idée est donc à la fois une visée féministe (anti-colonisatrice) et postcoloniale (anti-colonialiste). Pourtant, le « mince livre » (« das schmale Buch ») de Russ contient un paradoxe indépassable, celui d'une critique radicale du modernisme masculiniste⁷²⁶ qui culmine et aboutit dans la mort ; celle de la protagoniste et celle de la fiction. En effet, Russ ne glorifie en aucun cas les actions meurtrières de sa protagoniste, même si cet acte semble être la seule voie possible. L'héroïne meurt seule, dans des conditions de souffrance extrême. Contrairement à la solitude moderne d'un Beckett, celle de Russ est à la fois nécessaire et auto-destructrice :

⁷²³ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 479.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 479.

⁷²⁵ « Prolog im Himmel », v. 285-286, in : Johann Wolfgang von Goethe : *Faust, Der Tragödie Erster Teil* [1808], Reclam, Suttgart, 2008, p. 10.

⁷²⁶ Dath lit ce récit comme tel : « [...] die Äußerung eines Verweigerungs-, Negations-, Dissidenz- oder Oppositionsstandpunkts relativ zur « Männermoderne » [...] », Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 480.

Die Nähe der Texte von Beckett und Russ zueinander ist in Ästhetischem begründet, und für die Unterscheidung der beiden voneinander müsste man ein Adjektiv-Substantiv Kombination finden ...etwa « produktive Zerstörung der Dramenform » (das wäre Beckett) versus « zerstörerische Produktivität der SF-Form (das wäre dann Russ).⁷²⁷

L'on voit bien en quoi le paradoxe féministe, auquel est confronté la protagoniste du roman de Russ, rejoint celui de Shavali Castanon, ainsi que de la société sur Yasaka. En effet, la présidente des VL se retrouve dans un contexte où ses principes font obstruction à la construction d'une nouvelle société. Cette situation quasi-aporique aboutit, à la fin du récit, à un changement de régime où Castanon est démise de ses fonctions.

En effet, contrairement au roman de Russ, *Pulsarnacht* n'imagine pas la mort et la solitude des posthumaines de Yasaka. Au lieu de cela, c'est l'événement de la nuit des pulsars qui se produit et qui amène un changement de paradigme radical, ainsi que des bouleversements politiques forts. Zera affirme à Sylvia à propos de la présidente après la nuit des pulsars : « Das Universum, schlicht gesagt, will nicht, dass diese Frau es regiert » (PN, 349). C'est que Dath imagine en un sens la suite ou plutôt la suite alternative de ce qui arrive à celles qui refusent l'idée coloniale / colonisatrice ; poussant plus loin, et comme Russ, l'impossibilité d'agir autrement qu'à travers des principes féministes. L'on comprend alors pourquoi, d'une certaine manière, la position de Castanon peut sembler « conservatrice ». De fait, elle conserve l'intégrité de son engagement et le pousse jusqu'à ses limites ultimes. L'auteur de *Pulsarnacht* tente pourtant, à l'inverse de l'auteure féministe, une réconciliation entre la vision libérale et technologique (de Campbell à Heinlein) et celle de Russ. En tant que telle, la vision incarnée par Castanon échoue, mais cette dernière ne meurt pas dans la solitude.

d. Sexualité et reproduction : « La civilisation, c'est la stérilisation »

Cela ne signifie pourtant pas que la société de Yasaka créée et imaginée dans le récit soit une anti-utopie. Elle est d'abord une tentative, et donc une esquisse utopique. Celle où les hommes ne colonisent pas l'univers – dans notre cas, « die kartierte Welt ». Celle où des lois limitent le nombre de naissance pour éviter un déséquilibre entre les

⁷²⁷ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 482.

différentes espèces de l'univers. Si César y voit un *status quo*, il faut cependant également souligner la dimension pacifiste et inter-espèce que constituent les lois Castanon. En ce sens, l'organisation sociale des VL témoigne d'un certain respect pour les frontières de chacun : alien, homme ou femme, individu ou espèce. Les lois de cette société respectent les accords passés avec les autres espèces et nommés « Artenschutzabkommen (PN, 162).

La question de la reproduction à l'ère technologique est donc un thème profondément politique, à la fois pour une politique du genre mais également pour une politique (dé)coloniale. Comme cela a déjà été évoqué plus haut, l'accession des posthumains au rang des immortels s'accompagne d'une impossibilité et d'une interdiction de procréer. Ainsi, lors de la célébration de son ascension dans ce rang, Irina Fayun Castanon renonce en même temps à sa fertilité. L'amirale Shemura demande à son conducteur si les enfants à côté d'Irina Fayun sont les siens et, lorsque celui-ci lui répond que si ce sont les siens, ce sont bien les derniers, elle pense : « Wahrscheinlich sind es nicht mal ihre, man hat sie nur dazugestellt, damit die düstere Seite der Erhebung in den Unsterblichkeitsadel, das Fruchbarkeitsverbot, verwischt wird » (PN, 154). Il s'agit donc bien de sacrifices ; une immortalité-tech contre une fertilité naturelle.

Il est très intéressant de constater que la reproduction est un thème courant dans la SF. Plus précisément, c'est la question de son contrôle qui est à l'œuvre dans la SF. L'article de Marika Moisseeff, intitulé : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », présuppose que la SF est une forme de mythologie contemporaine. À cet égard, elle affirme que le corpus de SF « occidentale » thématise la problématique du contrôle des naissances, cristallisant ainsi une angoisse face à la capacité reproductive du corps féminin qui doit pouvoir être maîtrisée. Elle y affirme que la sexualité y est séparée de la procréation. Un des premiers exemples de cet aspect est, selon elle, *Brave New World*, roman d'Aldous Huxley qui a déjà servi plus haut à la comparaison de *Pulsarnacht*. Voici ce qu'elle en dit :

Dans cet univers sans mère, le sexe est roi et le libertinage est prôné [...]. Plaisir sexuel et activités reproductrices sont ici posés comme fondamentalement antithétiques. Pour être « civilisé » à part entière, il faut jouir pleinement, c'est-à-dire être libéré du joug reproducteur. L'érotisme est l'apanage de l'humanité. Il inscrit pleinement dans la culture tandis que la reproduction naturelle rabaisse au niveau de la nature et, par là, de l'animalité. C'est pourquoi l'éradication de la

maternité indique la voie du progrès : « La civilisation, nous répète Huxley, c'est la stérilisation » (1998 [1932] : 130 et 141).⁷²⁸

La description faite par Marika Moisseeff du roman d'Huxley, où la sexualité est différenciée de son aspect reproductif, n'est pas sans rappeler la société sur Yasaka. En effet, les posthumains s'adonnent pleinement à une sexualité multiple qui semble être la norme. Ainsi, sur le vaisseau sensé ramener le visage de l'amirale sur Yasaka, les mœurs sexuelles sont particulièrement libres. L'une des membres, Saskia, conserve pourtant une certaine pudeur, ce qui semble être un comportement pour le moins anormal : « In vielem verhielt sich Saskia wie eine Sparversion von Bucksbaum – ausgenommen seine etwas anstößige sexuelle Enthaltbarkeit (selbst der sonst asketische Kapitän ließ sich ja ab und an mit der Waffenmeisterin Norenzayan ein) » (PN, 25). L'abstinence de Saskia est qualifiée de « choquante ». Le parallèle avec la société d'Huxley est clair : « La chasteté apparaît, en revanche, comme l'une des pires perversions, car elle prévient l'accession à l'expérience spirituelle la plus noble, c'est-à-dire l'orgasme, dans la civilisation ayant atteint le plus haut degré d'évolution »⁷²⁹.

La sexualité dans *Pulsarnacht* peut également servir d'instrument politique ou même de convenance mondaine. Ainsi, Shavali Castanon se réveille un lendemain de fête et d'orgie, la tête emplie d'un chant lointain. Elle aperçoit alors Irina Fayun enlacée par le Bintur N''/K'H/G' et par un performeur pornographe (nommé élégamment « pornographischer Körperkünstler », PN, 301). Shavali reproche à Irina le choix de ce dernier comme partenaire sexuel. Irina ne comprenant pas la réaction de la présidente, celle-ci lui explique que l'acte sexuel est aussi politique :

Das ist kein Gevögel, das ist, wie die Alten sagten, networking. Und deshalb passt dein Schauschwanzträger eben nicht. Alle, die sich oben im Pool nach der Feier vergnügen werden, sind hart arbeitende Dienerinnen und Diener der Republik, sogar die Kolonialen und die Introdisten. Keine Kasper. (PN, 302)

Il est clair que la sexualité ne revêt en aucun cas un caractère sacré. Elle est utilisée à des fins politiques ou sociales, vidée de sa dimension transgressive ou taboue. L'on remarque par ailleurs que la sexualité interespèce ne pose aucun problème – et ce d'autant moins que le Bintur N''/K'H/G' s'était rallié à la cause de Shavali Castanon.

⁷²⁸ Marika Moisseeff : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », *op. cit.*, p. 75. Moisseeff s'appuie également sur la série de films *Aliens*.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 75.

Mauvaise mère, bonne féministe

Nous l'avons évoqué, la présidente s'éveille avec un chant en tête ; de lointaines paroles qui lui évoquent des souvenirs : « [...] nur eine Erinnerung an etwas gestern Gehörtes, Unerlaubtes » (PN, 301). Plusieurs parties de ce chant sont disséminées dans le passage (p. 300 à 303) et entrecouper le récit de la dispute entre les deux Castanon. L'un des extraits, bien qu'il semble inventé par Dath lui-même, rappelle clairement l'histoire de *We who are about to...* :

Eure Machtgier wurde mit Blut bezahlt / Im Namen der Milde habt
ihr unseres vergossen / Ich lehne es ab, mich zu unterwerfen / Der
Mütterlichkeit, die ihr gütig nennt / Ich weiß, was recht ist, und es ist
Zeit/ Zeit zu kämpfen, uns zu befreien. (PN, 302).

L'intertextualité faite avec le roman de Joanna Russ apparaît clairement. Dath se place dans une transfictionnalité avec ce récit et crée un extrait poétique qui émerge de ces deux univers : celui de *We who are about to...* et celui de *Pulsarnacht*. Il est important de noter le caractère composite du texte de Dath; l'intertextualité est reprise dans une variation qui permet la cohabitation de deux univers fictifs dans l'écriture. En cela, l'écriture de Dath est pour le moins postmoderne.

Le refus de la maternité thématized par le poème prend ainsi un double sens dans ce contexte. Il n'est pas anodin que ces paroles reviennent à la présidente précisément au moment où elle intime à sa fille d'utiliser la sexualité de manière plus politique et où celle-ci refuse, s'opposant à sa mère. La suite du passage permet de comprendre qu'elles ont une altercation physique pour le moins violente. Le rôle de mère est désavoué ; il n'y a pas de douceur, ni de compassion maternelles, mais une opposition violente entre deux individus. C'est encore une fois le sens d'une société cyborg, où le lien avec les origines est coupé : il n'y a pas de père, ni de mère, pas d'attachement aux origines et ainsi pas de faute « contre-nature »⁷³⁰. Cette « voie cyborg » implique

⁷³⁰ Haraway est très claire : « An origin story in the “Western,” humanist sense depends on the myth of original unity, fullness, bliss and terror, represented by the phallic mother from whom all humans must separate, the task of individual development and of history, the twin potent myths inscribed most powerfully for us in psychoanalysis and Marxism. Hilary Klein has argued that both Marxism and psychoanalysis, in their concepts of labor and of individuation and gender formation, depend on the plot of original unity out of which difference must be produced and enlisted in a drama of escalating domination of woman/nature. The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense. This is its illegitimate promise that might lead to subversion of its teleology as Star Wars », Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 2.

Dans son article Hilary Klein aborde la question de la « nature » chez Marx, comme une fiction problématique. Selon elle, la notion de travail et de production de valeur chez Marx, parce qu'elles supposent la construction d'une subjectivité commune, entretiennent un lien avec un concept de

donc aussi le détachement de la sexualité de son aspect reproductif, mais aussi et surtout de l'« instinct maternel ». En cela, il est possible d'affirmer que la société représentée par Shavali Castanon reflète des valeurs féministes traditionnelles telles qu'elles émergent dans les années 1980. En effet, il fut important pour le mouvement féministe de cette époque de détacher d'une part la sexualité de son aspect reproductif et d'autre par l'aspect reproductif de la maternité⁷³¹. Dans la mesure où la maternité est considérée comme une « nature » féminine, elle devient outil d'oppression patriarcale : « Feminists refuted the common assumption of motherhood as something innate to women. They showed that the association of maternity with woman's « nature » conflates biological and social motherhood, and denies that motherhood is work »⁷³².

Il semble que Castanon incarne également la mère fracturée ; celle qui engendre sans élever, mère biologique mais pas mère « sociale ». Cette distinction entre mère biologique et mère sociale est évoquée par Gerda Neyer et Laura Bernardi. Les auteures de l'article « Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction » expliquent en quoi ces distinctions à l'heure des technologies de procréation assistée (ART) ne relèvent pas nécessairement d'une libération féministe, bien au contraire :

This fracturing of motherhood corresponds to what many feminists regard as the ultimate goal of ART: to 'disembody' women (Duden 1991 ; Rowland 1992) and to obliterate their integrity [...] and to place the reproduction of human beings and of humanity into the hands of medicine and technology.⁷³³

Bien évidemment, l'on serait en droit d'interroger ces critiques caractéristiques du féminisme des années 1980, notamment sur la question d'une réhabilitation de

« nature » qui n'échappe pas à une vision masculiniste : « But, as I will demonstrate, the seemingly universal subjectivity engendered by the Marxian labor process is necessarily a male one and one that entails the escalating domination of a nature implicated as maternal », Hilary Manette Klein : « Marxism, Psychoanalysis, and Mother Nature », in : *Feminist Studies*, 1989/15, p. 255-278, p. 255-256. Dath semble avoir lu lui aussi Haraway et/ou Klein. Dans *Niegeschichte*, il explique l'originalité de Russ en affirmant que celle-ci invente une écriture de la subjectivité qui sort le sujet d'une « objectivité » ayant peut-être encore beaucoup (trop) à voir avec la question de la nature : « So wendet Russ ihre ganze Aufmerksamkeit den Ticks und irreduziblen Zuckungen des vereinsamten Ich-Sprachkörpers zu, um eine Schilderung der Zerstörung jeder Welterschließungsfunktion des Denkens zu bewältigen, die in dieser Genauigkeit in der Literatur der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die psychologische Depersonalisierungserfahrungen und (meist neo-naturalistische) Sozialkritik sonst eher strikt voneinander getrennt hielt, sehr selten war », Dietmar Dath : *Niegeschichte, op. cit.*, p. 481.

⁷³¹ Ce qui n'est pas sans poser problème : « Separating motherhood and reproduction for the purpose of reconstructing the feminist discourse about them may thus lead us to overlook how much a development brought by ART (assisted reproductive technologies) has already permeated our thinking about this issues », Gerda Neyer, Laura Bernardi : « Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction », in : *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 2011/36, p. 162-176, p. 164.

⁷³² *Ibid.*, p. 165.

⁷³³ *Ibid.*, p. 168.

l'unité du corps féminin, qui représente un enjeu de taille dans la mesure où elle implique la création d'une nouvelle fiction (féministe) du corps.

Quoiqu'il en soit, il est certain que Shavali Castanon incarne une vision traditionnelle du féminisme correspondant à un morcellement technologique de et dans la construction des genres, mais aussi, comme nous l'avions vu, de l'identité. L'on voit bien ce que les positions de la présidente impliquent pour un féminisme radical ; morcellement, solitude et échec (Dath), mort esseulée (Russ). Pour Shavali comme pour l'héroïne de Russ, il y a bien une impossibilité de faire autrement. Si Dath est plus charitable avec son personnage que ne l'est Russ, puisqu'il a en tête l'idée d'une réconciliation entre deux positions idéologiques, la fin du récit se solde par l'échec du régime de Yasaka. La chute de Castanon indique donc également l'aspect intenable et illusoire de cette position féministe.

La violence de l'altercation ne laisse pas Shavali insensible : « Der Zustand ihres Leibes, fand Shavali, ließ sich nur mit einer seltsamen Wendung beschreiben : physische Melancholie » (PN, 303). Peut-être peut-on alors voir dans ses souvenirs mélancoliques le signe annonciateur de son échec, de cette solitude qu'elle porte comme prix de ses idées : « Drum lasst mich sterben ohne Furcht / Denn ohne sie habe ich gelebt / Haltet den Mund, schont meine Ohren / Euren Schmutz will ich nicht hören » (PN, 303).

Le féminisme radical et technologique incarné par Shavali est aussi critiqué dans son universalité. S'il est vrai que le refus de « coloniser » peut de manière générale être interprété comme une position postcoloniale dans un récit intergalactique, il faut à présent nuancer ce propos à la lumière du féminisme dont se revendique la présidente. Certes, les lois Castanon sont écrites en vue de respecter l'équilibre inter-espèce dans l'espace (relevant d'une démarche qui n'est en aucun cas colonisatrice). Toutefois la vision féministe de Castanon ne saurait se coupler aisément à une vision postcoloniale, comme nous allons l'expliquer.

Le radicalisme féministe de la présidente témoigne d'une vision unique de l'engagement féministe. Sa conception ne lui permet pas d'allier féminisme et maternité (biologique et sociale). Or, précisément, cette vision est critiquée par d'autres conceptions féministes : « In rejecting the notion of fixed category of « woman », postmodern and poststructuralist feminist approaches also reject that « mother » is a

fixed category »⁷³⁴. Et en effet, s'il n'y a pas une maternité, mais bien des maternités, serait-il possible d'entendre, d'inventer un féminisme qui ne soit pas seulement celui où les femmes sont morcellées par une technologie de la procréation qui devait les libérer ?

Marika Moisseff, dans son article : « La procréation dans les mythes contemporains », affirme que la SF « occidentale » se concentre en particulier sur cette question du contrôle de la reproduction comme un progrès civilisationnel. Or, elle postule également que cette mythologie-SF témoigne d'un sentiment de supériorité occidentale. Selon elle, ce sentiment découle des théories malthusiennes et darwinistes qui ont infusé dans la pensée occidentale :

L'intrication des principes élaborés par Malthus et Darwin est au fondement de l'idéologie occidentale contemporaine. Elle amène les Occidentaux à percevoir les peuples prolifiques comme inféodés aux nécessités de la reproduction biologique : à l'instar des animaux, leurs objectifs principaux seraient de subsister et de perpétuer le groupe. Les peuples supérieurs, « civilisés » ont gravi un degré de plus sur l'échelle de l'évolution en domptant la nature, grâce au développement d'une culture technologique de plus en plus sophistiquée, mais, en contrepartie, ils sont devenus peu féconds.⁷³⁵

La phrase de Moisseff suffit à rappeler l'importance de déconstruire la notion de nature en opposition à celle de culture. C'est la dichotomie tant fantasmée entre des peuples dits « naturels », prolifiques, et ceux considérés comme cultivés, « civilisés ».

Moisseff explique ce mécanisme par une analyse anthropologique :

La culture est, en Occident, essentiellement rattachée aux activités de production artificielles, c'est-à-dire non programmées par le devoir de survie biologique. On tendra donc à qualifier d'archaïque toute espèce, toute société, tout genre, tout individu qui consacre à la reproduction une part d'énergie estimée, selon ces critères, trop importante. Et on soulignera, par contraste, les vertus de la volupté sexuelle émancipée du joug reproducteur.⁷³⁶

Toutefois, l'on voit bien les dérives que peuvent engendrer de telles différenciations. En cela, le déclin de Shavali Castanon suite à la nuit des pulsars implique très certainement une critique de sa visée universaliste. En effet, le féminisme qui n'entrevoit qu'une vision émancipatrice, se base nécessairement sur une seule image de la femme ; cette image qui ne peut être revendiquée par d'autre civilisation qu'une

⁷³⁴ Gerda Neyer, Laura Bernardi : « Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction », *op. cit.*, p. 167.

⁷³⁵ Marika Moisseff : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », *op. cit.*, p. 80.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 91.

civilisation dite « occidentale ». La nuit des pulsars jette un voile sur la société de Yasaka. Les posthumain.e.s doivent constater que la mythologie des Dims, considérés comme un peuple « naturel », s'avère bien plus pertinente que tous leurs stratagèmes-tech. Shavali, Yasaka, incarnent un moment du féminisme, un moment de libération qu'il ne s'agit pas de tuer mais de relier à d'autres visions.

e. Mœurs *queer* et amours lesbiennes

Avant de conclure sur cette vision *queer* à l'ère posthumaine, il nous faut encore évoquer les relations des personnages entre eux puisque leurs interactions symbolisent elles aussi une forme de réconciliation.

On l'a vu, le féminisme représenté par la société de Yasaka et dirigée par la présidente s'effondre après la nuit des pulsars. Comme Shavali Castanon l'affirme elle-même, il s'agit bien de la fin d'un monde : « Gegen den Weltuntergang dagegen bin ich so machtlos wie alle andern » (PN, 278). Ce monde féminin, féministe, égalitaire et anti-colonisation s'effondre dans une apocalypse inexplicable (à leurs yeux, c'est-à-dire irrationnelle) et la brèche qu'elle ouvre fait émerger une multitude d'autres visions, d'autres mondes.

L'on comprend que l'apocalypse, symbolisée par la nuit des pulsars, n'est que la fin d'un monde, et encore plus précisément la fracture d'une vision unique, dominante qui était celle des posthumains sur Yasaka. En ce sens, il s'agit vraiment d'une « révélation ». Si cet effondrement est catastrophique pour les dirigeants de cet ancien monde, il ouvre la voie à un nouveau monde qui ne peut plus être unique, unifiée. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle la nuit des pulsars ne peut être narrée autrement qu'à travers les mythes des Dims et les brefs des résistants sur Treue. La catastrophe, puisqu'elle symbolise la mort, ne peut être vécue pleinement, elle est toujours contée de manière métaphorique. L'on pourrait presque dire que l'apocalypse en tant que telle n'a que peu d'importance ; elle est simplement le moment où l'ordre préétabli éclate. Cette apocalypse donne lieu à une prolifération de voix jusqu'alors inaudibles (celles des Dims, celles des Skypho, mais aussi celles des Regenfinger), à une reconfiguration qui n'est pas sans rappeler le décentrement propre au tournant postmoderne.

En effet, la réflexion postmoderne s'attache à penser un sujet en proie au doute et au décentrement de sa propre fiction. Toutefois, si l'on en croit Jameson, cette incertitude du « je » n'est pas nécessairement négative :

As for expression and feelings or emotions, the liberation, in contemporary society, from the older anomie of the centered subject may also mean, not merely a liberation from anxiety, but a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling.⁷³⁷

Il s'agit de la libération d'un sujet croyant profondément à sa propre fiction. Sans dire que la nuit des pulsars est une allégorie de l'avènement postmoderne, l'on peut y voir également une certaine incrédulité vis-à-vis des grandes narrations⁷³⁸. L'histoire se réécrit sans cesse depuis un autre point de vue. C'est ce qui se passe dans *Pulsarnacht*, et c'est probablement la raison pour laquelle cette nuit n'est décrite qu'à travers des histoires dans l'histoires (mythes et brefs). Le changement de paradigme vécu par les sociétés dans le roman est celui où les civilisations posthumaines comprennent qu'il s'agit de renoncer à des vérités fixes puisque l'objectivité rationaliste dont elles se revendiquaient n'ont pas de prise sur un réel qui poursuit inéluctablement sa marche.

Il serait donc possible d'y voir l'effondrement d'un point de vue crédule, si bien intentionné soit-il. Lorsque le doute s'insère au cœur des principes, il est difficile de conserver la primauté d'un « je » ou même d'un « nous » qui se voudrait essentiel.

Toutefois, il est intéressant de noter à nouveau que la description des pulsars est souvent illustrée à travers la métaphore du cœur ; il s'agit du pouls de l'étoile, de sa fréquence (« Pulsfrequenz », PN, 277). Plus précisément, lorsque Shavali Castanon évoque l'apocalypse à venir et l'impuissance qu'elle ressent face à celle-ci, Laura, son interlocutrice, évoque justement la fréquence « cardiaque » de différents astres célestes (les Médées qui sont, comme on l'apprend par la suite, des objets appartenant aux « Regenfinger »). Voici la métaphore qu'utilise la présidente : « Wenn sich zwei Frauen lieben, wenn sie zusammenwohnen und nach einiger Zeit fast gleichzeitig ihre

⁷³⁷ Fredric Jameson : *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 64.

⁷³⁸ « [Postmodern is] an incredulity toward metanarratives », Brenda K. Marshall : *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, Routledge, New York, London, 1992, p. 24. Marshall explique comment le mouvement postmoderne s'inscrit dans une méfiance envers les grandes narrations qui constitueraient une histoire toute faite et unifiante.

Tage haben » (PN, 277). À Laura qui lui demande si cela lui est déjà arrivé, elle répond : « Ja, mit Irinas Mutter » (PN, 277).

Le fait que la description des pulsars s'accompagne d'une métaphorique du cœur, et donc se rapproche des thématiques amoureuses ou sentimentales, se produit plusieurs fois dans le texte. Deux brefs, ces « contes moraux » qui servent parfois de *mea culpa* politique et qui forment des histoires dans l'histoire du roman, abordent cette thématique.

Celle de Laura évoque un magicien et le cœur d'un géant qui devient petit à petit de pierre. Le magicien ne veut pas faire entrer le cœur dans sa maison car il ne veut pas trahir sa femme. Pourtant, il ressent de la peine, et aussi de l'amour pour le cœur du géant. Après plusieurs années, le cœur évoque quatre possibilités, quatre chemins narratifs pour leur histoire ; du plus tragique au plus heureux. Ce qui est intéressant, c'est que, dans notre cas, l'histoire d'amour fonctionne comme une ouverture aux possibles. Ce dont le cœur souffre le plus est l'impossibilité de changer : « Es ist nicht die Treue des Zauberers zu seiner Frau, die den Stein lähmt und quält, es ist das Wort 'nie' » (PN, 343). En abandonnant la fermeture du mot « jamais », le cœur et le magicien se donnent la possibilité d'autre chose. D'ailleurs, c'est en un sens ainsi que finit le bref, car il ne finit pas, ou plutôt ne sait pas comment il finit : « Die Breve weiß nicht, wie sie ausgeht » (PN, 343).

L'on peut clairement voir dans cette histoire une symbolique de l'amour comme ouverture, mais peut-être également – si l'on suit toujours la métaphore du pulsar comme un cœur – l'idée que l'apocalypse amène un changement fertile parce qu'indéfini.

L'amour est peut-être ce qui fonctionne toujours, même après l'apocalypse et l'effondrement ; ce qui perdure et ouvre la voie vers cette réconciliation dont *Pulsarnacht* est la tentative d'écriture. Quelles que soient les positions qu'elles incarnent, les femmes posthumaines de Yasaka continuent à s'aimer. L'on peut très certainement y voir la célébration d'amours lesbiennes et *queer*.

Dans son propre bref, César cite un poème qu'il affirme être celui de Valentine Ackland, une poète anglaise du XX^e siècle : « I, so wary of traps / So skillful to outwit / Springes and pitfalls set / Am caught now, perhaps / Though capture, while I am laid / So still in hold, is but / The limb's long sigh to admit / How heavy freedom weighed » (PN, 394). Il s'agirait d'un poème écrit par la poète au moment où celle-ci rencontre

Sylvia Townsend Warner ; une romancière avec qui elle entame une relation pour le reste de sa vie⁷³⁹. Le poème témoigne des difficultés pour la poète à s’engager sans se départir d’un enthousiasme vis-à-vis de cet engagement. Dath, à travers les mots de César, la décrit ainsi : « Valentine, ein Mensch, der in diesem Lied aber wie ein Vogel klang, der sich freute, in genau die richtige Falle gegangen zu sein » (PN, 394). Tout comme l’amour de Valentina et de Sylvia dans *Pulsarnacht*, Valentine Ackland connaîtra des amours plurielles avec sa maîtresse⁷⁴⁰. Elle écrit ses incertitudes face à son amour pour deux femmes dans *For Sylvia: An Honest Account* (1985). Dans le roman, l’on retrouve également cet amour pluriel à travers le trio amoureux formé à la fin du roman par Valentina, Sylvia et Zera. Renée l’explique : « Die lieben, glaube ich, inzwischen alle drei aneinander rum, seit dem Mordversuch. Kriegerotik wohl, frag mich nicht » (PN, 383). S’il est clair que la relation entre Valentina et Sylvia est plus longue (puisqu’elle commence dès le début du roman) et plus profonde, le trio amoureux n’est pas décrit comme déséquilibré. La description laisse une place pleine et entière à cette tentative.

Quant à Zera, il écrit lui-même un bref qui est particulièrement critique vis-à-vis de la monogamie :

Die Lehre, dass ein Mensch nur bei einem einzigen Menschen liegen soll, ist von denselben falschen Priestern erfunden, wie die Lehre, dass ein Mann nur bei einer Frau und eine Frau nur bei einem Mann liegen soll. Beide Lehren sind Männerlehren, Herrscherlehren, die das Erbe sichern sollen. (PN, 374)

⁷³⁹ C’est ce qu’affirme Dietmar Dath : « Die Verse stammen aus einem Gedicht der Lyrikerin Valentine Ackland für ihre Liebste Sylvia Townsend Warner » (PN 430). Pourtant, si l’on recherche ce poème, l’on découvre qu’il a été écrit par Sylvia Townsend Warner, probablement en hommage à Valentine Ackland. Cf. Sylvia Townsend Warner : *Sylvia Townsend Warner: New Collected Poems*, Claire Harman, Carcanet Press, Manchester, 2008.

⁷⁴⁰ Il est intéressant de noter que le motif de l’oiseau est déjà présent chez Sylvia Townsend Warner. L’amour porté à Valentine Ackland semblait exclusif quand celle-ci connaît d’autres amours. L’oiseau en cage et l’oiseau libéré qui apparaissent dans ses poèmes semblent s’en faire le symbole : « Since Warner begins with a central comparison between the beloved and the bird, the connection between the two remains throughout the rest of the lyric—what can be said of one is then implied for the other. In “The Practice of the Presence of Valentine: Ackland in Warner’s Work,” Frances Bingham argues that in much of Warner’s work, nature is “in league with Valentine”; she explains that Warner’s muse had her own personal iconography, commonly in the form of a bird — “swallows, falcons, even feathers, were all her symbols”. We can see that in this poem, and among others, Valentine is depicted as the flighty, free bird, while Sylvia is the caged », Giana Milazzo: « Bridging the Gap Between Manner and Matter: The Friction of Reticence and Resistance in Sylvia Townsend Warner’s Intimate Poems », Thèse de doctorat, Montclair State University Digital Commons, 2016, <<https://digitalcommons.montclair.edu/etd/>>[5.7.2020], p. 41.

La monogamie est ainsi comprise comme une norme sociale parfois oppressive, visant à conserver un ordre patriarcal. Dans cette mesure, la polygamie ou les amours plurielles sont vus comme une transgression féministe.

L'intertextualité avec la poésie *queer*, ainsi que les histoires dans l'histoire de *Pulsarnacht*, se font le symbole d'une vision plurielle et libérée de l'amour ; libérée des constructions de genre et des normes sociales. Les individus ne sont plus des identités genrées, sexuelles, ils ne se définissent pas par rapport à ces constructions ; ils sont pleinement des personnalités. Il semble que Dath, à travers la question de l'amour, ait réussi la tentative complexe de sortir ses personnages, ainsi que leurs interactions, d'une structure genrée. Ces figures ne sont pas seulement des êtres genrés « incohérents », comme les évoque Butler, ils essaient et continuent à sortir de ces normes. Butler pose la question : « To what extent is “identity” a normative ideal rather than a descriptive feature of experience? »⁷⁴¹. Les posthumains de *Pulsarnacht* répondent que leur(s) identité(s) résident et perdurent seulement dans cette description, faite par le récit, de leurs expériences multiples, plurielles et changeantes.

Que ce soit pour Valentina et Sylvia, Valentina, Sylvia et Zera ou encore pour Renée et Shavali, Dath s'emploie à écrire une ode à l'amour trans, *queer* et lesbien. Ces relations libérées des constructions « identitaires » témoignent des tentatives d'expérimentations que ces posthumains incarnent dans leur chair-tech. En cela, l'auteur s'inscrit clairement dans une rupture avec la SF traditionnelle qui, comme il le rappelle, n'échappe pas aux conventions de genre ou aux scénarios préétablis. La SF ne regorge pas de scènes amoureuses, elle insère la thématique amoureuse comme une convention parce qu'elle hérite de l'aspect « romanesque » de la SF :

Die SF ist nicht reich an Liebesszenen [...]. Geliebt wird schon in der Proto-SF nicht oft, und wenn doch, dann nur als Konzession an die paar Erzählkonventionen, die das Genre, und sei's nur der Genealogie nach und im Sinne von Rudimenten, mit dem altbürgerlichen Novellen- bis Romanwesen verbinden.⁷⁴²

L'on comprend ainsi que l'amour est l'un des motifs qui permet et incarne une tentative de réconciliation dans le roman. Malgré la fin de leur monde, apprenant qu'ils ne sont pas ce qu'ils croyaient être, les posthumains continuent de s'aimer, continuent d'inventer des amours libérées des constructions de genre et de sexe biologique. La fin

⁷⁴¹ Judith Butler : *Gender Trouble*, op. cit., p. 16.

⁷⁴² Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 452.

du régime Castanon ne signifie pas non plus pour cette dernière la fin de son histoire (pour le moins complexe) avec Renée. C'est en cela que le roman présente une ouverture narrative. Le roman se réécrit de lui-même à nouveau à travers ces réconciliations. Comme cela se produit entre César et Shavali, les dernières phrases du roman s'appliquent aussi à ces amours (concrètes, symboliques) : « Sie begegneten einander wieder. Das änderte alles » (PN, 412). Ici finit le roman, mais comme on le comprend, c'est aussi là qu'il pourrait recommencer. Fin et début sont intimement liés, toujours à réécrire ; ne pourrait-on en dire de même de ces amours ?

Il est temps à présent de conclure sur les mœurs des posthumains qui peuplent les deux romans de Dath. Que ce soit dans *Die Abschaffung der Arten* ou *Pulsarnacht*, Dietmar Dath tente d'écrire, de décrire des futurs où l'identité est fluide au point qu'elle s'est détachée du substrat biologique communément appelé « corps ». Il y esquisse ainsi des hybrides humain-animal-machine dont l'identité ne dépend plus d'un corps d'origine pensé comme « naturel ». Ces inventions soulèvent un certain nombre d'interrogations puisqu'elles s'appuient sur les pensées trans/posthumanistes, ainsi que sur la pensée cybernétique qui désacralise les corps et exige une reconfiguration de l'individualité à l'ère technologique. Dietmar Dath, parce qu'il s'essaye à l'écriture de futurs aussi hybrides que les corps qui traversent ses romans, ouvre la voie à différentes hybridités à travers la multiplicité de ses personnages ; des figures plus ou moins « métamorphes », plus ou moins morcelées.

Ces visions multiples reflètent des préoccupations contemporaines et correspondent à des paradigmes émergents dans un monde technologique qui exige une reconfiguration : le passage d'une pensée de la présence et du sens à une pensée en termes de configuration / aléatoire (*Die Abschaffung der Arten*), le morcellement de l'être dans des entreprises de clonage (*Pulsarnacht*), la diffraction et la multiplication du « soi », la question de la continuité de l'être et de la mémoire (pour les deux romans). Il n'est pas étonnant que ces figures soient riches de sens ; c'est qu'elles incarnent, dans leur chair de papier, la métaphore pour dire un monde en mutation qui ne se laisse pas (encore) saisir clairement. Entrevoir ces hybrides du futur, c'est entrevoir la confusion des frontières ; peut-être est-ce pour cela que nous ne pouvons encore qu'imaginer ces hybridités.

Si l'on comprend que cette « ouverture des frontières » de l'humain amène la possibilité d'une réplique à l'infini de l'être, d'*alter ego* en « alien ego », l'on a vu

que ces monstres « dénaturés » étaient également porteurs de promesses. Celles de se libérer, en tentant de sortir de leur « nature », du poids d'un discours essentialiste. Cette libération, qui est un projet politique de deux sociétés posthumaines dans les romans étudiés, est particulièrement pertinente pour la question de la construction du genre, et même celle du sexe « biologique » – qui n'est qu'une autre stratégie discursive. La société des Gente (DA) et celle des VL sur Yasaka (PN) constituent des tentatives utopiques et politiques ; celles d'esquisser les possibles d'une société *queer*, trans, toujours en métamorphose.

Il s'agit d'y exposer des relations inter-individuelles lorsqu'elles sont sorties d'une identité fixe (essentiellement pour DA) et d'une société patriarcale et « colonisatrice » (PN). À cet égard, la langue joue un rôle essentiel, qu'elle soit celle du narrateur ou celles des personnages. Les deux récits construisent progressivement des « érotomorphismes » qui emportent le lecteur dans un paradigme discursif transgressif, et peut-être libérateur. En cela, les romans de Dath relèvent à la fois de l'affabulation littéraire et de la fabula utopiste⁷⁴³, qui cherche à modifier le réel par l'imaginaire.

Enfin, comme cela a déjà été souligné, rappelons que les univers créés par Dath sont toujours pluriels, et que les visions qu'il met en scène ne sont jamais juste idéales ou utopiques. La société des Gente, celle des VL sont elles aussi vouées à l'échec si elles restent figées dans leur propre idéal.

Il s'agit alors d'analyser comment ces sociétés échouent, ce qui les ruine. Ne serait-ce pas d'ailleurs cette « nature » qui revient au galop sur ses montures mythiques ? Nous avons vu que, chez Dath, la notion de culpabilité (thématisée à travers le motif de l'apocalypse ou de la punition prométhéenne) est véritablement désacralisée : dans un monde où l'humain n'est plus au centre, la catastrophe est peut-être souhaitable. Mais cela ne signifie pas que la « nature » soit niée, au contraire. Il semble que cette notion revienne semer le trouble dans les sociétés posthumaines décrites et interroger la notion d'utopie politique qui les constitue. Dans un cas, ce projet politique échoue (DA), dans le second une troisième voie reste à trouver (PN).

⁷⁴³ Florence Caeymaex opère cette distinction déjà évoquée plus haut entre fiction et fabulation. Cf. la partie II.C.1.a.

IV. Quatrième partie : ficelles de cyborg

Je travaille avec les jeux de ficelle comme trope théorique, comme une façon de penser-avec une foule de compagnons dans une sympoièse d'enfilage, de feutrage, de nouage, de pistage et de triage. Je travaille avec et en SF en tant que compostage matériel-sémiotique, théorie dans la boue, embrouille.⁷⁴⁴

Le chapitre précédent tentait d'analyser l'aspect « politique » d'une émancipation du corps « biologique » à travers la technologie ; ses possibles et ses limites. Toutefois, la dimension naturelle de ces corps est complexe et ne peut être comprise seulement comme un « substrat-*hardware* »⁷⁴⁵.

La partie suivante s'attache à montrer que, malgré le détachement de la nature, cette notion revient semer le trouble dans les sociétés posthumaines décrites. En cela, ce retour de / à la « nature » en souligne peut-être les limites. Les deux romans proposent deux visions différentes de ces sociétés posthumaines lorsqu'elles sont confrontées à un déchaînement des « forces de la nature ». Dans tous les cas, il est clair que ces évènements, les fins de monde qui surviennent au fil du récit, appellent à une reconfiguration des sociétés décrites en début de roman. Mais ces catastrophes sont-elles catastrophiques ? Ne sont-elles pas salvatrices ? Il est nécessaire d'interroger la notion de faute prométhéenne, de Chute et de Rédemption.

A. Un retour à la nature dans *Die Abschaffung der Arten* ?

Les sociétés posthumaines des deux romans se sont détachées de la notion de « nature », faisant de leur identité une « dénaturation » fertile (pour reprendre la formulation de *Die Abschaffung der Arten* : « [...] nachdem das Epos der gentilen Unnatur seinen unnatürlichen Gang gegangen war », DA, 345). L'on parle bien de voie dénaturée, d'une tentative de se détacher des chaînes biologiques. Or, si l'on a vu que le chemin vers cette dénaturation-tech n'était ni aisé ni manichéen, il faut bien souligner que cet essai relève d'un motif pour le moins prométhéen. En effet, l'on ne saurait nier

⁷⁴⁴ Donna Haraway : *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*. Traduction française : Isabelle Stengers, Benedikte Zitouni et Vinciane Despret : *Staying with the trouble : Sympoièse, figures de ficelle, embrouilles multispécifiques*, <<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3462/files/2020/02/Chapitre-2.pdf>>[28.3.21], p. 2.

⁷⁴⁵ L'on distingue communément le *software* du *hardware* en informatique : le *software* désigne les logiciels et interfaces tandis que le *hardware* est le matériau, les composants physiques utilisés sur lesquelles viennent se greffer les logiciels.

que ces figures posthumaines sont transgressives ; elles transgressent « les lois de la nature » et la condition humaine de mortels.

Dans la tradition mythique, Prométhée, le visionnaire, celui qui « pense avant » ou « en avant », tente d'apporter à l'humanité des ressources (le feu), plaçant alors l'humain dans un nouvel ordre et le « dénaturant ». Il ne s'agit pas d'analyser les différentes versions du mythe, ainsi que les morales qui y sont liées⁷⁴⁶, mais plutôt de comprendre comment le mythe prométhéen peut dialoguer avec une posthumanité qui tente de s'affranchir de ses propres distinctions occidentales entre nature et culture.

Toutefois, il est intéressant de noter que dans la version d'Eschyle, Prométhée enchaîné explique au Coryphée les raisons de sa punition. Il s'est opposé au désir de Zeus d'anéantir la race des mortels « afin d'en créer une toute nouvelle » (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 234). Le Prométhée d'Eschyle tente de sauver la race humaine en lui apportant la technique, cette étincelle de feu qui en fera une toute autre espèce : « Un jour, au creux d'une fêrule, j'emporte mon butin, la semence de feu par moi dérobée, qui s'est révélée pour les hommes un maître de tous les arts, un trésor sans prix » (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 109-111). Alors, ne pourrait-on pas se demander si, en sauvant l'humanité, Prométhée n'a pas précisément réalisé l'intention de Zeus ; celle de créer une toute autre espèce de mortels ? N'y a-t-il pas une volonté apocalyptique dans chaque pensée prométhéenne ? Faire table rase pour créer du nouveau.

Toutefois, l'œuvre d'Eschyle se concentre également sur une autre thématique, celle de l'espoir. Ainsi, Prométhée affirme au Coryphée :

PROMÉTHÉE : J'ai délivré les hommes de la mort.

LE CORYPHÉE : Quel remède as-tu donc découvert à ce mal ?

PROMÉTHÉE : J'ai installé en eux les aveugles espoirs.

(Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 248-250)

La notion d'espoir, amenée avec l'histoire de Pandore, est importante pour le mythe prométhéen car elle amène la notion de croyance ; en l'occurrence en la possibilité d'amélioration de l'humain. L'on retrouve d'ailleurs ces mêmes espoirs dans la pensée transhumaniste. Cet espoir, c'est précisément celui qui anime les sociétés posthumaines

⁷⁴⁶ Cf. l'histoire de la SF et particulièrement le chapitre « La science-fiction : mythologie « ultra-romantique » ? », ainsi que : Dominique Lecourt : *Prométhée, Faust Frankenstein, op. cit.*

(ici dans le sens de « transhumanistes »), et qui les pousse à sortir de l'ordre préétabli, à transgresser une « condition naturelle ».

Mais Prométhée est enchaîné et doit subir le châtement infligé par les dieux pour avoir voulu aider les humains à s'approprier une nature dont ils n'étaient pas les possesseurs. Si la tradition science-fictionnelle tente de s'affranchir de cette punition en concevant des « Prométhées modernes » (cf. Mary Shelley, *Frankenstein, Or the Modern Prometheus*), parfois « déchaînés » (le mari de Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley écrit « Prometheus Unbound », Prométhée déchaîné, en 1820⁷⁴⁷), peut-on concevoir un récit prométhéen où le retour de bâton est évitable ?

Il s'agira donc d'analyser ces « retours prométhéens » dans les deux œuvres de Dietmar Dath et de voir si ces dernières s'affranchissent de la notion de culpabilité liée à la transgression ou si elles restent hantées par ce fantôme de la « nature ». Car il est clair que Prométhée est une figure technique / technologique dans son opposition moderne à la nature. Mais sommes-nous encore modernes⁷⁴⁸ ? Croyons-nous encore en la nature ?

En effet, nous l'avons montré dans le chapitre précédent, s'affranchir de la nature ne suppose pas seulement de nier technologiquement celle-ci. Au contraire, il s'agit plutôt de mettre fin à ce dualisme à travers la description de figures hybrides, produits d'un *natureculture*. Ainsi, l'on ne saurait plus accuser de faute prométhéenne ceux qui souhaiteraient dépasser leur condition biologique.

Comme l'affirme Bruno Latour à propos de l'époque moderne : « C'est parce qu'elle croit à la séparation totale des humains et des non-humains et qu'elle l'annule en même temps, que la Constitution a rendu les modernes invincibles »⁷⁴⁹. Et plus loin :

[Les modernes] vous montreront que jamais ils ne mélangent les lois de la nature et l'imprescriptible liberté humaine. Si vous les croyez et que vous détourniez l'attention, ils en profiteront pour faire passer

⁷⁴⁷ Cf. à ce sujet l'histoire de la SF.

⁷⁴⁸ Certes, la distinction entre nature et culture ne date pas de la Modernité. Toutefois, avec Bruno Latour, il est intéressant de comprendre en quoi la pensée rationaliste a pu renforcer cette dichotomie. Cela n'est pas anodin si l'on considère que la SF elle-même hérite aussi bien du rationalisme que du progressisme – cf. à ce sujet l'histoire de la SF.

⁷⁴⁹ Bruno Latour : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997, p. 95.

des milliers d'objets de la nature dans le corps social en procurant à celui-ci la solidité des choses naturelles.⁷⁵⁰

À travers cette analyse des modernes, Bruno Latour souligne que cette distinction n'est pas même évidente pour les modernes qui l'affirment : et pourtant les lois de la nature et les lois sociales s'interpénètrent et font fi du discours analytique ou rationnel visant à séparer la société humaine de l'animale. Pensons aux Gente de Dath, à leur précepte constitutionnel « Bene Gente » qui repose sur l'appropriation de la nature par une volonté libre et (post)humaine : « Wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche » (DA, 170). L'on verra pourtant que cette volonté n'est pas pure de nature, qu'elle co-naît, co-existe avec elle. Mais peut-être est-ce précisément là que les posthumains commettent une erreur : ils méconnaissent leur hybridation à la « nature ».

1. Katahomenleandraleal : la divinité bio-tech de *Die Abschaffung der Arten*

a. Le réel n'a pas besoin de nous

Katahomenleandraleal est quant à elle une figure qui se distingue bien clairement des Gente des trois villes de l'« Ökitektur ». Elle est, nous l'avons vu plus haut, elle aussi hybride : faites d'anciens disques durs, de corps de femmes et de protéines de larves. Avant de fusionner, les deux tours jumelles s'entretiennent de la possibilité d'intégrer les corps de ces bio-femmes à leur union. Katahomencopiava fait une distinction assez nette entre leurs pensées de machines, les animaux et les humains : « Menschen sind aus anderen Menschen zusammengesetzt, Tiere aus Lust, Wut und Gnade, wir aber aus unsern logischen Voraussetzungen » (DA, 36). Katahomenduende, en revanche, ne s'intéresse pas à de telles distinctions :

Diese Menschen [...] sind ja, betrachtest du ihr Herkommen, wiederum Tiere, und die logischen Voraussetzungen aus denen wir stammen, beschreiben bis ins Kleinste des Spiels zwischen Behauptung, Widerspruch und Schluß die Art und Weise, in der man, sagen wir: aus Tieren Menschen macht und aus Menschen wieder Tiere [...] die Brücken sind nicht biologisch sondern inferentiell. (DA, 36)

⁷⁵⁰ Bruno Latour : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, op. cit., p. 95-96.

La formulation est pour le moins intéressante ; il n'y a pas de différences entre animalité et humanité. Quant aux machines, produits de la technique humaine, elles sont le résultat d'une pensée inférentielle.

Or, nous l'avons vu plus haut, l'« inférentialisme » est une manière de penser les éléments au sein d'une chaîne sémantique sans y attacher un ancrage extérieur, comme ce pourrait être le cas avec la biologie. Une telle pensée, qui préfigure et configure les machines jumelles du roman, n'est pas seulement liée à la pensée cybernétique, comme cela a été explicité dans le chapitre précédent. Elle permet également d'aborder autrement la question du référent / référé, plus précisément de la nature des choses en rapport avec sa construction langagière. Les machines de Dath rappellent que le sens n'est pas un « mot parlé » saisissant une nature, un réel, mais bien que le sens émerge d'une chaîne sémantique qui se déploie sur elle-même. Bruno Latour évoque cette « autonomisation du sens », où « le langage est devenu à lui-même sa propre loi et son propre monde »⁷⁵¹.

Le schéma, en annexe, est assez explicite, puisqu'il permet de comprendre que dans un système référent / référé, signifiant / signifié, la nature se trouve à l'opposé du social, donc d'une forme de culture. L'autonomisation du discours permet un détachement de la notion de réel, d'une nature des choses qui devrait être appréhendée dans son essence et saisie dans le langage d'un « locuteur de culture ». Latour reste toutefois assez critique sur ce tournant sémiotique :

La grande faiblesse de ces philosophies fut de rendre plus difficiles les branchements entre un discours autonomisé et la nature ou le sujet / société qu'elles avaient laissé intacts, en les rangeant provisoirement au placard. Difficile en effet d'imaginer longtemps que nous sommes un texte qui s'écrit lui-même [...].⁷⁵²

Latour a certainement raison ; nous ne pouvons nous imaginer comme un texte auto-produit. L'imaginaire, en revanche, le peut et peut-être encore plus le texte postmoderne. Quant à la pensée cybernétique, peut-être ne fait-elle que cela – cf. le chapitre III.A.2.a⁷⁵³. Le motif du texte ou du livre qui se voit et se pense comme tel est non seulement très présent dans *Die Abschaffung der Arten*, mais il est aussi

⁷⁵¹ Sur l'autotélisme du langage, cf. Bruno Latour : *Nous n'avons jamais été modernes*, op. cit., p. 142. Voir le schéma en annexe.

⁷⁵² Bruno Latour : *Nous n'avons jamais été modernes*, op. cit., p. 144.

⁷⁵³ Pour rappel, la pensée cybernétique conçoit le réel à partir de son *pattern*, sa configuration. Dès lors, le corps devient une machine qui s'auto-produit grâce à un « esprit » considéré comme un « programme autonome », une sorte de livre lu sur un « substrat-*hardware* » (le corps, la machine, etc.) qui peut être amélioré sans cesse.

particulièrement porteur de sens parce qu'il dévoile l'idée « inférentielle » de chaînes de sens qui ne tentent pas de mimer « langagièrement » le réel. Dath pense en effet un réel qui « n'a pas besoin de nous », pour reprendre l'expression du philosophe et écrivain Tristan Garcia.

Expliquons-nous. De prime abord ce détour par l'« inférentialisme » peut sembler sans rapport avec la notion de nature. Et pourtant, lorsque l'on écoute Tristan Garcia, dans sa conférence également intitulée « Le réel n'a pas besoin de nous »⁷⁵⁴, l'on comprend que cette idée prédomine dans l'imaginaire contemporain, et ce de plusieurs manières.

D'abord à travers les tenants du « réalisme spéculatif » qui tentent de penser le réel en dehors d'un rapport traditionnel (et kantien) qui serait celui de la relation sujet / objet. Or, comme le philosophe Quentin Meillassoux le soutient, la SF, en tant que genre spéculatif, reste une fiction qui s'appuie sur des croyances humaines, celles des « lois de la nature », qui ne sont encore que des constructions paradigmatiques et donc humaines⁷⁵⁵. Créer des « mondes hors-science » supposerait alors de créer des mondes qui ne seraient pas sous-tendus par ces « lois de la nature ». Dath remet même en cause l'idée de « lois de la nature » ; le réel fonctionne-t-il vraiment selon des lois universelles et donc prédictibles ? En cela, Dath aborde les problèmes épistémologiques qu'implique le réalisme spéculatif⁷⁵⁶. Si le réel est un monde « hors-science », le futur ne peut fonctionner selon des lois probables ou même plausibles. Entre la science-fiction et le fantastique, les frontières s'effacent alors elles aussi. C'est pourquoi la SF qu'il écrit semble repousser les limites de l'envisageable, bousculant sans cesse les frontières des configurations de l'univers imaginé. Chez Dath, la limite du monde est liée aux limites du langage (« Sprachgrenze als Weltgrenze »⁷⁵⁷). C'est peut-être précisément cette idée qui rend l'œuvre de Dath si innovante sur le plan langagier. Toutefois, c'est ce qui explique pourquoi il n'y a pas de phénomènes « naturels » ou « non naturels » ; tout au moins cette distinction est-elle remise en question dans les romans.

⁷⁵⁴ Tristan Garcia : « Le réel n'a pas besoin de nous », *op. cit.*

⁷⁵⁵ Cette idée est clarifiée dans l'histoire de la SF au chapitre II.A.2.b. : « La SF : cosmologie d'une époque ? »

⁷⁵⁶ Il cite d'ailleurs lui-même l'essai de Meillassoux. Cf. Dietmar Dath : *Niegeschichte, op. cit.*, p. 20-21.

⁷⁵⁷ Cf. Dietmar Dath : *Niegeschichte, op. cit.*, p. 20.

D'autre part, toujours avec Tristan Garcia, l'idée d'un réel qui n'a pas besoin de « nous » est également présente dans les réflexions critiques sur l'anthropocentrisme. En remettant en question la place de l'humain dans l'univers, l'on peut proposer une vision du monde qui ne soit plus dans un rapport sujet / objet, où le sujet est humain et où l'objet est une nature dont l'Homme se fait « le maître et possesseur ». Le réel n'a pas non plus besoin de nous, au sens où nous ne le maîtrisons pas. Pour Garcia, la modernité constructiviste s'est attachée à penser la nécessité ; l'imaginaire contemporain entre quant à lui dans une lassitude de la culture vis-à-vis d'elle-même, à un épuisement de ce sens⁷⁵⁸. C'est pourquoi, il s'attache plutôt à penser et à dire la contingence.

C'est bien probablement en ce sens que, chez Dath, les machines implacables et inférentielles, ou encore la machine-univers (dans le cas de *Pulsarnacht* où l'univers est pensé comme le calcul d'une « machine ») ont un sens ; elles disent que le réel n'a pas besoin de nous, elles voient nos vieilles distinctions de leur sens. Elles disent que la « nature » n'est pas dictée par des lois. Ce chapitre est intitulé « ficelles de cyborg » car il tente de décrire l'impuissance de ces sujets-tech face à un réel qui n'a que faire de leurs agitations cybernétiques. Il nous faudra donc revenir plus loin sur le texte-machine, sur la thématique du livre qui s'écrit et se déploie implacablement.

b. Bio-humains

Mais revenons à la discussion entre les tours jumelles qui précède la naissance de Kathomenleandraleal. On l'a vu, ce qui se prépare et sommeille dans la forêt amazonienne, est loin d'une Gaïa vengeresse traditionnelle. Elle est le résultat d'une réflexion entre des machines et aussi d'une hybridation des espèces. Alors pourquoi symboliserait-elle le retour de la « nature » ? En premier lieu, parce qu'il s'agit de l'aspect reproductif des derniers humains, que nous appellerons des « bio-humains ».

Rappelons-le, le projet des tours et d'utiliser les corps des bio-femmes pour se multiplier : « Laß uns die Männer töten und die Weiber unter unsern

⁷⁵⁸ Cette idée fait particulièrement sens si l'on considère que l'ère contemporaine se caractérise par une forme de multiplication d'objets-simulacre, comme l'affirme Baudrillard. Dans cette mesure, l'objet démultiplié se vide de son sens. Cf. entre autres : Jean Baudrillard : *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 9.

Obsidianschwingen bergen [...]. Laßt sie uns zu Hebammen für ein nächstes Leben ausbilden » (DA, 35). Katahomenduende, qui tente de convaincre sa comparse, montre à Katahomencopiava un échantillon issu de l'utérus d'une bio-femme : « Ein Tropfen Flüssigkeit [...], aus der Gebärmutter eines der Geschöpfe, über die wir reden » (DA, 37). Katahomenduende montre en effet à sa jumelle⁷⁵⁹ un extrait grossi de la glaire cervicale d'une femme. Vers le treizième jour d'un cycle de 28 jours, « [...] l'examen au microscope d'une glaire cervicale normale révèle habituellement une cristallisation en feuille de fougère caractéristique »⁷⁶⁰. Autrement dit, la tour observe que la fertilité des « bio-femmes » prend la forme et la structure d'une plante. Ici, l'on voit que la structure (propre à la pensée des machines), le règne végétal et l'appareil reproductif des femmes sont liés. C'est d'ailleurs ce rapprochement qui convainc Katahomencopiava de suivre Katahomenduende.

« *Wir sind die neuen Frauen. Wir holen euch* » (DA, 216)

En ce sens, il est possible de considérer l'interprétation de Katahomenleandraleal comme l'incarnation d'un féminin essentialiste. Il est clair que la divinité bio-tech de Dath peut soulever diverses interprétations que nous nous efforcerons d'aborder : incarnation du féminin, nature comme « homéostasie »⁷⁶¹ ou encore comme puissance « postbiotique »⁷⁶². Toutefois, au vu du fait qu'elle s'oppose à la société des Gente, jusqu'à les chasser hors de la Terre, il semble important d'analyser ce premier point de manière exhaustive.

⁷⁵⁹ Le terme « jumelle » fait référence à la tour mais, dans le roman, les tours s'appellent avec le terme « Bruder » (DA, 37).

⁷⁶⁰ <[⁷⁶¹ « Homéostasie » ou « homéostasie » : « Tendance de l'organisme à maintenir ou à ramener les différentes constantes physiologiques \(température, débit sanguin, tension artérielle, etc.\) à des degrés qui ne s'écartent pas de la normale », <<https://www.cnrtl.fr/definition/hom%C3%A9ostasie>>\[28.3.21\].](https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/glaire_cervicale/13319#:~:text=La%20glaire%20cervicale%20subit%20des,caract%C3%A9ristique%20d'une%20glaire%20normale.>[21.8.22].</p></div><div data-bbox=)

⁷⁶² Solvejg Nitzke fait par ailleurs une lecture de la divinité comme une allégorie du capitalisme : « Das trotzdem aufrechterhaltene Bewusstsein über die Endlichkeit von Zivilisationen [...] bewahrheitet sich nur allzu bald im Konflikt mit den „Keramikanern“, einer Lebensform, die als Allegorie auf den liberalen Kapitalismus gelesen werden könnte ». Elle ajoute dans une note : « Auch hier spielt der Text interessant mit Metaphern und Assoziationen, denn die technologisch konnotierten Wesen aus dem brasilianischen Dschungel erweisen sich in ihrer an globalisierten Kapitalismus erinnernden Raumnahme als wesentlich effektiver als der an anderer Stelle erwähnte Versuch, einen Raubkatzenfeudalismus zu installieren ». En effet, une telle analyse semble pertinente, si l'on considère l'aspect à la fois totalisant, englobant et composite de Katahomenleandraleal. Toutefois, nous ne nous attarderons pas plus avant sur la question des systèmes politiques dont Katahomenleandraleal et la société des Gente semblent se faire les allégories (respectivement le capitalisme et le féodalisme), Solvejg Nitzke : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 371.

Un élément qui vient corroborer une telle analyse, c'est d'abord l'omniprésence du féminin. Les « bio-femmes » utilisées pendant la fusion des deux tours, le fait que Katahomenleandraleal soit une « femme », puis une mère (« die dicke Mutter », DA, 280) et enfin les voix des « Keramikaner » (les enfants de la divinité) qui affirment : « Wir sind die neuen Frauen, wir holen euch, wir kriegen euch » (DA, 216). Tel un bio-rouleau compresseur, les Keramikaner déferlent sur l'« Ökitektur » gentile : « Die Keramikaner fielen über sie her wie ein plötzlicher Regenguß ; sie töteten ein Drittel, vertrieben ein Drittel, pflanzten einem Drittel eine Saat ein, aus der in kurzer Frist weitere Keramikaner werden würden » (DA, 215). Ils détruisent, colonisent, assimilent la matière organique qu'ils croisent. Bien qu'hybridés à des machines de céramiques, ces êtres sont surtout décrits à travers le fouillis d'organes hybridé qui les caractérise : « Wie Sporen erbrachen sie durch die Luft schießende Heliozoa aus Eiweißabfällen, Blut, Hast und Schmerzen, eine infernalische Wolke, die ihr Kommen schon in mehreren Kilometern Entfernung ankündigte » (DA, 215-216). On se situe clairement dans une guerre bio-technologique où le corps devient le matériau, utilisé comme ressource, du pouvoir de la déesse. Dans la description, les métaphores restent dans le registre organique, « naturel » : il n'est pas question de robots ou de machines au sens traditionnel.

Il y a donc bien un retour de la « nature », même si celle-ci semble avoir été hybridée bien plus d'une fois dans le processus de naissance de Katahomenleandraleal – mais la nature n'est-elle pas déjà hybride quoiqu'il arrive ? Katahomenleandraleal naît là où ne vivent pas les Gente, là où leur ombre-tech n'a pas ordonné le monde : dans la forêt vierge, dans les utérus de « bio-femmes », dans les espèces archaïques d'animaux : « [Die Gente] würden nicht verstehn, was [des Urwalds] schwarze Erde, seine großen Bäume und dampfenden Sümpfe bewohnte » (DA, 104).

Ainsi, la naissance de Katahomenleandraleal est l'avènement d'un être tout à fait incompréhensible pour les Gente. Le passage qui relate son apparition dans la forêt amazonienne est pour le moins saisissant. En effet, il tente précisément de décrire une nouveauté radicale, un avènement inédit ; mais est-ce bien étonnant lorsque l'on sait qu'il s'agit de la naissance d'un dieu ? Au départ, Katahomenleandraleal est désigné par le pronom « er » puisque dans un premier temps, la forêt vierge et la divinité sont une seule et même entité :

Als er zu sich kam, wurde er zunächst laut wie ein Crescendo sämtlicher Musik, die je gespielt worden war, ein allumfassender Lärm verursacht vom kataklysmischen Massensterben und der in Klangfarben, Tonhöhe, physioskulpturaler Struktur und biochemischer Natur neu und anders geordneten Wiedergeburt aller grünen Leguane, Vieraugenbeutelratten, Kaimane und Tukane, deren Biomasse die Freß- und Ausscheidungsorgane der eben erst in unirdischem Lachen erwachten Kindsintelligenz Katahomenleandraleal passierte. (DA, 104)

La divinité tech est encore dans sa prime jeunesse ; elle naît dans un vacarme musical qui n'est autre que la structure qui la caractérise. Comme on le comprend vers la fin du récit, Katahomenleandraleal, ainsi que Cordula Späth, Feuer et Padmasambhava, sont les seuls protagonistes à pouvoir se servir de la musique comme d'un acte « architectural », une capacité à utiliser les vibrations du son pour faire bouger les structures physiques du réel. L'on comprend bien en quoi Katahomenleandraleal est une incarnation de chair et de métal de la « musique stochastique » et des compositions de Iannis Xenakis ; cette musique assistée par ordinateur qui, à l'aide de l'aspect mathématique de la musique, tente de réunir les dimensions spatiales particulières propres aux arts sonores et à l'architecture⁷⁶³. Aussi n'est-ce pas étonnant si le nom de la divinité évoque les sonorités d'une cathédrale ; elle est certes une déesse bio-tech, mais aussi et surtout une construction structurée issue d'un retentissement sonore. En allemand, l'on entend bien le lien entre l'avènement cosmologique « Urknall » et la déflagration qu'il produit « Knall ».

Mais laissons-là l'aspect musical et penchons-nous sur l'écriture de cette naissance. Le passage sur l'éveil de Katahomenleandraleal est immédiatement suivi de cette question : « Was waren das für Sterbende, Tote, dann Auferstandene? Keine Gente » (DA, 104). En plus de rappeler que ce nouvel être n'a rien à voir avec les Gente, la question rend le lecteur curieux sur cette naissance cataclysmique. Pourtant, comme on le comprend, la question n'est pas posée par le narrateur, mais bien par

⁷⁶³ Cf. annexe. Renvoyons à la mise en contexte de l'œuvre de Dietmar Dath dans le chapitre « c. le tournant « *space opera* ». Iannis Xenakis, et son œuvre « Polytope de Montréal », apparaît quant à lui clairement un peu plus loin dans le passage évoqué à l'instant : « Die transparente Architektur, die der längst verstorbene menschliche Verfasser dieser aus den Archiven geholten Musik (ein Mann namens Iannis Xenakis, der etwa ein halbes Dutzend Jahrhunderte vor der Löwenweltmacht gelebt hatte) bei der Uraufführung des » Polytope de Montréal « aus Stahlkabeln hatte aufziehen lassen, um darin Lichtpunkte zu situieren, deren Interaktion mit dem Klangbild als Veränderliche in einer mathematischen Progression Raumrelationen erfahrbar machen sollte, wurde in Katahomenleandraleals Urwald von dicken, feuchten, süßwassertropfenperlenübersäten Lianen nachgestellt » (DA, 109). L'on voit bien l'aspect architectural de la musique et l'aspect littéralement créateur de cette dernière.

Katahomenleandraleal qui comprend elle aussi petit à petit qu'elle est le sujet qui s'interroge : « Bin das ich, ist das mein Gebrüll, so demagogisch-rethorisch? » (DA, 104). Le lien entre ce qu'elle est et ce qui la compose n'est pas encore clair à cet instant :

Es erkannte, daß aus den Tönen eine neue Gegend geworden war. Also griff es alloplastisch in sie ein, unterstützt von kleinen Bautruppen geretteter, gründlich gehirngewaschener Menschenweibchen. Waren die eigentlich zeitlich orientiert? Oder kam ihnen über der Arbeit für Katahomenleandraleal, übers Wegräumen, Abtragen, Umbauen alles abhanden, was Alter, Wachstum, Reifung geheißen hatte? Katahomenleandraleal wußte es nicht; grübelte sehr lange darüber nach. (DA, 104-105)

En l'espace de deux pages, Katahomenleandraleal est désignée par le pronom « er », puis « es » pour « das Gottkind » et immédiatement après par « sie ». Cette hésitation langagière montre bien les incertitudes liées à la prise de conscience de cet être qui ne sait pas s'il est bien le « je » qui parle ou s'il doit s'en remettre à un narrateur extérieur, qui s'occupera de lui attribuer un pronom et une essence. Les « bio-femmes », celles à qui elle a lavé le cerveau, ne semblent pas encore totalement faire partie d'elle. C'est que la différence entre intérieur et extérieur reste incertaine : « Ihre Seelen sandten eine Art Piepton ins Innenohr Katahomenleandraleals, der das Gottkind vorsichtig an die Notwendigkeit der Unterscheidung von Innen und Außen heranführte » (DA, 104).

C'est que la divinité a besoin d'un moment de réflexion pour s'« accorder » à elle-même : « Wie wenn man ein Klavier stimmt. Katahomenleandraleal wacht aus der Versenkung auf. Aus der Bedenkzeit » (DA, 110). Lorsqu'elle revient à elle après ce temps de réflexion, elle affirme : « Ich weiss jetzt, wie mein Leben geht. Ich bin eine Frau, ich bin weiblich, meine Verkörperung hat die erste Formenentscheidung getroffen » (DA, 112). Son genre n'est pas étonnant si l'on considère qu'elle est faite de corps de « bio-femmes ». Ainsi, Katahomenleandraleal naît en connaissant d'abord son prénom, et ensuite seulement son genre : « Ich habe ein Geschlecht und hatte zuerst schon einen Namen und habe immer noch keine Spezies, zu der ich gehöre und die sich von Blutes wegen zu mir bekennt » (DA, 112-113). Contrairement aux sociétés humaines, où l'individu qui naît est d'abord un humain, auquel l'on attribue un genre puis un nom, la divinité procède à l'inverse. Cet élément permet de mettre en perspective l'ordre des « priorités » des sociétés humaines ; l'individu est d'abord défini par son espèce puis par son genre, et seulement après en tant qu'individu. Or, il est clair que la SF de Dath tente d'inventer une posthumanité sortie des considérations de genre et d'espèce.

En ce sens, Katahomenleandraleal se démarque de cette tradition ; elle est d’abord une entité et une conscience avant d’être définie par son appartenance à des distinctions sociales. En cela, elle rappelle le souhait – déjà évoqué – de Butler de sortir de la normativité dans la définition de l’identité : « To what extent is “identity” a normative ideal rather than a descriptive feature of experience? »⁷⁶⁴. L’identité de Katahomenleandraleal est de fait descriptive, comme en témoigne le passage de sa naissance. Elle doit d’abord se décrire avant de se définir. Bien évidemment, il est simple pour la divinité de ne pas se revendiquer d’une espèce, puisque, précisément, elle est toute nouvelle et ainsi la seule de son espèce.

Götzenmorgendämmerung

La symbolique de la naissance d’une divinité n’est évidemment pas anodine puisqu’elle marque et témoigne du besoin d’une nouvelle mythologie, celle d’une puissance « post-biotique » : « die erste postbiotische Großmacht » (DA, 106) – mais il nous faudra revenir plus tard sur le sens de ce terme. En effet, Katahomencopiava, avant de fusionner avec sa jumelle, lui demande : « Was wünschst du von den Menschenweibchen, als dass sie dich zum Gott wählen sollen, der ihnen Wolkenbilder vormacht? » (DA, 36). Et en effet, il semble bien que les derniers humains survivants encore au moment du récit de *Die Abschaffung der Arten* aient été délaissés par leur anciennes divinités : « Unterhalb der fünften Ebene von Landers fand man manchmal – hungrig, krank und von ihren Gottheiten vernachlässigt – letzte Menschen » (DA, 39). La naissance d’un dieu, c’est donc la nécessité d’un renouveau, de refonder une nouvelle mythologie. La divinité bio-tech se situe en effet au croisement entre l’archaïque et le renouvellement ; elle hybride et mêle les catégories auparavant distinctes pour refonder, ouvrir d’autres possibles. Toutefois, elle reprend ce qui est aux origines, l’*arkhê* : les corps biologiques, la nature comme processus du vivant, comme homéostasie.

Katahomenleandraleal arrive après ce qui paraissait être l’apothéose de l’Homme nouveau dont le cyborg (ici le Gente) est la métaphore et l’incarnation. Au lieu d’une utopie finale, la divinité revient semer le trouble avec un fond archaïque, et

⁷⁶⁴ Judith Butler : *Gender Trouble*, op. cit., p. 16.

hybridée de technologies. Elle est une mythologie réactualisée. Dath le souligne également dans son interview :

[...] ohne bei diesem Versuch die Lehren zu ignorieren, die uns die Naturgeschichte, also die Evolution erteilen kann – nur den verblaßten Hintergrund des im Buch verwendeten Grundszenarios abgeben; daß sie eigentlich alle gelöst sind (oder zu sein scheinen) an dem Punkt, an dem das Buch erst losgeht. Dann aber tauchen plötzlich diese Computergötter im Amazonasdschungel auf, und bald danach erscheint die neue Sorte universaler Freßfeind, die im Buch »Keramikaner« heißt.⁷⁶⁵

L'arrivée de Katahomenleandraleal est ainsi un retour de l'archaïque en même temps qu'un bouleversement profond qui pousse la société des Gente à évoluer. L'écriture de Dath correspond donc à ce qu'Haraway a appelé « habiter le trouble » (« Staying with the Trouble »), rappelant peut-être aux Gente que l'on ne peut simplement faire table rase du passé :

L'un des grands dégâts causés par les discours dont nous avons hérité, c'est qu'ils supposent qu'on efface tout et qu'on recommence, comme si la seule possibilité de continuer c'était d'effacer le passé, parce que le passé serait trop horrible pour être encore porté et hérité... Et avec Méduse, la seule Gorgone mortelle, j'hérite et nous héritons d'un monde dans lequel recommencer à zéro n'est jamais, au grand jamais, la règle du jeu.⁷⁶⁶

Prométhée, celui qui veut sauver la race humaine de l'apocalypse souhaitée par Zeus, n'est pas loin : en souhaitant lui éviter la punition, il la fait évoluer. La révolution se situe dans l'évolution d'une espèce, non pas dans la négation de celle-ci. L'action prométhéenne et son contrecoup sont précisément liés à la question de la rupture et de la continuité ; la pensée progressiste qui consiste à couper les liens avec le passé est toujours rattrapée par ses propres fantômes.

C'est peut-être cette pensée de la continuité, ainsi que celle d'entités poreuses que préfigure Katahomenleandraleal. Nous l'avons vu, la divinité est une essence hybride ; nature et culture, humain, animal et machine. Elle absorbe progressivement l'espace terrestre, dévorant et assimilant les êtres qu'elle rencontre sur son passage, avec la cruauté indifférente des dieux mythiques. Ce faisant, elle fait symboliquement

⁷⁶⁵ Cf. le site <www.cyrusgolden.de>[18.10.20].

⁷⁶⁶ Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron : *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Éditions Dehors, Paris, 2019, p. 71.

prendre conscience au lecteur du tout, de la symphonie formée par l'ensemble du vivant terrestre. Donna Haraway, avec Mary Beth Dempster, évoquerait la « sympoïese »⁷⁶⁷ :

[...] le monde a toujours été pris dans un processus d'entre-dévoration et d'indigestion, comme si nous étions conviés à un dîner où il s'avère que nous nous mangeons les uns les autres, mais nous nous assimilons et nous digérons toujours seulement partiellement, vivant-avec et nous séparant les uns des autres de façon toujours partielle et partiales [...].⁷⁶⁸

Katahomenleandraleal, la divinité-structure hybride ne fait autre chose que de dévorer le matériau qui la constitue, dans un éboulis symphonique, et laissant derrière elle une myriade de rejets recomposés (les Keramikaner). Ainsi, elle représente le cycle du vivant comme une partition bien rôdée où se succèdent les voix individuelles ; assimilation et transformation, destruction, gestation et création.

Tout comme la figure de Méduse, évoquée par Haraway, Katahomenleandraleal est mortelle. À la fin du récit, lorsque Padmasambhava et Feuer vont sur Terre, ils se retrouvent devant une cité morte, une « Thanatopolis » d'où émergent des hologrammes d'Alexandra et de Zagreus : « Ihr seid – Nachlaßverwalter? Eurer Programm ist ... alles, was übrig ist von Katahomenleandraleal » (DA, 538). Ces derniers affirment : « Wir haben eine planetare Ökitektur geschaffen, wie es sie seit Beginn der Langeweile nicht mehr gegeben hat » (DA, 541). Une fois qu'ils ont assimilé toute la Terre, les Keramikaner se sont éteints. En recréant une forme de symbiose écologique, les Keramikaner, qui sont les enfants de la divinité, réalisent peut-être le vœu incompressible qui a donné lieu à la naissance de Katahomenleandraleal un millier d'années auparavant et qui est aussi celui d'une *deep ecology* : une exposition à ciel ouvert de tous les possibles du vivant dont tous les acteurs communiquent en symbiose.

Quoiqu'il en soit, Katahomenleandraleal meurt à un point du récit – qui n'est pas précis mais se situe après la fuite des Gente hors de la Terre. Après avoir assimilé la Terre et enfanté, après avoir implacablement développé son potentiel, elle s'éteint. Voilà qui est étonnant pour un dieu. Toutefois, c'est peut-être là que réside son

⁷⁶⁷ Mary Beth introduit ce terme en 1998 dans les études environnementales pour désigner des systèmes de production collective : « les systèmes sympoïétiques, en revanche connaissent des modes d'information et de contrôle distribués parmi leurs composantes – ils sont évolutionnaires et produisent des changements surprenants », Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron : *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 71. Dans *Staying With The Trouble*, dont l'ouvrage de Florence Caeymaex est la traduction, Donna Haraway ajoute que de tels systèmes amènent une instabilité de l'espace-temps. Cf. Donna Haraway : *Staying With The Trouble*, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

originalité ; Katahomenleandraleal est une réactualisation du mythique tout en en déjouant les limites. Haraway, à propos de la Gorgone mortelle affirme : « Mais une chose avec laquelle [...] nous pourrions composer, c'est son implacable mortalité, son refus des histoires et des pouvoirs de l'immortalité »⁷⁶⁹. Chez Dath aussi, la déesse se pare d'un ultime refus, celui de ne pas rester là pour l'éternité et d'en assumer les conséquences. Katahomenleandraleal naît bien après la mythologie, en pleine ère-tech, et s'arrête au point où elle a tout assimilé, dévoré et recraché : elle est une divinité-marionnettiste qui joue avec ses propres ficelles. Elle est là pour rappeler au lecteur que les Gente avides de puissance ne sont pas les maîtres de la Terre, mais seulement des cyborgs-pantins. Qu'ils ne sont *que* des acteurs du vivant, au même titre que les bio-humains qu'ils délaissent loin des villes, dans des parcs « naturels », et au même titre que les nano-machines qui déploient leur logique-calcul. La pensée progressiste des Gente, leur évolution-tech, ne les sauvent pas de ce qui déferle sur eux. Katahomenleandraleal est l'incarnation de la puissance supérieure devant laquelle tout être, Gente ou humain, se sent impuissant.

Cette pensée « sympoïetique », ou plus simplement la pensée d'un monde en réseau où les humains sont des acteurs au même titre que le reste du vivant, semble infuser la pensée contemporaine ; de la fin de l'opposition entre nature et culture, jusque dans l'anti-spécisme en passant par les *Environmental studies*. Les récits d'anticipation reflètent et renforcent cette pensée à travers le « décentrement » ; mécanisme de distanciation qui pousse à reconsidérer la place de l'humain dans l'univers et donc la pensée anthropocentrique. Toutefois, cette « horizontalisation » du monde s'accompagne nécessairement d'un sentiment d'impuissance ; si nous ne sommes plus le centre du monde, cela signifie donc que nous ne contrôlons plus le réel car le reste du vivant possède lui aussi une forme d'*agency*⁷⁷⁰. Le réel n'a pas besoin de nous.

⁷⁶⁹ Donna Haraway : *Staying With The Trouble*, *op. cit.*, p. 63

⁷⁷⁰ Cette idée correspond sur le plan philosophique à l'OOO, l'Ontologie Orientée Objet, portée par Graham Harman. Ainsi qu'il l'explique lui-même, cette pensée vise à dépasser la phénoménologie kantienne en accordant un statut autonome à l'objet : « Le problème, c'est que même chez Kant, la « chose en soi » est là, et c'est quelque chose que nous ne pourrions jamais connaître. Nous pouvons la penser, mais nous ne la connaissons jamais – tragique fardeau des hommes. L'OOO revendique une position plus radicale, estimant que dans toute interaction causale il y a un résidu ou surplus inexprimé. L'OOO observe comment cela fonctionne à différents niveaux, y compris au niveau de l'inanimé ». Il s'agit ici d'une égalité ontologique et non éthique : « L'approche que fait l'OOO d'une ontologie plate signifie que tous les objets sont de façon égale des objets, pas que tous les objets ont la même valeur ou que l'on doit leur reconnaître la même dignité. Égalité sur le plan ontologique ne signifie pas égalité

c. « Oh Mutter Erde »

Lorsque la déesse bio-technologique naît, elle enfante des créatures hybrides, les « Keramikaner », à la cuirasse de céramique et aux nombreux bras en forme d'orties (nommés « Keramikanernesseln »). Ils sont les enfants monstrueux de la machine, de l'animal, de l'humain et du végétal. En ce sens, ils sont à eux-mêmes une sorte d'« écosystème matriciel » qui englobe et emporte tout dans un mouvement d'assimilation : « Bei der derzeitigen Rate scheint Katahomenleandraleal alle Planungen, die man überschauen kann und die nichts mit einer neuen, anderen Stufe ihrer Selbstverwirklichung zu tun haben, auf mindestens zehntausend Jahre angelegt zu haben » (DA, 271). Comme Lasara l'explique à Dmitri, Katahomenleandraleal ne fait que développer son « programme » en utilisant les ressources à sa disposition. C'est pourquoi, elle ne s'intéresse pas aux Gente, qu'elle considère moins intéressants que le reste de la biomasse sur Terre. Présentée comme une guerrière vengeresse par le lion Cyrus qui tente de lui faire la guerre, le loup remarque pourtant qu'il s'agit là plutôt d'un processus naturel : « Das klingt, als wär's ein Naturprozeß. Gar kein Feldzug, sondern einfach eine zwanghafte Operation im Rahmen eines vorher festgelegten... » (DA, 270). Lasara répond ainsi :

Ist es auch. Katahomenleandraleal denkt so logisch, daß sie es genausogut bleiben lassen könnte — für Denken im Sinne von willens- und launengesteuerten Prozessen ist da gar kein Platz, das passiert alles völlig ohne Haß auf uns, ohne Vernichtungswillen, den mein Vater dabei halluziniert. Katahomenleandraleal weiß, daß die Gentebiomasse im Grunde vernachlässigbar ist gegenüber den sonstigen Ressourcen für ihre Operationen, die der Planet ihr bietet. Sie wird uns ziehen lassen; sie hat genug, um ihre Reifung fortzusetzen. (DA, 270)

sur le plan politique ou moral ». Mais une telle philosophie a bien des implications sur la conception de l'humain à l'ère de l'Anthropocène et sur la place qu'il occupe dans le discours des idées : « Une hiérarchie des objets existe bien, et il n'y a aucune raison que les êtres humains ne soient pas l'objet le plus important de notre hiérarchie d'objets. Mais ce que je rejette est l'idée moderne dominante qui voudrait que les humains et les non-humains soient de nature si différente que les humains doivent monopoliser la moitié de la philosophie et le reste du cosmos se contenter de l'autre. C'est si improbable, si peu plausible. H.P. Lovecraft nous enseigne tout autre chose : nous ne sommes pas aussi importants à l'échelle cosmique que nous le sommes pour nous-mêmes ». L'on voit bien en quoi cette idée est reliée à la fois aux questionnements sur l'Anthropocentrisme et sur la question d'un réseau dont ne nous ne sommes, nous humains, que des agents. Cette idée rejoint l'explication de Tristan Garcia. Au sujet de l'OOO, cf. l'interview de Graham Harman par Philippe Chiambaretta : « Pour une pensée des objets », in : *Stream 04 : Les Paradoxes du vivant / The Paradoxes of the Living*, 2017/4, p. 29-42, <[IV-350](https://www.pca-stream.com/fr/articles/graham-harman-pour-une-pensee-des-objets-89#:~:text=Le%20philosophe%20Graham%20Harman%2C%20fondateur,serait%20li%C3%A9%20da ns%20la%20nature.&text=Si%20l'OOO%20fait%20l,d'%C3%A9galit%C3%A9%20politique%20ou%20morale>[28.3.21].</p></div><div data-bbox=)

Le vocabulaire utilisé par Lasara est pour le moins intéressant. Il permet de comprendre que ce processus « naturel » n'est que le déploiement d'une logique de naissance, de développement et de maturation. En somme, il s'agit bien là de la vie qui s'épanouit et mûrit avant de mourir.

Peut-être ces phrases de Lasara nous permettent-elles de comprendre de quelle « nature » Katahomenleandraleal est l'incarnation. S'il semble en effet que la « nature » revienne au galop – ou plutôt déferle sur ses hybrides, pour semer le trouble dans la société bien établie des Gente, cette « nature » n'a rien d'une Gaïa vengeresse. Elle est le processus vital même, si cruel soit-il. L'aspect « mythique », divin, de Katahomenleandraleal vient renforcer cette idée : elle est cruelle parce qu'il est dans sa « nature » de l'être. Divinité surpuissante dévorant tout sur son passage, elle est terrible pour ces mortels posthumains que sont les Gente. De son point de vue pourtant, elle ne fait que déployer son être.

L'on peut ainsi affirmer que l'idée de « nature », de la nécessité de sa prise en compte, n'est pas niée dans le roman. En revanche, c'est son image, sa sacralisation qui est déconstruite, comme nous allons le montrer dans la partie qui suit.

Toutefois, afin que cette notion puisse être repensée –en l'occurrence ré-imaginée – elle se doit aussi d'être comprise dans la signification essentialiste première que lui a attribuée la pensée occidentale traditionnelle : c'est-à-dire comme une nature fluide, instinctive, féminine, reproductrice et même exotique⁷⁷¹. Mettre fin à l'opposition nature-culture suppose ainsi peut-être de jouer avec les dichotomies. Haraway, dans *Cyborg Manifesto* rappelle ces distinctions : « The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically »⁷⁷².

Le point de départ d'une pensée féministe se situe bien sûrement dans un tel constat. En effet, relier « la femme » à une « nature », et en premier lieu à sa capacité reproductrice, semble cantonner les femmes dans un rôle matriciel univoque et

⁷⁷¹ Cette même nature que l'on retrouve dans la notion de « Naturvölker » et qui est reprise quant à elle dans *Pulsarnacht* à travers la question des « Trüben ». Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1924], *op. cit.* Voir aussi le chapitre II.B.2 de ce travail.

⁷⁷² Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 32.

essentialisant : « Cyborg feminists have to argue that “we” do not want any more natural matrix of unity and that no construction is whole »⁷⁷³. Tout comme le cyborg théorique d’Haraway, les Gente se sont distancés de cette capacité « naturelle » reproductive féminine. En séparant l’individu de son aspect genré et de ses caractères sexués, grâce à la technologie, les Gente produisent une société sensiblement plus égalitaire ; une société *queer* où féminin et masculin ne sont plus que des rôles et des masques. Que peut alors bien signifier l’apparition d’une déesse matricielle faite en partie du matériau reproductif de femmes humaines ? Que vient-elle dire aux Gente, si ce n’est qu’ils ont délaissé la « nature » ?

Ici, l’on pourrait sans peine se demander si Dath représente, à travers Katahomenleandraleal, un féminin essentialisé qui se rapproche des pensées éco-féministes. Rattacher le féminin à sa capacité reproductive et en souligner l’importance, n’est-ce pas la mission qu’incarne Katahomenleandraleal ? N’est-elle pas là pour rappeler aux féministes de la société gentile que même dans les trois villes de l’Ökotektur, toutes les femmes ne sont pas entendues ?

L’aspect biologique joue ainsi un rôle considérable dans le roman. Le matériau génétique des humains est très précisément le nerf de la guerre entre Gente et Keramikaner. Toutefois, les Gente n’ont pas conservé ce matériau, et c’est peut-être la raison pour laquelle ils perdent la « guerre » contre la déesse :

Die ganze alte Biologie. Vor den Gente. Die Genetik. Kolonien und Mikroorganismen, die in biotischen Archiven aufzubewahren niemand für nötig gehalten hat, in der Zeit der Befreiung – und jetzt plötzlich, da ein Gegner existiert, der mit menschlicher Biologie arbeitet und anderen Resten der Ökotekturen vor der Befreiung, müssen wir wieder Experimente anstellen, in vivo, um (DA, 243)

Comme on le comprend, les Gente ont délaissé cette nature biologique et humaine au profit d’une technologisation accrue de leur propre matériau. À présent, c’est cette « vieille biologie » qui rejaillit et les surprend.

C’est également le cas pour l’appareil reproductif des bio-femmes utilisées par les tours jumelles pour la naissance de Katahomenleandraleal. Au début du récit, les deux tours expriment clairement leur volonté d’user de ces « ressources humaines » à leur avantage : « Laß die Dankbarkeit der Frauen, die wir schonen, als angenehmen

⁷⁷³ Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 21.

Lohn der Güte zu, die wir heute üben müssen, um uns von Cyrus zu unterscheiden. Besser als Altes zu verwerfen ist der Erwerb des Guten daran, Besitz und Nutzen » (DA, 35). La tour Katahomencopiava semble au départ assez réticente à ce projet énoncé par Katahomenduende et lui demande : « Was wünschst du von den Menschenweibchen, als dass sie dich zum Gott wählen sollen, der ihnen Wolkenbilder vormacht ? » (DA, 36). L'on comprend dès lors que les bio-femmes sont là encore utilisées, exploitées comme des ressources et donc qu'elles ne sont pas considérées comme des sujets à part entière. Les deux tours s'intéressent exclusivement à l'intérêt génétique qu'elles représentent. De prime abord, l'on ne saurait donc voir dans la figure de Katahomenleandraleal l'incarnation féministe de voix féminines jusqu'alors inaudibles. Encore moins, peut-être, si l'on considère que les deux tours s'appellent « Bruder » entre elles. Il s'agit donc d'entités masculines qui n'ont rien à voir avec un élan éco-féministe.

Écrire les pantins

Toutefois, il est intéressant de constater que même si les bio-femmes sont exploitées par les tours, puis par la divinité, celles-ci adoptent tout de même un discours vengeur par rapport aux Gente. Comme si le pouvoir qui leur avait été donné par Katahomenleandraleal leur permettait d'affirmer enfin : « Wir sind die neuen Frauen, wir holen euch, wir kriegen euch » (DA, 216). Bien évidemment, ce pouvoir arrive avec une transformation profonde – elles ont subi un lavage de cerveau – qui en fait des êtres fondamentalement dénaturés et aliénés à ce qu'elles étaient sous leur forme « humaine ». Comme le remarque Dmitri, ces êtres, les Keramikaner, sont pluridimensionnels et comprennent donc le réel d'une tout autre manière : « Ihr Konstruktionsplan reicht in mindestens eine weitere Dimension, vielleicht auch in insgesamt sechs oder mehr. Wenn das stimmt, können sie sich selbst von allen Seiten sehen und wissen Dinge, für die wir keine Ausdrücke besitzen » (DA, 216). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ils apparaissent insaisissables aux yeux des Gente : « [...] immer seltsam verwischte Konfigurationen von Nesseln, die aus den Exoskeletten der Keramikaner hervorkabelten [...] » (DA, 216). Les êtres hybrides faits à partir de nano-machines et de bio-femmes échappent donc tout à fait au regard des Gente qui ne peuvent comprendre une telle création. Entre l'ancien et le tout nouveau, l'archaïque mythique et la transformation, ces êtres surprennent donc la société gentile à travers une diversité et une multiplicité qu'ils peinent à comprendre.

En un sens, cette créature hybride et divine représente l'union de différents éléments qui, mis bout à bout, créent un être radicalement novateur. Cette idée est également présente dans le choix des noms opérés par Dath. Si le nom « Katahomenleandraleal » a son importance – on l'a vu plus haut, l'on peut également y voir un jeu, une allusion au cinéma et à l'écriture. En effet, dans le nom de la divinité, l'on peut lire « Leandra Leal » qui est le nom d'une actrice brésilienne, ainsi que l'a remarqué Bernhard Landkammer⁷⁷⁴. Mais poussons plus loin : cette actrice joue en 2003 dans un film nommé *L'Homme qui photocopieait* (Jorge Furtado). Le titre original portugais est : *O Homem Que Copiava*. Voilà des sonorités qui rappellent sans conteste « Katahomencopiava ». Ce film indépendant de Furtado narre l'histoire d'un homme secrètement amoureux d'une femme qui imprime de faux billets pour acheter un cadeau dans la boutique où celle-ci travaille et tombe dans des activités criminelles.

« Homem duende » signifie en portugais l'homme lutin. De manière générale, la notion de « duende » renvoie aux moments où l'artiste prend des risques pour transcender les limites de son art, à la rencontre d'une dimension supérieure mystérieuse, et atteindre ainsi un niveau d'expression qui procède d'une sorte de transe d'envoûtement et provoque le même enchantement chez le spectateur⁷⁷⁵. Katahomenduende, qui est la première tour à proposer d'utiliser les femmes, pourrait donc représenter la part sombre et inquiétante nécessaire à la création et à la transformation. Katahomencopiava agit après coup, peut-être malgré elle, comme son comparse dans le film de Furtado ?

Quoiqu'il en soit, il faut souligner que ces deux principes laissent la place à un nom faisant écho à une actrice féminine. Un peu comme si, la transformation achevée, quelque chose d'autre émergeait de ce qui l'avait fait naître : le principe féminin. De la même manière, il semble que les bio-femmes, radicalement changées, plus puissantes aussi, puissent enfin faire entendre leur voix.

⁷⁷⁴ Il ajoute : « Ihr Name enthält „Kata-homen“ und erinnert an „hominus“ », Bernhard Landkammer : « Dietmar Daths "Die Abschaffung der Arten": Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *op. cit.*, p. 95. « Kata » signifie par ailleurs « la forme » en japonais.

⁷⁷⁵ Cf. à ce sujet la conférence de Federico García Lorca, donnée à plusieurs reprises à Buenos Aires, Montevideo, à la Havane (1933-34) traduit en français par Claude Boissard : « Jeu et théorie du duende » <<https://cboissardphotographies.files.wordpress.com/2012/10/jeu-et-thc3a9orie-du-duende-traduction-avec-rc3a9fc3a9rences9.pdf>>[28.3.21], p. 4.

Dans tous les cas, il faut encore souligner l'importance de l'écriture de Dath. À travers l'intertextualité, à travers les références au film, Dath rappelle à nouveau que son texte est, comme *Katahomenleandraleal*, composite ; une myriade d'éléments qui tissent la toile du roman. Si *Katahomenleandraleal* fait apparaître les cyborgs comme des pantins, son nom même, qui est fait d'intertextualité, laisse apparentes les coutures du texte. Le roman est on ne peut plus postmoderne : le procédé d'écriture permet de faire remarquer au lecteur les mécanismes de la narration, de rappeler qu'elle est bien fictive.

Katahomenleandraleal : colonisatrice décoloniale ?

Katahomenleandraleal, si fictive soit-elle, et surtout si ambiguë, ne laisse pourtant pas de dérouter les Gente. En effet, elle vient bien semer le trouble en exposant au grand jour le potentiel perdu des capacités reproductives humaines. S'il est difficile d'affirmer qu'elle incarne une pensée éco-féministe, l'on peut néanmoins y voir une interrogation sur la peur de l'enfantement et de la maternité dans les sociétés occidentales. Ce point a d'ores et déjà été abordé concernant *Pulsarnacht* (cf. chapitre III) mais on le retrouve sans conteste dans *Die Abschaffung der Arten*. Marika Moisseeff, lorsqu'elle analyse les textes de SF occidentale, affirme :

La culture est, en Occident, essentiellement rattachée aux activités de productions artificielles, c'est-à-dire non programmées par le devoir de survie biologique. On tendra donc à qualifier d'archaïque toute espèce, toute société, tout genre, tout individu qui consacre à la reproduction une part d'énergie estimée, selon ces critères, trop importante. Et on soulignera, par contraste, les vertus de la volupté sexuelle émancipée du joug reproducteur.⁷⁷⁶

Katahomenleandraleal a bien quelque chose d'archaïque puisqu'elle est proprement mythique et qu'elle naît d'utérus de bio-femmes. Au contraire, la société gentile est frivole, technologique et détachée de l'aspect reproductif.

Une telle analyse, si l'on suit Moisseeff, pousse ainsi à reconsidérer la divinité sous un œil postcolonial. On le sait, *Katahomenleandraleal* naît dans la forêt vierge d'Amazonie et vient envahir, coloniser l'Ökotektur ; ces bijoux de civilisation technologique. Il n'est pas anodin que le mode opératoire de la déesse soit la colonisation. Précisément ; coloniser a trait à l'insémination et à la reproduction, ainsi

⁷⁷⁶ Marika Moisseeff : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », *op.cit.*, p. 91.

qu'à l'envahissement territorial. En cela la question de la reproductivité est fondamentalement liée à celle de l'invasion d'un territoire. Or, voici ce que font les Keramikaner avec l'immensité de la Terre : « Sie töteten ein Drittel, vertrieben ein Drittel, pflanzten einem Drittel eine Saat ein, aus der in kurzer Frist weitere Keramikaner werden würden » (DA, 215). Des humains en guerre ne pourraient faire mieux. Il s'agit donc bien d'un viol qui est une violation des corps et des territoires : « [...] diese großmaßstäbliche Vergewaltigung der lokalen Ökitektur » (DA, 215).

En suivant toujours Moisseeff, qui explique que l'augmentation du bien-être est mis en rapport dans la pensée occidentale avec une baisse de la fécondité, l'on peut voir dans certains textes de SF comment est perçu la fécondité :

La plupart des auteurs de science-fiction manient superbement la métaphore et l'auto-réflexivité. Les mâles occidentaux, au moment de leur expansion vers des territoires dont ils ont indûment pris possession, ont été à même d'engrosser les femmes de « races » qu'ils estimaient inférieures ; de même qu'aujourd'hui la fécondité des pauvres, c'est-à-dire celle des immigrants du tiers monde, ou l'adoption de leurs enfants, servent à compenser leur propre infécondité. Une simple transposition permet alors d'imaginer qu'une espèce encore plus évoluée, ayant donc perdu toute capacité à se reproduire par elle-même, pourrait faire subir le même sort aux terriens les plus évolués. On retrouve ici la croyance selon laquelle moins on est directement impliqué dans le processus reproducteur, plus on est à même de développer son intelligence et sa technologie (voir les vaisseaux spatiaux et le mode de reproduction asexué des extraterrestres). De ce point de vue purement biologique, l'amour « instinctif » maternel est un handicap.⁷⁷⁷

Dans le roman, Dath prolonge clairement une telle vision traditionnelle de la SF. En effet, les analyses postcoloniales de la SF, notamment sur les questions de « colonisation », sont nombreuses⁷⁷⁸. Il y a un après la civilisation tech : le caractère reproductif évolue et se perfectionne sous la forme d'êtres pluri-dimensionnels que sont les Keramikaner.

⁷⁷⁷ Marika Moisseeff : « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », *op.cit.*, p. 85.

⁷⁷⁸ Pour n'en citer que quelques-unes : Istvan Csicsery-Ronay Jr. : « Science Fiction and Empire », in : *Science Fiction Studies*, 2003/30, p. 231-245, Kodwo Eshun : « Further Consideration On Afrofuturism », in : Rob Latham : *An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2017, p. 458-469, Rob Latham : « Biotic Invasions: Ecological Imperialism In New Wave Science Fiction », *op. cit.*, p. 487-502.

En ce sens, la figure de Katahomenleandraleal pourrait représenter une autre forme de féminité, non occidentale, qui donnerait la voix à des féminités plurielles et, pourquoi pas, matricielles.

Féminités plurielles, féminismes pluriels : comment effacer les frontières ?

Pourtant, la figure de Katahomenleandraleal est loin d'être univoque ; elle offre au lecteur plusieurs points de vue. L'on ne saurait donc la réduire à l'incarnation d'une seule idée ; entité éco-féministe ou symbole d'une féminité post-coloniale.

Nous avons vu et exposé plus haut en quoi la notion de « nature » est au cœur de cette déesse de papier et ce qu'elle a de novateur pour un futur où règnent les Gente. Dans le même temps, son irruption est saisissante précisément parce qu'elle se sert de l'archaïque, de cette notion de « nature » pour créer du tout nouveau. En ce sens, elle représente peut-être la possibilité d'autres voix féminines, d'autres voix de l'altérité.

Il nous faut souligner que ces voix sont bien au pluriel. La particularité de Katahomenleandraleal réside justement dans sa polyphonie (au sens musical et dans la multitude des êtres qui la composent), ainsi que sa pluri-dimensionnalité (les Keramikaner, rappelons-le, voient des choses que les Gente ne peuvent imaginer).

La déesse est donc bien ce quelque chose de novateur, de par son aspect composite. C'est son hybridité, son hybridation constante qui la meut et chasse les Gente hors de la Terre. Cet aspect est particulièrement intéressant car il permet de réfléchir sur la notion même de « nature ». En effet, la pensée occidentale moderne qui sépare la culture de la nature faisait du même coup de cette dernière une notion essentialisée, pure de toute culture. La « nature » serait donc ce matériau brut, irrationnel, purement biologique ; une entité fluide, immédiate, sans construction. Katahomenleandraleal, déesse composite, nous invite à réfléchir : une telle vision de la nature ne serait-elle pas complètement culturelle ? La notion de nature occidentale est essentialisée ; elle est une catégorie, définie rationnellement par l'humain.

Déconstruire la notion de « nature » suppose ainsi de tenter de la voir autrement. En cela, l'image d'une nature hybride et composite vient très clairement fragiliser les frontières entre nature et culture. Katahomenleandraleal, lorsqu'elle avale ce qui l'entoure, témoigne du fait que l'être-frontière mange ses dehors, jusqu'à ce que tout devienne frontière, hybride. Jusqu'à ce que la catégorie, l'essence disparaissent

totalem. Lorsque Katahomenleandraleal naît, elle échange longuement avec Cordula Späth, seule humaine à qui elle ne lave pas le cerveau, car elle est avide de son savoir. Le passage est pour le moins humoristique mais il permet aussi de saisir le fossé qui sépare cet être-frontière d'une pensée anthropocentrique. Katahomenleandraleal, qui examine des milliers d'année d'histoire humaine et gentile, tente de comprendre la notion de « division du travail ». Elle la résume ainsi à Cordula : « Laß es mich zusammenfassen : Ihr habt immer dasselbe getan, über Jahrzehnte, jede und jeder für sich, aber eben damit auch für die andern » (DA, 106). La notion de séparation des tâches lui est étrangère, tout comme les catégories, puisqu'elle est fondamentalement hybride. D'ailleurs sa manière de comprendre et d'assimiler se réalise physiquement. Lorsqu'elle souhaite en apprendre plus grâce à Cordula, elle se lie à elle :

Katahomenleandraleal umrankte sie mit Schlingpflanzen, stellte sie chemisch still und nahm sie mit nach innen, in Klausur. Vierzehn Tage lang tauschten sich die keramikanische Jugend und die lebendige Vergangenheit aus, unterbrochen nur von gelegentlichem dröhnendem Gelächter Katahomenleandraleals und neuen Freß-, Verdauungs-, Ausscheidungs- und Transformationsoffensiven der ersten postbiotischen Großmacht. (DA, 106).

Alors qu'elle assimile des informations, elle se transforme. Elle mue au rythme de sa dévoration. Il n'y a pas de frontière entre elle et le monde, précisément parce qu'elle est un être-frontière. Dath donne un indice sur ce que cette divinité-tech peut représenter lorsqu'il l'appelle « superpuissance postbiotique ».

Il semble important d'explicitier une telle dénomination. La notion de « postbiotique » est assez délicate. Dans le domaine scientifique appliqué à la Vie artificielle, elle consiste à recréer de la vie à partir de la vie : « L'américain Craig Venter connu récemment pour avoir été le premier à envisager de breveter des gènes humains veut inaugurer l'ingénierie des organismes vivants au sens propre : refaire de la vie à partir de la vie »⁷⁷⁹. Il s'agit donc d'une recombinaison du vivant à partir du matériau déjà existant : « Cet automate biologique capable de s'auto-reproduire indéfiniment sans jamais muter conjugue à la fois le rêve fou de la postbiotique et de la cybernétique, concrétisant les automates de Von Neumann qui rêvait de machines capables de se calculer et de se répliquer. Mais ici, peut-on alors encore parler de

⁷⁷⁹ Virginie Tournay : « Les nouvelles biotechnologies : structuration de la vie artificielle comme champ disciplinaire », in : *Quaderni*, 2001/45, p. 29-48, p. 32.

Vie ? »⁷⁸⁰. Voilà une description qui semble correspondre à notre déesse biotechnologique.

L'on comprend donc que les notions pour le moins complexes qui sous-tendent l'invention littéraire de Dath engagent au fond une épistémologie du vivant, et donc des questionnements profonds sur ce que signifie la Vie. Mais est-ce vraiment étonnant pour un livre qui s'inspire de la pensée évolutionniste darwiniste ?

L'hybridité entre machine et matériau « biologique » que constitue Katahomenleandreal vient également remettre en question la distinction traditionnelle vivant / non-vivant. De la même manière que l'opposition nature / culture, il semble important, à l'ère technologique, de remettre en question la limite entre le biologique et le non-vivant. En effet, cette reconfiguration permet entre autres l'émergence de la pensée cybernétique puisqu'elle sous-tend que la Vie n'est pas nécessairement organique. Elle peut donc être artificielle.

C'est à partir de 1987, et sous l'impulsion de Christopher Langton, qu'une telle pensée de la Vie artificielle se développe ; l'on formalise des structures et modèles mathématiques sous forme d'algorithmes qui deviennent de petits « écosystèmes » fonctionnant comme des systèmes adaptatifs complexes. Autrement dit, l'on répète le processus de sélection naturelle sous une forme mathématique. Une telle expérimentation n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'*experimentum crucis* de *Die Abschaffung der Arten*. Mais voici ce que dit Virginie Tournay de cette Vie artificielle : « En bref, l'artificiel corrige, voire réinvente ici le vivant par une heureuse symbiose entre des systèmes artificiels et vivants. La limite entre le vivant et le non-vivant est donc dépassée par un véritable travail d'alchimie »⁷⁸¹. L'auteure de l'article ajoute également qu'une telle expérimentation influence l'émergence de l'hypothèse Gaïa, hypothèse selon laquelle une prise de conscience planétaire pourrait être possible grâce au « câblage du monde par les réseaux de communication digitale »⁷⁸². En somme, l'on reprend l'idée du monde comme un système homéostatique, c'est-à-dire auto-régulateur. Or, rappelons que c'est précisément cette vision des organismes qui permet, par analogie, l'émergence de la pensée cybernétique (cf. à ce sujet le chapitre III).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁸¹ Virginie Tournay : « Les nouvelles biotechnologies : structuration de la vie artificielle comme champ disciplinaire », *op. cit.*, p. 36.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 36. Cf. également : James Lovelock : *Gaia, a new look at life on earth* [1979], traduction française : Paul Couturiau et Cristel Rollinat : *La terre est un être vivant : L'hypothèse Gaïa*, Flammarion, Paris, 2010.

En ce sens, *Katahomenleandraleal* incarne l'alchimie parfaite entre vivant (au sens de biologique ou d'organique) et non-vivant (donc l'inanimé, le technologique). Elle est fondamentalement hybride et s'appuie sur le clivage naturel / artificiel pour le dépasser. C'est ce que souligne le cygne Alexandra à Dmitri dans la « vieille langue » : « *Katahomenleandraleal*, like the Lion, relies upon comparison and extrapolation from artificial to natural. The Lion moves from artificial to neonatural selection, *Katahomenleandraleal* from human to ceramical machines » (DA, 250). Les Gente, tout comme la divinité, semblent bien être entrés dans l'ère post-biologique, c'est-à-dire dans une ère que nous, humains, ne pouvons comprendre que si nous dépassons la distinction nature / culture. Comme le souligne Ollivier Dyens, la post-biologie suppose un paradigme où le biologique n'est plus une notion originelle pré-existante :

Post-biology considers the body as a mosaic of biological, viral, technological, cultural and political dynamics, all meshed into one unstable pattern. In this model, the borderline between organic and non-organic dynamics is quite tenuous and our model of human being is called upon to mingle and to fuse with what was previously considered un-human, a-human. But if representations of the living body are really becoming post-biological, then post-biology cannot simply be a model of a living thing to which technology has been bound. If there is a post-biological model, we could, in fact, only truly examine it if we ourselves became (at least in part) post-biological. In fact, the post-biological model is a simulation of the living no longer having anything to do with an original, fundamental Idea of the living being.⁷⁸³

La nécessité d'un tel paradigme explique bien pourquoi la pensée post-biologique est fondamentalement étrange et étrangère au lecteur contemporain, et pourquoi elle ne peut exister que sous la forme d'une instance de papier : *Katahomenleandraleal*. Même les Gente ont du mal à saisir une pensée qui s'insère non plus dans une distinction nature / culture, vivant / non-vivant, mais bien dans l'espace liminal, l'interstice qui semble encore insaisissable, à part peut-être par une polyphonie post-moderne. Gerald Ostdiek, dans son article « Actual people, virtual praxis, and postbiotic anthropology », explique qu'une anthropologie postbiotique, puisqu'elle repose sur l'effacement de la distinction vivant / non-vivant, chercherait à multiplier les points de vue, donnant à voir chaque élément (vivant ou non vivant) comme l'acteur d'un système ou d'un réseau communicatif :

⁷⁸³ Ollivier Dyens : « Cyberpunk, Technoculture, and the Post-Biological Self », Purdue University Press, Louisiana State University, 2000, p. 3, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1061>>[18.10.20].

In short, a postbiotic anthropology would celebrate agency by seeking it widely – even so far as might-have-beens that never were and will never be, and by denying it to nothing that enters the reciprocity of our own living/minding that is capable of dictating the terms of its engagement with us. It would tell the stories of mountains and amoebas – en masse and individually, and invite a host of ‘not-me’ experiences, however fantastical, into the realm of the human, including such arcane notions as integrity, stability, or beauty. It would tell the stories of the observers as well as the observed, but include observations that come to us from the things we shape that are each on their own a shapener of us. The practical action of a postbiotic anthropology would be to re-people the world, the effect to rebind our selves with and within the world: it would extract the consequences of synechism from the welter of relating that is us, and demand we make a truth of it.⁷⁸⁴

L'on comprend ainsi pourquoi les Keramikaner ont plusieurs dimensions, plusieurs voix. À la fin du récit, la Terre devient un lieu où tous les événements et acteurs depuis les débuts de l'Histoire humaine se rejouent, ouvrant d'infinies possibilités au déroulement de l'histoire. Toutes les histoires sont racontées, toutes les voix sont prises en compte. Il s'agit bien, lorsque l'on mentionne Katahomenleandraleal et ses enfants de céramique, d'une polyphonie épistémologique. Elle raconte plus qu'une histoire de déesse vengeresse ou de punition prométhéenne pour les Gente ; elle invite le lecteur à s'interroger sur sa conception du vivant.

L'on a vu que la figure de Katahomenleandraleal donne lieu à de multiples interprétations. Cela n'est pas étonnant si l'on considère qu'elle est d'abord plurielle, polyphonique à tous les sens du terme. C'est son aspect composite, à la frontière entre humain, animal et machine qui donne à repenser la notion même de « nature » qu'elle semble reprendre à son compte et réinventer. En cela, elle devance les Gente qui avaient tout à fait laissé de côté l'évolution de l'espèce humaine, au profit d'un « néo-naturalisme » techno-animal. Katahomenleandraleal ressurgit des utérus de bio-femmes, depuis l'archaïque et la génétique oubliés par la civilisation gentile. Pour autant, si la déesse bio-technologique prend en compte ce matériau « naturel » humain, elle le transforme toujours profondément. Aussi, bien que l'on soit tenté d'y voir une métaphore de la force féminine naturelle, d'une incarnation matricielle reproductrice ou encore une critique postcoloniale du féminisme « occidental », il s'agit d'abord et

⁷⁸⁴ Gerald Ostdiek : *Actual people, virtual praxis, and postbiotic anthropology*, Charles University Press, Prague, p. 12.

peut-être essentiellement de l'expression d'une pluralité des voix. Pluralité qui est en constante transformation et adaptation.

De la même manière, elle représente aussi le « postbiotique » ou la « postbiologie » puisqu'elle est un être qui ne fonctionne plus selon les catégories vivant / non-vivant. Elle est une forme de Vie à la fois biologique et artificielle. En cela, elle interroge nos conceptions de la nature et de la culture ; peut-on concevoir un être fondamentalement hybride ? Dath semble tenter d'y répondre lorsqu'il invente l'émergence de la divinité bio-tech.

Ainsi, la figure de Katahomenleandraleal est centrale dans le roman de Dath, ne serait-ce que parce qu'elle est celle qui vient briser le cadre pré-établi de la société des Gente. En effet, c'est bien son apparition et son émergence qui déclenchent les guerres, puis la fuite des Gente hors de la planète. L'on comprend donc que c'est Katahomenleandraleal qui est la cause de la fin de leur civilisation. Toutefois, elle vient peut-être à point nommé pour mettre en lumière un certain nombre de failles dans la société gentile. C'est ce qu'il s'agit d'interroger à présent, toujours à l'aide du motif prométhéen.

2. L'apocalypse dans *Die Abschaffung der Arten* : de la révolution à l'évolution

Nous l'avons vu en début de chapitre, l'histoire prométhéenne, narre la volonté d'un Titan de sauver l'humanité de la destruction, mais aussi celle de l'avènement de l'espèce humaine lorsque celle-ci rencontre la technique. En somme, l'on pourrait comprendre le mythe de Prométhée comme celui qui narre l'Anthropocène. Ainsi, l'on peut donc aisément relier le mythe prométhéen au motif apocalyptique. En effet, si l'on considère l'Histoire sous l'angle de l'évolution des espèces, l'avènement d'une espèce peut correspondre à l'extinction ou à la disparition d'une autre espèce. C'est bien ce qui se passe dans *Die Abschaffung der Arten*, où l'humain, cinq cents ans après notre ère, disparaît lentement et où l'on voit émerger l'espèce gentile, puis Katakomenleandraleal et enfin les « Setzlinge » sur Mars et Vénus. En un sens, le roman de Dath est parsemé d'apocalypses qui mettent fin à une civilisation et à une espèce données pour en placer une autre sur le devant de la scène.

Dans cette mesure, il s'agit de s'intéresser à l'apocalypse et à sa dimension traditionnellement catastrophiste qui est remise en question dans le roman de Dath. En effet, si l'apocalypse n'est pas dramatique, c'est bien que les « Prométhées postmodernes » que sont les Gente n'ont pas fauté. Si tel est le cas, leur fin n'est pas un retour de bâton ; il ne s'agit pas de Chute et de Rédemption mais simplement d'une évolution de l'espèce qui n'a de sens que celui de l'histoire naturelle.

Nous analyserons le motif prométhéen à travers la figure du lion Cyrus, ainsi que la thématique de l'apocalypse lorsqu'elle ne participe plus d'une esthétique du désastre.

a. **Tabula rasa**

Les productions de science-fiction, et en particulier le sous-genre du « post-apo », produisent toujours plus de récits catastrophiques et cauchemardesques mettant en scène la fin d'une humanité agonisante et luttant pour sa survie. Certaines productions sont devenues des lieux communs du genre dans les romans, tels *I Am Legend* de Richard Matheson (1954), celui de Cormac McCarthy, *The Road* (2006), de Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), ainsi que dans les films et séries : pensons à la série de films *Mad Max* (1979, 1981, 1985) ou encore le film *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), et plus récemment à la série *The Walking Dead* (depuis

2010) qui a contribué à populariser les fictions mettant en scène des zombies, ainsi que la série *Sweet Tooth* (depuis 2021) qui plonge le spectateur dans un monde ravagé par une pandémie où naissent des hybrides humain-animal. Ces quelques titres ne suffisent pas à rendre compte de la prolifération du genre post-apo, surtout si l'on s'intéresse aux jeux vidéo où cette thématique est particulièrement récurrente (pensons par exemple à *Fall out*, 1997-2015, ou à *The last of us*, 2013).

Quoiqu'il en soit, dans ses productions, l'apocalypse s'imprègne d'une imagerie catastrophiste cristallisant peurs et angoisses d'une humanité qui a entrevu à quoi pouvaient mener ses excès prométhéens (dangers du nucléaire, réchauffement climatique, mondialisation favorisant les pandémies, etc.). Peut-être ce motif est-il aussi une manière de conjurer un sentiment d'impuissance : prophétiser pour mieux maîtriser un devenir d'autant plus incertain que nous vivons entourés de technologies qui nous dépassent ?

En ce sens, le roman de Dath s'inscrit tout à fait dans le récit apocalyptique et post-apocalyptique (voire « post-post-apocalyptique » puisqu'il existe plusieurs apocalypses dans le roman). Les phrases prononcées par les humains au début du roman soulignent la détresse de cette espèce agonisante : « Ich werde mich auflösen, weil ich bereits tot bin » (DA, 19). Entre la vie et la mort, plus tout à fait conscients de leur extinction, comme on peut l'observer dans le style elliptique dont ils usent, les humains semblent décrire leur propre fin, ainsi que la fin de leur propre langue : « Kann nicht reden, denn ich bin bereits verloren. Kann nicht denken. Kann nicht weinen. Warte stets auf meinen Selbstmord. Es ist so schwer. Ich kann es nicht vergessen » (DA, 19). Le passé agonise. Ici, l'on peut certainement rapprocher ces paroles de celle désormais fameuses de Robert Neville, dans *I am Legend* de Richard Matheson : « How long did it take for a past to die? »⁷⁸⁵. Combien de temps le passé met-il à mourir ? Cette question hante bien sûrement les pensées de Neville car il est forcé de contempler la lente agonie d'une humanité, de constater que l'humain qu'il est appartient désormais au passé.

À cet égard, l'univers de Matheson est probablement ce qui s'approche le plus d'une vision apocalyptique et cauchemardesque où le protagoniste fait face, impuissant, au déclin de l'ordre établi, mais aussi à une identité qui se fracture. En

⁷⁸⁵ Richard Matheson : *I am Legend* [1954], p. 83, <<https://mahoneyenglish.weebly.com/uploads/1/2/8/7/12871804/i-am-legend.pdf>>[21.9.21].

effet, qu'est-ce qu'un humain dans une société de vampires, sinon un monstre ? *I am Legend* peut ainsi se comprendre comme la dernière lutte de l'humain à l'aune de sa disparition. Elle est l'histoire apocalyptique, celle de la fin des temps – en tout cas pour l'humain qui voit sa fin arriver. Mais qu'en est-il chez Dath ?

Il est important de préciser que le récit apocalyptique n'est pas seulement une pensée de la fin. Au sens, traditionnel, biblique, il signifie plutôt l'avènement d'un nouvel ordre idéal et relèverait alors de l'utopie. Car, soulignons-le, l'apocalypse est, avant d'être une esthétique du désastre, en premier lieu un genre littéraire contenant une forte dimension politique. Chez Jean de Patmos, il s'agit d'un pamphlet critique de son époque, de l'ordre établi, révélant un désir « de destruction universelle »⁷⁸⁶. C'est donc également ainsi qu'il s'agit de comprendre le sens premier d'apocalypse, « révélation » ; comme une prophétie annonçant la fin d'un monde, certes, mais afin d'en établir un nouveau – c'est à dire une société idéale et pacifiée.

En ce cas, pourrait-on alors affirmer que l'apocalypse est profondément optimiste et révolutionnaire ? Elle peut certes signifier, au sens traditionnel et chrétien, la possibilité du changement radical – même si cela passe par une certaine violence. Toutefois, il semblerait que la résurgence de cette thématique dans les imaginaires contemporains s'accompagne d'une dimension plus négative. Les sociétés post-apocalyptiques ne sont pas faites de quelques élus méritants, mais de simples survivants tentant de s'adapter à ce bouleversement.

Il s'agira de montrer dans cette partie que c'est précisément la diversité des interprétations traversant le thème de l'apocalypse qui se croisent et s'entremêlent dans *Die Abschaffung der Arten*.

Libertés « techno-bio-politiques »

Dans *Die Abschaffung der Arten*, la société des Gente repose sur la liberté absolue des corps : « eine allseitige Freiheit » (DA, 70). Il n'existe pas de déterminisme biologique puisque les Gente peuvent changer à volonté de sexe et d'espèce (cf. partie III). Ainsi, l'altérité, l'altération même, font partie intégrante de ces individus mais aussi et surtout de la structure de cette société. Plus que de simples cyborgs, ils sont

⁷⁸⁶ Christophe Meurée : « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », in : *Interférences littéraires*, 2010/5, p. 13.

des « métamorphes », sujet à d'innombrables allers-retours entre un soi et une version altérée de celui-ci qui donnent lieu à un renversement des anciennes valeurs humaines.

Ce « point de vue frivole sur l'identité » (der « frivole Standpunkt zur Identität » DA, 73) est pourtant profondément politique puisqu'il renie toute tentative de déterminisme pour le remplacer par une « phylogénie progressive » (« progressive Phylogenie », DA 84)⁷⁸⁷ et une liberté inscrite dans le droit. Cette abolition des espèces comme choix politique et la libération du corps de son substrat biologique sont la base de cette société en apparence idéale. Dès lors il ne peut plus y avoir de discrimination ; ce qui détermine le comportement social est l'empathie. Il semble que les Gente aient décelé le potentiel libérateur que pouvait constituer un affranchissement, à travers les technologies, d'une histoire évolutionniste du vivant. Dath y fait bien sûr référence avec le titre de son roman qui parodie *L'origine des espèces* de Darwin (1859).

Or, il semble que ce potentiel n'ait pas été saisi par les humains. Les quelques spécimens restants connaissent un sort similaire à Neville dans *I am Legend*, à la différence près, peut-être, que les humains de Dath ne tentent plus de lutter contre leur disparition. On l'a vu, ceux-ci sont frappés de *damnatio memoriae* ; leur mémoire disparaît, leur langue, leur culture, leurs lois. Tout ce qui faisait qu'un jour ces « génies saccageurs » (« diese genialen Verwüster », DA, 17) avaient eu une place prépondérante leur est retiré. Précisons qu'il s'agit là d'une décision politique. L'humain considéré comme violent, érigeant des sociétés patriarcales⁷⁸⁸ et spécistes⁷⁸⁹ doit être mis à l'écart : « So sollte es bleiben, und deshalb musste man die übriggebliebenen Langweiler daran hindern, ihre unbegreiflichen und abscheulichen Bräuche wiederzubeleben » (DA, 27). Il est à noter que, dans le roman, l'Anthropocène est nommée « Ennui », et la révolution « Libération ». Les Gente ont fait de ce « techno-bio-pouvoir » le cœur de leur politique afin de se saisir de sa puissance émancipatrice, mais aussi afin de s'assurer de la fin de l'Anthropocène. En effet, les Gente ont

⁷⁸⁷ La phylogénie permet de reconstituer l'évolution des organismes vivants : « Formation et développement des espèces vivantes au cours des temps ; étude de ce processus », <<https://www.cnrtl.fr/definition/phylog%C3%A9nie>>[28.9.21].

⁷⁸⁸ Le discours du sandre permet un panorama assez détaillé de la manière dont les Gente se racontent l'histoire des humains (DA, 92-96). La société humaine basée sur le patriarcat, lorsqu'elle s'appuie sur des conditions « biologiques », comme par exemple le lien entre la testostérone et l'agressivité, provoque une forme d'incrédulité curieuse chez les Gente qui manipulent à l'envi le facteur biologique.

⁷⁸⁹ « Selbst die ärgsten Forumsnarren wussten, dass man den Menschen keine Konzessionen machen durfte; nicht ihren widerlichen Vorstellungen vom richtigen Eiweißgebrauch, ihrer plumpen Politik, ihren einfallslosen Wegen durch die Noosphäre: Der ganze Unrat durfte nicht noch einmal alle Kanäle verstopfen, auf denen die Schöpfung sich reden ließ » (DA, 27).

orchestré un bioterrorisme de masse à travers l'ingestion de nanopoissons qui privaient les humains de leurs mains, et ainsi de leur avantage évolutif : « Der Mensch, das große Ungedachte... Hand, Sprachorgan, Gehirn – man schlage ihm eine Stütze weg, und der ganze Dreifuß (trépied), tja, erst kipfelt er, dann fällt er » (DA, 54).

L'on reproche à l'humain sa « politique balourde » (« plumpe Politik », DA, 27) n'ayant pas su saisir les potentiels d'une ère technologique qui amenait un bouleversement profond, de s'être confiné au sein de ses propres frontières : sa vision trop anthropocentrique, en somme. Il faut souligner en quoi l'aspect catastrophique de l'apocalypse ne concerne que les humains, donc ceux qui appartenaient à l'ordre ancien. Pour les Gente, en revanche, il s'agit d'une société idéale et bienvenue qui ne se départit pas d'une certaine violence à l'égard des humains.

Apocalypse économique

Par ailleurs, la société posthumaine et post-apocalyptique des Gente se distingue aussi de la société humaine par la manière dont elle gère l'économie. Si cet ordre n'est pas exemplaire – voire violent, cette société constitue une tentative de trouver une alternative à un capitalisme effréné. Le lion commence ainsi par découpler le flux monétaire de « l'étalon-gène »⁷⁹⁰ : « Vinicius selbst [hatte] die Geschicke der neuen Erzeugungsweise [...] durch den Genstandard und dessen Entkoppelung vom Geldverkehr gelenkt [...] » (DA, 69). Ainsi, le matériau génétique et la liberté biopolitique qui en découle ne dépendent pas des flux monétaires et donc de l'économie de marché. Il procure également à la société gentile une équivalence des « Phérophoncodes » et des pièces de monnaies frappées de détails « femtométriques » : « [Er] vermachte den Gente eine Trias überaus stabilwertiger allgemeiner Äquivalenzmittel: Gold, Pherinphoncodes, geprägte Femtofaktorplättchen » (DA, 69). Le dirigeant des sociétés gentiles œuvre ainsi pour une société plus juste, plus équitable, loin de l'économie de marché. Les principes du lion ne se départissent pas totalement de l'économie mais subordonne celle-ci à des valeurs humaines. L'on peut ici observer la portée profondément politique des bouleversements économiques apportés par les Gente.

⁷⁹⁰ Les termes employés dans le roman font très certainement référence à la notion d'étalon-or, en allemand « Goldstandard ». Désindexer le matériau génétique des flux financiers permet l'émancipation des êtres génétiquement modifiés.

Ce changement est particulièrement visible lorsque les Gente décrivent les comportements humains. Les humains, qui conservent la croyance selon laquelle leur or peut leur rapporter des intérêts, sont ridiculisés : « Jedenfalls lassen sie sich [...] in Gold bezahlen – weil sie denken, er werde sich auf magische Art ...verzinsen – fragt mich nicht, das ist so ein Aberglaube, ein Hirnfehler bei denen » (DA, 243). L'attrait des humains pour l'or apparaît comme une inclination absurde aux Gente :

- 'Was wollen sie eigentlich mit dem Gold auf ihrem... Treck?'
- 'Das lieben sie. Das glänzt so schön, ein lieber Fetisch', sagte Huan-Ti und sah Hecate vorwurfsvoll an, 'die Sache gehört zu ihren widerlichsten geschichtlichen Eigenarten, das Anhäufen von abstraktem Reichtum, in Form von Sachen, die man nur zum Tauschen gebrauchen kann...'. (DA, 241)

L'utilisation du mot « fétiche » désignant la fascination humaine pour la monnaie d'échange n'est d'ailleurs pas anodine puisqu'elle fait clairement partie du champ lexical marxiste⁷⁹¹. L'on peut donc déjà voir en quoi le prisme analytique des Gente s'inspire des théories marxistes. De la même manière, la situation économique de l'Ennui est vue comme un chaos : « [Sie sind] Schuld an ihrem ganzen Wirrwarr, den Verflechtungen, dem Karussell des Geldumlaufs, bei dem am Ende niemand mehr wusste, wer das Ausfallrisiko trägt, schuld an ihren Pyramidenspielen, an ihren absurden Maßstäben » (DA, 242). La critique du capitalisme contemporain est palpable ; les problèmes causés par l'interdépendance des marchés, la spéculation créée par les flux monétaires et la déresponsabilisation qu'implique une telle logique systémique sont mis en lumière et analysés comme des décisions politiques humaines. Des décisions irresponsables qui provoquent la fin d'un monde, l'Anthropocène. Cyrus lui-même évoque un passé où, à cause de leur gestion de l'environnement et

⁷⁹¹ Le fétichisme de la marchandise chez Karl Marx est la théorie selon laquelle la marchandise aurait la faculté de posséder une valeur par elle-même : les produits des hommes « ont l'aspect d'êtres indépendants, doués de corps particuliers. [...] C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production ». Cf. Karl Marx : *Le Capital* [1872-1876], MEGA II/7, Dietz Verlag, Berlin, 1989, p. 55-57, p. 54. Le concept de « fétiche du capital » désigne quant à lui l'idée selon laquelle Le capital agit et se présente donc « comme valeur perpétuellement en voie de multiplication », Karl Marx : *Le Capital* [1872-1876], *op. cit.*, p. 263-264. « Le capital apparaît comme source mystérieuse et autocréatrice de l'intérêt [...]. En tant que capital porteur d'intérêt [...] le capital prend sa pure forme de fétiche », et règne une « représentation qui donnerait à l'accumulation du produit du travail, de surcroît figé en argent, le pouvoir, par une mystérieuse qualité innée, de produire de la plus-value en progression géométrique [...] », Karl Marx : *Das Kapital* [1894], MEGA II/15, Akademie Verlag, Berlin, 2004, p. 381-382, p. 388. Ces citations traduites proviennent de Tjaden Karl Hermann : « Le caractère fétiche de la marchandise et du capital comme résultat de la civilisation occidentale », in : *Actuel Marx*, 2008/1, p. 112-125, <<https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2008-1-page-112.htm>>[29.3.21].

l'économie, les humains devaient faire face à la surpopulation, à des dérèglements climatiques, et à un étalement urbain sans précédent. Le lion pose un regard particulièrement critique sur cette période.

Critique toute politique à l'économie de marché, il semble donc que la société post-apocalyptique idéale soit aussi une société libérée des bulles de spéculation. Néanmoins, comme on le verra un peu plus loin, la société des Gente est loin d'être idéale et le récit est truffé d'autres apocalypses. Le dernier monde qui émerge à la fin du livre relève d'une forme d'« apocatastase »⁷⁹²: musée à ciel ouvert où se jouent et s'entremêlent le passé et le futur. Dans ce dernier monde aux allures de Genèse terrestre, Ryuneke Nirgendwo n'a pas le droit d'entrer : « Wir haben die Zeit angehalten, und Zeit ist Geld, also bleibt Ryuneke aus unserem Rayon verbannt » (DA, 543). Auparavant renard, Ryu finit par se libérer de son corps pour devenir invisible. En tant que régulateur de l'économie et ancien businessman, on peut le voir comme l'allégorie de la main invisible dans la théorie d'Adam Smith⁷⁹³. Cette thèse, avancée par Solvejg Nitzke, s'appuie sur l'analyse de la figure du renard comme un personnification du capitalisme :

Mit McNally kann man Ryuneke also in der Tat als kapitalistisches Monster lesen: »the very insidiousness of the capitalist grotesque has to do with its invisibility with, in other words, the ways in which monstrosity becomes normalised and naturalised via its colonisation of the essential fabric of everyday-life, beginning with the very texture of corporeal experience in the modern world« (McNally 2011: 2). Das Fehlen eines Körpers gilt den Genten als das »Unheimlichste, was man sich über Ryuneke erzählte« (Dath 2008a: 115). Das Begehren, »das Reich der Körper- und Besitzzustände selbst hinter sich zu lassen« (Vogl 2010: 11), verbindet ihn darüber hinaus mit anderen literarischen Kapitalisten.⁷⁹⁴

Ainsi, c'est l'omniprésence invisible de Ryuneke, sa fluidité qui s'imisce par canaux techno-bio-politiques⁷⁹⁵ jusque dans les corps des Gente, qui le rend à la fois

⁷⁹² Le terme est utilisé pour qualifier un état où toute chose est restaurée en son état d'origine.

⁷⁹³ Cf. Adam Smith : *Théorie des sentiments moraux* [1759], Léviathan, PUF, 1999, p. 257.

⁷⁹⁴ Solvejg Nitzke : « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 81.

⁷⁹⁵ Ces flux de pouvoir techno-biopolitiques, Paul Beatriz Preciado les résume ainsi grâce à ce qu'il nomme l'ère « pharmacopornographique », un mode spécifique de production et de consommation : « [...] une temporalisation masturbatoire de la vie, une esthétique virtuelle et hallucinogène de l'objet vivant, une architecture qui transforme l'espace intérieur en extérieur et la ville en intériorité et « junkspace » via des dispositifs d'autosurveillance et de diffusion ultra-rapides de l'information, un mode continu de désirer et de résister, de consommer et de détruire, d'évoluer et de s'auto-détruire », in : Beatriz Preciado : *Testo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, *op. cit.*, p. 38-39

particulièrement impalpable et puissant⁷⁹⁶. Cette fluidité correspond à la « liquidité » du monde capitaliste et postmoderne, si l'on reprend les termes de Zygmunt Bauman pour qui la « société liquide » se produit dans une société de consommation où le lien social s'efface au profit de l'individualisme et où l'individu devient aussi périssable que les objets qu'il consomme⁷⁹⁷. Cette analyse du monde capitaliste comme un réseaux de flux qui deviennent les canaux du pouvoir vers les intimités des individus rappelle sans aucun doute la critique foucauldienne⁷⁹⁸. C'est depuis ce point de vue que Nitzke émet l'hypothèse d'un Ryuneke devenu allégorie de la main invisible : « Seine flüssige Präsenz im Roman ist in der Tat unheimlich – anders als die sichtbaren Akteure der Untergänge agiert er als ›unsichtbare Hand‹ frei von klar erkennbaren Interessen »⁷⁹⁹.

L'on peut à cet égard rapprocher le concept de « la main invisible » d'Adam Smith du personnage de Ryuneke, surtout dans ce que ce dernier a d'impénétrable. De la même manière que dans la théorie de l'autorégulation des marchés, l'on observe une dépersonnalisation de l'action. Ryuneke n'agit pas selon des intérêts clairs et rationnels mais son impulsion s'entremêle avec le réseau de flux hyper-complexes de l'« écotecture » et même avec les fils multiples qui tissent l'histoire du roman. Ryuneke se situe d'une certaine manière hors-temps, hors de l'histoire intradiégétique ; il manipule les histoires individuelles de certains personnages, il survit aux apocalypses. Ryuneke acquiert ainsi un statut différent des autres personnages ; il n'est pas loin d'un marionnettiste faiseur d'histoires, pas loin d'un narrateur.

Toutefois, il n'est pas seul maître des histoires du roman et le dernier monde met en lumière les limites du personnage puisque Ryuneke n'y a pas accès. En revanche, Cordula Späth, devenue bergère – pastichant à nouveau l'imagerie biblique, prend soin de ses moutons en leur disant : « Hast gar kein Geld kleiner Depp, hmm ?

⁷⁹⁶ Ryuneke est surnommé de manière humoristique par Cordula : « großer Flüssigmacher der benötigten Mittel » (DA, 453).

⁷⁹⁷ Cf. Zygmunt Bauman : *Nati Liquidi* [2017]. Traduction française : *Les enfants de la société liquide*, Fayard, Paris, 2018.

⁷⁹⁸ Cf. Michel Foucault : *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Gallimard / Seuil, Paris, 2004, Michel Foucault : *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

⁷⁹⁹ Solvejg Nitzke : « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 82. Elle ajoute à ce sujet : « Zwar wird Ryuneke im Roman nicht explizit als ›unsichtbare Hand‹ bezeichnet, dass es sich bei dieser Figur um eine Personifikation dieser Metapher handelt, wird aber besonders im Zusammenhang des Metaphernkomplexes um ›unsichtbare Fäden‹ und ›Hände‹ deutlich », *ibid.*, p. 82.

Niemand hier hat Geld, niemand vermißt's [...]! Gutes Schaf, braves Schaf ! » (DA, 550).

Ainsi, le meilleur des mondes est bien un monde sans argent, sans main invisible, sans marché, ni flux techno-bio-politiques intriqués en réseau. Dans le premier monde, celui des Gente, l'argent existe encore et sa coexistence avec un monde « anticapitaliste » est au moins aussi ambiguë que le rapport de Ryuneke à son corps : « Aber wie mit dem Geld, das wir benutzen, um es abzuschaffen, will ich es jetzt mit dem Körperlichen halten » (DA, 117). Nous l'avons vu, la société gentile n'est en aucun cas exempte d'une économie capitaliste au sens large du terme. L'aspect économique est considéré comme un fardeau nécessaire.

L'on voit donc bien comment la notion d'apocalypse dans *Die Abschaffung der Arten* prend une dimension hautement politique ; celle d'une volonté révolutionnaire dont le récit apocalyptique est le manifeste. Dath ébauche les contours d'une utopie des corps et de l'économie, utopie qui pourtant ne tarde pas à se transformer en son inverse. Quoiqu'il en soit, la critique de l'humanité subsiste, féroce envers les visions anthropocentristes et normatives.

Les Gente sont ainsi la preuve vivante d'une volonté d'évoluer hors des cadres et normes humaines. Leur société peut alors être considérée comme une utopie, et ce également en son sens socialiste ou marxiste ; celui d'essayer de réaliser un idéal qui s'oppose radicalement à l'Anthropocène. Bernhard Landkammer voit, dans la société gentile, une mise en pratique de l'idéologie marxiste. Cette réalisation correspond précisément à l'idée marxiste du passage de la théorie à la *praxis* :

„Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt drauf an sie zu verändern“ (Marx, Ad Feuerbach, 21). Dieser Satz wird nicht nur im Roman sondern auch in der großen Überschrift dieses Kapitels, „Theorie als Praxis“, sowie in den bisherigen Ausführungen zum Text als grundlegend deutlich. Bereits in einer Unterhaltung zwischen Feuer und einer Freundin mit Fell, wie die Nachfahren der Gente auf der Venus genannt werden, findet eine Umformulierung dieser elften These über Feuerbach statt, welche wie ein großes Konzept über dem gesamten Roman schwebt: „Es kommt nicht darauf an, herauszufinden, was das Leben eigentlich ist. Es kommt nur darauf an, was man damit anfängt.“ (DA,111).800

⁸⁰⁰ Bernhard Landkammer : *Dietmar Daths « Die Abschaffung der Arten ». Zwischen politischen Science Fiction, Popkultur und Poetik, op. cit., p. 65.*

Toujours selon Landkammer, la philosophie même des Gente, *Bene Gente*, comporte un aspect programmatique marxiste : l'action politique et collective influence directement les conditions sociales. Il ne s'agit pas simplement d'accepter l'évolution biologique mais bien d'en faire l'outil de la volonté gentile. Cette libération de la « servitude » biologique est le seul moyen d'émancipation de l'espèce, la seule voie vers la « liberté » à l'ère technologique. Les choix politiques des Gente peuvent ainsi être compris comme une application « techno-bio-politique » du système marxiste.

Marx succède à Darwin

Florian Kappeler et Sophia Könemann soulignent que cette révolution néo-marxiste opérée par les Gente est en fait une prise en compte des théories darwinistes sous un angle marxiste : « Es geht aber [im Roman] nicht um ein rein evolutionstechnisches Problem, sondern um die Verbindung der revolutionären Veränderung der sozialen Geschichte mit der bewussten Transformation der Naturgeschichte: Darwin mit Marx »⁸⁰¹. En effet, la sagesse « Bene Gente » reflète bien la volonté de ces êtres de conduire les processus évolutifs vers une planification sociale plus juste : « Die dabei entstehende Sozialform ist der menschlichen Gesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts überlegen, insoweit sie die kollektive Selbstorganisation durch freie Assoziation mit einer bewussten Planung ihrer sozioökonomischen und biologischen Reproduktion verknüpft »⁸⁰². Ainsi, dans la société décrite au début du roman, il semble que les Gente ne ressentent plus la souffrance du travail, mais qu'ils y prennent un réel plaisir : « Die Libelle Philomena hörte, während sie sich Izquierdas Film ansah, die Arbeiterinnen und Arbeiter, Molche und Erdmäuse bei der Arbeit lachen, auch singen, Witze reißen. Das hatte es früher nicht gegeben, in der ersten Zeit nach der Befreiung. Jetzt arbeitete man heiter; das war gut » (DA, 16). De la même manière, le concept de division du travail n'est pas la méthode adoptée par la société gentile. L'on comprend également à quel point les méthodes de travail de cette humanité sont révolues lorsque Cordula Späth tente d'expliquer à

⁸⁰¹ Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 40.

Katahomenleandraleal pourquoi tous les humains n'étaient pas capables d'acquérir le même savoir :

» Du weißt es nicht. Aber du hast davon geredet. Du hast eine Sprache, die es weiß. Menschen wissen es, alle. «
» Ähm, tschaa... nein, nö, so... so einfach ist das nicht, fürchte ich. Alle Menschen sind... nicht gleich. Wir haben... wir hatten da so eine... Arbeitsteilung. Ich bin zum Beispiel keine Wissenschaftlerin, keine Philosophin, keine Mathematikerin. Eine von denen wüßte es vielleicht, aber ich...« Katahomenleandraleal unterbrach sie; nicht mit Worten, sondern mit Bildern. Die Muster wurden direkt auf ihr Sehzentrum geschrieben; sie verstand, daß sie erklären sollte, was Arbeit war und wie man die teilen konnte. (DA, 106)

Ce n'est pas en tant qu'être moderne et technologique que Cordula doit expliquer ce que sont le travail et la division du travail à la nouvelle déesse, mais bien comme figure du passé (die « lebedige Vergangenheit », DA, 106).

Il apparaît alors clairement que l'apocalypse vécue par les humains peut également être considérée dans son sens premier d'une *tabula rasa*, d'un nouvel ordre politique, en l'occurrence techno-bio-politique et marxiste. En ce sens, *Die Abschaffung der Arten* se situe dans la tradition des utopies politiques, telles qu'on peut les retrouver chez Ursula K. Le Guin⁸⁰³ et bien sûr aussi chez Joanna Russ qui est une forte source d'inspiration pour Dietmar Dath. En effet, Joanna Russ réalise avec *The Female Man* (1975) une utopie politique féministe et marxiste qui a pour but de montrer la voie vers ce que pourrait être une société plus juste⁸⁰⁴. Ainsi, elle affirme à propos de la SF : « Science fiction is a natural, in a way, for any kind of radical thought. [...] It's very fruitful if you want to present the concerns of any marginal group, because you are doing it in a world where things are different »⁸⁰⁵. La vision utopique ou science-fictionnelle permet de communiquer l'image d'un monde idéal où les règles ne sont pas les mêmes que dans le réel.

⁸⁰³ L'on peut citer entre autres : *The Left Hand of Darkness* (1969) et *The Dispossessed* (1974).

⁸⁰⁴ Chez Dath aussi, évidemment, l'on retrouve une forte composante féministe dans la révolution gentile. La question du genre et du féminisme sera moins abordée dans ce chapitre car elle a déjà été traitée dans la troisième partie mais il est important de préciser que, comme pour Russ, la vision marxiste n'efface en rien la portée féministe de ce nouvel ordre. Par ailleurs, il faut souligner que cette alliance des causes n'est pas évidente mais elle est défendue par certains auteurs, comme Heidi Hartmann : « The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union », in : *Capital & Class*, 1979/3, p. 1-33.

⁸⁰⁵ Joanna Russ: « A Dialogue: Samuel Delany and Joanna Russ on Science Fiction », in : *Callahoo*, 1984/22, p. 27-35, p. 29.

Pour Joanna Russ, ces utopies sont « réactives », et ce à différents niveaux. Elles sont à la fois des fictions qui sont une « réaction » à une condition réelle insatisfaisante et également une vision qui « fait réagir » :

I believe that utopias are not embodiments of universal values, but are reactive; that is, they supply in fiction what their authors believe society (in the case of these books) and/or women, lack in the here-and-now. The positive values stressed in these stories can reveal to us what, in the author's eyes, is wrong with our own society.⁸⁰⁶

L'aspect utopique permet d'une part de mettre en perspective un réel qui ne convient plus et de le contempler depuis un prisme critique que constitue le monde fictif de l'utopie. D'autre part, il invite le lecteur à passer à l'action, à réaliser le monde imaginé. Il apparaît alors en quoi les écrits apocalyptiques de Jean de Patmos pourraient être qualifiés d'utopie révolutionnaire.

Toutefois, dans le roman de Russ, l'utopie côtoie l'anti-utopie, ce qui permet de renforcer ce double aspect « réactif » :

Cette apposition constitue un dispositif poétique percutant : il accentue la dichotomie entre ce qui est et ce qui pourrait être – l'antiutopie cerne les inégalités et les problèmes du présent alors que l'utopie ébauche des solutions pour le futur. Cette disparité idéologique confère à *The Female Man* une puissante efficacité rhétorique et elle permet de surmonter le problème évoqué par Engels. Car si l'utopie est un projet créateur qui vise à transformer la société (Moylan, 1986, p. 66), c'est bien parce que l'antiutopie force à regarder en face les incohérences et les injustices du présent et à envisager le potentiel résultat de l'inaction collective.⁸⁰⁷

Chez Dath, au contraire, c'est dans le même monde, la même société, que l'intention utopique côtoie les aspects dystopiques. C'est la même société des Gente qui instaure l'abolition des espèces et des genres tout en excluant les citoyens de seconde zone – ici les humains⁸⁰⁸. C'est toujours la société des Gente qui s'attaque aux

⁸⁰⁶ Joanna Russ : « To Write Like A Woman: Essays in Feminism and Science Fiction, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1995, p. 144.

⁸⁰⁷ Anne-Marie Rivard : « Humour post-phallique, poétique féministe et traduction activiste : *The Female Man* de Joanna Russ en français », Mémoire présenté au Département d'études françaises comme exigence partielle au grade de maîtrise ès Arts, Université Concordia, Montréal, Québec, 2017, p. 49.

⁸⁰⁸ Florian Kappeler et Sophia Könemann le rappellent : « Die Gente-Gesellschaft stellt aber keineswegs eine vollendete utopie dar [...]. Antileonische kräfte, wie der Zander, fordern dagegen die « Abschaffung der restlichen Arbeit, soweit es geht, Ausbau des Reichs der Freiheit, Aufhebung nach wie vor hier und da noch bestehender Artenschranken » (DA, 51) », Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », *op. cit.*, p. 40.

mains des Hommes tout en commerçant avec eux afin de financer une guerre « biogénétique » contre Katahomenleandraleal.

L'effort utopique est confronté au réel et sa concrétisation politique est aussi catastrophique qu'a pu l'être la réalisation d'idées marxistes sous un régime soviétique. Confrontée à ses propres limites et contradictions, la société gentile s'empêtre dans des décisions controversées. Son universalisme s'avère excluant pour les citoyens de seconde zone, sa volonté d'évoluer vers un progrès émancipateur se fige dans un conservatisme. À force de vouloir préserver le *statu quo*, les Gente se voient à leur tour remplacés par une autre force, une force « postbiotique » aux apparences de divinité. Les humains sont remplacés par les Gente qui sont remplacés par Katahomenleandraleal.

En ce sens, les apocalypses sont donc des évolutions, elles sont dépouillées de la notion révolutionnaire de rupture – pas de celle de violence, en revanche. Ces histoires interrogent ainsi la notion de révolution en se demandant ce qui est véritablement nouveau. Si l'idéal humaniste a été remplacé par l'idéal gentile, ces idéaux ne sont-ils pas encore une manière de donner accès à l'humanité, en l'occurrence ici à la posthumanité, et donc seulement à une partie du vivant ? Les Gente n'asservissent-ils pas les humains comme les anciens humains le faisaient avec les animaux ? En montrant que la société des Gente n'a rien d'utopique puisqu'on y vend la chair humaine à des fins bioterroristes, qu'on ridiculise et diabolise l'Homme afin d'écrire une histoire en noir et blanc⁸⁰⁹, le roman pousse à réfléchir sur la notion d'humanisme dans ce qu'elle a d'universel, mais peut-être aussi dans ce qu'elle a d'excluant. N'y a-t-il pas des êtres un peu moins (post)humains, moins citoyens que d'autres ? Jusqu'où l'Autre est-il encore (post)humain ? Cette interrogation qui naît du décentrement science-fictionnel fait sans aucun doute écho au positionnement critique des *Disability Studies*⁸¹⁰ :

⁸⁰⁹ Nous analyserons tous ces aspects en détails dans le chapitre V.

⁸¹⁰ Les *Disability Studies* constituent une discipline universitaire en plein essor. Elles s'appuient sur une démarche critique cherchant à revisiter la notion de déficience. Dans cette démarche, c'est l'environnement qui doit s'adapter à l'individu et non l'inverse. Le handicap y est compris à la fois comme un phénomène social et une construction sociale. « Elles examinent les idées relatives au handicap sous toutes les formes de représentations culturelles tout au long de l'Histoire, et analysent les politiques et pratiques de toutes les sociétés afin de comprendre les déterminants sociaux plutôt que physiques ou psychologiques de l'expérience du handicap ». Cf. à ce sujet : Gary L. Albrecht / Jean-François Ravaud / Henri-Jacques Stiker : « L'émergence des disability studies : état des lieux et perspectives », in : *Sciences sociales et santé*, 2001/4, p. 43-73, p. 59, <www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_2001_num_19_4_1535>[18.4.21].

For some of these others (or perhaps we should say others), being human already feels alien; because my sex, historically speaking, never quite made it into full humanity, so my allegiance to that category is at best negotiable and never to be taken for granted (ibid, p. 81).⁸¹¹

Les questionnements sur l'idéal révolutionnaire que soulève la narration ambiguë du roman – entre utopie et dystopie – est très certainement le premier aspect qu'il s'agit de relever concernant le motif apocalyptique omniprésent dans le roman. Une première apocalypse est ainsi décrite comme un renouvellement messianique face à une humanité qui refuse le progrès. Mais l'évolution de cette société gentile idéale qui vire à l'antiutopie, ainsi que les apocalypses qui la suivent, révèlent que l'avènement des Gente n'a peut-être rien d'une révolution, tout au moins dans la dimension politique, marxiste, féministe, *post-gender* et posthumaine qu'il semblait s'être fixé. L'utopie marxiste ne résiste pas à une économie de la guerre, l'utopie anti-spéciste ne résiste pas à la peur de l'étranger.

À présent, il s'agit de considérer les autres aspects du motif apocalyptique dans le texte, et comment ils modifient le sens du terme « révolution ».

b. Lorsque le Dr Moreau succède à Darwin

« Voilà qu'il a remporté la victoire, le lion de la tribu de Juda » (Apocalypse 5, 1-10)

S'il est clair que la thématique de l'apocalypse est omniprésente dans le roman, elle y a en fait une symbolique plus évolutionniste que révolutionnaire. L'on apprend au milieu du récit que les 144 000 Gente de première génération – encore un chiffre apocalyptique⁸¹² – ne sont pas une toute nouvelle espèce mais sont en fait issus d'humains génétiquement modifiés. Il est alors possible de comprendre ce monde posthumain, non pas comme le résultat d'une révolution apocalyptique, mais comme

⁸¹¹ Dan Goodley, Rebecca Lawthom, Katherine Runswick Cole : « Posthuman disability studies », in : *Subjectivity*, 2014/7, p. 342–361, p. 345, <<https://doi.org/10.1057/sub.2014.15>>[18.4.21].

⁸¹² La référence à l'apocalypse est mise en lumière par Solvejg Nitzke : « Die Zahl selbst enthüllt freilich, dass jene, die die Arten abschaffen, nicht ganz vom (allzu) menschlichen Millenarismus lassen mögen », in : Solvejg Nitzke, « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 74.

une simple évolution. Et rappelons-le : cette évolution est voulue, comme le veut la sagesse Bene Gente, « Wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche » (DA, 117).

Dès lors, l'avènement des Gente relève plutôt du mythe technique / technologique et de ses dérivés tel qu'on le retrouve dans la science-fiction à ses débuts : le lion Cyrus s'avère être un scientifique à mi-chemin entre le Dr Frankenstein et le Dr Moreau.

Comme à son habitude, et ce tout particulièrement dans *Die Abschaffung der Arten*, l'auteur multiplie et entrecroise les références ; mythiques ou bibliques, elles sont nombreuses pour désigner la folle entreprise de Cyrus. Vers la fin du récit, une longue analepse d'une vingtaine de pages permet de comprendre l'origine des Gente. Dans ce passage, il est fait référence à *l'Île du Docteur Moreau* de H.G. Wells, au *Faust* de Goethe et à la Bible – sans compter les références à la pièce de Peter Weiss, *die Ermittlung* (1965)⁸¹³ ou encore à Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921)⁸¹⁴ qui semblent quant à elles annoncer les dérivés négatifs de l'avènement des Gente. Quant au mythe prométhéen, il en est également fait mention dans le texte lorsque Padmasambhava découvre le passé de ces ancêtres gentiles sur Terre :

Also gingen sie gemeinsam, unterstützt von einer wahren Sintflut an altem Bild- und Tonmaterial, die seine Spintronik barg, noch einmal den gesamten Gang der Angelegenheiten des Lebens seit der Befreiung des Gentegenoms von den Zwängen der Langeweile durch — erstens im Größten: wie der Löwe zu seinen proteischen Mitteln gekommen war und woher er seine prometheischen Zwecke hatte; warum man so lange gebraucht hatte, die Menschen, obwohl sie bereits besiegt waren, aus den Ökoteuren zu drängen; wie man auf die Offensive gegen die menschlichen Hände verfallen war [...].
(DA, 399)

Le lecteur, lui, ne découvre les aspirations prométhéennes du lion que plus tard, au chapitre XVII intitulé « Vor der Befreiung ».

⁸¹³ « Einmal, beim Lesen der » Ermittlung « von Peter Weiss, war ihm an der Stelle plötzlich schlecht geworden, wo eine ehemalige Nazigröße dem Gericht mitteilt, sie »samme Porzellan Gemälde Stiche / sowie Gegenstände bäuerlichen Brauchtums«. Reichlich unerbeten hatte sich daran in Ryus Kopf die Frage entzündet, ob das nicht genau Ryus Kundschaft war, ob nicht die Kunstsinnigen von heute die Massenmörder und ihre Finanziere von morgen waren, so wie die Schöngesteirer von gestern die Massenmörder und ihre Finanziere von vorgestern gewesen waren » (DA, 506). La référence à Peter Weiss et aux liens qui peuvent exister entre esthétique et fascisme, celle d'une beauté de la violence notamment ou encore d'un eugénisme esthétisant, n'est pas anodine lorsqu'on sait que le projet de Cyrus s'accompagne d'une dimension artistique, grâce à la présence de Cordula. Toutefois, il faut préciser que Ryu ne pense pas au projet de Cyrus dont il n'a pas encore connaissance à cet instant, mais bien plutôt à la société qui l'entoure.

⁸¹⁴ « Der Arm der Gewalt mag das Neueste mit dem Letzten zusammenzwingen zu einer allerneuesten Ewigkeit » (DA, 510).

Toutefois, s'il est clair qu'il est l'instigateur du projet de création des Gente, Cyrus Golden reste dans l'ombre. Sa forme humaine n'est pas décrite en détails, seules quelques impressions de Ryu von Schnaub-Villalila sont retranscrites dans un style onirique et fantastique qui caractérise l'état d'esprit anxieux de l'homme d'affaires à ce moment précis :

Ryu kannte den etwa fünfzig Jahre alten Mann im dunklen Winteranzug und leichten Mantel zwar nicht, aber das väterliche Lächeln, die leicht versoffenen, dennoch klaren Augen, das sanfte »Hmm, wollen wir«, mit dem er ihn plötzlich durch die große Halle, ja, was — schob? zog? —, dies alles legte Ryu nahe, daß er ihn eigentlich hätte kennen müssen. Der hier war wichtig. (DA, 505)

De fait, si Cyrus semble être la pierre angulaire, ainsi que l'instigateur du projet technogénétique, les passages où il prend la parole sous sa forme humaine sont très peu nombreux. Il n'est jamais décrit par un narrateur omniscient. Cet aspect est pour le moins intéressant dans la mesure où il n'existe, sous sa forme humaine, qu'à travers les paroles des autres personnages. *A contrario*, Cyrus sous sa forme gentile prend souvent la parole. Et c'est précisément sous cette forme qu'il revient sur son passé. Au début du roman, alors que Katurahomenleandraleal émerge d'Amazonie, le lecteur découvre progressivement un lion nostalgique de ses débuts, un personnage dont la longue expérience de vie pèse face aux nouveaux Gente qui veulent évoluer pour aller s'installer sur Mars et Vénus. D'expérimentateur science-fictionnel, tel un Dr Moreau, il devient le roi conservateur du pouvoir, raison pour laquelle sa fille Lasara et le loup Dmitri complotent contre lui. Voici les paroles du vieux lion lorsqu'il mène son dernier combat contre le loup :

»Sie hat den Zeitpunkt gut gewählt. Ich bin's sehr müde, für euch Pack zu sorgen. Lange, sehr lange hat es mir gefallen, Jahrhunderte, daß ich bestaunt war und geliebt und gefürchtet, es hat mir, kleiner Hund, soviel Alltagsmühe abgenommen. Jetzt wird es fade, und nicht einmal die Angst um alles, was ich geschaffen habe, kann mein Interesse halten. Ich sehe auf der Welt, in Borbruck, in Kapseits und sogar da, wo die Keramikaner wüten, nur einen Abklatsch herumlaufen, einen Schatten der alten Literatur, der Schönheiten und Scheußlichkeiten, von denen wir gelesen haben, als wir Kinder waren. Verbannt auf die Insel des Doktor Moreau, verraten von den sprechenden Bestien des John Crowley, im Stich gelassen von den Fischen David Brins. Die alten Bücher sind nicht mehr, die alten Filme — ich bin der schwarze Monolith gewesen, aus Stanley Kubricks ›2001‹, ich habe versucht, euch aus den gedankenlosen Tiefen herauszureißen, ich war der Makler eurer Transzendenz — und wen schickt man, um mein Leben zu beenden? Den besten Freund des Menschen, zum zweiten Mal domestiziert. Sie sind wieder da, die Hunde des Herrn, domini canes, und suchen bald überall das Wetzelnchen, wie die Artusritter den Gral.« (DA, 292).

La scène qui oppose le loup, ancien serviteur, au monarque déchu reprend largement les codes d'un combat héroïque dont la scène serait le point culminant d'une lutte acharnée pour changer la société. Le loup, héros incarnant ce changement, se bat contre son ancien maître et la parole est donnée à ce dernier lors d'un monologue final et fatidique. Les multiples références à la littérature et aux films de science-fiction que fait le lion témoignent clairement de son appartenance à un autre monde, celui des humains, celui où les animaux génétiquement modifiés sont encore de l'ordre de l'imaginaire⁸¹⁵. Le lion fourbu se rappelle ces moments où les Gente n'étaient encore qu'un rêve fou, aussi fou qu'un roman de H.G. Wells. En définitive, il connaît le même sort que le protagoniste de l'imaginaire dont il s'inspire : dans *Beasts*, Painter, mi-homme mi-lion, est lui aussi éliminé pour des raisons politiques⁸¹⁶. Le roi s'insurge, mais est aussitôt défait. La description de sa chute s'apparente à la fin d'un monde :

Am Ende waren die Augen voll Blut, die diese Welt gesehen hatten, bevor sie geboren war. Geifer und Seiber flogen, es stank nach Umsturz. Dmitri dachte, kaum noch keuchend, den Alten anzuklagen: Monarch über Götter und Dämonen, und aller Seelen sonst außer deiner Tochter, schau auf den Spiegeln die hellen, rotierenden Welten an, die heute, hier nur du und ich mit unsern kranken Augen sehen, alle zusammen, alle auf einmal, in diesem Raum. (DA, 293)

La métonymie utilisée pour désigner le personnage de Cyrus agonisant fait bien sûr aussi référence à la vision du scientifique qui rêvait de ces animaux génétiquement modifiés dans un monde encore dominé par les humains. La pièce où se trouvent les deux protagonistes est la pièce préférée de Cyrus ; des miroirs-techs lui permettent de communiquer avec tous ces serviteurs dans l'« écotecture »⁸¹⁷. La pièce recouverte de ces miroirs offre ainsi une vision panoramique du « royaume » gentile. Ici, la

⁸¹⁵ Sa fille Lasara le souligne d'ailleurs : « Ihr seid Traditionalisten, die nicht mehr verstehen, was kommt. Am liebsten wäre euch gewesen, wenn die alte Lehre, Bene Gente, sich durchgesetzt hätte, so wie bei Robespierre der Kult des Höchsten Wesens. Ihr geratet in Panik, ihr probiert alles aus, was euch an früher erinnert. Aber es gibt keinen Plan » (DA, 253).

⁸¹⁶ John Crowley : *Beasts* [1976], Wendover, Goodchild, 1984.

⁸¹⁷ « Ein Schwingspiegel, dunkel wie poliertes Blei, hing vor ihr an der Wand, nahm auf, was sie sagte, und sandte es dem Löwen, der träumend auf Reisen war, in seinem REM-Raum: Hinter den Holzpaneelen lag der Vater aller Gente in einer von körperwarmer Kupferwolle beheizten Kissenlandschaft und ließ nur wenige isolierte höhere Hirnfunktionen mit der Außenwelt verkehren. Während der ruhigen Phasen seiner Staatsgeschäfte verschlief er inzwischen ganze Monate, damit er, wenn sie dringlich wurden, um so kraftvoller eingreifen konnte » (DA, 53). Plus tard, le mur de sa pièce se couvre de ces miroirs. La pièce « REM » fait référence à l'étape du sommeil paradoxal (« Rapid Eye Movement ») ; l'on comprend donc que c'est une pièce où le lion se repose entre ses phases d'activité politique.

description de l'invention science-fictionnelle que contemple le loup se double très certainement d'un sens symbolique : dans cette unique pièce, les deux personnages contemplent la fin d'un monde. Telle une faille spatio-temporelle, tous les mondes gentiles se côtoient au moment de la chute du lion. Insensibles à cette apocalypse, les mondes continuent leur révolution (« die rotierenden Welten »). La révolution n'est plus politique, elle est seulement et simplement planétaire ; l'apocalypse n'est qu'une évolution.

La figure du lion qui, tout comme les 144 000 Gente de première génération, incarnait, en référence à l'*Apocalypse* de Jean, la *tabula rasa* révolutionnaire et bienvenue, ne bénéficie pas d'une vie éternelle au royaume des Gente. Il meurt, et avec lui, s'éteint l'idéal gentile.

Faut-il donc y voir un châtement prométhéen ? Le « Dr Moreau » est trahi par sa plus proche créature, sa fille Lasara. Faudrait-il y voir le « retour de bâton » prométhéen pour un titan ayant tenté de perfectionner l'espèce ? C'est ce qu'il s'agit d'interroger à partir de la genèse des Gente.

Ryuneke Fuchs

Ainsi s'achève le rêve du lion. Son dernier monologue est particulièrement éloquent dans la mesure où il rappelle, par son intertextualité, l'interface qui s'opère lors de cette analepse entre fiction et réalité. En effet, Cyrus évoque H.G. Wells, mais aussi John Crowley, David Brin (pour *Startide Rising*, 1983) et « 2001, l'Odyssée de l'espace » de Stanley Kubrick (1968). Des œuvres de science-fiction. C'est que dans *Die Abschaffung der Arten*, l'effet de défamiliarisation, le *cognitive estrangement*, est progressif – quoique le lecteur en ait une expérience différente dans la mesure où le récit n'est pas chronologique. L'on passe ainsi d'un monde proche de la réalité du lecteur où les animaux technologiquement modifiés sont rarissimes à un monde où la technologie a révolutionné le réel. La science-fiction devient ici réalité.

Cette transition narrée lors de l'analepse est palpable dans le récit quelque peu embrouillé de Ryu von Schnaub-Villalila, cet homme d'affaire en proie à une forme de crise d'angoisse qui ne lui permet pas de distinguer le réel de la fiction. Le passage qui décrit pour la première fois l'homme d'affaire de 36 ans sous sa forme humaine débute par un esclandre à propos d'une bière. Ryu von Schnaub-Villalila ne semble plus en mesure de commander une boisson. Pourtant, celui-ci n'est pas d'un caractère nerveux :

« Herr von Schnaub-Villalila hielt sich für alles andere als leicht erregbar » (DA, 502).

L'on assiste bel et bien à une forme de crise :

»Ein Dreikornbrötchen und ein Wasser mit ganz total viel Gas. «Der Mensch, diesmal ein Kerl, wurde gleich pampig:»Was heißt mit Gas? Kohlensäure? Classic oder Medium?«

Montagdienstagmittwochdonnerstagfreitag, und keine Sprachregelung war zu finden, es gehörte vermutlich zur Einweisung in den Job, daß man bei Wasserbestellungen, egal wie detailliert, grundsätzlich mindestens einmal nachzufragen gehalten war, damit der Patient in existentielle Zweifel gestürzt wurde. [...]

Täglich derselbe Stumpfsinn, das machte Herrn von Schnaub-Villalila nicht nur beim Brötchenkaufen, sondern insgesamt und überhaupt wahnsinnig.(DA, 503-504)

Le personnage semble épuisé, face à une perte de sens. Une simple phrase l'emmène vers des pensées sinueuses et irréelles. Or, c'est précisément dans ce contexte qu'apparaît Cyrus en *deus ex machina*. L'angoisse que ressent Ryu face au monde réel le pousse à suivre l'inconnu : « Dem Kind da hing Rotz aus der Nase, die Luft roch nach toten Maden, zwei Männer, die Besteck verkauften, waren ganz sicher Mörder, die Teenager lachten verdorben, das Zugpersonal wählte Hitler. Ryu war mitunter für diese Art Schrecken mitten im Gewöhnlichsten überaus empfänglich » (DA, 505). À ce moment précis, Ryu se situe encore dans un monde réel, proche du monde de référence du lecteur – et ce, bien que l'angoisse du personnage le fasse transitionner vers l'irréel. Quelques paragraphes plus loin, l'angoisse le reprend et Ryu remarque que l'un des vendeurs a une mâchoire artificielle : « Genauer hinsehen: Einer der beiden Besteckverkäufer hatte keinen natürlichen Unterkiefer, sondern irgend etwas Künstliches überm Hals hängen (Porzellan Gemälde Stiche) » (DA, 506). Toutefois, à cet instant, Cyrus le perçoit aussi : « »Sehen Sie das auch? Wir sollten schnell hier weg«, sagte der Mann, von dem Ryu plötzlich dachte: Mein Chef. Mein... König? Klang richtig. Wie das? » (DA, 506)., Ryu, ainsi que le lecteur, basculent à ce moment précis dans l'irréel et l'imaginaire qui constituent le monde rêvé du lion. Dans ce passage, le registre oscille entre fantastique et science-fictionnel.

Ce même ton, à travers la vision onirique de Ryu, est conservé plus loin et annonce (rétrospectivement) les futures créatures du monde gentile, comme lorsqu'il commence à communiquer avec les phérophones : « Was der da spricht, das sagt sein Rasierwasser, das ist ein Duft. Ryu nahm sein Brötchen im Gehen aus der Knistertüte und biß herzhaft hinein, hauptsächlich, um herauszufinden, ob Dreikornbrötchen auch noch schmeckten, wenn man gerade wahnsinnig wurde » (DA, 507).

Lors de la transition, les humains ne semblent pas se rendre compte de l'avènement de cet autre monde, de la fin de l'Anthropocène :

Die Menschen waren die einzigen Wesen, die sich beharrlich weigerten, solche Ereignisse für voll zu nehmen, wenn sie ihnen begegneten; es sei denn, das betreffende Ereignis spielte sich in ihren eigenen Hirnen ab [...].

Froschregen, Fische in der Wüste, sprechende Esel, Drachen am Rand mittelalterlicher Sümpfe, Werwölfe, Vampire, Incubi und Succubi, spontane Selbstentzündung von Personen, Reflexe höher- wie niederdimensionaler Wirklichkeiten überall, Götter mit Habichtshäuptern, Einhörner im Einkaufszentrum, Zwerge, Riesen, Witzfiguren, die nicht witzig waren, und ein bißchen ernste Wahrheit nistete sogar im Spiritismus. (DA, 507)

Pour être exact, ces « intrusions » de créatures fantastiques et science-fictionnelles dans un monde correspondant au monde de référence réel se produisent en raison de failles dans l'espace-temps. Toutefois, il est intéressant de comprendre ce passage au premier degré, comme une allusion humoristique faite au lecteur qu'il ne devrait pas avoir confiance dans son appréhension du réel.

Ainsi le glissement qui s'opère entre le ressenti angoissé de Ryu et l'apparition de Cyrus qui vient modifier le réel rappelle très certainement l'analyse que fait Dietmar Dath sur l'art et sur sa dimension « magique » :

Kunst handelt nicht von dem, was passiert. Sie handelt davon, wie Menschen es erleben. In gewissem Sinne ist damit auch Fantastik 'realistische' Kunst (nur nicht naturalistische, mimetische): In ihr kommen Zombies vor, weil man Zombies wirklich erleben kann, im Supermarkt, in der Innenstadt, im Großraumbüro. Ich rede von Metaphern: Zombies oder Zeitreisen sind Dinge, die jede und jeder schon einmal erlebt hat, die Fantastik nimmt nur die Namen wörtlich, die diese Erlebnisse in der Kunst von ihren Erfahrungsgrundlagen trennen können, um sie gegen die Empirie zu drehen".⁸¹⁸

Le besoin de réenchantement du réel éprouvé par Ryu devient cette fois-ci littéral.

La description du personnage dans cette analepse est pour le moins intéressante car elle contraste fortement avec le renard rusé et invisible qui inspire la méfiance aux autres Gente, et ce dès le début du récit : « Die Welpen spielten und sangen: »Wo steckt der Fuchs? Wo ist Ryuneke Nirgendwo, Ryuneke Überall? Wo steckt der Fuchs?«. Die Eltern, die das hörten, fürchteten sich heimlich vor den Kleinen. » (DA, 20).

De la même manière, lorsque le lion meurt, c'est encore et toujours le renard qui survit. C'est que, rappelons-le, les animaux-techs de ce roman possèdent les attributs

⁸¹⁸ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 19.

symboliques des figures anthropomorphiques traditionnelles. Le personnage le plus rusé semble bien être le renard⁸¹⁹. Dans le roman *Beasts*, auquel Cyrus fait explicitement référence, c'est bien Reynard, mi-homme mi-renard, qui est le faiseur de roi. De la même manière, dans *Reineke Fuchs* – que ce soit la version médiévale ou celle de J.W. von Goethe (1830) – le renard est réhabilité, et ce malgré ses machinations politiques. Dans l'épopée médiévale, il bat le loup Isegrim grâce à la ruse et c'est pour cette raison que le lion le gracie.

Dans *Die Abschaffung der Arten*, le renard n'a pas besoin du lion. Cyrus, en mourant, laisse un monde dévasté : « Hier war eine Zivilisation in ihrer innersten Ordnung getroffen [...]. So gut wie nichts mehr gab es, das von Maschinen gesüzt war [...] » (DA, 295). Les Gente semblent douter de leur identité sans leur monarque : « Die Gente, die sich zu fragen begannen, ob sie nicht doch bloß wilde Tiere waren [...] legten sich, vom Weinen erschöpft, auf ihre Lager » (DA, 296). Au milieu du désespoir des Gente, le renard réapparaît et poursuit inéluctablement sa mission. Lorsqu'il charge le singe Arroyo d'aller suivre les « Setzlinge » sur Mars et Vénus, ce dernier évoque la mort de Cyrus. Ryuneke lui répond qu'il n'a jamais existé de lion : « Es gab nie einen Löwen » (DA, 297). Là encore, la symbolique de la mort du lion est vidée de son sens dramatique – aux deux sens du terme. Il ne s'agit pas du règne et de la mort d'un individu mais bien seulement d'une évolution de l'Histoire vers un espace autre.

Le singe Arroyo demande au renard si le lion n'était pas en fait un *persona* de Ryuneke, à quoi ce dernier lui répond que les acteurs de cette histoire sont peu nombreux et qu'ils se déclinent en personnalités partielles :

»Personae«, sagte die schillernde flüssige Scheibe, »das klingt nicht richtig. Es waren keine Masken, sondern... Partiale, sagen wir es so. Die Handelnden des Stücks, das wir hier leben, sind wenige — eine kleine Familie im Grunde und deren Partiale. Der Vater, die Mutter, der Sohn, die Tochter, die Amme. Nicht alle heterosexuell, nicht alle verheiratet, nicht alle... nun ja.« (DA, 297).

L'on retrouve dans cette remarque la thématique des masques, chère à Dietmar Dath qui en fait un *leitmotiv* dans *Pulsarnacht*. Dans ce roman toutefois, il ne s'agit pas de masques révélant une personnalité pleine et entière une fois la vérité découverte. Au contraire, la révélation n'est autre que celle d'une identité hybride, multiple et

⁸¹⁹ Toutefois, la suite du récit montre que Cordula Späth rivalise sans problème avec la finesse d'esprit de Ryuneke.

insaisissable. À nouveau, le sens de la révélation, sens premier d'apocalypse, est modifié.

Cette idée d'une identité fluide qui correspond à un champ lexical du « corps cybernétique »⁸²⁰, à une symbolique du corps-machine, est sous-tendue et permise dans le roman par le caractère allégorique des personnages. Nous l'avons vu le lion est monarque, le renard plein de ruses, le loup fidèle, etc.

À première vue, il serait donc possible d'interpréter ces traits de caractères comme des projections anthropomorphiques sur des figures animales⁸²¹. En ce sens, cela signifierait que le projet de Cyrus échoue ; les Gente ne seraient que des humains quelque peu hybrides dont l'animalité ne serait qu'un attribut issu d'une projection anthropomorphique. Un tel résultat compromet tout à fait le projet politique des Gente qui visent précisément à se départir de toute humanité, et à en faire tout au plus une parure.

Or, il semble qu'une telle analyse ne soit pas pertinente pour cet exemple. L'aspect allégorique des figures du roman permet au contraire d'adosser au point de vue langagier une politique de l'identité hybride. Nous l'avons vu, les personnages ont certes des traits de caractère mais ils apparaissent plutôt comme des symboles, voire comme des archétypes. D'autre part, d'autres animaux dans le texte, comme les juments, adoptent des caractères en lien avec leur espèce ; elles vivent en troupeau. Si l'on peut objecter que ce sont là encore des caractères observés par l'Homme, il est intéressant de comprendre la manière dont l'auteur lui-même a décrit et investi ces caractères :

Was ich nun bei den denkenden Tieren in meinem Buch anstelle, funktioniert anders: Wie wäre es, wenn man die unsentimentale Kosten-Nutzen-Rechnung, diese durch die Kalorienökonomie bedingte Weigerung, sich von jedem Scheiß gleich in die Flucht schlagen zu lassen, ganz bewußt erleben könnte? Also Instinkt, aber als Vektorenergebnis eines Denkprozesses; Instinkt zweiter Ordnung. Das ist der vorherrschende Charakterzug meiner Tiere mit Sprache und liegt ziemlich nah an dem, was sich Nietzsche unter seinem so unglücklich benannten »Übermenschen« vorgestellt hat.⁸²²

⁸²⁰ Cf. à ce sujet le chapitre III.

⁸²¹ À ce sujet, cf. Anne-Sophie Hillard : « Zoocène » technologique dans la science-fiction. *City*, CD Simak (1952) & *Die Abschaffung der Arten*, D. Dath (2008) », in : *Recherches germaniques*, 2020/50, p. 195-212.

⁸²² Cf. <www.cyrusgolden.de>[29.3.21].

L'expression de Dath est on ne peut plus claire : un instinct de second ordre. En d'autres termes, un instinct qui n'est pas naturel et qui peut être modifié à l'envie – rappelons que le mot d'ordre gentile est « Bene Gente ». Ici, l'auteur allie la question de l'évolution biologique à la technologie et à la politique ; le réflexe issu de l'évolution est isolé et choisi par les Gente. Du point de vue des personnages, leur aspect allégorique relève donc du choix et d'une « poétique de la métamorphose », comme le soulignent Florian Kappeler et Sophia Könemann : « Einem solchen Programm entspräche eine apersonale Poetik der Variation, der Rekombination und Permutation »⁸²³. Elle conserve cependant également les aspects individuels des personnages ainsi que leurs traits de caractère épistémologiques et/ou anthropomorphiques. L'évolution de « second ordre » choisie par les Gente est ainsi une ère pleine de potentialités ; elle ouvre le champ à des êtres nouveaux sans renier le conditionnement biologique.

Sophia Könemann et Florian Kappeler soulignent pour leur part l'aspect politique de la fable et des personnages allégoriques. Rappelant avec Dath que les histoires doivent être à la fois individuelles et archétypales, les auteurs soulignent en quoi ces figures individuelles peuvent permettre au lecteur de s'identifier à des modèles dans un monde-tech ouverts à d'infinies possibilités :

Das Genre der Tierfabel mit seinen individualisierten und verkörperten Akteuren bildet den Anknüpfungspunkt für eine Rezeption der wissenschaftlich-technischen und sozialen Zukunftsszenarien, die überhaupt bereit ist, sich ihren subjektübergreifenden epistemischen und politischen Aspekten zu öffnen.⁸²⁴

Tout comme pour l'aspect allégorique des figures, il ne s'agit donc pas de voir l'évolution et le facteur biologique comme une contrainte naturelle, mais bien comme le point de départ d'une libération. De la même manière, les caractères spécifiques des personnages correspondent à une forme animale de départ – elle-même choisie – dont

⁸²³ Cette citation s'applique quant à elle à la question de l'ADN et de ses acides nucléiques (A, T, G, C) qui sont conçus par les Gente comme des anagrammes. La biologie se mêle de poésie et permet une évolution génétique inconnue des humains, in : Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », *op. cit.*, p. 45. Roland Borgards fait le même constat. Cf : Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 232.

⁸²⁴ Florian Kappeler, Sophia Könemann : « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman "Die Abschaffung der Arten" », *op. cit.*, p. 45-46.

le champ de possibilité s'étend à l'infini. C'est ce que rappelle le renard à propos de la mort du lion : « Das Ganze ist eine Verwechslung. Kürzungen im Text, Kopierfehler... unbedachtes Durcheinanderschmeißen von Leviathan und Behemoth. Beide Monster sind aus Einzellern entstanden, weißt du. Aber ihre Art, zu jagen und zu töten, ist grundverschieden » (DA, 297).

L'on comprend ainsi que l'entreprise romanesque de Dath repose sur l'alliance entre nature et culture, entre le biologique et l'artificiel. C'est cette articulation délicate qui libère le potentiel des Gente :

Ich mag Künstliches, es kommt im günstigsten Fall von der Hochzeit zwischen Vernunft und Kunst. Also nehme ich eine Sache her, die der Inbegriff von Natur ist: Die wilden Tiere, und wie ihre Sorten einander ablösen, wie sie entstehen und vergehen, Evolution – und mache daraus einen Vorgang im Triangulationsfeld von Wissenschaft, Technik, Kunst.⁸²⁵

Ainsi, si l'entreprise des Gente, lorsqu'elle allie le biologique à l'artificiel, permet d'émanciper des êtres hybrides et si la fuite des Gente hors de la Terre est comprise comme une simple évolution, il n'y a pas lieu de comprendre la mort de Cyrus comme un châtement prométhéen. Certes, sa mort est contée de manière héroïco-tragique. Toutefois, comme le rappelle le renard, le lion n'est qu'une identité partielle. Il n'est pas une identité fixe.

En effet, dans un monde où l'identité est fluide, hybride, celle-ci ne peut se situer dans une mythologie de la Chute et de la Rédemption puisqu'elle est chute tout entière ; l'homme-cyborg (ici le techno-animal descendant de l'humain) n'est plus seulement sujet de la dialectique entre soi et l'autre, il est – libéré de ses chaînes biologiques et donc d'une pensée binaire – l'espace entre soi et l'autre. Et bien sûr, cette identité étant toujours autre, elle fait le deuil d'elle-même. Faut-il alors comprendre l'apocalypse dans le roman de Dath comme une métaphore du changement ?

En détournant le sens de l'apocalypse, tout au moins en le détachant de son aspect catastrophique et de la notion de faute, Dath remet en cause la nécessité d'une rupture pour un renouvellement : « 'Apokalypse', sagten die Pherinfone, 'war der Name der Stunde, aber nicht die Nachricht vom Ende der Welt, sondern die von ihrem Anfang' » (DA, 20). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, il n'y a pas une seule apocalypse. Les

⁸²⁵ Cf. <www.cyrusgolden.de>[29.3.21].

Gente doivent fuir la Terre, chassés par une divinité bio-tech, Katahomenleandraleal qui amène une pluie de sang⁸²⁶.

D'autre part, en faisant de l'apocalypse une évolution, l'histoire de *Die Abschaffung der Arten* est une histoire du nouveau qui vieillit. Une apocalypse en amène une autre. Et avec leur avènement, un nouvel ordre qui raconte les histoires autrement. L'on comprend donc que l'apocalypse est une histoire, un mythe que l'on se raconte sur nos propres origines. Comment ce monde-ci a-t-il émergé ? Les paroles de la chimère Wempes, en parlant des mythes, expliquent comment la manière dont nous parlons du début et de la fin de notre monde est une histoire. Le mythe révèle le caractère littéraire de cette mythologie des fins et des débuts : « Spreche ich ? Was tu ich? Auf Mythen ganz allgemein schimpfen, um die sprechenden Mythen gegen die stummen zu verteidigen, denn nur die sprechenden Mythen helfen übers Mythische hinaus, nichts sonst kann das » (DA, 419).

En réancrant l'apocalypse dans le contexte d'une histoire, celle des humains, ou des posthumains ou des sauriens, Dath rappelle par un effet de distanciation que l'apocalypse est le récit d'une fin ; mais en rien la fin des fins. Il la sort donc aussi de toute perspective moralisatrice ; la fin est simple évolution – biologique, temporelle. Ainsi, Cordula Späth évoque dans le dernier monde une époque révolue, celle des « histoires érodées de l'éon, cette époque où le péché existait encore » : « Ich leb in längst verwitterten Geschichten aus dem Äon, als es noch Sünde gab » (DA, 547).

En cela *Die Abschaffung* est moins un roman radicalement révolutionnaire qu'une histoire des évolutions, celle d'une histoire de l'évolution progressive et choisie.

Cordula

On le comprend, les animaux-tech ne subissent certes pas de vengeance divine en raison de leur *hybris*. Pourtant, tout comme les humains, ils ne peuvent que contempler leur impuissance face à la marche du monde, à une histoire de l'évolution.

⁸²⁶ Cf. DA, 298.

Eux aussi doivent s'adapter ou mourir – et en un sens, peut-être les deux en même temps : leur métamorphose symbolise à la fois leur possibilité de survivre et leur disparition. L'on voit donc se qui se joue dans ces apocalypses ; détachées de la notion de culpabilité et de châtement, elles ne sont que des métamorphoses. Les Gente sont la suite logique d'une espèce humaine interfacée à la technique. Ainsi que le rappelle Donna Haraway :

Biology and evolutionary theory over the last two centuries have simultaneously produced modern organisms as objects of knowledge and reduced the line between humans and animals to a faint trace re-etched in ideological struggle or professional disputes between life and social science [...]. The cyborg appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed.⁸²⁷

Et en effet, c'est bien l'aspect hybride des Gente qui rappelle que le hiatus traditionnel entre nature et culture est une simple construction. L'humain aussi est une chimère hybride, l'humain aussi est un métamorphe. Il semble que ce soit bien ce sens que Dath intègre à ses motifs apocalyptiques dans le roman, rappelant au lecteur vers la fin du récit qu'il n'y a pas de mythe originel du Gente. L'on pourrait le formuler comme le fait Donna Haraway : « In a sense, the cyborg has no origin story in the Western sense — a 'final' irony since the cyborg is also the awful apocalyptic telos of the 'West's' escalating dominations of abstract individuation, an ultimate self untied at last from all dependency »⁸²⁸. Nous l'avons vu au chapitre III, en étant « par essence » hybrides, les animaux-tech de Dath échappent à la dichotomie nature-culture. Toutefois, dans le roman, c'est même leur naissance, leur disparition, et surtout leur filiation avec les humains, qui, s'inscrivant dans une logique à la fois évolutive et technologique, permet de transgresser les frontières inter-espèces : ici entre humains, animaux et machines⁸²⁹. Dans cette histoire inter-espèce, la faute ou la responsabilité importent donc peu. Le lion Cyrus, auparavant humain, n'est autre qu'un agent du changement, comme l'est sa fille Lasara un millier d'année après.

En revanche, un personnage conserve sa forme humaine tout au long du roman. Le vrai démiurge du récit, c'est peut-être elle, Cordula, celle qui insuffle son art à la technique de Cyrus, celle qui survit à tous les mondes. L'histoire de Cordula, déjà

⁸²⁷ Donna Haraway : *Cyborg Manifesto*, op. cit., p. 3.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁸²⁹ « The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense. This is its illegitimate promise that might lead to subversion of its teleology as star wars », *ibid.*, p. 8.

expliquée dans le chapitre précédent, se déroule en parallèle du récit technique de Cyrus et de la fable politique de Ryuneke. Les raisons pour lesquelles elle prend part à ce projet sont différentes de celles du renard et du lion : ses motivations sont l'art et l'amour – en l'occurrence son amour déçu pour Katja. Cordula choisit d'ailleurs de ne pas adopter de forme animale, elle semble vouloir opérer un changement plus profond. À Ryu qui lui demande ce qu'elle veut être, elle répond : « Nee, ich hab mir was Ehrgeizigeres vorgenommen: Ich glaub, ich werde zur Abwechslung mal was, das die Welt noch nicht gesehen hat. Ein freier Mensch » (DA, 524).

Cordula incarne la métamorphose la plus radicale, qui lui permet de survivre et de traverser l'espace-temps. Nous l'avons vu, elle se situe à un autre niveau de diégèse dans le roman – et ce, en premier lieu parce que c'est son art, la musique, qui lui permet de voyager dans cet espace-temps. L'invention science-fictionnelle sert là encore le niveau symbolique du roman : Cordula saute d'une ligne temporelle à une autre, tout comme le lecteur. Par ailleurs, son projet est une union entre art et science qui correspond, là encore, à un retour poétique sur le genre science-fictionnel. En effet, Cordula est présentée comme celle qui aurait continué l'oeuvre de Iannis Xenakis, ainsi que le rappelle Ryu : « Er hat mir gesagt, daß Sie von allen, die heute arbeiten, vielleicht die einzige Person sind, bei der die zentrale Lektion von Iannis Xenakis Früchte getragen hat... » (DA, 512). Le compositeur Xenakis est le premier Européen à utiliser un ordinateur pour composer de la musique et a créé la musique stochastique. Pour ce dernier, il s'agit de mettre en pratique une relation directe entre musique et architecture⁸³⁰.

Or, voici ce qu'explique le site de la bibliothèque de Sceaux au sujet du compositeur :

En 1956 est publiée une théorisation de la musique stochastique qui s'appuie entre autres sur la théorie des jeux de von Neumann. Le hasard n'y est déjà plus une simple chance [...], la probabilité est entièrement calculée et les règles sont explicitées (Achorripsis ou ST/10-1 en 1961). Le processus global est prévisible, même si les événements qui le composent sont aléatoires. Par cette philosophie de la création, Xenakis essaie de se rapprocher des phénomènes biologiques et des événements du monde vivant.⁸³¹

⁸³⁰ Voir à ce sujet le chapitre II.

⁸³¹ <<https://bibliotheque.sceaux.fr/EXPLOITATION/doc/SYRACUSE/101235/la-legende-d-eer-piece-electroacoustique-pour-bande-8-pistes-iannis-xenakis>>[29.3.21]

Le choix de Xenakis comme point de départ du *novum* n'est donc pas anodin. Il permet faire reposer la création des Gente et du voyage dans l'espace-temps sur une théorie évolutionniste qui n'est pas téléologique, mais bien sur la théorie de Wolfram⁸³², entre biologie et informatique, entre de l'organique et des probabilités mathématiques. Cordula est donc celle qui établit un lien réel, charnel, entre la musique stochastique (l'art) et l'histoire de l'évolution comme une simulation mathématique (le biologique) qui se concrétise grâce à la technologie de Cyrus. Tout comme les mathématiques, la musique est considérée comme une structure architecturale :

Musik ist keine Sprache. Mit seinen komplexen Formen, Furchen und eingravierten Mustern auf der Oberfläche und im Innern gleicht jedes Musikstück einem Felsblock, den Menschen auf unzählige Arten entziffern können, ohne je die richtige oder beste Antwort zu finden. Kraft dieser vielfältigen Auslegungen evoziert Musik vergleichbar einem katalysierenden Kristall alle möglichen Phantasmagorien. (DA, 512)

Si la musique est ce bloc de roche qu'on peut analyser sans cesse, ce cristal catalysateur de toutes les phatasmagories, il peut donc bien être le matériau brut de la création d'un monde. Cordula crée alors un monde qui reflète le monde fictionnel de ce récit, à la frontière entre science et fiction.

Cordula, la figure démiurgique du roman, crée ainsi un monde à partir d'une théorie de l'évolution qui n'a rien de téléologique. En cela, elle est effectivement la figure du changement radical. La création d'un tel monde repose sur une perspective qui force à considérer l'évolution sous un angle profondément anti-spéciste : si l'évolution n'est pas téléologique, l'espèce dominante sur Terre (humain puis Gente) n'est pas nécessairement la plus évoluée. Ainsi, une telle considération remet en question le regard anthropocentré (respectivement « gentocentré ») posé sur l'histoire biologique. L'humain libre que souhaite incarner Cordula est peut-être précisément celui qui s'est affranchi de l'humain comme Sujet de tous les discours, un humain qui aurait fait face à une « reconceptualisation de sa subjectivité »⁸³³.

Il apparaît ainsi clairement qu'à travers les questionnement scientifiques et évolutionnistes qui jalonnent le roman, c'est la position tout entière des individus et des espèces à l'ère posthumaine qui est interrogée. L'évolution s'imisce dans les

⁸³² Cf. Stephen Wolfram : *A New Kind of Science*, *op. cit.*

⁸³³ L'expression originale est empruntée à Sherryl Vint : « reconceptualization of subjectivity », in : Sherryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », in : Rob Latham : *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, *op. cit.*, p. 431.

révolutions et le croisement de ces thématiques ouvre de nouvelles perspectives, de nouvelles images du posthumain – reconsidérant et réécrivant en permanence les histoires de ce dernier. La thématique de l’apocalypse, prise dans son sens catastrophiste, est ainsi dépassée ; elle apparaît comme une peur face au changement, là où il s’agit précisément de mettre en place une reconfiguration des perspectives. Ainsi que le souligne Haraway : « How can we think in times of urgencies *without* the self-indulgent and self-fulfilling myth of apocalypse, when every fiber of our being is interlaced, even complicit, in the web of processes that must somehow be engaged and repatterned? »⁸³⁴.

B. Ce que signifie l’apocalypse de *Pulsarnacht* : écrire la réconciliation

Ainsi, la thématique apocalyptique semble être l’enjeu majeur des récits de Dath ; ce motif cristallise peurs et angoisses face à une reconfiguration du monde (dans son aspect catastrophiste) tout en représentant précisément le passage d’un monde révolu à un monde de l’après. Dietmar Dath envisage dans son récit toutes ces dimensions de l’apocalypse et *Pulsarnacht* n’y fait pas exception car le roman publié en 2012 met en scène une apocalypse qui prend un sens différent – du moins à première vue – de celle(s) narrée(s) dans *Die Abschaffung der Arten*. Il s’agira donc, dans cette partie, de s’intéresser à ce que signifie le motif apocalyptique dans *Pulsarnacht* ; ce qu’il vient modifier et révéler de la société imaginée par Dath au début du récit. Ici encore, la révélation apocalyptique s’apparente à un retour de la « nature », à travers la réalisation d’un mythe ancestral. Un tel bouleversement provoque le chaos dans la société de Yasaka, amenant l’idée que l’ordre-tech établi par les posthumains peut être balayé sans ménagement par un univers dont les lois leur échappent, par les forces de la nature. Cette idée correspond également à la thématique d’un univers comme un calcul qui s’auto-réalise. Une telle conception de l’univers rejoint celle de la disparition du sujet tout puissant au profit d’un paradigme décentrant ce sujet posthumain et le plaçant dans un « jeu de ficelles », dans un réseau dans lequel il n’est pas le seul à agir. Ces changements « décentrants » sont justement permis par l’apocalypse de *Pulsarnacht* et permettent à nouveau d’interroger l’opposition nature-culture.

⁸³⁴ Donna Haraway : *Staying With The Trouble*, op. cit., p. 35.

1. Les Dims : peuples naturels ? L'envers du mythe de la nature

a. Lorsque l'impossible advient

L'univers de *Pulsarnacht* s'étend sur plusieurs milliers d'années, comme dans *Die Abschaffung der Arten*, et dépeint ainsi une version largement modifiée des rejets de l'humanité.

Au début du récit, ceux qui sont considérés comme les posthumains sont les membres des Lignées Unies (« Vereinigte Linien ») vivant sur la planète-cité Yasaka, véritable bijou-tech nommée « monde-diamant » (« diamantene Welt », PN, 269). Ceux-ci sont des cyborgs, humains interfacés avec un ordinateur quantique (appelé « Tlalok ») qui fait partie intégrante de leur vision du monde⁸³⁵. En ce sens, l'on pourrait considérer que cet univers futuriste est déjà post-apocalyptique, comme dans *Die Abschaffung der Arten* car l'humanité n'existe plus sous la forme qu'on lui connaît. Toutefois, contrairement au roman de 2008, les posthumains de Yasaka ne s'interrogent pas sur cette humanité disparue ; la disparition de l'humain contemporain du lecteur fait figure de *novum* science-fictionnel. Mais le roman fait ensuite basculer la narration dans une deuxième ère, passant d'un monde « post-apocalyptique » à un monde « post-post-apocalyptique ».

L'apocalypse de *Pulsarnacht* est traitée de manière traditionnelle par Dietmar Dath ; elle a le sens de « révélation ». Plus précisément, il y a deux révélations dans ce roman. La première c'est le mythe de la Nuit des pulsars prophétisée par les Dims qui advient malgré son impossibilité scientifique⁸³⁶. La deuxième, c'est que les Dims sont les « vrais » descendants des humains ; toute leur histoire, leurs souvenirs ont été repris et réappropriés par les cyborgs-quantique. Ces derniers sont en fait une espèce aliène supérieure – à quoi fait référence le nom de « Tlalok » qui est une divinité aztèque. Plus biocyborgs que technocyborg, cette espèce a inventé les portes « Ahto » qui permettent de voyager dans le temps⁸³⁷.

⁸³⁵ Cf. au sujet de la société de Yasaka le chapitre III.A.2.

⁸³⁶ Cf. à ce sujet le chapitre III.A.2.b.

⁸³⁷ Le terme de « Ahtotüre » est probablement une construction science-fictionnelle dérivée du vieux haut allemand « Ahto » qui signifie « huit ». Ce chiffre représente habituellement l'infini ou le cosmos. Quant à l'invention science-fictionnelle des portes « spatio-temporelles », elle n'est pas sans rappeler le cycle de SF de Dan Simmons : *Les Cantos d'Hyperion* (*The Hyperion Cantos*, 1989-1997).

L'avènement de la nuit des Pulsars permet ainsi aux Dims de récupérer leur planète, mais aussi l'histoire qui leur avait été volée, comme une Dim le rappelle à César : « [...] ihr habt uns unsere Geschichte weggenommen, unsere Namen, unsere Legenden [...] » (PN 362). Cette nuit apocalyptique induit donc un bouleversement profond de l'ordre établi dans lequel certaines espèces seulement contrôlent le destin jusqu'à ce point du récit.

En effet, la description de l'univers avant la nuit des pulsars présente un ordre du monde spéciste, hiérarchisé, et parfois xénophobe. Il faut d'ailleurs souligner que, dans ce cas, le terme « raciste » n'a pas de sens car il ne semble pas y avoir de racisme au sein de chaque espèce. Toutefois, par analogie la pensée spéciste qui semble animer certains posthumains vis-à-vis des Dims s'apparente à du racisme dans la mesure où ces deux espèces sont douées de raison, de parole et de sentience.

Dans l'ordre du monde qui précède cette apocalypse, ce sont les Lignées Unies, les Skypho, Binturs et Custai qui gouvernent ensemble. Les Custai, sortes de reptiliens dont la valeur première est l'argent, ont réduit les Dims en esclavage ; ceux-ci sont nommé « assistants », « Helfer ». Les cyborgs-posthumains, eux, ne leur accordent aucun crédit : ils sont considérés comme des êtres à l'intelligence inférieure et se côtoient peu dans la première partie du livre. Que les Dims aient une compréhension des Tlaloks surprend les posthumains : « Ja, Lichtkegel, Konik, wir denken immer, außer uns Menschen versteht das keiner, weil nur wir daraus auch was Politisches gemacht haben » (PN, 232)

De fait, la société des posthumains est une société hautement technologique ; toute l'organisation, les lois, le langage reposent sur ces améliorations tech. Cet aspect, qui permet l'hégémonie de leur civilisation, rend d'autant plus curieux la « sagesse » des Dims qui ne maîtrisent pas la technologie mais semblent conserver un savoir traditionnel, parfois plus perspicace que la raison. Ainsi que le rappelle la Skyphé à Renée dans sa langue cryptique : « Die Helfer wissen hellere Geschichten, durchsichtiger. Sie machen auch den Fehler nicht, Yasaka für einen Planeten zu halten » (PN 289). Renée lui fait d'ailleurs une réponse pour le moins spéciste : « Geschichten sind das eine, wissenschaftliche Definitionen [...] sind das andere » (PN, 289). La posthumaine fait appel à une dichotomie entre l'histoire, dite irrationnelle, et le discours scientifique.

En effet, tout au long du récit, les posthumains ne cessent de délégitimer le discours⁸³⁸ des Dims dont la parole et les croyances sont réduites à des histoires mythiques. Or, précisément, cette délégitimation n'est pas anodine et ce, à différents niveaux. D'une part, elle montre bien en quoi l'organisation spéciste (que l'on pourrait bien aussi qualifier de raciste si on la rapporte au monde de référence réel) de l'univers de *Pulsarnacht* a une influence sur la mise en valeur ou non d'un discours. Les tenants du discours ne sont pas les Dims, et leur parole est donc dévalorisée. La légitimation d'un discours dit « rationnel » au détriment d'une narration mythique est sous-tendue par la distinction opérée dans les sociétés occidentales entre nature et culture : la culture relève du *zôon logon*, le mythique de la nature. Cette distinction est renforcée, d'autre part, par la manière dont les posthumains de Yasaka désignent les Dims. Ces derniers sont appelés de manière péjorative : « die Trüben » :

»Stuiving, meine ich, die hat sich ja nun schon immer gerne gestritten mit Zhou über die Trüben...«

»Die Dims«, berichtigte der Kapitän. Speziestische Schimpfwörter duldet er auch dann nicht, wenn sie Wesen bezeichneten, die nicht für sich selber sorgen konnten. (PN, 43)

L'expression est pour le moins intéressante car, si les posthumains appellent les Dims « die Trüben », c'est peut-être parce qu'ils pressentent le « trouble » que pourrait venir semer une telle espèce dans la société de Yasaka – comme elle finit par le faire après la nuit des pulsars. Les Dims et les Custai nomment par ailleurs les posthumains « Scheinzelne » : l'on y entend une unicité qui n'en a que l'apparence : « Schein » et « Einzelne ». Peut-être ces deux espèces-là ont-elles une compréhension du monde qui ne peut être appréhendée par la logique mais qui n'en reste pas moins pertinente ? Il semble que ce soit bien là la leçon que les posthumains apprennent à leurs dépens à partir de la nuit des pulsars.

Toutefois, le terme « die Trüben » fait également référence à l'expression hégélienne utilisée pour désigner les « peuples naturels ». Pour Hegel, les légendes et chants populaires relèvent encore de ces « trübe Völker » dont l'identité n'est pas encore bien définie :

Sagen, Volkslieder, Überlieferungen sind von solcher ursprünglichen Geschichte auszuschließen, denn sie sind noch trübe Weisen und daher den Vorstellungen trüber Völker eigen. Hier haben

⁸³⁸ Le discours est ici entendu au sens de Michel Foucault, comme le lieu du pouvoir. Cf. Michel Foucault : *L'ordre du discours*, *op. cit.*

wir es mit Völkern zu tun, welche wußten, was sie waren und wollten. Der Boden angeschauter oder anschaulicher Wirklichkeit gibt einen festeren Grund als der der Vergänglichkeit, auf dem jene Sagen und Dichtungen gewachsen sind, welche nicht mehr das Historische von Völkern machen, die zu fester Individualität gediehen sind.⁸³⁹

Ainsi que le rappelle Julian Menninger, pour le cas du terme « Dim » en anglais, ces deux appellations (« Dim » et « die Trüben ») sont une référence à Hegel : « Der Name « Dim » (engl.: « trübe » (adj.)) rekurriert höchst wahrscheinlich auf Hegels trübe Völker, mit denen sich Dath unter anderem auch in seiner gemeinsam mit Barbara Kirchner verfassten Schrift *Der Implex* befasst »⁸⁴⁰. En effet, Dath fait mention dans son ouvrage commun avec Barbara Kirchner du concept hégélien dans un chapitre intitulé : « Trübe Völker unterm Diktat der Handelserpressung »⁸⁴¹. Toutefois, les auteurs n'y font pas une histoire du concept hégélien mais le reprennent afin de souligner que l'idéologie qui a fait naître ce concept infuse encore le néo-colonialisme contemporain. Ainsi, l'oppression de ces peuples à la marge de la civilisation globale est encore visible dans les *failes states* (les « états en déliquescence »⁸⁴²) : « Vom befreiungsnationalistischen Streben ist vor allem viel völkischer Furor übriggeblieben, in den und um die *failed states* bringen die « trüben Völker », von denen Hegel sprach, einander ums Leben »⁸⁴³. Selon les auteurs, l'oppression subie par une partie de la population des anciennes colonies relève d'une exploitation économique :

[einen] allbekannten Umstand, dass die für Stadthalterzwecke kooptierten Eliten der kolonial, postkolonial, neokolonial ausgebeuteten Gegenden verlässlich dafür sorgen, dass die Reichtümer des Landes nicht zu eigenständigen nationalen Kapitalien akkumuliert (...) oder gar sozialisiert und zu einer anderen Sorte Akkumulation genutzt werden, die den Brutalitäten der « ursprünglichen » entzogen wäre, wie sie in Ländern der industriellen Revolution stattfand.⁸⁴⁴

En ce sens, l'expression d'Hegel sous la plume des auteurs prend une dimension politique à teneur néo-marxiste revendiquant la libération des peuples opprimés. Dath

⁸³⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1924], *op. cit.*, p. 2.

⁸⁴⁰ Julian Menninger : « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath », *op. cit.*, p. 89.

⁸⁴¹ Dietmar Dath, Barbara Kirchner : *Der Implex: Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁴² La notion controversée d'État en déliquescence est proposée dès 2005 par le *think tank* « Fund for Peace » afin de caractériser un État qui ne parviendrait pas à assurer ses missions essentielles, particulièrement le respect de l'État de droit.

⁸⁴³ Dietmar Dath, Barbara Kirchner : *Der Implex: Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

se positionne bien évidemment de manière critique par rapport à l'idée de Hegel⁸⁴⁵ et il apparaît donc clairement que son détournement dans *Pulsarnacht* relève de la contestation d'un néo-colonialisme à l'ère du capitalisme global. Tout comme ces peuples évoqués dans *der Implex*, les Dims sont dépossédés de leurs richesses, de leur histoire, et même de leur terre originelle.

Le terme emprunté à Hegel permet de souligner l'idéologie qui légitime l'expropriation de ces peuples. En effet, l'expression « trübe Völker » est à rapprocher des « peuples naturels » ou « Naturvölker », concept qui prend racine dans la pensée des Lumières. La mention la plus ancienne de ce terme se retrouve chez Herder en 1774 : « Auch alle Naturvölker, die wir Wilde nennen [...] »⁸⁴⁶. L'antinomie entre nature sauvage et civilisation, omniprésente chez les penseurs des Lumières⁸⁴⁷, est ainsi sous-tendue par l'opposition traditionnelle entre nature et culture qui s'accompagne d'une logique eurocentriste : la civilisation ne peut être qu'occidentale.

Dès lors, il s'agit d'analyser l'histoire des Dims dans leur quête de légitimation comme une critique postcoloniale faite à une civilisation globale et eurocentrée – représentée par les posthumains greffés de Tlaloks. L'apocalypse de la nuit des pulsars sonne le glas de cette civilisation hégémonique au profit d'une réappropriation, par les Dims, de leur histoire et de leur culture. Dans cette mesure, il semble que le choix du nom « Dim » fait par l'auteur soit un détournement engagé, comme le souligne Julian Menninger : « Er besitzt so eine gewisse Doppelbödigkeit, denn im Gegensatz zu den geschichtsvergessenen Völkern Hegels, wissen die Dims offenkundig mehr über ihre eigene Vergangenheit als diejenigen, die ihnen diese Benennung verliehen »⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ Ainsi qu'il le précise dans son essai sur le philosophe : « Nicht sympathischer wurde mir der Philosoph durch seine abwertenden Urteile über nichteuropäische Geschichte und über « trübe Völker », denen er mit derselben Herablassung begegnete wie die stumpfsten Rechten, die ich kannte », in : Dietmar Dath : *Hegel. 100 Seiten*, Reclam, Stuttgart, 2020, p. 35.

⁸⁴⁶ Johann Gottfried Herder : *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* [1774], in : *Sämtliche Werke: Zur Religion und Theologie*, Cotta, 1827, p. 104.

⁸⁴⁷ Notamment chez Schiller à travers les antinomies barabre-civillisé. Cf. Friedrich Schiller : *Über die ästhetische Erziehung der Menschen* [1794], Reclam, Stuttgart, 2001.

⁸⁴⁸ Julian Menninger : « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath », *op. cit.*, p. 89.

b. Que signifie l'Apocalypse ?

L'apocalypse de la nuit des Pulsars prend alors tout son sens : les posthumains prennent petit à petit conscience que le noyau de Yasaka est un Pulsar : « Wir leben auf der Außenhaut der riskantesten Dysonsphäre aller Zeiten. Der Kern der diamantenen Welt ist ein Pulsar » (PN, 269). Et lorsqu'il s'éteint un instant, c'est tout l'univers des posthumains qui s'éteint avec lui, prouvant que le mythe des Dims était juste, comme le souligne une Skyphe lorsqu'elle compare les Dims aux posthumains : « [Die Dims] machen auch den Fehler nicht, Yasaka für einen Planeten zu halten » (PN, 289).

Yasaka, le symbole de l'ordre ancien, est une autre Babylone précipitée. D'ailleurs les posthumains craignent l'avènement de cette nuit au point que la régente Shavali Castanon fait tuer les personnes qui révèlent l'avènement de cette apocalypse, comme le souligne un Custai : « Ihre Präsidentin nimmt das so ernst, dass sie durch eine Agentin den in den ganzen VL führenden Erforscher der Dims und ihrer Mythen hat ermorden lassen, bevor mehr Leute als nötig in seine Theorien hat einweihen können » (PN, 263–264). L'on comprend que Sylvia Stuiving a tué le docteur Bin Zhou. En dehors des machinations politiques de la présidente des VL, il s'agit bien aussi d'une peur incontrôlable face à une histoire qui s'écrit sans ces posthumains qui semblaient avoir le contrôle sur Yasaka. Nous verrons également plus loin que les décisions politiques de Castanon à la suite de la nuit des pulsars ne sont pas sans rappeler certaines déportations et/ou certains déplacements de population. Quoiqu'il en soit, la nuit prophétisée par les Dims annonce la fin du règne-tech de Yasaka, ainsi que la réappropriation d'une histoire et d'un lieu d'origine pour ce peuple opprimé et errant ; en ce sens, *Pulsarnacht* est un roman sur l'exil, la migration et probablement aussi sur le passé allemand, comme nous l'analyserons dans le chapitre suivant.

Enfin, cette nuit des pulsars libère les Dims de leurs maîtres Custai⁸⁴⁹. Si la description de leurs conditions de vie est tout en nuances, les Custai incarnent toute de même une société où efficacité et économie sont les maîtres-mots. Voici la description – pour le moins spéciste – qu'en fait la générale Christina Bloynar :

Dass der Kontakt rein über Stimme erfolgte, war eine unbequeme Seltenheit, vermutlich auf die seltsame Ernergiehaushalterei der Custai zurückzuführen, die an allen möglichen und unmöglichen

⁸⁴⁹ Pour plus de précisions sur ces créatures, cf. la présentation de *Pulsarnacht* au chapitre II.

Stellen auf Sparsamkeit, also falschverstandene Effizienz setzte, wo weiter entwickelte Zivilisationen wie die Menschen, Binturen oder Skypho einfach das maximale Wohlbefinden aller Beteiligten im Sinn hatten. (PN, 256)

La générale établit une hiérarchie entre des sociétés dites « primitives » et des sociétés dites « civilisées ». Celle des Custai, puisqu'elle est fondée sur des principes d'économie, de procédure administrative et aussi sur une forme de servage, est reléguée au rang des civilisations primitives. Toutefois, il s'agit de souligner que l'arrogance des posthumains n'échappe pas aux Custai et elle finit d'ailleurs par se retourner contre la société de Yasaka puisque les compagnies des différentes lignées de Yasaka sont rachetées par les Custai, à la fin du récit. Ainsi que le résume l'ancienne présidente elle-même : « Du teilst mir mit, Castanon gehört den Custai. Nein, noch mehr: Du teilst mir mit, Castanon hat schon vor der Pulsarnacht den Custai gehört » (PN, 404). En un sens, l'on comprend que les posthumains n'étaient déjà plus vraiment les maîtres économiques et politiques qu'ils croyaient être, et ce déjà avant la nuit des pulsars. L'apocalypse qu'ils connaissent représente plus une prise de conscience qu'un réel changement.

L'aspect de reptiliens que Dietmar Dath donne aux Custai contribue par ailleurs à souligner, à travers une référence ironique à la culture complotiste, la dimension anti-capitaliste de cette apocalypse. En effet, dans la culture complotiste, les reptiliens descendraient de l'ancienne Babylone⁸⁵⁰, donc d'un symbole de l'*hybris* humaine qui connaît la décadence et la chute : « Babylone la grande, mère des prostituées et des abominations de la terre. Et je vis la femme ivre du sang des saints et du sang des témoins de Jésus » (*Apocalypse*, 17,6). L'apocalypse biblique fait de Babylone l'allégorie d'une fausse religion qui fait obstacle au règne divin. Comme pour *Die Abschaffung der Arten*, mais à travers d'autres motifs, l'on retrouve dans *Pulsarnacht* l'idée selon laquelle une civilisation bâtie sur l'argent et la rentabilité économique est une idole, une fausse religion. L'apocalypse, puisqu'elle libère les Dims de leurs maîtres, semble ici encore prendre une coloration néo-marxiste.

⁸⁵⁰ Cette idée est théorisée par l'auteur conspirationniste David Icke. Cf. à ce sujet : David G. Robertson : « David Icke's Reptilian Thesis and the Development of New Age Theodicy », in : *International Journal for the Study of New Religions*, 2013 / 4, p. 27-47.

c. Retour à la nature

Nous l'avons vu, l'apocalypse de la nuit des pulsars présente différents aspects et significations. Toutefois, ce que la nuit des pulsars signifie pour les Dims et les posthumains est particulièrement intéressant dans la mesure où elle semble remettre en cause un ordre établi et hiérarchisé opposant nature « sauvage » et culture « civilisée ». Or, la nuit des pulsars ne vient-elle pas remettre en cause cette « culture » ? Peut-on parler d'un « retour à la nature » dans le récit ? Que signifie la « victoire » des Dims et leur retour à une planète originelle ?

Nous expliquerons comment certains thèmes plaident pour une telle interprétation et en quoi l'on serait tenté de voir dans ce récit les motifs traditionnels de Chute et de Rédemption, d'*hybris* et de châtement. La partie suivante (IV.B.2.) s'attachera quant à elle à montrer que, comme bien souvent dans les romans de Dietmar Dath, il s'agit plus de réconciliation que d'opposition. Cela semble également concerner la dichotomie nature-culture.

De prime abord, cette nuit des pulsars ressemble donc à un retour du monde ancien, à la terre originelle, ainsi qu'à une victoire de l'irrationnel, du mythique sur le rationnel et la technique. Tout est inversé à partir de cette apocalypse et la physique quantique sur laquelle repose les inventions majeures de la société de Yasaka s'avère moins efficace que prévue. Tout du moins, la mythologie des Dims devient-elle légitime. Cette phrase de Laura montre bien en quoi la hiérarchisation du rationnel sur l'irrationnel est présente chez les posthumains : « Wie kann ein Lebewesen, dessen Mythologie diesen einfachen Tatsachen widerspricht, verstehen was Twistoren sind? » (PN, 233). On serait ainsi tenté de voir, dans la nuit des pulsars, une vision opposée à celle de l'apocalypse dans *Die Abschaffung der Arten*, voire une forme de récit conservateur de racines originelles.

Ce qui se cache derrière cette apocalypse, c'est bien sûr la question de l'opposition entre nature et culture mise en lumière par Donna Haraway et son concept de *natureculture*⁸⁵¹ ou encore par l'anthropologue Philippe Descola qui affirme

⁸⁵¹ Cf. Donna Haraway : *The Companion Species Manifesto : Dogs, People, and Significant, Otherness*, op. cit.

que : « [...] l'opposition entre la nature et la culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête [...] »⁸⁵². Cette remise en question vient semer le doute dans la société de Yasaka, comme si la technologie des posthumains était une hybridation dénaturée dont l'apocalypse sonnerait le glas.

Il semble en effet que l'histoire des Dims, leur destin, fasse resurgir une forme de retour d'un passé et d'une histoire refoulés, voire une forme de genèse, paradis perdu et retrouvé que serait la Terre. Dans ce sens, on peut comprendre l'apocalypse comme un retour sur le passé d'un peuple en exil. Elle pourrait également indiquer l'importance de la nature humaine, de la Terre d'origine, en opposition à une hybridation technologique effrénée.

L'apocalypse viendrait signer la mort de ce monde d'artifices-tech. En effet, cette apocalypse est un évènement inexplicable et impossible du point de vue de la physique, et pourtant il arrive. En cela, l'évènement lui-même semble être un affront à toute la civilisation des VL. C'est ce qu'explique la Skyphe à Renée Melina Shemura : « Schöpfung heißt euch Hinweis auf einen Gott, euch interessiert Absicht statt Ereignis » (PN, 293). Il semble que, pour les posthumains, il s'agisse toujours d'intention et de causalité divine, tandis que l'évènement qui advient n'est rien d'autre que lui-même⁸⁵³. Cette recherche d'un sens transcendant, Renée Melina Shemura, l'interlocutrice de la Skyphe, l'interprète ainsi : « Also der Vorwurf lautet Hybris? » (PN, 293). En effet, l'*hybris* est lié à la notion de transcendance. L'*hybris* n'existe pas sans une divinité supérieure, sans une intention. La Skyphe semble inviter l'amirale à considérer les évènements sous un angle qui ne soit pas celui de l'intention, de l'intentionnalité (post)humaine.

⁸⁵² Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 13.

⁸⁵³ La remarque de la Skyphe fait très probablement référence au débat entre causalistes et non-causalistes qui est au cœur de la philosophie de l'action ; y a-t-il une intentionnalité dans l'action ? Cf. à ce sujet : Jean-Luc Petit : « Intention, action et évènement : les derniers développements de l'approche analytique », in : *Création et Évènement. Autour de Jean Ladrière*, Editions Peeters, Louvain, 1996, p. 221-237. À cette question, s'ajoute la pensée du réalisme spéculatif, telle qu'on la retrouve chez Quentin Meillassoux, qui cherche à penser un monde qui ne soit plus dépendant d'un sujet auquel il apparaît, c'est-à-dire qui ne soit plus pensé comme issu d'une intentionnalité. Il critique ainsi les philosophies post-kantiennes et corrélacionnistes : « Tous les corrélacionnistes se révèlent comme des idéalismes extrêmes, incapables de se résoudre à admettre que des évènements d'une matière sans homme dont nous parle la science ont effectivement pu se produire tels que la science en parle. Et notre corrélacionniste se trouve alors dangereusement proche des créationnistes contemporains », in : Quentin Meillassoux : *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, p. 33. Voir à ce sujet l'article d'Aurélien Alavi qui tente de défendre l'approche phénoménologique face au réalisme spéculatif : Aurélien Alavi : « Le réalisme spéculatif et la phénoménologie : comment donner sens, avec Husserl et par-delà Husserl, à ce qui passe toute évidence représentationnelle ? », in : *Eikasia*, 95/2020, p. 147-192.

Ici, l'on a donc affaire à un décentrement forcé et initié par la nuit des pulsars. Les « posthumains » qui se croyaient les descendants des humains comprennent que leur conception de la vérité et de la réalité leur échappe. Ce changement de paradigme semble faire vaciller jusqu'à leur identité : « Wer ist eigentlich »wir«? Denken Menschen überhaupt noch mit was anderes als mit dem Tlalok? Sind die Zeiten der organischen Hirne nicht vorbei? » (PN, 309). Or, précisément, il semble bien que l'« organique » ne puisse être évacué aussi facilement. En ce sens, la nuit des pulsars s'apparente à un retour de la nature qui ne peut être compris par la seule logique (post)humaine.

De telles histoires ne sont pas rares dans les productions science-fictionnelles et en particulier dans les récits post-apocalyptiques. Un exemple paradigmatique de ces narrations est la fiction dystopique *Ravage* de René Barjavel (1943) qui décrit la décadence d'une société technologique plongée dans le chaos suite à la disparition de l'électricité⁸⁵⁴ et la refondation de la société humaine sans technologie. Le roman s'inscrit clairement dans une idéalisation du « retour à la terre » et prend ainsi une coloration pour le moins conservatrice. Il en est de même pour un certain nombre de fictions plus récentes mettant en scène un monde où la technologie cause la chute d'une civilisation ; l'on peut penser entre autres au roman *Der Untergang der Stadt Passau* (1975) de Carl Amery, à celui de Pierre Bordage, *Les derniers hommes* (2001), à *Silo* (*Wool*) de Hugh Howey (2012) ou *Les ombres filantes* de Christian Guay-Poliquin (2021)⁸⁵⁵.

Si les fictions post-apo, prônant le retour à la « nature » ou dépeignant plus simplement un retour de bâton de cette même nature face à une société technologique, sont nombreuses, l'on est alors tenté d'interpréter l'histoire de *Pulsarnacht* de la même manière, et ce pour les raisons évoquées plus haut qu'il convient d'explicitier ici.

⁸⁵⁴ *Ravage* est par ailleurs un texte cité par Quentin Meillassoux pour mettre en lumière le concept de « fiction hors science ». La disparition de l'électricité est un phénomène qui rompt les lois de la nature présupposé de l'univers fictif, et ce sans explication plausible. Cf. Quentin Meillassoux : *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Aux Forges de Vulcain, 2013, p. 60-68.

⁸⁵⁵ « Il y a quelque chose d'assez réactionnaire dans cette utopie d'un gouvernement « naturel », sans structure, sans contrat social, sans lignes politiques, où le pouvoir découlerait de l'ascendant « naturel ». », in : Diana Maude Couture : « Se reconstruire après une fin du monde : Analyse des sociétés post-apocalyptiques dans trois fictions anglosaxonne récentes », Mémoire sous la direction de Richard Saint-Gelais, Laval, 2019, p. 118, <<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/33997/1/34948.pdf>>[4.5.2021].

Ces raisons se situent essentiellement autour de la caractérisation des « Dims » dans leur opposition avec la société des posthumains. En effet, le peuple des Dims présente un certain nombre de traits qui l'apparente à un peuple « naturel » au fonctionnement tribal et à la tradition mythologique. Nous avons déjà vu que le nom « Dim » lui-même est à relier au concept hégélien de « die Trüben ». L'interprétation est claire ici. Toutefois, il faut encore montrer en quoi les Dims peuvent être apparentés à un peuple « naturel ».

Le second chapitre « Ins Paradies verbannt » s'ouvre sur la description de « Treue », sorte d'« astéroïde » doué d'intelligence⁸⁵⁶. Cette description correspond aux pensées de César lorsqu'il observe une Dim, Daphne, dont il semble être épris. Ce passage, conté par un narrateur omniscient et qui semble en même temps suivre les pensées de César⁸⁵⁷, permet à la fois de présenter les trois renégats de Yasaka (Zera, Laura et César lui-même) et de les mettre en perspective avec les autres espèces sur Treue. Voici la description de Daphne :

Die Frau war unbedeckt und recht jung. Ihr kurzes schwarzes Haar hatte sie sich mit selbstgemachtem Färbemittel verdunkelt; die Leute zu denen sie gehörte, hatten im Allgemeinen schlichtere Köpfe. Im Nacken bewegte sie sich, sah man genau hin, eine komplizierte Tätowierung. (PN, 82)

Daphne est décrite de manière impersonnelle, reflétant les pensées de César sur un membre d'une espèce qui n'est pas la sienne. Le tatouage qu'elle porte, nommé « Glyphe »⁸⁵⁸, est un savant mélange entre tradition et technologie. Les « Glyphes » sont en effet des tatouages dynamiques : « Ihre Glyphen – intrikate Kleinabbildungen,

⁸⁵⁶ Le glossaire précise que seules les espèces moins développées caractérisent les Médées d'astéroïdes ou de planètes. Rappelons que le glossaire qui se situe à la fin du roman est intradiégétique et permet ainsi un clin d'œil ironique au lecteur. Voici comment elles sont définies : « Sehr große, von der Astronomie unterentwickelter sternenfahrender intelligenter Spezies mitunter für Asteroiden oder Planeten gehaltene Geschöpfe mit weit auseinanderliegenden Phänotypen, Physiologien, Ausprägungen von Intelligenz und Sprache, die aufgrund ihrer enormen Masse in Schwerfeldern von Planeten oder allzu nah an Sternen nicht lebensfähig werden [...]. Keine Medea gleicht der anderen » (PN, 421).

⁸⁵⁷ Si l'on reprend la terminologie de Gérard Genette, la perspective narrative relève d'une « focalisation omnisciente ». Toutefois, la narration épouse le flux des pensées de César. L'on assiste à une association entre des termes très impersonnels (César est nommé « der Mann », Daphne, « die Frau ») et une narration qui se situe à la tangente du monologue intérieur du personnage. Cf. Gérard Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

⁸⁵⁸ Le choix du nom est intéressant. Le glyphe désigne de manière générale la représentation graphique d'un signe. L'on retrouve le même intérêt pour ce concept chez Alain Damasio dans son dernier roman *Les Furtifs* (2019). Dans ce roman, des êtres insaisissables qui semblent presque dans une autre dimension et dont le mode de communication est sonore, laisse parfois des « glyphes », des traces générées par le son qui modifient le réel. La notion de dynamique, de mouvement semble présente chez les deux auteurs. Le glyphe des Dims chez Dath est lui aussi une trace mouvante qui peut refléter des émotions, par exemple.

twistorial verschobene Ebenenmomente, Hyperperlen – bewegten sich im Feuerflackern, als würden sie im Zeitstrom selbstreingewaschen von allen Beharrungssünden des Fleisches: Schattenspiele der erhofften Ewigkeit » (PN, 99). L'on comprend que ces tatouages fonctionnent à l'aide d'une interface virtuelle, permettant à cette hyperréalité qui se grave dans le corps d'inscrire l'archaïque. En effet, ces « hyper-symboles » ne relèvent pas seulement d'une pratique technologique, ils servent avant tout à reconnaître et à identifier chaque membre de la communauté. Les tatouages remplissant donc une fonction traditionnelle, archaïque :

Daphne kennt alle Dims, die hier mit ihr zogen und nähten, knüpften und zurrten. Die längste Zeit über hing sie mit Fiona und Adrian (...). Fiona war lieb. Ihre sehr simplen Glyphen, überwiegend Darstellungen der Interaktionen masseloser Felder, an Armen und Beinen wiesen sie als schlichtes Gemüt, wenn auch kleine Streberin aus. Adrian dagegen hatte ein freches Mundwerk, dem seine Angeberglyphen zwischen Bauchnabel und Penis entsprachen: auffällig illustrierte nullgeodätische Kongruenzen, Spinoren, Rotationen. (PN, 93)

Il est donc possible de comprendre ces tatouages comme un marquage, le symbole d'une appartenance au groupe. Toutefois, ceux-ci sont individuels, et en cela ils se rapprochent plus d'une conception contemporaine qui met en valeur le tatouage comme pratique individualisante. Quant à leur aspect « physique », comme la représentation de « congruences géodésiques nulles »⁸⁵⁹ ou de « spineurs »⁸⁶⁰, ils rappellent symboliquement l'importance de leur mythologie « Dim », mythologie rendue muette et décrédibilisée par les « posthumains ». Si la théorie de la relativité ou celles visant à décrire mathématiquement l'espace-temps peuvent sembler bien loin du mythologique au lecteur contemporain, il semble pourtant que les Dims aient conservé des savoirs, pour eux archaïques, qu'ils se soient transmis depuis des générations sans les formaliser

⁸⁵⁹ Le terme de congruence est emprunté à la théorie de la relativité générale.

⁸⁶⁰ Formellement, un spineur est un élément d'un espace de représentation pour le groupe spinoriel. Concrètement, il s'agit d'un élément d'un certain espace vectoriel complexe associé à l'espace de référence, typiquement l'espace euclidien ordinaire, et sur lequel les rotations (ou plus généralement les transformations orthogonales) agissent de façon spécifique. Les spineurs sont introduits par Elie Cartan. Il est particulièrement intéressant de noter que ces éléments ont ensuite été appliqués en physique quantique par le physicien Dirac (à travers l'équation de Dirac), scientifique dont l'histoire est reprise par Dietmar Dath dans le roman éponyme *Dirac* (2006). Par ailleurs, les spineurs font partie d'un essai de théorisation de la gravitation quantique : la théorie des twisteurs. Cette théorie reste une tentative d'unification de la théorie de la relativité générale et de la physique quantique et n'a pas abouti. Toutefois, elle est reprise dans *Pulsarnacht* à travers les « Twistoren » dont découle notamment la « twiSicht » qui permet aux posthumains de percevoir une réalité augmentée grâce à leur Tlaloks – voir à ce sujet le glossaire : PN, 425. D'autre part, la théorie des spineurs a certainement donné lieu à l'invention des « Spintroniken » dans *Die Abschaffung der Arten*, qui sont des dispositifs implantés dans la tête des posthumains de Mars et leur permettant de rechercher des informations. Padmasambhava s'en sert comme d'un « livre de la vie ». Voir à ce sujet le chapitre III.A.2.

de manière rationnelle ou scientifique. De fait, les Dims ne semblent pas avoir utilisé ces connaissances en physique et en mathématique pour les appliquer à une innovation-tech qui leur aurait donné une place prépondérante dans l'univers de *Pulsarnacht*. Ils les conservent simplement sur leur peau. Repensons à la phrase de Laura : « Wie kann ein Lebewesen, dessen Mythologie diesen einfachen Tatsachen widerspricht, verstehen was Twistoren sind? » (PN, 233). L'on comprend que les posthumains ne saisissent pas le fonctionnement de la société des Dims puisqu'ils comprennent la mythologie comme la narration de légendes irrationnelles ne pouvant aller de pair avec une théorisation scientifique du monde.

Bien que les Dims conservent les codes d'une société traditionnelle aux yeux d'un lecteur contemporain, leur mythologie participe d'une vision précise de l'histoire de la physique. Le second chapitre permet de suivre les habitudes des Dims ; leur journée de travail pour les Custai, suivi d'une réunion près du feu. La coutume qui consiste à se réunir près d'un feu pour entendre une vieille Dim conter les légendes de ce peuple, tout comme leur nudité et leurs tatouages, contribue à donner une image archaïque à ce peuple. Le passage décrivant leur réunion s'apparente à une veillée traditionnelle visant à transmettre aux jeunes générations des valeurs identitaires fortes à travers le mythe.

Dans cette description, les paroles de la vieille Victoria se mêlent aux réflexions de Daphne qui reçoit ce discours entendu maintes fois avec scepticisme. Comme nous le verrons dans la partie suivante, la figure de Daphne se situe à mi-chemin entre l'adhésion à l'identité Dim et une identité transfuge portée vers les posthumains à travers son amour pour César ; elle est très certainement une figure de la réconciliation. Mais attardons-nous d'abord sur le discours de Victoria. Celle-ci met en scène son récit mythique, grâce à une théâtralisation de son rôle de « vieille sage » : « Sobald sich die Heiterkeit gelegt hatte, bellete die Greisin effektiv dreimal kurz in die laue Nacht – es war eine Zurschaustellung von Alter und Hinfälligkeit, in der sich die Suggestion großer Lebenserfahrung und ein spitzer kleiner Territorialhusten eingerollt hatten » (PN,100). Toutefois, la suite de son discours n'a rien d'un aboiement puisqu'elle explique ce qu'est un Pulsar : « Ein aus Sternexplosion hervorgegangener Himmelskörper, der so viel Materie wie die Sonne der Vorfahren in sehr wenig Volumen gepackt hat » (PN, 100). Cet exposé aux allures scientifiques permet à Victoria de ménager ses effets :

Die Stimme wurde schwächer, aber auch das war Absicht, ein Sichherantasten ans Verlöschen des Sagbaren. Nun setzte sie den Schlusspunkt, die Pointe, auf die diese Lektion von Anfang an hatte hinauslaufen sollen. »Aber du weißt, lieber Junge, nichts über Geminga. Weil niemand etwas darüber weiß.« (PN, 101)

La Dim explique que Geminga est un pulsar, et que la « planète » Treue est son satellite⁸⁶¹. L'explication de la nature de Treue s'accompagne du récit mythique des anciens humains ayant observé pour la première fois cet objet céleste sans comprendre ce qu'il était. L'histoire de l'origine du mot « Geminga » est quasi-authentique⁸⁶² ; Victoria rapporte que le pulsar porte ce nom en référence au dialecte milanais « gh'è minga », signifiant « ce n'est pas là ». La mention de la planète Terre permet à Victoria de déployer une fois encore la rhétorique du retour à la terre originelle : « [die Rhetorik] von der Migration auf einen ominösen Planeten des »Neuanfangs«, auf dem sich angeblich schon heute immer die Dims, freigekauft oder entlassen, niederließen, und von dem Daphne bei sich glaubte, dass er nu reine peinliche Metapher für den Tod war » (PN, 101). En ce sens, l'on comprend aisément pourquoi la nuit des pulsars est le point névralgique de ce mythe. Il légitime, par son avènement, toute la vision du monde des Dims⁸⁶³. En effet, si l'on suit l'analyse du mythe d'André Jolles⁸⁶⁴, ce qui est à l'origine du mythe, c'est la question qui vise la nature profonde de l'univers dans son entier. Le mythe donne une réponse à ce questionnement à travers un évènement qui donne une unité à la vision du monde. Selon Pierre Brunel, qui s'appuie sur l'analyse d'André Jolles : « L'évènement (*Geschehen*) est le geste verbal du mythe [...]. L'accident est ce qui arrive par hasard, dans un univers qui semble abandonné à la contingence. L'évènement est au contraire la manifestation d'une nécessité latente »⁸⁶⁵. Dans *Pulsarnacht*, il ne s'agit pas seulement d'un geste verbal, mais bien aussi d'un évènement devenu avènement. Comme bien souvent dans les productions science-fictionnelles, il semblerait bien que les figures et histoires mythiques

⁸⁶¹ Dans les faits, les scientifiques ont observé un rémanent de supernova nommé « la nébuleuse du Crabe ». Peut-être Treue est-elle une référence à ce rémanent ? Dans le roman, la planète est peuplée de « pensées », des petits animaux ressemblant à des crabes : « ein weißes Spinnen-Kaktus-Krebstierchen » (PN, 364).

⁸⁶² Dans le récit, les villes italiennes sont des « colonies ». L'emploi d'un vocabulaire en décalage avec la terminologie adéquate permet de renforcer l'effet de défamiliarisation.

⁸⁶³ Daphne elle-même souligne que les mythes et paraboles évoqués par Victoria servent à consolider une vision spécifique du monde : « Es war offenbar eine ihrer Parabeln zur Erläuterung geschichtlicher, astronomischer und militärischer Zusammenhänge, erzählt wie häufig, in Gestalt erotischer Verwicklungen » (PN, 104).

⁸⁶⁴ Cf. André Jolles : *Einfache Formen*, Niemeyer Verlag, Halle, 1930.

⁸⁶⁵ Pierre Brunel : *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992, p. 21.

s'incarnent pour donner lieu à une nouvelle ère. Dans ce roman aussi, la nuit des pulsars, nuit apocalyptique, l'évènement tant prédit par les Dims vient légitimer et donner du sens à toute la construction identitaire et communautaire de ce peuple. Daphne qui, rappelons-le, garde une certaine distance vis-à-vis du discours des Dims, qualifie la récurrence de ce motif d'obsession : « Daphne kannte die Mythen, die Obsession der Alten betreffend der Spezies, die sich »menschlich« nannte, was, wenn die Mythen stimmten, eine Lüge war » (PN, 139). Mais cette obsession est-elle étonnante si l'on considère qu'il s'agit là d'un combat pour l'identité ? La mythologie Dim qui s'efforce de transmettre une histoire secrète⁸⁶⁶ de générations en générations semble être une lutte pour conserver une identité et une histoire perdues.

L'apocalypse de la nuit des pulsars, si elle est une catastrophe identitaire et matérielle pour les posthumains, est une « révélation » pour les Dims. La révélation au grand jour de leur identité, leur histoire et leur vérité qui leur permet de revenir sur Terre. Daphne elle-même rejoint ses semblables vers la planète originelle.

Voici donc les arguments qui plaident en faveur d'un récit conservateur et met en lumière l'importance des lois de la nature. Ce « retour de la nature » brise un monde-tech qui s'avère plein d'illusions et amène un peuple considéré auparavant comme « primitif » à un « retour aux origines ».

d. Retour à la nature 2

L'on pourrait également voir un second « retour à la nature » à travers le dévoilement de la véritable identité des posthumains. En effet, si les posthumains sont persuadés au début du récit d'être doués d'une technologie forgée par eux-mêmes qui les place au dessus d'autres espèces douées d'intelligence, ils se révèlent avoir une identité bien différente.

La nuit des pulsars révèle que les posthumains sont en fait des enveloppes de chair (« eine sehr künstliche Schöpfung », PN, 365) abritant un Tlalok, une intelligence supérieure. Lorsque cette nouvelle est découverte, nouvelle que les Dims semblaient déjà avoir perçu, c'est un monde qui s'effondre : « Die Menschen, die der Schunkan kannte, inklusive ihn, gab es gar nicht » (PN, 365). C'est une surprise énorme pour ces

⁸⁶⁶ Cette vérité est tenue secrète par les Dims : « Und sie wusste, dass die Dims dazu angehalten waren, diese Geschichten und Mythen niemals, unter keinen Umständen, mit irgendeiner anderen Spezies außer den Custai, die davon sowieso nicht wissen wollten, zu erörtern » (PN, 140).

posthumains qui considèrent à présent leur identité comme un mensonge répété depuis des années : « Der Tlalok war, anders als jedes Kind zu wissen glaubte, kein technisches Gerät, das einem Lebewesen – einem Menschen – als eine Art twistorraumoptimiertes zweites Hirn dabei half, in eine andere Wirklichkeit zu spähen oder unter ungewöhnlichen Bedingungen zu überleben » (PN, 364-365).

L'on voit bien en quoi l'espèce habitant au sein des « posthumains » n'a rien de technologique, elle est organique. Celle-ci ressemble d'ailleurs fortement aux « pensées » sur Treue : « Ein kleines, weißes Spinnen-Kaktus-Krebstierchen. Bis auf den Umstand, dass es ein wenig kürzer und kompakter war, glich es in allen Einzelheiten den Gedankenkrabblern auf Treue » (PN, 364). La première à exiger que le Tlalok du capitaine Kuroda, mort dans une bataille, soit ouvert est la vieille Dim Victoria. Celle-ci affirme à César qu'il comprendra tout lorsqu'il aura ouvert le Tlalok. Elle lui indique déjà que c'est l'histoire des Dims qui a été volée, frappée d'une *damnatio memoriae* et déformée par les « posthumains ». Elle rappelle que le mot « Tlalok », ainsi que le terme « Ahto », sont les noms de divinités, respectivement aztèque et finnoise⁸⁶⁷.

Après avoir ouvert le Tlalok, César interroge une Skyphe sur la véritable histoire des « posthumains » : « »Und wer sind wir? Leute wie Castanon, Zera und ich?« »Diejenigen, die viele Spezies die Regenfinger oder Meergötter nennen. Die Erbauer der Ahtotüren. Eine Art, die vergessen wollte, was sie war [...]« » (PN, 366). Il est intéressant de souligner que les noms et appellations ont un double sens permanent depuis le début du récit ; « Regenfinger » ou « Meergötter » servent à désigner cette espèce aliène mais ils rappellent aussi que ces mêmes aliènes ont volé l'histoire des humains. L'on retrouve le même principe avec le mot « Helfer » qu'utilisent les Custai pour désigner les Dims lorsque la Skyphe explique comment les « posthumains » se sont appropriés l'histoire et l'identité humaines :

Ihr habt die Welt der Menschen gefunden. Sie haben euch verführt und wollten es gar nicht. Ihr wolltet jung sein wie sie. Ihnen gefiel das nicht. Ein kurzer Krieg hat es entschieden. Diejenigen, die ihr nicht getötet habt, wurden erst eure Helfer. Dann, nach ein paartausend Jahren, wurden ihre Nachkommen die Helfer einer eurer Hilfsspezies, die ihr in Freiheit entlassen habt. Mit diesen zweifelhaften Geschenk, die Dims (PN, 366).

⁸⁶⁷ En effet, « Ahto », aussi nommé « Ahti », est le dieu de la mer et de la pêche dans la mythologie finnoise. « Tlaloc », appelé aussi « Tlalocantecuhtli », est le dieu aztèque de l'eau et de la pluie.

Dès lors, il apparaît clairement que le double sens, présent dès le début du récit grâce aux noms des peuples et des artefacts, était une invitation implicite à découvrir une vérité cachée. De la même manière que les Dims, dont la mythologie dit avant l'heure un secret encore tu, plusieurs indices sont disséminés dans le texte avant la nuit des pulsars. Ces aliens ayant voulu oublier leur identité sont soudainement mis en face du mensonge de leur histoire. Une telle révélation n'est pas anodine. D'une part, comme cela a déjà été dit, parce qu'elle redonne une légitimité au peuple Dim. La fille de Shavali Castanon annonce après la nuit des pulsars : « Abergläubische Dims, so müssen wir erkennen, wissen mehr als wir. Das ist die wahre Katastrophe » (PN, 377). Si le discours d'Irina Fayun Castanon est empreint de spécisme, il montre en tout cas que l'enjeu se situe dans le discours ; c'est une guerre de paradigme et d'histoires dont il s'agit ici.

Or, le paradigme qui s'effondre après la nuit des pulsars, c'est peut-être avant tout celui d'une société technocratique. La vérité organique des Tlaloks vient tirer un trait sur une civilisation hautement technologique, en tout cas pour ce qui est de l'interface posthumain-machine. Leur « supériorité » vient du vivant, non de la technologie. Ici encore, il est aisé d'interpréter un tel retournement comme un retour du vivant au milieu de l'inorganique. Il s'agit, comme pour *Die Abschaffung der Arten*, d'une entité invasive investissant les corps humains comme des enveloppes de chair : « Sie waren Kostüme für das hier, was immer » das hier « genau bedeutete » (PN, 365). Contrairement à l'idée « postbiotique » que constitue la déesse Katahomenleandraleal, les Regenfinger se rapprochent plus des espèces invasives telles qu'on les trouve dans la série de films *Alien* (1979, 1986, 1992, 1997, 2012, 2017) ou dans *Invasion of The Body Snatchers* (1978). Dans ce dernier film, réalisé par Philip Kaufman, les aliens remplacent les humains de manière imperceptible. Une fois, les humains remplacés, leur « coquilles vides » continuent de fonctionner en imitant un comportement normal. L'on peut tout à fait imaginer que cette réécriture de l'histoire après la guerre entre humain et aliens dans *Pulsarnacht* s'est elle aussi fait progressivement. Le récit ne le précise pas.

Quoiqu'il en soit, l'idée d'un vivant qui se révèle et finit par détruire l'idéologie technocratique de ces « posthumains » s'apparente à un retour du vivant qui interroge la civilisation basée sur l'effacement des frontières humain-animal-machine. S'il est vrai que ces « posthumains » restent des cyborgs, la question de l'interface se pose bien autrement que dans *Die Abschaffung der Arten*. Il semble que l'apparition de

l'espèce aliène vienne modérer l'engouement pour la technologie et interroger la dichotomie technologie/organique.

Toutefois, si l'on peut être tenté de voir dans ce revirement une forme de chatiment prométhéen pour une espèce ayant voulu voler l'histoire d'une autre, il est également possible d'interpréter le roman dans son entièreté comme un récit de la réconciliation. C'est ce qu'il s'agira d'analyser dans la partie suivante.

2. L'écriture-machine de Pulsarnacht comme outil de réconciliation

a. Lorsque le cyborg aperçoit ses ficelles

L'histoire qui se déroule sur Treue est, contrairement à celle de Yasaka, l'histoire de rencontres diverses ; entre différentes espèces, intérêts et interprétations du monde. La façon de vivre des Dims, plutôt tribale, a déjà été décrite plus haut. Toutefois, sur Treue l'on rencontre également des Custai, des Skypho et des posthumains. Ces derniers individus sont particulièrement importants pour le récit puisqu'ils sont les trois derniers représentants de la résistance pendant la guerre des VL. L'image de César Dekarin en particulier, noircie par le récit qu'en fait Yasaka, s'accompagne d'une forme de méfiance, voire de terreur vis-à-vis de ses actes pendant la guerre⁸⁶⁸. Vaincus, puis exilés sur Treue, le lecteur suit les trois personnages dans leur pérégrinations après-guerre. Ici encore, la narration décrit l'après de la catastrophe, ce qui vient après l'enjeu crucial ; en d'autres termes les ruines d'une bataille politique et éthique.

En ce sens, ces trois personnages représentent à eux-seuls une forme d'adaptation face à l'échec de leur action. César et ses amis doivent faire face à l'impuissance et à la désillusion. Cette reconnaissance de l'échec est à nouveau une acceptation face à des puissances supérieures⁸⁶⁹. En cela, ils s'éloignent déjà de la croyance paradigmatique quasi-intrinsèque aux VL en la construction d'un sujet-conscience capable de se perfectionner constamment en changeant de « corps ». Certes, les anciens résistants utilisent les technologies des VL – et César est l'un des êtres les plus technologiques de cet univers⁸⁷⁰. Pourtant, ils ont dû faire face aux enjeux politiques de cette technologie et à l'échec de leur éthique lorsque la mise en réseau-tech du monde les dépasse. Peut-être ces posthumains-ci sont-ils les plus à même de percevoir les ficelles *hightech* de leur univers cyborg.

⁸⁶⁸ « Er mochte den Spitznamen, weil der so absurd war: Seinen Vornamen, den Leute überall auf den Welten und Habitaten der VL fürchteten, wo sie ihn nicht vergessen hatten, in diesem Kürzel als Zeichen der Nähe und Zuneigung aufzuheben, wäre wohl niemandem außer Zera je eingefallen » (PN, 89).

⁸⁶⁹ Comme c'est le cas pour la découverte de l'existence d'une espèce aliène supérieure et, on le verra dans la partie V, l'idée d'un univers qui s'auto-génère comme une machine à calculer.

⁸⁷⁰ « [...] es war ein Traum in twiSicht. César Dekarin gehörte zu einer Handvoll Personen, die auf diese Weise träumen konnten [...]. Seine hohe Tlalokintegration, die er in Dutzenden von Dekazyklen erreicht hatte, ließ die Neuromachandeure, die ihn nach der Gefangennahme untersucht hatten, noch heute ehrfurchtsvoll von ihm reden » (PN, 110).

La figure de César est particulièrement centrale pour notre analyse dans la mesure où elle est peut-être celle qui permet une réconciliation entre deux mondes qui paraissent de prime abord tout à fait opposés l'un à l'autre ; celui des posthumains et celui des Dims. César Dekarin, aussi nommé le « Shunkan », est décrit comme un ancien résistant ayant participé à la guerre des lignées contre le pouvoir établi sur Yasaka au moment du récit. Son surnom fait très certainement référence au moine bouddhiste japonais ayant participé à un complot politique pour renverser un commandant militaire, Taira no Kiyomori. Shunkan échoue et est exilé avec trois complices sur l'île de Kikai-ga-shima. Son histoire est rapportée dans le *Heike monogatari* (*Le Dit des Heike*), une épopée poétique classique de la littérature médiévale japonaise⁸⁷¹. Le nom de l'île sur laquelle les complices japonais sont exilés, « Kikai-ga-shima », n'est pas anodin. Les exilés de *Pulsarnacht* sont sur Treue dont le nom n'a pas de racine commune avec le nom de l'île japonaise. Toutefois, l'on apprend que César vient d'une « Shiema », une civilisation à l'organisation anarchiste ayant soutenu la révolte de César, le « Shunkan »⁸⁷². Or, « shima » signifie « île » en japonais.

D'autres similitudes apparaissent entre l'épopée japonaise et l'histoire de Pulsarnacht. Dans le roman SF, les exilés sont seulement au nombre de trois, contre quatre dans l'épopée japonaise. Toutefois, ceux-ci connaissent comme dans *Le Dit des Heike* une amnistie. Dans l'écrit traditionnel, quand l'épouse impériale Taira no Tokuko est enceinte du futur empereur Antoku et éprouve des difficultés, son père Kiyomori, accorde l'amnistie à Yasuyori et Naritsune (deux des exilés) afin d'apaiser les esprits en colère et dans l'espoir de soulager la douleur de sa fille. Shunkan est quant à lui laissé seul sur l'île, le quatrième exilé, Narichika, ayant été exécuté auparavant. Dans *Pulsarnacht*, ce sont les trois exilés qui pourraient être graciés s'ils écrivent un « bref », un conte politique qui pourrait les racheter⁸⁷³. Ces trois contes sont pour le moins intéressants car ils soulignent l'importance du récit, de la narration dans la mémoire

⁸⁷¹ *Le Dit des Heiké. Cycle épique des Taira et des Minamoto*. Traduction française de René Sieffert, vol. II, Verdier, Paris, 2012.

⁸⁷² Voici la définition du glossaire : « »Allgemeine Arbeit«. Libertär-anarchoide Zivilisation aus der Frühzeit der Tlalok-Epoche [...]. Aus der Shiema stammten die meisten Unterstützerinnen und Unterstützer des Shunkan und Feinde der Regierung Castanon » (PN, 423).

⁸⁷³ Le « bref pontifical », en allemand « Breve », est un acte administratif bref contenant une autorisation par dérogation.

collective. En réécrivant l'histoire de la guerre des VL d'une manière acceptable pour le gouvernement de Yasaka, les exilés peuvent se racheter. Comme souvent dans l'œuvre de Dietmar Dath, la réécriture revêt une importance capitale, que ce soit au niveau intadiégétique (les « Breven ») ou au niveau extradiégétique (l'histoire de Shunkan par exemple). Pour être précis, l'histoire du Shunkan qui vient de la tradition japonaise n'est pas la source première de Dietmar Dath. Ce dernier s'inspire avant tout d'une pièce de théâtre de Seami Motokiyo dont on trouve la traduction dans *Certain Noble plays of Japan. From The Manuscripts of Ernest Fenollosa* d'Ezra Pound⁸⁷⁴. Elle confère au roman son aspect « composite » ; une écriture postmoderne composée d'autres textes⁸⁷⁵ mais aussi une variation quasi-musicale de certains thèmes et récits. C'est le cas, dans *Pulsarnacht*, de certaines histoires qui reviennent et sont réécrites au fil du roman par différents personnages.

Il est notamment fait mention d'un jardinier éperdument amoureux d'une noble dame. Cette histoire est contée à deux endroits du roman, une fois par Zera et une autre par la Dim Victoria. Cette même histoire prend un sens tout à fait différent en fonction du personnage qui la raconte. Dans la première version, contée par une posthumaine, cette histoire a deux fonctions. Elle s'adresse d'une part à César pour le pousser à déclarer son amour à la Dim Daphne. D'autre part, de manière plus implicite, l'on retrouve ici la thématique de la mort et du regret. Zera raconte donc l'histoire d'un jardinier amoureux d'une dame au dessus de sa condition selon des codes qui rappellent la « hohe Minne » médiévale. L'intention de Zera est donc d'avertir César, de le pousser à l'action en lui faisant comprendre que son amour n'est pas un amour tragique tel qu'on le retrouve précisément dans la tradition médiévale : « Und es ist ganz anders als in den alten Breven, wo immer nur die Niedrigstehenden sich im Sehnsucht nach der Hochgestellten verzehren » (PN, 87). Le jardinier épris de la dame fait part de son amour à un homme au service de la dame. Ce dernier lui fait comprendre qu'il doit d'abord s'assurer de la sincérité de l'amour du jardinier : « Hier siehst du einen leichten Ballen Brokat. Nimm den über die Schulter und geh damit tausendmal rund um deinen Garten » (PN, 88). Le jardinier n'y parvient pas et meurt. La manière de conter de Zera contient des termes médicaux qui contrastent avec le style du conte : « [...] und woran

⁸⁷⁴ Ezra Pound : *Certain Noble plays of Japan. From The Manuscripts of Ernest Fenollosa* [1916]. Traduction allemande : *Nō, vom Genius Japans*, Verlag der Arche, Zürich, 1963.

⁸⁷⁵ Rappelons que l'écriture n'est pas identique au texte.

genau er stirbt, daran erinnere ich mich nicht – Kreislaufkollaps, Herzversagen, Hitzschlag, etwas in dieser Art » (PN, 88). C'est un style qui semble propre aux posthumains du roman. La seconde partie du conte est très rapidement évoquée. Zera insiste sur le fait que le jardinier, devenu fantôme, ne revient pas hanter celui qui a causé sa mort, mais bien la jeune femme dont il est amoureux. La mort du jardinier semble donc bien être le point culminant du conte pour Zera. Celui-ci n'ose pas se déclarer directement à son aimée et en meurt. L'échec de cette entreprise qui se solde dans la mort, ainsi que les regrets du fantôme sont les deux thématiques prégnantes ici. Cela n'a rien d'étonnant lorsque l'on considère que la mort est un objet d'angoisse pour les posthumains qui ont construit toute leur civilisation sur l'évincement de la mort. Elle symbolise donc l'échec le plus important.

Contrairement aux posthumains, les Dims semblent accepter la mort comme une partie intégrante et inévitable de la vie. Ils semblent d'ailleurs avoir un certain mépris pour les posthumains et leur volonté d'immortalité. Daphne, lors d'une embuscade orchestrée par les agents de Castanon, entend une posthumaine mourir : « Was wussten diese Leute vom Tod? Ihr Tlalok würde geborgen werden, der Körper nachgeklont » (PN, 327). Dans la version du conte par Victoria, l'accent est porté sur l'au-delà, sur le fantôme. Le conte devient plus politique que dans sa première version. Ici, l'homme au service de la dame ayant causé la mort du jardinier se justifie en disant qu'il n'est qu'un pauvre serviteur n'ayant pas connaissance de toutes les affaires de la maisonnée. L'emploi de l'expression « ein armer einzelner Bedienter » (PN, 104) qui fait référence aux « Scheinzelne » n'est pas anodin. L'expression est employée pour désigner les posthumains : « Bei der bedachtsam verwandten Wendung « armer Einzelner » ging kurz ein Brummen [...]. Daphne fand das reichlich plump: Musste eigentlich in jeder derartigen Geschichte ein Seitenhieb auf die Scheinzelnen untergebracht werden [...]? » (PN, 104-105). Si la première version met l'accent sur l'importance de l'action dans le monde réel pour éviter les regrets, la seconde version est quant à elle beaucoup plus cryptique. D'ailleurs, les Dims eux-mêmes ont du mal à saisir la fin proposée par Victoria : « Dieses Ende war den meisten unverständlich » (PN, 106). En effet, l'accent est porté sur le récit qui succède à la mort du jardinier, sur le désespoir de la dame ayant appris l'amour que lui portait cet homme. Il est intéressant de noter que la dame est persuadée que leurs deux destins sont reliés : « Ich weiß, dass der Mann, den sie vom Anwesen getragen haben, und ich in einer Verbindung stehen, die wichtiger ist als alle Dienstverhältnisse, als frivole Liebesbillets, Einladung zu

Festen, mit denen die hochgestellten Kinder einander die Zeit vertreiben » (PN, 105-106). C'est donc une dimension tragique, presque fataliste qui vient ici s'ajouter à l'opposé de l'idée d'action et de regret de la première version. Le tragique atteint un point culminant à la fin du récit lorsque, sous la lune jaune, elle aperçoit le fantôme du jardinier. Celui-ci se met à parler mais sans s'adresser à elle car il ne la voit pas : « Denn Lebende sind für Geister dasselbe, was Geister für Lebende sind: Man sieht hindurch und glaubt nicht, dass sie da sind » (PN, 106). Le conte s'achève donc avec la révélation d'une vérité cachée aux vivants : ces derniers sont des fantômes pour les fantômes. Les thématiques du fatalisme et de la séparation qui imprègnent cette seconde version soulignent en quoi la mythologie des Dims est liée à l'acceptation du destin de leur peuple.

Le serviteur, assimilé aux posthumains, renvoie à la cause de leur malheur. L'on peut donc lire cette version comme une illustration de la tragédie d'un peuple, à jamais séparé de sa Terre originelle, comme la dame l'est du fantôme. Toutefois, on peut également y retrouver la sagesse Dim qui semble voir au-delà les apparences. En effet, nous l'avons vu, la fin amène l'idée selon laquelle les fantômes non plus ne peuvent percevoir les vivants. À nouveau, un décentrement des perspectives et des idées pré-conçues est à l'œuvre. Le fantôme n'est pas perçu depuis le point de vue des vivants, il est aussi sujet dans ce récit, car lui aussi se retrouve coupé de son aimée. Contrairement à l'acception traditionnelle, que l'on retrouve dans la version de Zera, les fantômes ne reviennent pas nécessairement hanter les vivants comme si les vivants étaient la seule préoccupation des morts. Ce décentrement des perspectives est caractéristique de la vision du monde des Dims, et donc de leur narration.

L'on voit bien en quoi ces deux versions d'une même histoire sous-tendent deux narrations, deux visions tout à fait opposées l'une à l'autre. La seconde rappelle aux premiers conteurs qu'ils n'ont pas tout conté.

César

Toutefois, cette vérité Dim que les posthumains ne veulent ni ne peuvent voir au début du récit finit par être révélée. L'un des premières figures à pressentir ce changement est César. Figure de la résistance, craint dans l'univers entier, son exil pourrait être un échec. Il est pourtant la cause d'un grand changement. En effet, César est certainement le premier posthumain à comprendre qu'il est un pantin de l'univers, à en percevoir les ficelles.

Nous l'avons vu, César a un très haut niveau d'intégration de son Tlalok, ce qui lui permet de mêler le réel au virtuel avec aisance. Dans un passage très poétique, voire mystique, où César contemple les étoiles, l'on saisit sans peine la puissance de ce cyborg : « César spürte, hörte, schmeckte Sterne. Ihm war, als befände er sich mitten unter ihnen, als Zentrum ihrer Bahnen, Schweresenke ihrer Koniken » (PN, 108). Les variations d'échelles où la super-conscience du posthumain prend des proportions interstellaires confère à ce passage un aspect surréaliste. Le narrateur joue avec les métaphores, entre image et littéralité, allant jusqu'à faire douter le lecteur du degré de réalité de l'immensité du corps de César Dekarin : « Viele dieser Defekte fand der Mann, dessen Körper groß genug war, dass all diese Sterne als polierte Knöpfe seinen Mantel hätten schmücken können, mehr als verzeihlich [...] » (PN, 109). S'agit-il de la grandeur d'un homme ayant vécu les guerres ou d'une réelle grandeur physique ? La fin du passage ramène César à la réalité : « [...] das ist es also richtig: Ich träume. Mehr Sinne waren angesprochen von diesem Traum, als die meisten Menschen besaßen, geschweige zu gebrauchen wussten; es war ein Traum in twiSicht » (PN, 110). Il semble que l'auteur utilise l'horizon d'attente du lecteur de science-fiction pour semer le doute ; grâce aux nombreuses métaphores de ce passage, le lecteur oscille entre une interprétation littérale et une interprétation métaphorique de l'homme parmi les étoiles. Il finit par se réveiller – en même temps que César – d'un rêve technologique ; les posthumains aussi rêvent d'étoiles, de moutons électriques.

Au milieu de ce rêve lucide, émergent également les pensées de César sur la guerre et la responsabilité. Celui-ci ne semble pas regretter ses actes : « César fand die Opfer an Schönheiten der Milchstraße und der Andromedegalaxis, die das große Morden gekostet hatte, nicht schlimmer als die Verluste an denkenden Wesen » (DA, 109). Pour lui, seule la cause est importante : « Am Ende hatten nur er und seine engsten Freunde der Sache gedient und sich bereigehalten, mit ihr unterzugehen » (PN, 110). Peut-être est-ce cette expérience de la guerre qui fait de César une figure toute particulière. Il a conscience que l'histoire ne s'écrit pas en noir et blanc.

L'on apprend par la suite que la résistance a utilisé les Dims lors de la guerre : « Können wir füreinander sein, was wir waren, wenn wir wissen, wie unsere Gemeinschaften zueinander stehen, die Dims und die Aufständischen im Linienkrieg, und wie die erste Gemeinschaft die zweite gekauft, ausgebeutet hat, für einen Sieg, der am Ende nicht errungen war » (PN, 324). En conséquence, ses brefs (« Breven ») et

ceux de ses amis représentent des écrits qui permettent la réconciliation entre deux mondes en apparences aux antipodes.

La thématique de l'impuissance est donc particulièrement prégnante pour César, et plus largement pour les exilés sur Yasaka. Ils doivent faire face à un sentiment d'impuissance qui touche non seulement à leur croyance politique (la défaite depuis la guerre, ce passé qui ressurgit à travers l'amour que César porte à Daphne), mais aussi à leurs certitudes les plus intimes (leur identité, leur vision de l'univers, de la technique). Comme nous l'avons expliqué dans cette partie, il semble que les exilés, et en particulier César, soient les personnages les plus à-mêmes de reconnaître la nécessité du changement qui se produit durant le récit de *Pulsarnacht*. Le sentiment d'impuissance ressenti par ces personnages dès le début du roman indique une oscillation, un doute sur la légitimité des posthumains.

b. Posthumains conteurs : écrire la réconciliation

Il nous faut à présent analyser les conditions de possibilité de la réconciliation. Celle-ci est permise par ces textes dans le texte que constituent les brefs. Ces contes politiques permettent d'imaginer une autre histoire que celle du récit principal, une histoire où les mondes Dim et « posthumain » ne sont pas opposés. En ce sens, ces brefs fonctionnent eux aussi comme pourraient le faire des récits de SF ; ils proposent une alternative. Toutefois, le mode narratif est bien différent ; il s'agit là de contes dont la portée est allégorique, symbolique. Comme le souligne Dath dans *Niegeschichte*, la *fantasy*, la SF et plus généralement les productions fantastiques ont ceci en commun qu'elles explorent les possibles :

In dieser Darstellungsordnung befragen sie die menschlichen Mythen (als Fantasy), die spektralen Körpereffekte (als übernatürlicher Horror), aber auch das menschliche Erkennenkönnen (als Science Fiction) in bewusst widersprüchlich gesetzter Einheit von techne und episteme nach praktisch-spekulativen Gelegenheiten zur Erweiterung des Denkbaren selbst.⁸⁷⁶

C'est cette opportunité spéculative, permettant d'élargir le champ de la pensée, qui est cruciale. Toutes ces littératures, ces productions interrogent les possibles qu'elles soient de l'ordre du mythologique, de la science ou du corps. Toutes ces écritures-limite

⁸⁷⁶ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 82.

permettent de trouver une autre voie. Il semble qu'ici aussi, les brefs de *Pulsarnacht* permettent cet autre espace où la réconciliation est possible.

Lauras Breve

Le récit de Laura est le premier bref du roman. Il raconte l'histoire d'un magicien et de sa femme, très amoureux l'un de l'autre. Dans leur maison se trouvent tout l'art, toutes les productions depuis le début des temps : « In einer großen Galerie in der Mitte des Hauses war alle Kunst von allen Künstlerinnen und Künstlern aller Zeit versammelt, die ältesten und die neuesten Breven » (PN, 335). Cette maison s'apparente à un monde, en premier lieu en raison de la quantité d'art qui s'y trouve, mais aussi parce que les amis du magicien arrivent petit à petit dans la maison en passant par des portails. Il est précisé que ces portails sont à sens unique ; ils fonctionnent seulement de l'extérieur vers l'intérieur :

Das große Innen wurde mit jedem Tag größer, und dort wohnte er längst nicht mehr allein mit der Schönen, sondern hatte durch Portale, die nur von außen nach innen, aber nicht von innen nach außen führen konnten [...], längst alle ihre und seine Freundinnen, Freunde und Verwandten mit hineingeholt [...]. (PN, 336)

L'on pourrait d'ores et déjà préciser que ce détail fait très probablement référence aux portes Ahto, ces portes ayant permis aux aliens de découvrir le monde des humains. Leur trajet est à sens unique, les aliens ne repartent pas plus que les amis du magicien. Mais revenons au récit. Un jour, le magicien découvre les restes d'un cœur devenu de pierre. Ce cœur appartient à un géant ayant participé à une guerre – entre autres avec des dragons et des trolls comme le précise rapidement le conte. Le magicien embrasse le cœur qui se transforme en rubis. Le cœur demande au magicien de l'embrasser encore afin qu'il redevienne vivant mais le magicien s'y refuse, car il a peur de ce que le cœur, à nouveau géant, pourrait lui faire. Par ailleurs, le magicien veut rester fidèle à sa femme. Il y a donc une certaine méfiance entre le cœur et le magicien, et ce bien qu'ils aient une relation forte. Il est question d'amour, d'un lien plus fort que l'amitié.

Le cœur reproche au magicien d'être un mauvais magicien et le magicien affirme que le cœur pourrait être un cœur mais qu'il souhaite rester de pierre. Après cela, le magicien cesse de voir le cœur. Pourtant le magicien finit par changer d'avis et revient voir le cœur ; ceux-ci discutent mais le magicien se refuse toujours à embrasser le cœur.

À partir de là, le récit propose clairement quatre possibilités : soit le cœur finira par se dissoudre, soit le magicien le tuera par compassion, soit il l'embrassera afin qu'il

cesse d'être lourd et qu'il puisse l'enlever du chemin de sa maison, soit il l'embrassera mais au lieu de le jeter, il emmènera le cœur léger dans sa maison. Le cœur sait que la dernière possibilité est la moins probable. Toutefois, il est dit que ce qui fait souffrir le cœur, c'est l'impossibilité actée par le mot qui a été prononcé : « Es ist nicht die Treue des Zauberers zu seiner Frau, die den Stein lähmt und quält, es ist das Wort »nie«. Die vierte Möglichkeit bedeutet, dass beide, der Stein und der Zauberer, einander dieses Wort vergeben » (PN, 343). Le récit se termine ainsi, avec une fin ouverte : « Die Breve weiß nicht, wie sie ausgeht » (PN, 343) ; il laisse donc une place à une possible réconciliation entre le cœur et le magicien.

Ce récit peut être interprété de différentes manières, ou plus précisément à différents niveaux. En premier lieu, il est intéressant de souligner la place qu'occupe le bref de Laura dans le roman. En effet, celui-ci est placé juste après le commencement de la nuit des pulsars. Dans le chapitre précédent, César amène Daphne blessée chez un guérisseur, lorsqu'il remarque que des événements étranges se produisent. Le chapitre se termine ainsi : « Der Shunkan schloss die Augen und sagte, als wäre das Wort ein erlösendes, das auszusprechen er jahrelang erwartet hatte: »Pulsarnacht« » (PN, 334). Cette parole qui soulage, comme une vérité qui doit être dite, est pourtant la seule mention de la nuit des pulsars. En effet, celle-ci n'est pas décrite dans le récit. Au lieu de cela, c'est le bref de Laura qui commence, ce bref qui, précisément, narre l'histoire d'un cœur qui s'est arrêté de battre, tout comme le pulsar a arrêté d'émettre des ondes. Il y a donc là une symbolique de la mort, celle qui ne se dit, se raconte que métaphoriquement.

Si l'on considère que l'histoire de Laura représente la nuit des pulsars, le fait que la fin reste ouverte est particulièrement intéressant. Le magicien a plusieurs possibilités face à ce cœur, et il lui incombe de le sauver ou non. Nous avons vu plus haut que la maison du magicien peut être comprise comme le monde de *Pulsarnacht*, le « kartierte Welt » fréquenté par les « posthumains », les Custai, les Dims, les Binturs et les Skypho. Les amis du magicien viennent dans cette maison grâce à des portes qui symbolisent ces ouvertures spatio-temporelles que sont les portes « Ahto ». Dans cette mesure, l'arrivée du cœur vient remettre en question le monde du magicien. D'une part, celui-ci est irrémédiablement attiré par le cœur et d'autre part il a peur de ce que pourraient devenir ce dernier. On le comprend, le magicien et son monde sont face à un choix crucial.

L'on peut également considérer ce conte sous un aspect plus romanesque. Il s'agit aussi et avant tout d'une histoire d'amour complexe qui fait sans conteste penser à la relation entre César et Daphné. L'histoire de ces deux peuples est indissociable de leur histoire d'amour, tout comme la réconciliation sur le plan inter-individuel suppose un travail de mémoire et de pardon sur le passé.

L'histoire de Laura, qui est une ébauche de réconciliation, un doute sur le rapprochement de deux mondes, permet de mettre en lumière deux aspects de l'humain. De fait, les deux espèces qui « s'affrontent » dans *Pulsarnacht* représentent deux visions l'humain, l'une dite « naturelle », l'autre hautement technologique. Le bouleversement profond que connaissent les « posthumains » du roman témoigne symboliquement du rapport fragile que l'humain contemporain du lecteur entretient avec la technologie. Celle-ci remet en question le rapport de l'humain à une identité qu'il voudrait fixe et certaine. C'est ce que souligne Rosi Braidotti :

Braidotti is clear: the old modernist idealisation of the unitary, rational, independent, dislocated, solitary, able-bodied human subject has been revealed as a fiction. The self, subject, person, citizen, the human - each of these individualised entities - is now firmly interconnected, plugged into and caught up in the ever growing whirlpool of capital, technology, communication.⁸⁷⁷

Les posthumains lorsqu'ils découvrent leur véritable nature, ne savent plus ce qu'ils sont. En cela ils sont plus proches des Dims qu'ils méprisaient pour leur éternelle nostalgie d'un passé oublié par les tenants du discours. L'on voit bien que l'image technologique se superpose et s'interface à l'image plus « naturelle » de l'humain, du posthumain.

Ces retournements permettent ainsi plusieurs réflexions sur ce qu'est l'humain. En esquissant des images du posthumain aux multiples facettes, en montrant l'importance de la quête d'une identité qui ne soit pas univoque, le roman de Dath invite à une vision de l'identité humaine qui réconcilie nature et culture, mais aussi passé et futur. Ce qu'amène la nuit des pulsars, c'est l'acceptation de ces deux différentes images du posthumain qui coexistent ; l'une n'éradique pas l'autre.

⁸⁷⁷ Dan Goodley, Rebecca Lawthom, Katherine Runswick Cole : « Posthuman disability studies », *op. cit.*, p. 344, <<https://doi.org/10.1057/sub.2014.15>> [21.9.21]. Les auteurs citent Rosi Braidotti : Rosi Braidotti : *The posthuman, op. cit.*

Réconcilier le passé grâce au futur

Sur ce dernier point, le retour de la diaspora des Dims à la Terre fait référence à un passé volé et retrouvé. Rappelons que, bien que la nuit des pulsars ne soit pas décrite, les trois minutes d'interruption du cœur de Yasaka entraînent une suite d'évènements qui sont racontés par Zera à Sylvia : « Ein riesiger Stein ist in ein riesiges Meer gefallen. Sonnenhohe Wellen spülen die Ordnung fort, die du verteidigen willst. Die Energieschwankungen. Die Stromausfälle » (PN, 350). La liste des conséquences dramatiques pour Yasaka est longue. Mais le changement majeur réside probablement dans le retour à la Terre des Dims puisque ceux-ci sont les seuls à pouvoir s'y installer. Les êtres possédants des Tlaloks ou des « Kortikalmarcha » (c'est-à-dire les Custai) ne peuvent y résider. Ce retour à la Terre peut, comme nous l'avons déjà évoqué, certes être compris comme une séparation définitive avec le monde d'avant, une rupture bienvenue pour un peuple qui récupère enfin son histoire et sa légitimité. Toutefois, peut-être permet-il également le début d'une réconciliation face au passé. Plusieurs éléments permettent d'interpréter l'histoire du peuple Dim comme celle d'un peuple exilé. Non seulement les Dims connaissent l'exil de la Terre originelle, mais ils sont exploités et parfois vendus. L'on apprend au fil du roman que les Dims, esclaves des Custai, sont échangés contre des informations sur les Tlaloks des posthumains, comme l'explique un Custai à Mazurier : « Glauben Sie, wir fangen einen Krieg an, wegen ein paar Dims, für die wir im Gegenzug wertvolle Marcha bekommen? [...] Wir geben sie alle her, für einen Zipfel der Macht, mit der Ihr die Pulsare gezähmt habt! » (PN, 263). En effet, à l'inverse d'une vision univoque du rapport de force implicite entre posthumains et Dims, le lecteur apprend que, si les Dims souhaitent retourner sur Terre, la présidente posthumaine Shavali Castanon œuvre en réalité discrètement pour favoriser ce retour des Dims à leur terre originelle. Plus que cela même, comme le constatent Mazurier et Irina Fayun Castanon, la fille de la présidente, Shavali Castanon irait jusqu'à déporter les Dims si ceux-ci ne le faisaient pas volontairement : « [...] hinter ihrer Auswanderung und dem ganzen Hilfsschwachsinn nieman Geringeres steckt als unsere geliebte Regentin, die sie, wenn diese Typen nicht freiwillig migrieren würden, gewaltsam müsste deportieren lassen » (PN, 270). Le choix de mot n'est pas anodin. Il rappelle assez immédiatement la Shoah et l'idée selon laquelle les dignitaires

nazis cherchaient avant la solution finale à pousser la diaspora juive à s'exiler elle-même vers un état juif⁸⁷⁸.

Dans le roman de Dath, Castanon cherche à déporter les Dims afin de cacher la vérité imminente de la nuit des pulsars, raison pour laquelle elle fait assassiner le docteur Bin Zhou par son espionne Sylvia Stuiving, comme le mentionne un Custai à l'agent Mazurier. Cette lutte est donc une lutte pour le discours. C'est la vérité et la légitimité de la nuit des pulsars qui sont niées ; d'une certaine manière, avec une telle réaction, la présidente donne du poids à cette légende. Le parallèle avec la Shoah n'est pas explicite dans le roman. À part le choix du mot « déportation » et le motif de l'exil, il n'y a pas d'autres références à cette partie de l'Histoire.

Pourtant, l'on trouve d'autres références au passé, allemand notamment, dans le roman. Lorsqu'à la fin du récit, Daphne et les siens retournent sur Terre, il est fait mention de leur statut de réfugiés. Les Dims ont été achetés puis libérés par les posthumains. Les Custai ne souhaitent pas que les Dims restent sur Treue une fois libres car ils tentent de mener des expérimentations sur la nuit des pulsars et craignent que les Dims deviennent les espions des « posthumains » : « Befreite Sklaven sind viel zu gut ausgebildete Spione » (PN, 406). Daphne, elle aussi, doit retourner sur Terre : « Daphne wäre also zu den »Flüchtlingen« geschickt worden, wie die Mehrzahl der ehemals auf Treue beschäftigten Dims jetzt hieß » (PN, 406). Déportés, réfugiés politiques, déplacés de force pour certains Dims, à la manière des « Vertriebene » allemands après-guerre ; les références au passé allemand sont nombreuses, quoique disséminées dans le texte sans se fixer sur un passage précis de l'Histoire. L'on peut ajouter à ces références historiques la mention du « cordon sanitaire » : « Geben wir den Dims noch die Wega⁸⁷⁹ und ein paar andere Grenzregionen dazu, dann schaffen sie, wenn wir sie ordentlich aufrüsten, uns sogar einen netten kleinen *Cordon sanitaire*,

⁸⁷⁸ L'on en trouve une trace dans *Eichmann à Jérusalem*. Hannah Arendt y retrace les justifications d'Eichmann face au tribunal de Jérusalem. Eichmann souligne plusieurs fois qu'il est d'abord un sioniste convaincu et évoque sa lecture de *Der Judenstaat* de Theodor Herzl (1896), un classique de la littérature sioniste. Eichmann organise à Vienne dès 1938 l'« émigration forcée » des Juifs hors d'Allemagne. Selon lui, les Juifs désiraient ardemment émigrer et cela coïncidait avec la volonté du III^e Reich. Cf. Hannah Arendt : *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* [1963]. Traduction française : *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, Paris, 1966, p. 52-60.

⁸⁷⁹ Voici la définition de cette étoile dans le glossaire de *Pulsarnacht* : « Von Terra Firma aus gesehen der fünft hellste Stern am Nachthimmel, 7.5 Parsec (ein Parsec umfasst 3,2616 Lichtjahre) von der Sonne entfernt, um die der Plante kreist, den die Dims nach der Rückkehr aus ihrer Diaspora besiedeln wollen » (PN, 426). Cette étoile, nommé Véga, existe et est considérée comme l'une des plus brillantes vue depuis la Terre.

eine Pufferzone, in der zunächst sie und dann erst wir angegriffen würden, wenn es zu Disputen käme » (PN, 376). Ici, la nouvelle « colonie » Dim est considérée comme un cordon sanitaire permettant aux « posthumains » de se protéger d'éventuelles attaques. Prise en son sens de territoire-tampon, l'expression fait référence aux pays situés à l'ouest de la Russie soviétique qui servaient à isoler et protéger la Russie de l'Europe occidentale en cas de conflit.

La dernière allusion au passé allemand et européen est donnée par Dietmar Dath lui-même dans sa postface :

Die Erzählung der Dims auf Tabna 3, die Daphne vor dem Haus des Shunkan wiedergibt, arbeitet mit Motiven aus der Grabenkampfliteratur im Umkreis des Ersten Weltkriegs und einigen Strophen des Songs »Paschendale« der Heavy Metal Band Iron Maiden⁸⁸⁰. (PN, 430)

Il est, encore dans ce passage, question d'un passé difficile rempli de victimes et d'atrocités d'une guerre lointaine. Et à nouveau, c'est le récit qui permet, avant la réconciliation, la mise en valeur d'un discours qui n'a pas ou peu été entendu. César, Daphne et Zera sont devant la maison de César, près du feu. Daphne prend la parole pour retranscrire la vie intérieure d'un jeune soldat Dim blessé pendant la guerre des lignées. Le choix du vocabulaire rappelle sans conteste la Première Guerre mondiale : « In langen Grabenkämpfen, Straßenkämpfen, Stellungskriegen. Dort lag der Soldat in einem Graben voll Blut, hatte andere getötet » (PN, 321). Dans ce récit, Daphne raconte l'implication du Shunkan dans la guerre et son refus d'aider certains Dims lorsque cela n'était pas utile à sa cause : « Für ihn und die, die ihre Gegner die Trüben nannten, war in diesen Krieg nichts zu gewinnen. Der Shunkan hatte die Himmelfahrtsarmee von den Custai gekauft, weil er keine Menschen aus den mit ihm verbündeten Linien opfern wollten für die Grabenkämpfe, für die Straßenkämpfe, für die Stellungskriege » (PN, 322). Notons que cette répétition des termes « Grabenkampf », « Straßenkampf » et « Stellungskrieg » confère au récit de Daphne un aspect poétique. Une telle itération met en lumière l'aspect répétitif, immuable des horreurs de la guerre. Les Dims sont

⁸⁸⁰ La chanson « Paschendale » du groupe Iron Maiden fait elle-même référence à la bataille de Passchendaele durant la Première Guerre mondiale. Elle opposa les forces britanniques, canadiennes et françaises à l'armée allemande. Le début du récit de Daphne est une reprise de la chanson : « In a foreign field he lay/ Lonely soldier, unknown grave / On his dying words he prays / Tell the world of Paschendale ». La version de Dath n'est pas une traduction, elle s'adapte au monde du roman : « Einer lag auf fremden Feld. Die Welt war gar nicht seine. Ein Soldat nur, alleine, das Grab wird niemand finden. Er starb und betete dabei, dass andere Welten, kartierte und unbekannte, etwas erfahren sollten von dem, was geschah » (PN, 321).

les victimes des jeux de pouvoir entre posthumains, Custai et révoltés. Cette idée fait naître une forme de résignation impuissante chez le soldat blessé :

Der Soldat wusste das alles aber das nützte ihn nicht. Panik war überall, als Waffe eingesetzt von der präsidentalen Armee, Sinnesablenkung, Verwirrung armer Wesen, die sich nicht im Twistorraum orientieren konnten, die nicht bemerkten, was die Projektile und Drohnen in ihrem peripheren Sichtfeld anrichteten. (PN, 322).

La thématique de l'impuissance d'un individu ballotté par un pouvoir impersonnel et inatteignable, voué à la souffrance et à la mort comme ses semblables sur le front, rappelle très certainement la littérature produite après la Grande Guerre. Que ce soient les poilus ou les Dims dans ce passage, la technique écrase l'individu, le réduit à de la chair, à canon ou à drone.

La prise de parole de Daphne a donc son importance. Elle permet de donner le point de vue, la vision de ce peuple qui jusqu'ici ne perpétuait ces histoires de guerre qu'autour du feu. En prêtant l'oreille, les posthumains de Treue rendent eux aussi la réconciliation possible. Il s'agit, avant d'avancer vers un futur pacifique, d'entendre et d'accepter les méfaits du passé. Lorsque Daphne met fin à son récit, Zera observe attentivement ses interactions avec César : « Sie tranken zusammen, sahen sich an, küssten sich vorsichtig, sehr kurz. Hatten sie schon einmal über das geredet, was hier eben ausgesprochen worden war? » (PN, 323). Il semble que l'amour de César et Daphne joue un rôle crucial, au moins au point de vue symbolique, dans cette réconciliation. Si l'amour entre ces deux personnages, qui est d'ailleurs décrit dans les pages précédant le récit de Daphne, est possible, c'est donc bien qu'une entente entre deux paradigmes, deux versions de l'histoire est possible. D'autre part, d'un point de vue plus concret, c'est peut-être la confiance que Daphne accorde à César, et par extension à Zera, qui lui permet d'oser prendre la parole.

On comprend donc en quoi un futur apaisé nécessite un travail sur le passé, travail rendu possible par des interactions entre Dims et posthumains. Il ne s'agit pas d'autre chose que d'une « Vergangenheitsbewältigung », la prise en compte du passé pour avancer. C'est sans doute la raison pour laquelle les références à l'histoire allemande, européenne sont nombreuses, même si Dath ne reprend pas à son compte une partie précise de l'Histoire. En effet, les thématiques propres à toutes ces périodes rejoignent celles de ce roman : les horreurs de la guerre, l'exil, la migration, la diaspora,

les déplacements de population. Dath lui-même caractérise son roman de cette manière lorsqu'il affirme :

Das Zerschneiden von Beziehungen der Vertrautheit und der Versuch, sie auf einer neuen Erfahrungshöhe wieder anzuknüpfen, Erschütterungen zivilisierter Gemeinwesen, Exil, Migration, Flucht und Vertreibung, Kommunikation und Missverständnis, das Aussenden und Empfangen von Botschaften : Das sind die Themen dieses Romans. (PN, 428)

La question de l'exil est une thématique plutôt courante en SF. Certains peuples sont privés de leur terre et errent sur d'autres planètes. On retrouve ce motif chez Orson Scott Card, dans un volume du *Cycle d'Ender*, intitulé *Ender : L'Exil (Ender in Exile, 2008)*⁸⁸¹. Le protagoniste a sauvé l'humanité d'une invasion de doryphores mais il ne parvient pas à revenir sur Terre et est exilé. Dans *Demain les chiens (City, 1952)* de C.D. Simak⁸⁸², c'est l'humanité qui s'exile sur Jupiter. Dans certains récits de SF, des peuples sont exilés hors de la société mais restent sur la planète. C'est le cas notamment de *Half Past Human* de T. J. Bass (1971)⁸⁸³ qui narre également l'histoire d'une civilisation de mutants ostracisant les derniers humains à cinq doigts de pied. Ceux-ci sont exilés de la société, exclus des « ruches » et vivent comme des primitifs.

Dietmar Dath ajoute, comme cela a été évoqué plus haut, qu'au centre de ces thématiques se pose la question de la possibilité et de l'impossibilité d'une réconciliation. La citation évoquée plus haut contient à sa manière toute la richesse du roman car l'interpénétration de ces thématiques reflète précisément la complexité de ce monde SF, et renvoie bien évidemment à celle du monde du lecteur. Cette complexité est permise par la notion de reprise, qui semble centrale dans l'écriture de Dietmar Dath. L'on a déjà évoqué au chapitre précédent l'aspect musical de l'autre roman de Dath, *Die Abschaffung der Arten*. Dans *Pulsarnacht*, il ne s'agit pas de la naissance d'une divinité bio-tech mais bien plutôt d'un mode d'écriture qui reprend sans cesse son propre matériau pour lui donner une nouvelle dimension. En reprenant la métaphore musicale, l'on pourrait parler de variations autour d'un thème.

En ce sens, l'écriture de ce roman est résolument postmoderne. Elle l'est certainement moins explicitement que dans *Die Abschaffung der Arten*, pourtant l'idée

⁸⁸¹ Orson Scott Card : *Ender in Exile* [2008]. Traduction française : *Ender : L'Exil*, Éditions L'Atalante, Nantes, 2010.

⁸⁸² C.D. Simak : *City*, *op. cit.*

⁸⁸³ T.J. Bass : *Half Past Human*. Traduction française : *Humanité et demie*, OPTA, Paris, 1975.

même de reprise des motifs à travers différents personnages, puis à différents niveaux de narration (la narration principale, les brefs et les chansons et textes cités par les personnages), confère au texte cet aspect insaisissable, caractéristique de l'écriture postmoderne. Brenda K. Marshall rappelle dans son introduction à la littérature postmoderne, *Teaching the Postmodern Fiction and Theory* (1992), que le postmodernisme s'appuie sur trois idées ou questionnements : comment nous constituons et sommes constitués par le langage, qui a le pouvoir d'interpréter le langage, donc d'avoir le contrôle sur le sens, et enfin l'idée selon laquelle les individus sont les lieux d'une différence (l'on pourrait aussi bien dire « différence »), le sujet n'est pas uni, unifié⁸⁸⁴. La définition de Jean-François Lyotard, cité par Brenda K. Marshall, résume ces trois points : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁸⁸⁵. Avec ces deux définitions du postmoderne, l'on comprend donc bien que la question du sujet est centrale ; à la fois parce que le sujet n'est pas une instance univoque et fiable mais aussi car le postmoderne interroge le détenteur du discours. Les brefs de *Pulsarnacht*, tout comme les références au passé humain – ici notre monde contemporain, permettent de faire défiler les sujets du discours, de croiser les points de vue jusqu'à obtenir une vision plurielle, complexe, pas nécessairement cohérente, jamais univoque. Cette ouverture du texte permet, comme le fait d'ailleurs déjà le récit de SF, d'explorer les possibilités, les interstices où une réconciliation peut advenir – tout comme son impossibilité, d'ailleurs.

Écrire l'amour au temps de l'exil

Le bref de César se situe après l'épisode du récit de Daphne autour du feu et de la révélation de l'identité des posthumains. Il n'est ainsi pas étonnant que ce bref contienne au moins symboliquement des références à son amour complexe pour Daphne. Celui-ci débute doucement, à la manière d'une amitié et avec prudence, mais les deux personnages finissent par s'appriivoiser : « Die Freundschaft endete dort nicht, am Waldrand. Die Liebe fing an » (PN, 318).

Il est clair que la relation entre ces deux personnages engage bien plus que le sentiment de deux être individuels. C'est la raison pour laquelle leur histoire débute de

⁸⁸⁴ Brenda K. Marshall : *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, op. cit. p. 2.

⁸⁸⁵ Jean François Lyotard : *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, p. 7.

manière progressive. La narration semble toujours les décrire dans une distance presque immuable, comme si ces deux êtres s'attiraient sans pouvoir véritablement se rapprocher. Leur lent rapprochement est conté sur plus de cinq pages. Seules leurs actions communes, leur passe-temps sont décrits, à tour de rôle. Ainsi, chaque paragraphe débute avec l'utilisation d'un pronom personnel, une fois « er » et une fois « sie » mais les deux personnages ne sont pas sujets dans un même paragraphe :

Er inspizierte seine Waffen [...].
Sie ging in den Wald [...].
Schließlich fand er sie eines Morgens an einem halb ins Moos
gesunkenen Zaun [...].
Sie hatte ihm von den Abenden im Camp erzählt [...].
So beugte er sich vorsichtig [...]. (PN, 317).

En effet, leur histoire n'est pas seulement individuelle, elle engage leurs histoires, leur passé et leurs souffrances. Pour César, l'apparition de Daphne dans sa vie le force à se regarder en face, symboliquement et littéralement. L'exil a rendu le Shunkan particulièrement solitaire : « Exil hieß, dass man alles erreicht hatte, was in der gegebenen historischen Lage erreichbar gewesen war. Der Shunkan vermisste nichts, als Daphne zu ihm kam. Sie brachte ihm bei, was ihm dennoch gefehlt hatte » (PN, 312). Daphne vient révéler des vérités enfouies chez César, le pousse à les regarder en face. Dans son bref, la thématique de l'amour est omniprésente. Toutefois, elle n'est pas l'unique motif de ce texte.

Ce bref est le plus complexe des trois textes écrits par les exilés. Le premier, celui de Laura a été analysé plus haut. Le second est celui de Zera et aborde la nécessité de saisir sa chance, d'évoluer vers la nouveauté en laissant le passé derrière soi lorsque cela est nécessaire. D'ailleurs, c'est l'interprétation qu'en fait Renée à Shavali Castanon lorsque celles-ci devisent du bref de Zera. Shavali Castanon l'interprète de manière politique en affirmant que le personnage du bref, prénommé Lata, représente un idéal de soi pour Shavali. Lata refuse plusieurs tentations par abnégation et se retrouve paradoxalement punie ; c'est pourquoi un ange lui ferme les portes du paradis de la déesse mentionnée dans le conte. L'une de ces tentations est un oiseau que Shavali interprète comme l'allégorie de César : « Für César eben, und seine transzendente Vision einer Art, die sich in jedem Augenblick neu erfinden kann. Die ihren Horizont erweitert, bis er das All umfasst. All den romantischen Kram » (PN, 382-383). Renée explique quant à elle qu'il aurait fallu céder à la tentation pour évoluer pleinement :

Prophetischen Kram. Er sagt, wenn du die Chance zur Selbsterweiterung nicht wahrnimmst, um deine ältere Liebe zu retten, dann wirst du sie nicht retten, sondern verlieren [...]. Er

meint: Sein Weg ist nicht im Widerspruch zu Castanon, zu allem,
was du bist, sondern eine Ergänzung. (PN, 383)

Ici, le bref de Zera semble donc tout à fait remplir sa fonction de conte politique. Il vise une réconciliation à travers la narration symbolique. Il est particulièrement intéressant que Shavali voit dans l'oiseau la figure de César. Ce dernier utilise également un oiseau dans son propre bref et celui-ci semble également symboliser une forme de liberté, d'ouverture des horizons, et ce à différents niveaux.

L'on pourrait, à la lecture du texte, dégager trois thématiques qui traversent le bref de César et qui s'interpénètrent dans une vision très changeante et complexe du monde. Ces trois motifs sont l'amour, la quête de l'identité et l'art. Les trois convergent vers un besoin de liberté, voire peut-être vers une forme d'indéfinie liberté qui ouvrirait le champ des possibles à travers ce conte. Contrairement aux deux autres brefs qui se cantonnent à la forme allégorique ou symbolique, le bref de César sème le trouble au sein de sa propre narration à travers diverses mises en abîme et renvois « interdiégétiques », ainsi qu'à travers des interversions entre les différents personnages. En effet, les brefs du roman permettent généralement de transmettre une idée, une morale à travers une histoire et des personnages porteurs d'une symbolique précise, et ce peu importe comment ces brefs sont interprétés. Shavali et Renée ne sont pas tout à fait d'accord quant à l'interprétation du bref de Zera, mais toutes deux voient César en l'oiseau, et toutes deux comprennent l'échec de Lata comme une morale. Cela est bien moins aisé dans le cas du bref de César car ni l'histoire ni les personnages ne portent une symbolique fixe.

Le bref de César décrit un oiseau à la recherche de sa nature profonde. Dès le départ, il est décrit comme un être dont l'identité est double : « Was ich erzählen muss, handelt von einem kleinen Vogel mit zwei Sorten Federn ». Son premier plumage est gris comme l'orage. Le second est plus magique : « Darüber hatte die Evolution die andere Federsorte gebreitet, einen schwingenweiten Fächer von langen, schlank lakritzeblauen Schimmerschatten » (PN, 384-385). L'oiseau jongle avec ces deux plumages : « Der Vogel lebte in beiden Gewändern : einem alltäglichen und einem verzauberten » (PN, 385). Il est intéressant de souligner que le plumage magique est causé par l'Évolution. Il relève donc à la fois du naturel biologique et de l'artificiel, comme nous allons le voir. En effet, cette double nature de l'oiseau est certes innée

mais elle n'est pas sans poser de problèmes car les autres animaux ne reconnaissent pas l'espèce à laquelle l'oiseau appartient : « Welcher Art er angehörte, könnte ihm niemand sagen » (PN, 385). La nature de l'oiseau le pousse à chanter : « Die fünf Muskelpaare an der Syrinx und die Luftsäule im Hals sehnten sich danach zu vibrieren » (PN, 385). Mais l'oiseau laisse s'effacer les impressions magiques du monde que lui confère une partie de lui et il finit par ne plus chanter. Il écrit ce qui lui vient : « Er machte sein Schweigen zur Tugend und schrieb die Lieder, die ihm einfielen, als Breven auf, statt sie in die Welt zu rufen » (PN, 385). C'est ainsi qu'il se découvre une autre nature : « Nach einer Weile ahnte der Vogel, dass das was er da notierte, nicht mehr Naturlaute waren, sondern allein der Verschriftlichung wegen bereits Äußerungen der Kunst. Dass Kunst eine Angelegenheit der Menschen und nicht der Tiere war, wusste er » (PN, 385).

L'on voit très clairement comment les réflexions de l'oiseau s'apparentent à ce que Philippe Descola a nommé ironiquement « le naturalisme claudicant de la modernité tardive »⁸⁸⁶. En effet, l'oiseau ainsi que le reste des animaux du bref établissent clairement une séparation entre leur nature animale et l'art (ou l'artifice), propre à l'humain. C'est le passage à l'écrit (*Verschriftlichung*), ainsi que ce qui est nommé « art » dans le bref, qui le font changer de statut, qui le rendent humain. Cette idée est intéressante car elle semble se situer à l'opposé des philosophies qui tentent de repenser le vivant – et dont l'auteur de *Pulsarnacht* fait certainement partie. Des auteurs comme Donna Haraway ou Vinciane Despret cherchent précisément à poétiser le vivant, à mêler art et science pour proposer une autre science du vivant. Les métaphores – souvent des « métoplasmes » pour reprendre la formule de Donna Haraway – utilisées par ces chercheurs et chercheuses permettent une méthodologie différente des sciences⁸⁸⁷. La poétique et la trace propres aux animaux permettent de donner une profondeur sur la compréhension que les humains ont du vivant. À l'opposé des positions scientifiques visant la neutralité et excluant tout anthropomorphisme dans leur démarche et méthode, la philosophe des sciences et psychologue Vinciane Despret cherche à « [...] retranscrire les fictions que les scientifiques racontent à propos des récits que le monde du vivant ne cesse de produire et de penser à partir d'elles, de les

⁸⁸⁶ Philippe Descola : *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 551. Pour Descola, le naturalisme est la pensée, prégnante en Occident, qui consiste à séparer nature et culture.

⁸⁸⁷ Nous l'avons vu avec le métoplasme de Donna Haraway : « compost ». Voir la section I.B.2.b.

lier pour voir si ensemble, elles créaient d'autres histoires »⁸⁸⁸. Toutefois, sa démarche semble aller encore plus loin, comme elle le rapporte dans une interview avec Baptiste Morizot :

Je me suis dit : « tiens, que se passerait-il si, par exemple, on admettait que la question de l'écriture est partout présente dans le vivant ? Si on poussait le bouchon non seulement un peu plus loin, mais aussi un peu trop loin ? » Parce que cette idée a une origine, une inspiration, tu l'as toi-même théorisée sur le pistage : s'il y a un message qui est laissé, c'est qu'il y a un lecteur à qui il est destiné. Et donc, forcément, quelqu'un qui a écrit. Cela m'a amenée à imaginer que les animaux pourraient écrire des histoires qui ressemblent aux nôtres, des romans, des poésies – une idée qu'avait développée dans une très courte nouvelle l'écrivaine de science-fiction Ursula K. Le Guin.⁸⁸⁹

L'on comprend bien que cette manière d'envisager le vivant est une théorie quasi science-fictionnelle. Elle rejoint l'idée d'une fiction spéculative comme démarche visant à percevoir autrement le réel⁸⁹⁰. De la même manière que chez Haraway, théorie, fiction spéculative poétique et figures science-fictionnelles ou symboliques convergent pour envisager un réel tout en réseau, interconnecté et vivant. La pensée théorique et scientifique crée de nouvelles catégories permettant de ne pas figer ce réel dans le rapport sujet-monde traditionnel. Ainsi lorsque Vinciane Despret invente « une histoire dans laquelle des araignées donneraient des acouphènes aux arachnologues, que ce serait leur mode d'expression et d'expressivité, de « vibrehurler »⁸⁹¹, elle espère que son récit inspirera les chercheurs dans leur connaissance des araignées. Cette forme de « sérendipité »⁸⁹² s'apparente à la science-fiction au sens où il s'agit bien d'un processus de défamiliarisation permettant de mieux saisir une réalité contemporaine :

Je choisis de faire exister un monde, d'intensifier l'importance des ondes pour les araignées, lorsqu'elles font vibrer les toiles, et qui, peut-être, communiquent par un système beaucoup plus complexe que ce qu'on a imaginé jusqu'à présent. C'est en fait un exercice de

⁸⁸⁸ Baptiste Morizot : « Conversation avec Vinciane Despret », in : *Socialter, Hors-série n°9 : Renouer avec le vivant*, 2020/9, p. 27.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹⁰ Istvan Csicsery-Ronay souligne déjà cette fusion entre théorie et science-fiction à travers l'analyse de Baudrillard et Haraway. Cf. Istvan Csicsery-Ronay, « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », *op. cit.*

⁸⁹¹ Baptiste Morizot : « Conversation avec Vinciane Despret », *op. cit.*, p. 27.

⁸⁹² Le terme de « sérendipité » renvoie au caractère contingent d'une découverte fructueuse, en particulier dans le domaine scientifique. Ce phénomène est d'ailleurs largement utilisé comme point de départ (*novum*) des récits de science-fiction.

sensibilité : exagérer, c'est-à-dire ici intensifier et amplifier, aller trop loin, pour que ce qui nous semble aujourd'hui moins extravagant, mais toujours impossible, nous paraisse finalement familier et important.⁸⁹³

Il est clair que cette conception du vivant se rapproche sans conteste de la démarche science-fictionnelle de Dietmar Dath dans la mesure où l'auteur repense profondément, dans les deux œuvres étudiées, le lien entre nature et culture à travers différentes narrations et différents « monstres prometteurs »⁸⁹⁴ : Gente, puissance « postbiotique », hybrides, posthumains-aliens, posthumains devenus peuple naturel, etc. Poésie et science s'entremêlent pour envisager des horizons, des configurations différentes pour dire ce vivant. Les récits de Dath sont autant de récits spéculatifs qui viennent pénétrer le réel. Dans cette mesure, l'on est en droit d'interpréter les tribulations de l'oiseau comme une perte de repères face à des conceptions traditionnelles et dualistes.

En un sens, cette perte de repères est presque nécessaire dans le récit car la nature double de l'oiseau lui vient précisément d'une évolution biologique, non choisi. C'est donc comme si cette évolution « naturelle » venait précisément remettre en cause l'idée d'une nature unifiée, unique, des espèces et des individus. Pourtant, l'oiseau, imprégné de la dichotomie nature-culture (en ce sens n'est-il pas déjà trop humain ?), s'empresse de rechercher des artefacts humains pour continuer à faire de l'art : « So stahl er sich, um sich neue, angemessener, eben menschliche Gegenstände für sein einsames Arbeiten zu erschließen, in Siedlungen der Menschen und erfuhr dort vom Handel mit den Custai: Marcha gegen Dims » (PN, 385). L'humanité désignée dans le bref est donc celle de la société de Yasaka, celle qui possède la technologie des Tlaloks⁸⁹⁵. En ce sens, la nature incertaine de l'oiseau renvoie au questionnement jalonnant le roman et qui est celui de la nature humaine. L'humain est-il un Dim ou un posthumain interfacé de technologies ? César, suite à la nuit des pulsars, se retrouve certainement dans la position de l'oiseau, il est plus qu'un simple oiseau, mais de ce fait est-il encore un oiseau ? Jusqu'à quand l'hybride technologique est-il encore humain ?

⁸⁹³ Baptiste Morizot : « Conversation avec Vinciane Despret », *op. cit.*, p. 27.

⁸⁹⁴ Pour reprendre l'expression de Donna Haraway : « promising monsters ».

⁸⁹⁵ Selon le glossaire, la « Marcha » est l'ensemble des dispositifs technologiques dont les posthumains font commerce avec les autres espèces du roman (97% des échanges se font avec les Custai). Cf. PN, 421.

La référence aux Dims et à leur exploitation économique par les posthumains apporte une coloration politique au bref. C'est à partir de là que l'oiseau se met à écrire une chanson engagée : « Wer könnte frei sein auf der Welt der Diebe? / Wie kann man frei sein, wo man Leute kauft? [...] » (PN, 386). La prise de conscience de l'oiseau semble donc également être le moment où il embrasse son identité magique (posthumaine) car il est concerné par les questions des humains. Une chouette, ne comprenant pas son chant, l'envoie vers un ermite à temps partiel (« ein Teilzeiteremit ») qui se rapproche lui aussi beaucoup de la figure de César : « Es gibt da einen Teilzeiteremiten, der am Wochenende in einer Laube vor def Kiesgrube rumsitzt und seine Frustration über Shavali Castanon mit dem Schmauchen scheußlichen Zigarillos kompensiert » (PN, 386). En effet, voici comment est décrit César lors de sa première apparition dans le roman : « Er rauchte eine knisternde, sehr dünne Zigarette. Sie duftete nach Laub von einer Welt, die er nicht mehr betreten durfte » (PN, 80). L'oiseau, tout comme l'ermite à temps partiel sont vraisemblablement des allégories de l'auteur du bref. C'est d'abord entre ces deux-là que s'établit la confusion des personnages.

Lorsque l'oiseau vient chanter sa strophe engagée à l'ermite, celui-ci lui raconte sa rencontre avec des « Psychomarchandeure ». L'un deux, que l'ermite nomme l'homme en noir, lui parle de foi, de l'importance de la croyance. S'ensuivent un certain nombre de recommandations qui s'apparentent à des sagesses de vie. L'une d'elles est pour le moins intéressante : « Glaub nicht an Leute, die zu dir sagen, sie hätten bei dir oder bei sonst jemanden ihren Platz gefunden. Leute sind kein Platz. Was sie miteinander haben können, sind Wege, die man entweder geht oder zuschütten lässt wie ein Grab » (PN, 388). Cette affirmation est pour le moins intéressante car elle fait référence au positionnement comme à une forme d'illusion. L'identité fixe, affirmée à travers une position déterminée, n'est plus de mise. Il s'agit au contraire de relations, de chemins à parcourir ensemble. Une telle phrase laisse place à une « écologie du vivant » où chaque agent peut se repositionner en permanence. C'est d'ailleurs ce terme d'« écologie » qu'utilise Shavali Castanon en repensant au bref de César à la fin du roman : « Leute sind kein Platz, fiel ihr Césars Breve ein. Beziehungen zwischen Leuten sind Lebewesen. Mehrere können zusammenleben, das ist dann eine Ökologie » (PN, 411). Si, dans ce cas, Shavali Castanon pense aux relations, amoureuses notamment, l'idée d'une écologie du vivant se repose sur une conception des êtres qui

ne se laissent pas fixer dans une identité ou à une place. Ici, l'on voit bien comment la liberté est un concept central du bref – et par extension du roman dont la voie prise et tentée par César est un des cheminements fructueux.

La confusion choisie des places de chaque être correspond à la confusion des personnages et de la chronologie qui débute à ce moment précis du bref. L'homme en noir qui explique ces sagesses à l'ermite est encore ici une référence à César. En effet, dans le roman, Shavali Castanon fait plusieurs fois la rencontre d'une forme sombre qu'elle pense être César. Après s'être réveillée d'une orgie à but politique – qu'elle nomme *networking* (PN, 302), dans un lit flottant au milieu d'une piscine, elle se met à nager et demande à voir le monde. À ce moment précis, la vitre de la piscine s'ouvre sur une sorte de vortex donnant sur un balcon. C'est là qu'apparaît l'homme en noir décrit comme une ombre noire comme la nuit : « der nachtschwarze Umriß » (PN, 308). Pour Shavali, il ne fait pas de doute que cette ombre est César, tout au moins sa projection : « Also du bist mein schlechtes Gewissen? Oder mein Versagensangst? Und siehst deshalb aus wie César? » (PN, 308). S'il est clair qu'elle prend cette ombre pour une projection de son esprit, la fin de la scène lui prouve que cet homme en noir a une forme d'existence plus concrète car le Bintur N''/K'H/'G' perçoit aussi cette forme : « »Der Mann. Der...Du hast ihn gesehen? Den... diese schwarze Gestalt?« »Ja. Ich dachte, es wäre ein Attentäter.« » (PN, 311)

La référence à César est évidente, non seulement à cause de la ressemblance que l'ombre semble avoir avec le Shunkan mais aussi à cause de la présence de la vitre agissant comme un miroir. Ce miroir dynamique réapparaît à la fin du récit, lorsque César et Shavali le traversent pour fusionner alors qu'ils sont à des années-lumière l'un de l'autre. Le motif du miroir dynamique, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Die Abschaffung der Arten* sous la forme d'un « Schwingspiegel » dont se sert Cyrus, est particulièrement intéressant dans la mesure où il semble être le lieu où les personnages contemplent le monde de l'extérieur sans y être tout à fait connectés. Pour Shavali, c'est le lit au milieu de la piscine : « Reflexe eines twiSichtfilters, der alle andere Projektionen als eben diese, dem Raum eigene, blockierte, sodass hier keine Nachrichten von draußen ; keine gutmütigen Täuschungen möglich waren [...] » (PN, 300). Dans *Die Abschaffung der Arten*, c'est aussi le cas de Cyrus qui s'enferme dans une pièce pour contempler son monde sans avoir à y participer. L'on pourrait tout à fait voir dans ces scènes le parallèle avec l'auteur de science-fiction contemplant le monde

qu'il a créé. Il n'est donc certainement pas anodin que le miroir soit le lieu où Shavali Castanon et César Dekarin se rejoignent, à la fois physiquement à travers une faille dans l'espace-temps, mais aussi et surtout symboliquement, réalisant le rêve de l'auteur, celui d'une réconciliation entre les tenants de deux visions parfaitement opposées du monde : « *Pulsarnacht* ist mein Versuch, die Autorin und den Autor, die mich stärker beeinflusst haben als irgendjemand [...] zum Dialog zu zwingen. Shavali Castanon steht für die Position ein, die Joanna Russ in ihrer Novelle ausprobiert hat, César Dekarin für die Position, die Rober H. Heinlein in seinem Spätwerk einnimmt [...] » (PN, 429). Il est à noter que cette réconciliation n'a rien de fixe ; la rencontre des deux personnages fait recommencer le récit, pousse à une réécriture : « Sie begegneten einander wieder. Das änderte alles » (PN, 412). Il nous faudra analyser dans la partie suivante (au chapitre V.) les conséquences qu'a cette fusion du point de vue science-fictionnel. Pour l'instant, contentons-nous de souligner que cette faille dans l'univers science-fictionnelle permettant la réconciliation est, comme la tentative d'écriture de ce roman, à réécrire en permanence.

Des indices jalonnent le roman et permettent déjà d'annoncer cette réconciliation. Si l'ombre de César Dekarin visite deux fois Shavali Castanon, une femme en noir apparaît de manière récurrente sur Yasaka :

Schwarz war die Frau – nicht dunkelhäutig oder kaffeebraun wie manche Menschen etwa aus der Collinet- oder Tiltonlinie, sondern lichtscluckend nachtschwarz, schwarz wie Dominosteine, Schiefer, Tinte, Graphit, Ebenholz, und ihr kurz geschnittenes Haar leuchtete weiß wie Clownsminke, Papier, Lilien, Kreide. Keine Kreatur konnte von Natur so aussehen: Negativ einer Lichtbreve aus dem Altertum. (PN, 221-222)

César l'associe également à Shavali Castanon : « Von weitem war nicht erkennbar, dass ihre Züge bis ins Einzelne denen der Präsidentin glichen. Als sie aber vor fast anderthalb Jahren das erste Mal an ihn herantreten war und ihn gefragt hatte, wie es ihm auf Treue gefiel, hatte er sofort gedacht: Das ist eine Projektion [...] » (PN, 222). L'on voit donc bien en quoi ces ombres semblent être des versions ultérieures de ces deux personnages naviguant dans l'espace-temps et annonçant la réconciliation future.

Si l'on suit cette interprétation, la présence d'un homme en noir dans le bref de César expliquant des vérités à l'ermite qui les explique lui-même à l'oiseau pourrait représenter un dialogue entre différentes parties de César. La confusion des

personnages et de la chronologie permet de saisir cet être dans sa complexité toute dynamique. D'ailleurs l'ermite ajoute :

Alles, was ich dir erzählt habe, ist nicht passiert, sondern passiert erst jetzt, denn meine Erzählung ist nur ein Gleichnis auf den gestreckten Moment, in dem wir hier miteinander reden. Der vorgebliche Teilzeiteremit in meiner Geschichte, das bist du, der kleine Vogel, und der Mann in Schwarz, das bin ich, der wahre Teilzeiteremit, der dir diese Geschichte vom Mann in Schwarz und vom Teilzeiteremiten erzählt. (PN 388)

Ici, la parole de l'ermite devient performative ; elle souligne en quoi l'actualisation du récit est un acte, un geste verbal qui s'accomplit au moment où il est raconté. Elle rappelle en quoi le récit qui se multiplie, s'autoproduit et induit une réflexivité à l'infini :

We become observers through recursively generating representations of our interactions, and by interacting with several representations simultaneously we generate relations with the representations of which we can then interact and repeat this process recursively, thus remaining in a domain of interactions always larger than that of the representation.⁸⁹⁶

La confusion des personnages et des différentes *timelines* permet précisément au lecteur de se rappeler du caractère fictif du récit car le narrateur (ici l'ermite) se révèle inauthentique. Ces allers et venues entre les différentes histoires rappellent donc au lecteur l'aspect fictif du monde de *Pulsarnacht* mais renvoie également à l'importance du processus d'écriture : l'histoire n'existe que parce qu'elle est mise en récit.

En ce sens, l'on comprend en quoi ce bref met en jeu bien autre chose que les seules réflexions d'un personnage. Il s'agit clairement d'une mise en abîme du processus d'écriture et de ce que le texte (la mise en récit, la *Verschriftlichung*) fait à l'histoire. Si le texte est tissé d'autres textes, d'autres histoires et d'autres dimensions, il est donc ouvert à une interprétation permanente. Pour l'exprimer en termes derridiens, l'on pourrait dire qu'un texte ne doit être lu que dans sa texture propre. Le texte est sans-bord, il ne peut être isolé des autres textes qui le constituent⁸⁹⁷. Compris ainsi, le bref de César fonctionne déjà comme une écologie : il est un récit dans le récit où se mêlent et se rencontrent non seulement les autres histoires de *Pulsarnacht*, mais aussi beaucoup d'autres histoires d'autres auteurs.

⁸⁹⁶ Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela : *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidel, Dordrecht, 1980, p. 14.

⁸⁹⁷ Cf. Jacques Derrida : *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 227.

Nous avons déjà vu plus haut les références à l'amour à travers les chansons chantées par l'oiseau qui sont un extrait d'un poème de Valentine Ackland (cf. partie III.B.2.e). Cette intertextualité permet de faire le lien avec d'autres personnages du roman (Valentina et Sylvia Stuiving) et de souligner l'importance d'un amour qui ne se ferme pas d'horizons. En effet, dans le bref de César, l'oiseau s'éprend d'une femme qui se refuse à chanter avec l'oiseau par fidélité pour un beau chanteur. Tout comme pour le bref de Laura, c'est le mot « jamais » qui fait souffrir l'oiseau : « Sag doch nicht 'nie' » (PN, 395). Le bref de César termine de manière tragique car la jeune femme décide qu'elle ne peut concilier ces deux amours : « Eure Lieder passen nicht zusammen. Ich kann nur eines hören » (PN, 398). Elle ne rappellera donc jamais l'oiseau et ne saisit pas la chance d'un amour libre et inédit qui aurait pu advenir entre eux :

Oder war es ganz anders: Hatte sie Angst davor, dass sie sich wünschte, sie müsste ihn gar nicht rufen, er käme einfach wieder, nicht um zu singen, sondern um sie singen zu hören, nach all der Zeit, all den Missverständnissen, etwas Neues, Unvorhersehbares, Glückliches, für ihn, falsch: für sie beide? (PN, 399)

Cette amour impossible et malheureux est clairement une référence au choix fait par Daphne de quitter César pour aller sur *terra firma*, la Terre originelle où ne peut se rendre César en raison de son Tlalok. Ici, l'amour est impossible à cause des choix faits ; la jeune femme ne parvient pas à concilier deux visions du monde qui s'opposent.

La réconciliation se situe donc sur un autre plan, celui de la narration. En cela, l'art, don de l'oiseau, est ce jeu permanent avec les histoires, qui les relie et les concilie. En ce sens, l'art, magie de l'artifice, rend possible l'impossible : « Kunst sei Magie befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein »⁸⁹⁸. Un exemple de cette union magique est l'une des nombreuses productions artistiques dans le bref que sont les chansons de l'oiseau. L'une d'elles est un hommage à deux auteurs de langue allemande à travers leur écriture de l'amour. Dans cette chanson, l'oiseau fait référence à un certain « RB » dont il cite le poème :

Ich sollte sprechen: Was verschlägts,
Mehr oder minder fern? Nah war die Ferne,
Sobald das Wunder wollte. - Herr der Sterne,
Der du uns schufst, - wer, der da liebt, erträgt,
Daß Nah auch Fern ist. Dieser überlegts,
Jener verlachts; wer's aushielt, stürbe gerne -

⁸⁹⁸ Dietmar Dath : *Niegeschichte, op. cit.*, p. 75.

Daß Ja auch Nein ist, - Nein auch Ja.
Du füllst mich aus, du bist nicht da. (PN, 390).

Ce poète est Rudolf Borschartd et le poème cité « Als er von ihr getrennt war »⁸⁹⁹. Ici le poète ami de Hofmannstahl et traducteur de Dante, côtoie une poétesse bien moins classique nommée « ELS », pour Else Lasker-Schüler. La poétesse avant-gardiste écrit elle aussi un poème d'amour cité dans la chanson de l'oiseau :

Wo du erzählst, wird Himmel.
Deine Worte sind aus Lied geformt,
Ich traure, wenn du schweigst.
Singen hängt überall an dir –
Wie du wohl träumen magst? (PN, 390)

L'extrait est issu du poème « Senna Hoy »⁹⁰⁰, en hommage à Johannes Holzmann, poète activiste en faveur des droits des homosexuels. Le début du poème, qui n'est pas cité dans la chanson, rappelle la thématique du bref : « Alle Vögel üben sich / Auf deinen Lippen »⁹⁰¹. Dans la chanson, deux poètes, deux voix très différentes sont réunies autour de l'amour, d'un amour languissant – où l'être aimé est absent dans le cas de Borschartd. Dans le cas de Else Lasker-Schüler, la première édition de son poème paraît en 1917 alors que Johannes Holzmann meurt en 1914 dans une prison russe des suites d'une tuberculose. Johannes Holzmann est emprisonné pour ses croyances politiques, probablement aussi pour sa célébration de l'homosexualité. Là aussi, il s'agit de l'écriture d'un amour impossible, absent. L'oiseau reprend à son compte la phrase de la poétesse : « Ich traure, wenn du schweigst, / Schweg ich zu laut » (PN, 390).

Si la thématique est bien celle d'un amour impossible, voire tragique, ces deux voix convergent pour dire la souffrance du « je » lyrique, ici César. En ce sens, c'est donc l'art qui permet une réconciliation magique.

Du retour du refoulé et du chatiment prométhéen à la réconciliation des contraires, l'analyse des deux romans dans cette partie nous a permis de comprendre

⁸⁹⁹ Rudolf Borschartd : « Als er von ihr getrennt war (Amaryllis) », *Gedichte aus den Jahren 1898-1944*, in : Gerhard Schuster, Lars Korsten (Hsg.): *Gedichte: Textkritisch revidierte Neuedition der Ausgabe von 1957*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2000, p. 333.

⁹⁰⁰ Else Lasker-Schüler : *Gesammelte Gedichte*, Verlag der Weißen Bücher, Leipzig, 1917, p. 135, <https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Else_Lasker_Schueler_Die_gesammelten_Gedichte_1917.pdf/133>[16.8.22].

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

comment le trouble semé par la « nature » dans ces textes vient en fait proposer une vision du vivant comme un « compost » de *natureculture*. À l'ère posthumaine, il n'est plus possible de considérer la nature comme un concept unifié ; au contraire la nature est composite, composée de culture, hybride. Les figures qui viennent semer le trouble dans les sociétés posthumaines des deux romans n'ont donc certainement pas vocation à incarner un retour nécessaire à la nature ou un juste chatiment pour leur *hybris*. Katahomenleandraleal ne sonne pas le glas du retour à la nature, sa symphonie vient des protéines de larves et de la céramique, de corps de femmes et d'ordinateurs. Elle est postbiotique, c'est-à-dire qu'elle vient interroger jusqu'à la dichotomie vivant / non-vivant. À ce titre, elle compte parmi les « monstres prometteurs » du roman, ces êtres-limite qui permettent précisément d'interroger les limites des dualismes traditionnels.

Une autre expérience-limite de ces romans, c'est la remise en question du sens de l'apocalypse. Si la fin n'est plus une fin, qu'est-ce que cela signifie pour notre vision de l'Histoire ? En mettant en perspective l'idée de fin des temps à travers la notion d'Évolution des espèces, Dath enlève toute notion de catastrophisme liée à la disparition de l'espèce humaine, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Qu'ils soient Gente ou posthumains sur Yasaka, l'apocalypse est un commencement plutôt qu'une fin, une vérité révélée. Quant à l'aspect organique du Tlalok, il vient remettre en question la dichotomie établie entre peuple naturel (Dim) et civilisation tech (les posthumains de Yasaka). Il est ainsi impossible de voir dans ces apocalypses une punition, un mythe prométhéen qui se rejoue. C'est dans cette mesure que la narration joue un rôle essentiel puisque c'est elle précisément qui permet une écriture de la réconciliation, notamment dans *Pulsarnacht*. Les nombreuses histoires qui parsèment le roman (brefs, intertextualité, chanson dans les brefs, etc.) forment ensemble une écriture qui ne se fige pas ; le texte est dynamique, il est toujours et encore repiqué par points, par pointe. Le texte n'appartient jamais à l'auteur, au contraire, il est toujours à d'autres ; il est dynamique. Une telle écriture correspond sur le plan de la narration à cette esthétique du repositionnement, du décentrement constant. Si l'identité est trouble, les histoires ne le sont pas moins.

L'on voit donc bien comment Dietmar Dath pousse son entreprise de décentrement à un autre niveau ; la narration se réécrit sans cesse. Tout comme pour *Die Abschaffung der Arten*, le deuxième roman étudié est donc lui aussi bien postmoderne ; la mise en perspective de la narration lui donne son dynamisme. C'est comme si le récit avait conscience de son processus d'écriture. Pris dans son réseau

intertextuel, il se met à s'auto-produire dans une chaîne de références intra- et inter-diégétiques ; comme un organisme vivant, il est auto-référence. Le texte devient un automate cellulaire, il acquiert un statut quasi-biologique. L'on peut parler d'une *autopoïesis* du monde de *Pulsarnacht*.

Si le processus d'écriture est central dans ces deux œuvres, c'est donc bien parce que son dévoilement – par les procédés qui y sont utilisés – permet d'interroger la notion de récit et par là même les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans les discours. C'est qu'il s'agira d'analyser dans le chapitre qui suit.

V. Cinquième partie : les mythes polymorphes et anthropomorphes

S'il est clair que les deux œuvres de Dietmar Dath contiennent une polyphonie et une polysémie qui sont poussées jusqu'à la fracture du récit, c'est sans conteste en raison d'un « engagement » postmoderne de l'auteur. En effet, le récit composite, fracturé, ce récit qui dévore ses propres bords grâce aux ponts extra- et intra-diégétiques, met en avant l'idée d'un doute profond au cœur de la narration elle-même. Celle-ci est constamment remise en question ; les coutures du récit apparaissent, pour mieux rappeler au lecteur son statut de fiction. Toutefois, il ne s'agit pas exclusivement d'une « narration » insaisissable, postmoderne, comme peut l'être la poésie d'Ezra Pound ou de T.S. Eliot, dont Dietmar Dath s'inspire largement. Les *Cantos* (écrits entre 1915 et 1962) ne cessent de renvoyer à une intertextualité et à la multiplicité du sens qui devient insaisissable. *La terre vaine* (*The Waste Land*, 1922) est faite d'une langue ravagée, incarnant l'impossibilité de la communication. Le poème n'y est jamais réduit à une information, à un contenu que l'on pourrait résumer. Dans les deux romans de Dietmar Dath, le doute au cœur de la langue et du récit semble également servir une autre intention, celle d'une remise en question profonde de la légitimité du narrateur ou du conteur. Dans ces histoires, les détenteurs légitimes du discours changent. Les narrateurs sont nombreux et les fils du récit s'interpénètrent jusqu'à rendre la narration *vaine*, elle aussi. Par ailleurs, le récit n'est pas linéaire, ou plus précisément, il est de moins en moins linéaire au fur et à mesure que ces histoires avancent⁹⁰². Le récit non-linéaire correspond sur le plan de l'Histoire à une idée anti-téléologique qui permet, par son ouverture aux possibles, de remettre en cause l'idée de progressisme anthropocentrique. Car, si l'hégémonie humaine n'est pas la finalité de l'Histoire, si elle n'est pas le plus haut niveau de complexification du vivant, les carcans hiérarchiques se dissolvent. Avec Dath, il est donc seulement possible d'affirmer, non

⁹⁰² Nous l'avons vu dans la partie qui précède, les nombreux récits dans le récit de *Pulsarnacht*, ainsi que les failles spatio-temporelles des deux romans compliquent le récit qui devient « spiralaire » ; chaque ajout, nouveau narrateur ou nouveau fil spatio-temporel, modifie ce qui a été conté jusqu'à ce moment, lui donne un nouvel éclairage. Ici, l'écriture de Dath pourrait être qualifiée de « monodromique » en référence à l'étude du comportement d'objets mathématiques face à la singularité. Le résultat graphique de ces fonctions se comporte en effet comme un lacet tournant autour de l'origine et obtenant une autre détermination après un tour. Pris sous un autre angle, c'est une spirale – voir schéma en annexe. La monodromie est une thématique importante d'un roman plus récent de Dietmar Dath, *Neptunation* (voir à ce sujet la section II.B.1.c.). Toutefois, l'on peut déjà voir, dans les deux œuvres étudiées, ce fonctionnement à la fois dans l'écriture des univers science-fictionnels et dans l'écriture postmoderne de ces textes.

pas que ceci ou cela est, mais que cela « aura probablement été »⁹⁰³ – comme en témoigne la présence du futur antérieur dans ce récit. L'on assiste véritablement à un « aplatissement » dans l'appréhension du vivant ; l'humain ne se positionne plus au centre, il devient un acteur de l'écologie du vivant.

En cela, la notion de mythe, omniprésente dans les deux romans, est essentielle. Le mythe est compris, grâce au décentrement propre à une narration au futur, comme un discours tenu *a posteriori* sur l'Histoire. Dans le cas des romans étudiés, la difficulté de la présence de motifs mythiques pour l'analyse tient au fait qu'ils ne prennent pas la forme de simples mythes dont le texte littéraire serait la réactualisation. Les mythes ne se situent pas dans notre passé mais dans notre futur. En effet, dans *Die Abschaffung der Arten* et *Pulsarnacht*, ce sont les événements qui se déroulent dans le laps de temps entre le monde contemporain du lecteur et le point de départ du récit qui sont l'objet du mythe ; la disparition de l'humain et l'avènement des Gente dans un cas, l'exil hors de la Terre pour les Dims dans l'autre cas⁹⁰⁴. L'on retrouve alors les thèmes traités dans le chapitre précédent concernant l'apocalypse et le nouvel âge d'or⁹⁰⁵ qui lui succède.

Ce qui est intrigant ici toutefois, c'est que ce mythe est celui d'un autre peuple, d'une autre espèce qui est aliène au lecteur. Cette défamiliarisation du mythe – qui si l'on suit les tenants de la mythocritique est archétypal, donc universel⁹⁰⁶ – révèle les

⁹⁰³ Certaines phrases du roman prennent ainsi la forme : « Es wird so gewesen sein ». C'est ce que souligne Roland Borgards dans son article : « Er nutzt den Spielraum des Futur II: Es wird so gewesen sein. Und er forciert die Ungewissenheit des Futur II in einer evolutionstheoretischen Variante: es wird so gewesen sein – oder auch anders », in : Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 220.

⁹⁰⁴ Comme le rappelle Pierre Brunel, le texte littéraire aime jouer avec le mythe, voire s'en jouer. En ce sens, une analyse mythocritique s'attache donc plus à la structure mythique d'un texte : « Mais la mythocritique s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte », Pierre Brunel : *Mythocritique, Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁰⁵ Pour Pierre Brunel, ces deux thèmes se réunissent sous celui de la destruction créatrice : « 'Le mythe de l'anéantissement du Monde suivi d'une nouvelle Création et de l'instauration de l'Âge d'Or' constitue un ensemble fondé sur l'oxymoron de la destruction créatrice, et tout aussi bien de la création destructrice, puisque le monde nouveau est dès le début lourd de sa fin future », *ibid.*, p. 66.

⁹⁰⁶ Pour Gilbert Durand, la fonction symbolique qui permet le mythe précède le *logos* dans la construction même du psychisme infantile. Cet ancrage biologique de la fonction symbolique donne ainsi un aspect universel à la mythologie personnelle d'une œuvre ou d'un auteur et permet l'analyse mythocritique des œuvres littéraires et artistiques : « Ainsi le chef-d'œuvre ouvre le mythe personnel sur une mythologie collective ressentie dans les profondeurs d'un peuple, et justifie une méthode d'analyse qui [...] débouche sur une véritable mythocritique qui souligne les traits par lesquels un chef-d'œuvre consacre le devenir ou les intensifications culturelles d'une sociétés humaines », in : Gilbert Durand : *Figures mythiques et visages de l'œuvre* [1979], *op. cit.*, p. 239. Concernant la fonction symbolique, voir p. 90 et pour l'ancrage biologique de cet univers symbolique, voir p. 17.

stratégies de pouvoir, d'affirmation des êtres légitimes (Gente, posthumains sur Yasaka, etc.) qui y sont à l'œuvre. L'analyse de ces discours multiples permet alors de saisir la démarche de décentrement permanent qui traverse l'écriture de Dath. Il y a certes un décentrement poïétique, propre à l'écriture d'un monde SF, mais ce n'est pas l'unique processus de défamiliarisation critique dans ces textes. En effet, Dath échafaude deux univers posthumains en ce sens qu'ils poursuivent le décentrement de l'humain : après la révolution copernicienne, la théorie darwinienne de l'évolution et la psychanalyse, il s'agit à présent de repenser cet humain à l'aune de son hybridation avec la machine et l'animal⁹⁰⁷. Il semble que l'écriture postmoderne des romans serve à donner voix aux discours non légitimes, qu'elle laisse parler les subalternes.

Rappelons à nouveau que, contrairement à la formule de Freud (« die drei Kränkungen »), ce décentrement n'a rien d'une blessure dans les romans. Le posthumain est peut-être cette espèce qui s'est modifiée au point que la conscience de sa possible disparition n'a rien d'une blessure. Nous l'avons vu précédemment, c'est le cas des Gente : « »Apokalypse«, sagten die Pherinfone, war der Name der Stunde, aber nicht die Nachricht vom Ende der Welt, sondern die von ihrem Anfang » (DA, 20). Comme on l'apprend au fil du récit, les Gente ne sont pas une nouvelle espèce, ils sont le produit de l'évolution humaine hybridée à la technologie. L'évolution est certes une dissolution mais elle n'est pas vécue comme une décadence regrettable. S'il ne s'agit pas d'humiliation, mais, dans un sens plus neutre, de décentrement du paradigme anthropocentrique, l'intention de ces deux romans est donc sûrement celle d'une écriture de l'altérité.

⁹⁰⁷ Comme le remarque déjà Sigmund Freud dans *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, l'Homme subit trois blessures narcissiques au cours de l'histoire moderne : avec la révolution copernicienne, il cesse d'être le centre du monde. Avec Darwin, il devient le produit d'une simple évolution et avec l'émergence de la psychanalyse, il n'est pas même maître son psychisme. Cf. Sigmund Freud: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in : *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* [1917], p. 1-7, <<https://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm>>[27.7.2021]. Notons qu'à la suite de ces blessures narcissiques, le physicien et philosophe Gerhard Vollmer en identifie six autres : l'éthologique, l'épistémologique, la socio-biologique se situent dans des découvertes du siècle précédent. Les trois suivantes sont en train d'arriver ou se situent dans le futur : l'intelligence artificielle nous dépasse (blessure contemporaine de Vollmer), la blessure écologique (nous sommes dépendants de la biosphère et ne pouvons nous en détacher), la blessure neurobiologique (à travers la fin de la notion d'esprit au sens dualiste : l'esprit peut être transféré). Cf. Gerhard Vollmer : « Die vierte bis siebte Kränkung des Menschen, Gehirn, Evolution und Menschenbild », in : *Aufklärung und Kritik*, 1994/1, <<http://www.gkpn.de/vollmer.htm> >[27.7.2021].

Mais une telle entreprise n'est pas sans poser problème. Comment écrire de manière décentrée, sans anthropocentrisme ? Comment écrire l'altérité animale, l'alien, le vivant non-humain sans anthropomorphisme ?

S'il est d'ores et déjà clair qu'il est impossible d'écrire l'Autre sans projection, qu'on ne peut totalement évacuer le sujet du discours ou du récit, il est peut-être possible de la déconstruire et de faire apparaître cette déconstruction. Ici, l'écriture postmoderne et l'intention de déconstruction des visées anthropocentriques vont de pair.

Il s'agira d'analyser comment elles opèrent ensemble, dans leur complexité, et dans leur contradiction – puisque, rappelons-le, ces œuvres sont pluridimensionnelles, polyphoniques. Cette déconstruction est aussi permise par le texte SF lui-même, par ses inventions et ses détours. L'invention SF (univers comme calcul mathématique, failles spatio-temporelles, etc.) devient une métaphore de cette déconstruction, comme nous le verrons en fin de chapitre.

A. Accouplements animal-machine

L'hybridité, nous l'avons vu, est une notion essentielle et omniprésente pour les deux romans. Elle pointe du doigt l'image d'un humain néotène, déjà hybride, dont l'altération jusque dans l'aliénation (ou la disparition) est presque nécessaire – cf. chapitre III. C'est cette ouverture à la machine et à l'animal qui rend son identité instable, changeante. Cette idée a été largement étayée et analysée dans les chapitres précédents. Pourtant, l'hybridité de l'Homme, son appartenance à la *natureculture*, nous pousse à repenser également l'idée d'anthropocentrisme, mais aussi celle d'anthropomorphisme. L'on pourrait en effet se demander comment envisager la notion d'anthropomorphisme quand la forme de l'*anthropos* elle-même n'est pas fixe mais bien dynamique, hybride. Comment se projette une image en constante métamorphose ?

1. L'hybride et l'alien : figures de l'anti-spécisme

Dietmar Dath l'affirme lui-même, les animaux décrits dans *Die Abschaffung der Arten* sont des animaux ayant conservé des traits caractéristiques de leur évolution : « ein Instinkt zweiter Ordnung »⁹⁰⁸. Dath souligne les avantages de ces caractéristiques ; posséder des capacités issues de la lutte pour la survie, propre à telle ou telle espèce, une fois que celles-ci sont détachées du substrat biologique, ouvre la voie à une infinité de possibles pour ces hybrides. En effet, ne l'oublions pas, dans ce roman la frontière entre animal et être technologique est abolie ; il ne s'agit pas seulement d'une abolition des genres masculin / féminin ni des espèces, mais bien plus largement de l'abolition entre être naturel et être technologique. La vision d'un animal privé de monde, de capacité à instrumentaliser, donc de technique, n'a plus cours ici. L'animal est tech, il prend la place de l'humain.

Ce sont donc les animaux qui sont détenteurs du langage, ainsi que de la culture dont ils sont les garants et les conservateurs. S'attarder sur ce que possèdent les animaux dans ces récits, c'est en un sens cerner une « nature » humaine actuelle. C'est poser la question de ce qui fait de l'humanité l'espèce dominante : est-ce le langage, la culture, la technique / technologie ? Dans la mesure où la technologie des Gentes est une des causes de leur perfectionnement, ainsi que de la fin de l'Anthropocène, cette hybridité animal-machine est particulièrement fructueuse pour l'analyse. Elle n'est pas sans rappeler les questionnements actuels concernant le transanimalisme ; des animaux technologiquement augmentés signifieraient probablement la fin du « plafond de verre » séparant l'animal de l'humain. C'est ce que souligne Anne-Laure Thessard :

En outre, la perspective de pousser, grâce aux technosciences, le curseur du potentiel cognitif de certains animaux, ne fait que confirmer que le 'plafond de verre' qui limiterait par nature les animaux (langage, cognition, émotions...) est un mythe, une construction culturelle et intellectuelle ayant pour vocation de sanctuariser l'humain dans un univers existentiel, ontologique, cognitif et philosophique au sein duquel lui seul serait en mesure de voir au travers du 'plafond de verre', en se situant au-dessus.⁹⁰⁹

De fait, lorsque l'on s'interroge sur la différence entre l'animal et l'humain, l'on met en jeu bien autre chose que de simples distinctions conceptuelles. Il s'agit alors de

⁹⁰⁸ Cf. <www.cyrusgolden.de> [29.3.21]. Cf. la section IV.A.2.a. pour l'analyse plus détaillée.

⁹⁰⁹ Anne-Laure Thessard : « Vers le transanimalisme », in : *Le Cercle psy*, Hors-série n° 7, novembre/décembre 2018), p. 102-105, p. 105.

repérer et de remettre en cause une sacralisation de l'humain dans ces discours visant à placer ce dernier au centre – et au-dessus – des autres animaux.

Par ailleurs, il importe de souligner que les animaux ne représentent pas le tout Autre, l'altérité absolue. Au contraire, le rapport de l'humain à l'animal relève d'une délicate dialectique entre similarité et différence. Pourtant, les discours, même contemporains, ne cessent de produire et de réaffirmer une différence, d'établir une limite entre ces êtres, poussant à ce que Frans de Waal a nommé un « anthropodéni »⁹¹⁰. Selon Sherryl Vint, ce déni est essentiellement instrumental ; il sert à légitimer le comportement humain visant à « objectifier » l'animal en perdant de vue sa sentience et sa subjectivité : « Thus, the fallacy of anthropomorphism is an alibi for human behavior. We construct animals as radically unlike ourselves in order to justify our behavior toward them [...] »⁹¹¹.

L'animal devient objet, à des fins utilitaristes, et ce d'autant plus que son hybridation à la technologie ne l'émancipe pas nécessairement de la vision restreinte qui lui est imposée par l'humain. Au contraire, l'on modifie ou augmente l'animal à des fins expérimentales ou économiques. Selon Sherryl Vint, qui reprend l'analyse de John Berger, ce processus d'aliénation de l'animal devenu objet s'intensifie au regard de la manipulation génétique : « This process has dramatically intensified in the past twenty-five years with genetic manipulation producing patented living beings that from one point of view cannot be regarded as other than objects »⁹¹². Pensons par exemple à ces cochons génétiquement modifiés, sorte de chimères génétiques permettant de recréer un pancréas humain à l'intérieur du cochon pour faciliter les greffes⁹¹³. En effet, dans ce contexte, il est difficile de concevoir cet être déjà inventé par Margaret Atwood⁹¹⁴ autrement que comme un objet qui vit et respire grâce à l'artifice de ses conditions de création. Toutefois, son aspect humain est peut-être ce qui soulève là encore le plus de question :

⁹¹⁰ Cf. à ce sujet l'interview de Frans de Waal par le journal *Libération*, « Ne pas voir nos similitudes est une forme d'« anthropodéni » » : « Et j'ajoute que l'argument de l'anthropomorphisme, enraciné dans l'idée que l'homme est unique, répond au désir de mettre les êtres humains à part et de renier leur animalité. Je pense que ne pas voir nos similitudes est une forme d'« anthropodéni » », <https://www.liberation.fr/france/2018/12/23/frans-de-waal-ne-pas-voir-nos-similitudes-est-une-forme-d-anthropodeni_1699491>[14.1.22].

⁹¹¹ Sherryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », *op. cit.*, p. 424.

⁹¹² *Ibid.*, p. 422.

⁹¹³ Cf. la *Flood Trilogy* de Margaret Atwood : *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) et *MaddAddam* (2013).

⁹¹⁴ Margaret Atwood les nomme « pigeons ».

Mais si la science y est déjà, l'hybridité homme-animal est bien souvent, dans l'imaginaire et dans les mythes, de l'ordre du monstrueux et réservé aux dieux. Ainsi, l'étrangeté des pigeons tient surtout à ce qu'ils incarnent une frontière franchie. Si le pigeon n'est qu'un animal, il est légitime de prélever ses organes, mais puisqu'il faut l'humaniser pour rendre ses organes utiles, son utilisation devient discutable.⁹¹⁵

L'instrumentalisation des corps compris comme inférieurs, ainsi que leur utilisation comme ressource est donc au cœur de la relation humain-animal. Celle-ci est au centre de discours qui sont les lieux d'un pouvoir anthropocentrique.

À partir de là, il est très intéressant d'étudier les interactions entre animal et humain dans les deux œuvres de Dath, les aller-retours incessants et fructueux entre deux visions, deux subjectivités qui dialoguent et parfois s'inversent. Ces dialogues s'établissent de trois manières différentes dans les romans : à travers l'hybridité animal-humain-technologie (DA), à travers l'inversion des positions hiérarchiques des humains et des animaux (DA et PN) et à travers la présence d'« animaux-aliens » (PN). Dans ce chapitre, il s'agira également de confronter les approches divergentes de ces deux romans. Nous verrons que les animaux n'y ont pas tout à fait la même épaisseur.

a. La figure du saurien dans *Die Abschaffung der Arten* et *Pulsarnacht*

L'experimentum crucis de Die Abschaffung der Arten

Dietmar Dath n'utilise pas les figures animales d'une seule façon dans ses romans. La figure du saurien en est un exemple significatif. L'on retrouve les sauriens dans le roman de 2008, dans la seconde moitié du récit, lorsque les Gente ont fui la Terre sous forme de copies virtuelles (les « Setzlinge »). Sur Mars, une expérimentation cherche à comprendre quel cours suit l'évolution du vivant ; l'« experimentum crucis » consiste à déterminer s'il faut attribuer une portée téléologique à l'évolution ou si elle est le fruit d'un hasard. Comme cela est expliqué dans le roman, il existe trois théories, trois écoles de pensée concernant la théorie de l'évolution. Padmasambhava, la saurienne et sœur de Feuer, recherche les raisons de l'*experimentum crucis* dans sa « Spintronik », le livre implanté dans sa colonne qui lui

⁹¹⁵ Elaine Desprès : « Animaux transgéniques et posthumanité. Quand l'hybridité annonce la fin d'un monde », in : Lucile Desblache : *Hybrides et monstres. Transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2012, p. 151-162, p. 154.

permet de rechercher toute sorte d'informations : « Die ersten beiden waren Vertreter des noch in der Langeweile entstandenen »Darwinismus« gewesen, einer Theorie von Replikation, Variation und Selektion, aus der die erste dieser zwei Schulen das Prinzip der adaptiven Komplexität abgeleitet hatte » (DA, 357). Comme l'explique Roland Borgards, la première école se base sur une interprétation de Darwin, rendue populaire par Ernst Haeckel et Wilhelm Bölsche : « Von Darwin übernimmt dieser Darwinismus die Prinzipien der Variation und der Selektion »⁹¹⁶. La biologie évolutive et téléologique inspirée de Darwin est la première école. La seconde est issue de l'idée d'exaptation, l'idée anti-téléologique qui s'oppose à celle d'une complexification du vivant au cours de l'histoire de l'évolution. Elle repose sur un article de Stephen Jay Gould et Elisabeth S. Vrba, « Exaptation – Missing Term in Science of Form » de 1982⁹¹⁷. Les deux chercheurs y développent l'idée selon laquelle certains caractères biologiques peuvent apparaître chez l'animal pour une raison et être utilisés pour une autre : par exemple, les plumes des oiseaux ont d'abord rempli une fonction de régulation thermique avant de favoriser le vol⁹¹⁸. L'idée de progrès apparaît ainsi comme illusoire, contingente. Enfin, la troisième école, déjà évoquée dans la partie III, s'attache aux automates cellulaires de Stephen Wolfram⁹¹⁹. Wolfram comprend les automates cellulaires comme des programmes construits à partir de modèles mathématiques et informatiques dont les règles très simples permettent des structures complexes par récursivité.

Chez Dath, pourtant, ce qui sert de modèle pour l'expérience, ce n'est pas un programme informatique mais bien les Sauriens : on passe d'une « Computer-Experiment », selon l'expression de Wolfram, à une « Tier-Experiment »⁹²⁰. Il est intéressant de noter que le prolongement de la théorie des automates cellulaires repose sur trois hypothèses : 1) les programmes informatiques et modèles mathématiques ont un comportement, 2) ces programmes peuvent être analysés de manière expérimentale et 3) les programmes sont considérés comme des modèles pour des systèmes naturels. Dath réalise la simulation de Wolfram, ainsi que le souligne Roland

⁹¹⁶ Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 222.

⁹¹⁷ Stephen J. Gould et Elisabeth S. Vrba : « Exaptation – Missing Term in Science of Form », in : *Paleobiology*, 1982/8, p. 4-15.

⁹¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 7.

⁹¹⁹ Stephen Wolfram : *A New Kind of Science*, *op. cit.*

⁹²⁰ Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 222.

Borgards : « Während im normalen Tierversuch das Tier als Modell, bzw. Modellorganismus für den Menschen entsteht, steht hier ein Computerprogramm als Modell für das Tier ein »⁹²¹. Précisément, il s'agit d'une réalisation, non d'une simple simulation. Ce que cela implique pour les êtres vivant dans l'*experimentum crucis*, c'est sans aucun doute la dissolution d'une opposition entre information et biologie : « Zugleich wird genau dieser Unterschied – zwischen Simulation und Realisation – von Dath auch dekonstruiert. Denn die Echse Padmasambhava ist eben kein reines Tier, keine rohe Natur, sondern von vornherein ein Wesen, in dem die Unterscheidung von Information und Biologie aufgehoben ist »⁹²². L'on en revient au paradigme cybernétique explicité par N. Katherine Hayles : les êtres sont compris comme des programmes développant et déployant ce qui y est inscrit⁹²³.

L'*experimentum crucis* qui a lieu sur Mars a pour but de comprendre l'apparition et l'évolution du vivant ainsi que les mécanismes de « la guerre de tous contre tous » : « Der Krieg aller gegen alle » (DA, 338). Ici, l'on voit déjà en quoi le vivant moins « évolué », représenté par les sauriens, est considéré comme inférieur. En effet, à part Padmasambhava, la plupart des sauriens n'ont pas la même capacité de réflexion, pas le même niveau de conscience. Les Aristoi, classe aristocratique sur Mars, n'hésitent pas à sacrifier ces êtres au nom de la volonté de savoir. Ainsi, le chapitre XI du roman s'ouvre sur une scène de guerre et de violence au milieu de laquelle surgit Padmasambhava, victorieuse :

Das eigene Blut auf den Füßen und Händen, dunkle Sirupspritzer von hoher Viskosität, in schneller Gerinnung, mit den schwarzen Punkten der spintronischen Blocker darin, kleinen Marienkäferchen, zwischen den eigenen kleinen Krallen, so schlang sich das Reptilmädchen in der ewigen Schlacht um die anderen Echsen, die sich gegenseitig vom Hauptknoten wegschnitten und in die Beine bissen, aufeinander schossen, einander spießten und schlachteten; so schlängelte es sich durch die enge Furt, die ganz angefüllt war vom Schreien und Sterben, von Gledhill nordwestwärts nach Hellas Planitia hinein. (DA, 332)

Il importe d'abord à Padmasambhava, née guerrière, de survivre, et de comprendre pour survivre. Elle a conscience d'être unique, parmi les autres de son espèce : « Körper von andern Echsen, weniger schlau und weniger rot als ich, füllen

⁹²¹ Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 228.

⁹²² *Ibid.*, p. 229.

⁹²³ Cf. N. Katherine Hayles : *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, *op. cit.*

die Gräben zwischen den Burgen, und die hungrigen Helden bleiben liegen und verwandeln sich in Sand » (DA, 337). Toutefois, sa conscience lui permet aussi d'être critique par rapport à cette expérience. Elle dénonce le fait que ces compagnons de lutte n'aient pas été éduqué à réfléchir, seulement à dévorer et à tuer :

[...] man hat sie mit der Blutflasche großgezogen, damit sie alles töten, was sie greifen, jetzt sind sie fort, weil sie nur Diener sein wollen statt Leute, Gente, richtig rot. Soldatenjunges, aus Ton gebrannt, jetzt bloß eine Hülle, keine zehn Jahre alt, jeder ein Einzelkind, brav dem *experimentum* gedient, zum Fressen erzogen, nicht zum Denken, macht alles, was man ihm sagt, jetzt ist Schluß, blöder Tod, nimm ihn mit, er war nichts besonderes. (DA, 336)

Le style est lapidaire, les mots tranchants. Le désespoir résigné qui accompagne ses mots rappelle la condition des soldats qui se savent exploités par un pouvoir qui les dépasse. L'esprit critique de la saurienne ne l'empêche pas de vouloir s'élever au-dessus des autres cobayes de l'*experimentum* : « Gib mir bloß genug Verstand, mich zu fragen, ob ich noch frei bin, auch wenn ich dem *experimentum* gehöre [...] » (DA, 337). En effet, c'est bien la démarche d'un être conscient, pensant, que de vouloir une liberté, sinon politique, au moins de pensée. Il est clair toutefois qu'elle ne saisit pas tout à fait les enjeux politiques et le fonctionnement de la classe des Aristoi dont elle aimerait tout simplement faire partie : « [...] und man wird mich zu den Aristoi zählen, und ich werde berichten können, vom Kampf, an dem ich teilgenommen und den ich überlebt habe, Amen » (DA, 337).

Dans la suite du récit, Sankt Oswald, la marionnette faite du bois de l'arbre Dame Livienda, prend Padmasambhava sous sa protection plus loin dans le récit. La marionnette est particulièrement critique vis-à-vis des Aristoi. Elle montre à Padmasambhava la cruauté de l'expérience créée par la caste martienne. Mais avant de rencontrer Sankt Oswald, Padmasambhava connaît une première prise de conscience. De la même manière que Katurahomenleandræal, quelques centaines d'années auparavant, la saurienne est nommée et c'est à ce moment précis qu'elle prend conscience de son existence. Contrairement à la déesse, elle connaît d'abord son espèce et son origine – elle est fille de Lasara et Dmitri – avant de connaître son nom. Avant de l'entendre, elle est sceptique, ne comprenant pas l'intérêt d'être nommée : « Ich weiß, woher ich komme, wohin ich muß, was ich besitze und was ich brauche. Aber wenn ich mir's überlege, dann ist alles noch nicht genug, um zu wissen, wer ich bin, richtig? ». Lorsque le livre de la vie lui dit qu'il lui faut un nom, elle répond : « Wozu ?

Wenn ich von mir spreche, sage ich »ich« [...]. Das reicht doch » (DA, 339). Son livre de la vie lui rappelle qu'il importe que l'on puisse parler d'elle : « Woher weißt du, dass du es bist, die von dir reden » (DA, 339).

Cet échange est particulièrement intéressant, car même si la saurienne semble dédaigner l'importance de la nomination pour la constitution du sujet, c'est ce nom qui lui fait prendre conscience de ce qu'elle est, de sa force et même, pourrait-on dire, de son destin : « Die kleine rote Echse spürte, dass mit dieser Auskunft etwas Gefährliches in die Welt gekommen war » (DA, 340).

La prééminence du verbe, du nom, appartient pour elle à un passé révolu, étrange : « Ein Eigenname, wie in den ganz alten Geschichten, was sonst ? Im Anfang war der Logos » (DA, 339). Dans le passage qui suit ce mot d'esprit, la tradition stoïciste du *logos*⁹²⁴ et son interaction avec l'avènement christique où précisément « le Verbe se fait chair », sont retranscrites avec une distanciation qui lui confère un caractère à la fois comique et énigmatique :

[...] wie da vor sehr langer Zeit bei den Menschen eine Lehre entstanden war, die das Wort, das Angeben von Gründen, die saubere Inferenz ganz zu Recht über alles andere gesetzt hatte, was zu denken war, und wie ein besonderes Kollektiv, eine winzige Population namens »die Griechen«, wohnhaft an irgendeinem Krater mit viel Wasser, eine ganze Kultur zusehends nach dieser Philosophie ausgerichtet hatte, bis es in deren Zeichen gelungen war, einen enormen memetischen Einfluß auf alle angrenzenden Populationen zu gewinnen. (DA, 339).

Pour le lecteur contemporain, l'emploi de la notion d'inférentialisme⁹²⁵ mêlée à la philosophie grecque ainsi qu'à son interférence avec la pensée hébraïque comprise comme un « meme »⁹²⁶ relève de l'absurde et du comique. L'incarnation du *logos* dans

⁹²⁴ Michel Fédou note que : « Pour les Stoïciens, en effet, le *logos* est le principe ou la raison immanente du monde, la loi qui le régit, la force vitale qui l'anime ; en vertu de son activité, tous les hommes sont capables de construire certaines conceptions morales et religieuses » et précise dans la note : « Le Stoïcisme considérait que certaines « notions » étaient implantées dans l'esprit humain ; il les appelait « notions naturelles » (φυσικὰ ἔννοιαι), « notions communes » (κοινὰ ἔννοιαι), ou encore « semences » (σπέρματα) », in : Michel Fédou : « La doctrine du Logos chez Justin : enjeux philosophiques et théologiques », in : *Kentron*, 2009/25, p. 145-158, <<https://journals.openedition.org/kentron/1527#ftn25>>[16.1.22].

⁹²⁵ Voir à ce sujet le chapitre IV.A.1.a.

⁹²⁶ Dath détourne le mot « mimétique » pour donner le néologisme « memétique » en référence à la culture internet du « meme ». Les personnages évoquent également le début du Nouveau Testament – ce qu'ils nomment l'influence des Hébreux : « Und da war plötzlich — auch die alte Welt hatte bewegliche Schlachtverläufe gekannt — aus der Mitte einer Konkurrenzgruppe, die über einen eigenen Memepool verfügte, dessen Strukturen sich anhand der Vorstellung einer allerersten Ursache, also nicht nach Inferenzen und Schlußketten, sondern nach einer Grundregel gebildet hatten, »die Hebräer«, eine völlig unvorhersehbare Offensive unternommen worden. Es gelang den Angreifern, die memetischen Waffen der Griechen in ihr eigenes Arsenal zu überführen, indem sie das Wort, den Logos, einfach für

un dieu de chair selon la tradition hébraïque – comprenons biblique – est elle aussi mise à distance. La notion de « fils de Dieu » semble incompréhensible à Padmasambhava pour qui la filiation relève d'une pensée de mammifère : « [...] indem sie das Wort, den Logos, einfach für inkarniert ausgaben, für einen fleischgewordenen Gott, oder, wie sie, an die Säugetiergenetik gefesselt, sich ausdrückten: für seinen Sohn » (DA, 340). Pour la saurienne, ces différences paradigmatiques sont fascinantes ; elles relèvent de ce qu'elle conçoit comme des guerres plus lointaines et plus complexes : « Die kleine rote Echse liebte solche Augenblicke, wenn die Lektionen des Buches ihr Einblick in eine Welt verschafften, in der es noch viel ältere und kompliziertere Kriege gab als den, in den sie hineingeboren war [...] » (DA, 340).

Il est intéressant de noter que cette culture antique, grecque en particulier, est omniprésente chez les Aristoi qui l'utilisent comme moyen de légitimation de leur pouvoir. Sankt Oswald fait un portrait au vitriol de cette caste, mettant en lumière la vanité de la tradition dont ils se revendiquent. Tout comme les Minderlinge sur Venus qui veulent recréer pour leur part une civilisation « humaine », les Aristoi recherchent dans leur passé lointain – et l'on pourrait même dire préhistorique – une culture et une tradition qui leur permettraient d'asseoir un pouvoir aristocratique :

Es ekelte ihn an, daß sie den Mars neuerdings »Ares« nannten, es schauderte ihn vor den mythologischen Mätzchen, mit denen sie ihre Wichtigkultur ausschmückten: daß man jetzt Stücke spielte, Filme programmierte und Algorithmen Literatur verfassen ließ über Aphrodite und Ares und darüber, wie der Schmied Hephaistos zwischen diese beiden Götter geraten war. (DA, 346-347)

L'on voit à nouveau dans ce passage que les références mythologiques se situent à plusieurs niveaux. En effet, si sur Mars les Aristoi ne cessent de se référer à la culture grecque, comme une manière de se positionner sur cette nouvelle planète, ils font également référence à Aphrodite et à leur amour interdit à cause du mariage forcé de la déesse avec Héphaïstos, comme le souligne Sankt Oswald dans sa critique :

Um damit phantastisch zu überhöhen, was seit den letzten Nachrichten von der Erde die Furcht aller Marsbewohner war, nämlich daß das [...] Nebeneinanderherexistieren der beiden Geschwisterzivilisationen in Gefahr geraten könnte, weil sich die Erde, der Schmied Hephaistos eben, erneut bemerkbar machte, und zwar auf die unangenehmste Art, auf die man sich bemerkbar machen kann, durch völliges Verstummen? (DA, 347).

inkarniert ausgaben, für einen fleischgewordenen Gott, oder, wie sie, an die Säugetiergenetik gefesselt, sich ausdrückten: für seinen Sohn » (DA, 339).

Rappelons que dans la mythologie grecque, Héphaïstos, apprenant l'idylle amoureuse entre Arès et Aphrodite (donc Mars et Vénus), piègent les deux amants grâce à un filet invisible placé sur le lit conjugal. Prétextant un voyage, il les laisse accourir l'un vers l'autre, et les expose devant le reste de l'Olympe une fois les amants prisonniers de son filet. Dans le roman aussi, c'est l'absence d'Héphaïstos, symbole du silence soudain de la Terre, qui met en danger les habitants de Mars et Vénus. Si, dans le récit, les personnages se servent des références mythologiques pour discourir ou légitimer leur histoire, l'on peut à l'inverse penser ces mêmes personnages à travers un processus d'écriture inspiré par ces mêmes mythes. Rappelons en effet que ces animaux, aussi technologiques soient-ils, empruntent beaucoup de traits aux animaux des fables et des mythes. Ainsi que l'écrivent Stefan Willer et Solvejg Nitzke :

Die Gente sind hybride „Wiedergänger von Fabeltieren“ mit „hominiden Zügen“ (Willer 2013: 398), die eine Folgezivilisation nach dem Menschen und nach der Natur bilden. Die von ihnen abgelösten Menschen der „Langeweile“ sind nur noch vereinzelt vorhanden. Der Bezug zur Debatte des angesichts des Klimawandels geforderten Species Thinking ist evident. Allerdings mit der Wendung, dass es das Ende des Menschen (als herrschender Zivilisation) nicht verhindert, sondern forciert.⁹²⁷

Cette radicalisation de la réflexion sur les espèces⁹²⁸, selon l'expression de Solvejg Nitzke, s'accompagne certes d'un décentrement de l'humain, c'est-à-dire, comme elle l'explique ici, d'un besoin de faire basculer les visions anthropocentriques au profit d'une écologie du vivant qui s'accompagne de la remise en question du spécisme. Comme le rappelle la chercheuse, cette radicalisation pousse Dath à imaginer la fin de l'humanité plutôt que sa rédemption en harmonie avec la biosphère terrestre – du moins telle que nous la connaissons actuellement. Ces « revenants des fables », selon l'expression de Stefan Willer, reviennent hanter l'humanité jusqu'à la faire disparaître, dans un mouvement à la jonction entre déconstruction de l'anthropocentrique et anthropomorphisme. De fait, les animaux des fables et des mythes sont d'abord des constructions, des projections humaines.

⁹²⁷ Solvejg Nitzke : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 369.

⁹²⁸ « *Die Abschaffung der Arten* radikalisiert, mehr noch als *Pulsarnacht* (2012) oder *Feldeväye* (2014), das *Species Thinking*, indem der Roman die Hierarchie der Arten nicht nur gedanklich nivelliert, sondern jeglichen geno- wie phänotypischen Unterschied abschafft », *ibid.*, p. 363.

Dans cette mesure, il semble pertinent d'analyser le récit sous une forme symbolique également. La diaspora des Gente, fuyant hors de la Terre, s'établit sur Mars et Vénus. Ce sont des animaux de fables et de romans qui peuplent des terres mythiques. Ce faisant, ils affabulent leur propre histoire, cherchant une racine mythique, là où le mythe n'est qu'un motif hors de leur portée, c'est-à-dire qu'il est extradiégétique. Là encore, les coutures du récit apparaissent, donnent à voir au lecteur des animaux en quête de mythe, peuplant des terres aux noms mythiques. D'une certaine manière, c'est comme si le mythe n'était pas là où on l'y attendait ; les emprunts des Aristoi à une tradition antique se révèlent creux, ils sont instrumentalisés : « Sankt Oswald verabscheute [die] abgeschmackte Manier, in der Leute wie diese Raphaela und dieser Eon ihre dürren Mores so zurechtbogen, daß sie sich vor ihrer historischen und politischen Verantwortung verstecken konnten » (DA, 347). La vraie structure mythique du texte se trouve au niveau de la narration : des peuplades en exil qui continuent de raconter leurs origines, une Terre qui se meurt, un retour à cette Terre à travers le couple mythique Padmasambhava / Feuer⁹²⁹.

Comme souvent chez Dath, le mytheme est inversé ou déplacé. Ainsi, la Terre silencieuse, sans activité aucune ne ressemble en rien au désert desséché par l'exploitation humaine telle qu'on la trouve dans *La mort de la Terre* de J.-H. Rosny Aîné (1910)⁹³⁰ ou à une terre ravagée par la force nucléaire dans la nouvelle « Béni soit l'atome » (1973) de René Barjavel⁹³¹. Au contraire, il s'agit d'une terre devenue « apocatastase »⁹³², paradis dynamique qui résulte de l'œuvre des Keramikaner. De la même manière, l'auteur souligne que le recours au mythique pour conter l'histoire d'un peuple n'a plus véritablement de sens à l'ère bio-technologique ; le cyborg a coupé le lien avec son origine : « Der Punkt ist: seit wir Biotech haben, ist die Frage »Zufall oder Schöpfung« keine naturhistorische oder moralische oder theologische oder mythologische mehr, sondern eine praktische »⁹³³. La recherche mythique des origines comme quête d'un sens à la création d'une espèce est donc perdue.

⁹²⁹ Rappelons à ce sujet qu'Héphaïstos est considéré comme le dieu du feu. L'écriture de Dietmar Dath fonctionnant entre autres par association, le choix du nom de Feuer n'est pas anodin.

⁹³⁰ Joseph Henri Honoré Rosny Aîné : *La Mort de la Terre* [1910], Gallimard, Paris, 1976.

⁹³¹ René Barjavel : « Béni soit l'atome » [1973], in : *Les enfants de l'ombre et autres nouvelles*, Denoël, Paris, 2013.

⁹³² L'apocatastase est un concept qui désigne la restauration de toute chose à son état d'origine.

⁹³³ C'est ce que souligne Dietmar Dath sur son site dédié à *Die Abschaffung der Arten* : <cyrusgolden.de>[15.1.22].

C'est certainement la raison pour laquelle les discours des Aristoi sont soumis au regard critique de plusieurs personnages du roman. Leur mythologie, nous l'avons vu, est un prétexte à la légitimation de leur pouvoir. L'expérimentation qu'ils mettent en place montre d'ailleurs bien qu'ils n'accordent au mythique qu'une place restreinte : ils n'hésitent pas à monter une expérience de toute pièce pour comprendre le chemin d'évolution du vivant. Pour eux aussi, la question de l'histoire naturelle est plus pratique que mythologique ou morale.

Dans cette mesure, l'expérience qu'ils mènent sur Mars se révèle particulièrement cruelle. Tels des rats de laboratoires, les sauriens naissent au milieu de l'expérience et n'ont pas conscience que les Aristoi maîtrisent les paramètres de leurs conditions de vie. Padmasambhava, après une première prise de conscience qui est la révélation de son nom, comprend dans un second temps que l'*experimentum* souhaite les maintenir dans cet état. C'est ce que Sankt Oswald explique à Padmasambhava :

[...] und dann gibt es da... na ja, die Steine, auch der lockere Boden, das steht — du wirst es gemerkt haben, hier bei uns fällt dir das Gehen leichter, du bist nicht...«, es stimmte, sie nickte, jeder Tag in der Burg war ihr, im Vergleich zum früheren Leben, aus Gründen, die sie nie näher untersucht hatte, wie ein Gang auf Watte, auf Wolken vorgekommen,»...wir legen... die Adligen legen eine Art Kriechspannung an, die Erde, die Felsplatten, das ist alles metallisiert und dann... es schießt immer wieder Strom von unten in euch. Und die Luft trägt Erreger und andere Stoffe, die eure Atemwege irritieren. (DA, 393-394)

Même les tremblements de terre sont induits par une technique des Aristoi. Les sauriens quant à eux, ont fini par développer leurs propres croyances sur ces tremblements ; ils croient en un destin malheureux. Chaque fois qu'ils construisent des colonies, qu'ils signent des armistices, tout est détruit par une catastrophe qui n'a rien de naturel : « Padmasambhava wußte nur zu genau, was er meinte. Städte gründen, Anlagen bauen: Das empfand ihresgleichen als schwere Sünde » (DA, 395). Lorsqu'elle et son groupe politique demandent à abolir l'*experimentum*, elle rappelle dans un discours que la notion de destin n'est qu'une réaction programmée : « Uns — nun, einigen von uns — beginnt sehr spät zu dämmern, was für ein Unrecht hier begangen wurde, und das Verhängnis, vor dem wir uns fürchten, ist in Wahrheit nichts als die Züchtigung, von der wir glauben, sie verdient zu haben » (DA, 407). L'abolition de l'*experimentum* est actée mais même cette abolition ne se départit pas d'un certain cynisme ; les Aristoi acceptent la demande de Padmasambhava car ils comprennent que cette décision ne les impactera pas :

Als die Adligen erst einmal begriffen hatten, daß sie hier keineswegs dazu überredet werden sollten, die Tore der Burgen für endlose Flüchtlings- oder Geschädigtenhorden zu öffnen [...], als also klar wurde, daß der Spaß niemanden ernstlich etwas kosten würde, war ihr der Sieg sicher. (DA, 405-406)

L'on voit bien en quoi la vie des êtres sur Mars participe d'une hiérarchie que le lecteur contemporain pourrait qualifier d'« inhumaine ». Il est intéressant de noter que ces vies sont considérées comme inférieures au nom de l'idée de lutte pour la survie comme facteur d'amélioration de l'espèce. Sankt Oswald le résume de manière ironique : « Für eine Nagelprobe auf die Theorie von der Kampfeslust als Evolutionsbeschleuniger. Pfft. Was soll der Dreck? » (DA, 395). Cela signifie donc que, pour les Aristoi, les êtres vivants qui dominant la planète (ou les planètes) sont nécessairement les plus évolués. Voilà encore un discours de légitimation pour le moins explicite. C'est d'ailleurs grâce à sa différence avec les autres sauriens que Padmasambhava rallie les Aristoi à sa cause. Il ne s'agit pas véritablement d'une lutte des classes pour abolir un système injuste.

Par ailleurs, les critiques de Sankt Oswald et de Cordula Späth, qui qualifient l'*experimentum* de « Kleintierzoo » rappellent que l'expérience est déjà pré-déterminée ; elle ne sert qu'à confirmer les présuppositions « scientifiques » des Aristoi. En effet, pour ces deux personnages, l'*experimentum* est biaisé car il ne respecte pas l'ouverture, l'incertitude propres à l'expérimentation scientifique, comme le souligne Roland Borgards : « Ein in diesem Sinne gutes Experiment ist zukunftsblind »⁹³⁴. Or, précisément les Aristoi ne laissent rien au hasard : ils cherchent à contrôler les paramètres de l'expérience. En cela, leur expérimentation relève simplement du dressage :

Was lernen wir aus alledem? Wie hat ein Weiser mal gesagt: Ja, man kann eine Ratte dressieren. Wenn man stundenlang, tagelang, wochenlang, monatelang, jahrelang mit der Ratte arbeitet, dann kann man eine Ratte dressieren. Aber alles, was man dann hat, ist eine dressierte Ratte. (DA, 396)

Le mépris pour la vie des sauriens qui doivent subir l'idéologie de « la guerre de tous contre tous », ainsi que le contrôle total exercé par les aristocrates martiens sur les paramètres de l'expérience, montrent bien en quoi le spécisme infuse la mentalité des Aristoi, et comment celle-ci est imprégnée de l'idée d'une évolution téléologique du vivant : les espèces plus anciennes sont considérées comme moins évoluées.

⁹³⁴ Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 231.

Les sauriens de Pulsarnacht : l'alien à forme animale

L'on retrouve la même idée d'une évolution moins importante des sauriens dans *Pulsarnacht*. Les Custai, espèce aliène qui a le plus d'interactions avec les posthumains, sont décrits comme une espèce qui ressemble fortement aux reptiles connus par les habitants de Yasaka :

Sehr alte, vermutlich noch aus dem zweiten Drittel der Entwicklungsgeschichte des hiesigen Universums stammende sternenfahrende intelligente Spezies von aufrecht gehenden, mit beweglichen Extremitäten ausgestatteten, olivenhäutigen Geschöpfen, die von den Bürgerinnen und Bürgern der ↗ VL wegen einiger sehr oberflächlicher anatomisch-physiologischer Ähnlichkeiten (Blutbeschaffenheit, Augen, Salzdrüsen in flachen Schädelgruben zur Aufrechterhaltung des osmotischen Gleichgewichts bei Abwesenheit von Süßwasser usw.) als »Echsen« oder »Reptilien« betrachtet werden. (PN, 415)

Le glossaire affirme que les Custai sont une espèce ancienne, apparue aux deux tiers de l'histoire de l'évolution de l'univers de ce roman. Il est expliqué que les posthumains confondent ces êtres avec leurs reptiles pour des raisons très « superficielles » de ressemblance physiologique. Toutefois, il y a aussi l'idée d'espèce archaïque qui entre en jeu ; tout comme les Custai sont une espèce ancienne, les reptiles le sont à l'échelle de l'histoire de l'évolution terrestre. Dath joue avec ses similarités et cela lui permet de montrer au lecteur en quoi le spécisme repose ici encore sur l'idée d'une évolution téléologique et celle de la sélection darwiniste.

Contrairement aux reptiles terrestres, en revanche, les Custai sont une espèce intelligente et extra-terrestre. Eux aussi portent un regard sur les posthumains et les Dims car leur apparence humanoïde leur rappelle des cafards vivant sous la surface de leur propre planète :

Unbekannt geblieben ist den meisten, die sich so ausdrücken, zum Glück, dass die Custai selbst sowohl die ↗ Dims wie die Bürgerinnen und Bürger der ↗ VL als mehlwurmartige Kreaturen betrachten, weil eine Anzahl von Spezies, die nach Körperbau und Stoffwechsel vieles mit ihnen gemein hat [...]. (PN, 416)

La projection fonctionne dans les deux sens. Il ne s'agit pas seulement du regard qu'une espèce dite « supérieure » porte sur une autre, qu'elle considère moindre, moins évoluée. Celui qui observe et regarde est aussi regardé.

Il s'agit donc d'une critique drastique de l'animalisation de certains peuples ou d'une certaine population par les tenants du discours dominants. Voici ce que rappelle Sherryl Vint, sur l'importance d'un regard mutuel, permis par la SF notamment :

[...] literature in general, and sf in particular, are to offer us something of the animal's experience and thus enable us to recover an encounter of mutual exchange of gazes [...]. [R]esistance to anthropomorphism is also motivated by a concern about the historical ways in which the discourse of species has been used similarly to exploit other humans animalized through this discourse.⁹³⁵

Sherry Vint souligne qu'il est également important d'établir une différence entre les humains « animalisés » et les animaux eux-mêmes, tout en reconnaissant les similitudes dans l'exploitation de ces deux catégories.

Il est intéressant de constater que, dans ce processus de dénonciation de l'animalisation à des fins d'exploitation, le seul moyen de mettre cet aspect en valeur est d'humaniser l'animal. Ici l'on retrouve l'aspect instrumental, et peut-être utile, de l'anthropomorphisme. Pour Sherryl Vint, il est important de ne céder ni à l'« anthropodéni » constant, ni à l'anthropomorphisme poussé à son extrême, pour les raisons évoquées dans la citation qui précède⁹³⁶.

Toutefois, il semble important de souligner que l'humanisation est le déclencheur de l'empathie dans ces procédés littéraires. L'on serait en droit de s'interroger à cet égard sur les mécanismes de cette empathie et sur la capacité – ou plutôt l'incapacité – humaine à sympathiser avec un vivant qui ne lui ressemble pas ou pas assez. Peut-être faut-il alors remettre en question le concept d'humanisme lui-même, dans ce qu'il peut avoir d'excluant. C'est la critique que formule Rosi Braidotti à cette notion :

For some of these others (or perhaps we should say Others), being human already feels alien; 'because my sex, historically speaking, never quite made it into full humanity, so my allegiance to that category is at best negotiable and never to be taken for granted'.⁹³⁷

Car ici, l'idée d'anthropomorphisme est encore bien trop rattachée à une frontière toute tracée : celle entre l'animal humain et l'animal non-humain. Ce que Braidotti nomme l'exceptionnalisme ; l'exception, la différence de traitement qui est accordée à tout être considéré comme humain est liée à la constitution d'une subjectivité unique et unifiante. C'est pour cela que Braidotti commence par analyser de manière critique cette subjectivité au fond très anthropocentrée, mais aussi eurocentrée et

⁹³⁵ Sherryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », *op. cit.*, p. 424.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 424.

⁹³⁷ Rosi Braidotti : *The posthuman*, *op. cit.*, p. 81.

phallogocentrique et qu'elle appelle à une autre forme de subjectivité : « a subjectivity as an assemblage that includes non-human agents »⁹³⁸.

Pourtant, dans *Pulsarnacht* et dans *Die Abschaffung der Arten*, la subjectivité n'est pas celle d'un humain unique, au contraire. Il s'agit de subjectivités multiples, changeantes, permises certes par la défamiliarisation propre à la SF, mais aussi et avant tout par l'hybridité des personnages et leur identité dynamique de « métamorphes ». Dans le roman de 2008, elle est présente dès le départ, avec le projet politique des Gente, puis avec les nombreuses copies de ceux-ci sur Mars et Vénus, ainsi qu'avec l'avènement d'une déesse bio-tech et composite. Dans *Pulsarnacht*, il s'agit plus exactement d'un changement de subjectivité, d'un nécessaire repositionnement des personnages. Dans toutes les histoires, la plupart des personnages sont en permanence reconsidérés, regardés sous un autre angle. Leur vision d'eux-mêmes et du monde ne cesse d'évoluer.

Au début de ce roman, en effet, les espèces aliens sont considérées de manière « anthropocentrée » par les posthumains⁹³⁹. Les Custai sont considérés comme des reptiles, les Binturs comme des chiens, les Skypho comme des animaux marins⁹⁴⁰. Comme pour les Custai, le parallèle ne plaît pas aux Binturs : « Wenn sich Castanons Leute vom Augenschein lösen könnten, würden sie schnell erkennen, dass sie selber viel mehr mit ihren Hunden gemein haben als wir, vom Dominanz- und Unterwerfungsgehebe angefangen, bis zum Rudelwesen » (PN, 414). Les Binturs sont décrits comme des êtres à quatre pattes hautement intelligents, qui se nourrissent d'insectes et ont conservé une certaine neutralité pendant la guerre des lignées. L'on retrouve un exemple de spécisme vis-à-vis d'un Bintur au tout début du roman :

⁹³⁸ Rosi Braidotti : *The posthuman, op. cit.*, p. 82.

⁹³⁹ L'adjectif « anthropocentré » est entre guillemets car pour être exact il faudrait utiliser un terme comme « postanthropocentré » dans la mesure où il s'agit de posthumains, puis, comme on l'apprend plus tard, d'enveloppes de chair posthumaines habitant un alien. Il apparaît clairement que ce décalage constant de la subjectivité rend difficile la catégorisation, la fixation de l'identité. Afin de ne pas complexifier davantage l'analyse, nous utiliserons le terme « anthropos » et ses dérivés pour qualifier cette subjectivité posthumaine, où celle de toute autre espèce se revendiquant au centre du discours, de la culture et du pouvoir.

⁹⁴⁰ Voici ce qu'en dit le glossaire : « Von den Bürgerinnen und Bürgern der ↗ VL fälschlich als hochentwickelte Meeresbewohner in gravitationsunabhängigen Überlebenszylindern aufgefasste Spezies, die unter den Druck-, Schwere- und Atmosphärenbedingungen von aus planetaren Ökologien hervorgegangenen Lebewesen nicht existieren kann, weil sie in Wirklichkeit von Magnetovoren abstammt, die in den äußeren Zonen einer Sonne entstanden, deren Ort von den Skypho mit Bedacht geheim gehalten wird » (DA, 424).

Der Speziesismus, der ihr Erbteil war, entlud sich daher in gelegentlichen Beschwerden über »das Geschwirr an Bord«, womit die Speise-Insekten für den Bintur gemeint waren, deren Verhalten genetisch so kalibriert war, dass sie sich zwar in der Messe und einigen der Arbeitsbereiche, aber nur selten in den Gemeinschaftsräumen, an den Sportstätten oder auf der Brücke aufhielten, und überhaupt nie in den Kojen der Menschen. (PN, 25)

Bien évidemment, ce spécisme est mis à distance, non pas de manière explicite par le narrateur qui reste omniscient sans émettre de jugement mais plutôt par les réactions des autres personnages ou par l'explicitation de certaines mœurs de l'univers SF du roman. Ainsi, l'on apprend que, chez les Custai, partir en frappant le sol de ses pieds est extrêmement impoli, voire insultant. Dans une scène entre une posthumaine et un groupe de Custai, la différence de mœurs et de culture rend flagrante les mécanismes qui sont à l'origine d'un comportement spéciste : « Wieder Klacksen. Ein Cust verließ stampfend die Runde. Das war eigentlich eine schwere Beleidigung, aber die Scheinzelne nahm es gar nicht wahr » (PN, 98). Cette scène est rapportée à travers les yeux de Daphne – mais toujours avec une narration omnisciente. Daphne observe l'interaction entre la posthumaine, qu'elle nomme à sa manière « Scheinzelne », et ses maîtres Custai. Le dispositif technologique des Custai, appelé « Kortikalmarcha », peut se coupler au Tlalok des posthumains et les deux espèces peuvent donc communiquer en silence. Les Custai ont un langage qui leur est propre, fait de claquements, de sifflements et de cliquetis – une forme d'expression que des humains pourrait considérer comme plus primitive. Quoiqu'il en soit, dans ce passage, la parole semble être l'apanage de la Dim seule, indiquant déjà au lecteur à ce stade du roman que les descendants des humains ne sont pas ceux qui se présentent comme tels.

Les trois espèces cohabitent dans cette scène, donnant à voir au lecteur trois subjectivités différentes. L'incompréhension est de mise entre les trois individus ; la confrontation à l'altérité échoue car chacun reste dans son langage. L'on comprend qu'une approche anti-spéciste et tournée vers l'altérité serait celle de la traduction ; traduction des langages, des comportements, des subjectivités. Dans ce passage, la posthumaine ne comprend pas, ne perçoit pas même, la réponse du Custai à ses propos animés à propos des mesures faites sur Treue. De la même manière, la Dim nomme la posthumaine « Scheinzelne », dans un langage qui n'est pas neutre. En effet, le terme renvoie à l'apparence d'unicité des posthumains quand ceux-ci ont une double nature. L'appellation est donc déjà une référence à la mythologie Dim et à la vérité cachée par

la société de Yasaka. Daphne considère la femme posthumaine avec distance, voire avec une forme de répulsion :

Die brüske Scheinzellenfrau [...] bestand aus irgendeinem psychologischen oder protokollarischen Grund darauf, alles, was sie zu sagen hatte, auch wirklich auszusprechen, und so war Daphne wieder einmal zugleich angezogen wie abgestoßen von der muskulösen, kantigen Person in tarnfarbenem Safarihemd, kurzen Hosen und schweren Soldatenstiefeln, dem blauen struppigen Haar und den aristokratischen Zügen, die mit Leidenschaft, aber auch bestürzender Ungeduld und Arroganz immer alles besser zu wissen schien als die Custai, mit denen sie debattierte, und das laut genug in die Gegend rief, dass man glauben konnte, es handle sich bei ihr um eine besonders starrsinnige Älteste der Dims [...]. (PN, 97)

Le point de vue de Daphne permet de mettre en lumière l'anthropocentrisme de la femme posthumaine qui ne peut considérer le monde que sous son propre angle, son propre paradigme.

« Reptiliens » capitalistes

Il apparaît donc clairement que, dans *Pulsarnacht*, la cohabitation des espèces rend possible la multiplication des points de vue mais aussi l'incompréhension qui naît de l'impossibilité à – ou le refus de – traduire la subjectivité de chaque espèce. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est le positionnement de l'espèce des Custai par rapport aux autres espèces. En effet, nous l'avons vu, les sauriens recherchent d'abord l'intérêt économique et réfléchissent à l'utilité que peuvent leur apporter leurs interactions, avec les posthumains notamment.

Ils sont décrits comme une espèce prude, bureaucratique, presque procédurière et utilitariste. Dans le monde de *Pulsarnacht*, ils semblent représenter une espèce intelligente mais archaïque, de par ses coutumes et son paradigme orienté vers le pragmatisme. C'est pourquoi les posthumains les observent avec distance, parfois avec une forme de supériorité. Contrairement aux Binturs qui sont considérés comme des aliens très libéraux, les mœurs de Custai sont considérées comme conservatrices, ainsi que l'affirme le docteur Bin Zhou : « Schön, bei den Custai weiß andererseits überhaupt niemand, wie viele Geschlechter die haben, zumal es weit mehr als zwei Individuen braucht, damit sie sich fortpflanzen können. Aber die Custai sind prude » (PN, 34). La sexualité méconnue des Custai est encore une raison d'incompréhension pour la posthumaine observée par Daphne : « ich weiß die Metapher sagt euch nichts, weil eure eigene Scheißfortpflanzung... Gott, ist das frustrierend mit Leuten, die nicht in den richtigen Bildern denken! » (PN, 98).

Dans ce passage, il semble bien que le spécisme des posthumains soit également rattaché à la notion de libéralisme. S'il est vrai que Saskia Hammerlund semble insatisfaite de la présence du Bintur dans le vaisseau STENELLA, comme nous l'avons vu plus haut, le spécisme vis-à-vis des Custai apparaît de manière bien plus évidente et prononcée dans le roman. En effet, la vision du monde de Yasaka est fondée sur une conception très libérale et plastique des corps, des genres et de la politique. En cela, ils sont plus proches de la société des Binturs que des Custai qui représente une forme de civilisation considérée comme moins « évoluée ». Leur fonctionnement bureaucratique et surtout leur société basée sur une forme de servage mettent en scène une espèce qui n'hésite pas à réduire en esclavage une population pour faire du profit. Or, dans *Pulsarnacht*, les retournements sont multiples et l'on comprend que la vision posthumaine des Custai comme une espèce archaïque, exploitante et utilitariste pourrait bien s'appliquer aux posthumains eux-mêmes.

En effet, le second chapitre retrace le fonctionnement de leur modèle de société et de leur exploitation des Dims. La description qui en est faite rappelle sans conteste les liens qui unissent le colonisé au colonisateur. Certaines pratiques des Custai sont cruelles. Ainsi, Daphne rapporte que dans les camps de travail, les jeunes Dims se répartissent la charge de travail des Dims plus âgés afin de leur éviter la mort :

Aber es ging um Leben und Tod: Dims, die zu nichts mehr nütze waren, auch nicht, wie die Älteren, zur Unterweisung und Ermahnung der Kräftigen, bekamen bald »etwas zu trinken«, schiefen ein und wurden am Camprand in einer Senkgrube oder weiter draußen in der Karstlandschaft hinter den Anwesen der drei von ihresgleichen verbannten Scheinzellen verbuddelt. (PN, 94)

Le fonctionnement utilitariste de la société Custai, jusqu'à sa « déshumanisation », apparaît clairement dans cet extrait. Les Dims sont appelés par les Custai par une sorte de choc électrique qui les pousse à se mouvoir vers leur maître. Au début du second chapitre, Zera et César assistent à ce phénomène :

Sie und der Mann wussten, dass etwas in die Wirbelsäule der Dim gefahren war, ein Befehl, ein Zwang, und dass die unsicheren Bewegungen, der Ruck, das Zucken, die sie erfasst hatten, ihrer Widersetzlichkeit geschuldet waren. Wäre sie einfach losgelaufen, hätte sie sich die Schmerzen, die sie jetzt litt und noch ein paar Minuten leiden würde, bis das Kommando sie schließlich überwältigen musste, erspart. (PN, 89)

Toutefois, la relation de Daphne avec son maître Custai n'est pas seulement cruelle ou violente. Gisseckhunnaminh présente ses excuses à Daphne pour l'avoir appelé plus tôt que prévu : « Daphnes Herr zog die beiden Augen auf dem Hinterkopf

zusammen und zischte leise. Daphne war überrascht, denn das war, wie sie wusste, bei Custai eine Bitte um Verzeihung » (PN, 91).

S'il est clair que les interactions entre les deux personnages sont issues d'une relation forte, avec sa part d'humanité, les Dims restent des ressources utiles pour les Custai. Ici, l'on peut saisir toute la complexité du rapport hiérarchique et inégal qui peuvent ou ont pu unir certaines populations. Les rapports entretenus entre Dims et Custai les rendent nécessairement proches et cette proximité amène avec elle des liens forts mais le rapport de force et de soumission subsiste.

Les Custai demeurent des exploitants et les Dims sont des objets dont on peut utiliser la force de travail. Une telle dynamique renvoie à une conception utilitariste de ce qui est considéré comme une ressource. De la même manière que la société humaine considère la biosphère (nature, animaux, ...) comme une ressource, les Custai usent de la population Dim selon leurs besoins. Les Dims sont utiles pour leur force de travail ; des bêtes de somme pensantes. Cet utilitarisme est rendu possible par la marginalisation et la destruction de la subjectivité d'une autre population. Pour John Berger, un tel processus est lié au capitalisme : « For Berger, capitalism has irredeemably isolated man, who can no longer share an exchange of mutual looks with other species, whom he has marginalized or destroyed »⁹⁴¹.

Il est évidemment possible d'analyser la relation Custai-Dims à travers le prisme d'une relation colonisateur/colonisé. De fait, les Dims sont une population réduite en esclavage. Toutefois, la remarque de John Berger qui inclut dans ces rapports tous les animaux est particulièrement intéressante dans la mesure où elle rappelle le caractère sentient de ces êtres vivants. En effet, toutes ces subjectivités sont reniées pour permettre l'exploitation d'une population, d'un groupe d'individus. Tout comme pour nos animaux, c'est seulement en niant leur similarité avec l'espèce qui exploite qu'il est possible d'asservir : « The dialectic between similarity and difference that humans experience as we come face-to-face with animals is part of what Berger feels has been lost with industrial capitalism which has transformed them from fellow subjects into objects of consumption »⁹⁴². Les Custai ne sont pas l'incarnation d'un mal absolu, plutôt celle d'un utilitarisme déshumanisant.

⁹⁴¹ Sherryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », *op. cit.*, p. 421.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 422.

Or, nous l'avons vu, ces « reptiloïdes » ne sont pas sans rappeler les « reptiliens » de la culture complotiste. Selon ces théories, popularisées entre autres par John Icke, les reptiliens sont issus d'une lignée hybride humains-reptiles tirant leur origine de l'ancienne Babylone et de la civilisation sumérienne et gouvernent la planète de manière cachée. Dans *Pulsarnacht*, le reptilien est un capitaliste manipulant les autres espèces pour parvenir à ses fins. D'ailleurs, à la fin du roman, Shavali Castanon comprend qu'elle est aux mains des Custai. Ceux-ci ont œuvré discrètement mais sûrement, en dépit des bouleversements de l'univers de *Pulsarnacht* : « Vom Weltwandel ließen sich die Custai kein Geschäft verderben » (PN, 402). Le nom même de la présidente est réduit, dans la bouche des Custai, à une marque, une entreprise : « Wir werden ihre zukünftige Rolle bei Castanon unterhalten müssen, Frau Castanon » (PN, 403). Au cours de ce dialogue entre un Custai et Shavali, le lecteur comprend, en même temps que l'ancienne présidente, que les Custai ont racheté et fusionné la majorité des sociétés de Yasaka. Ainsi que Shavali le résume : « Du teilst mir mit, Castanon gehört den Custai. Nein, noch mehr: Du teilst mir mit, Castanon hat schon vor der Pulsarnacht den Custai gehört » (PN, 404). Les maîtres du jeu se révèlent donc être les Custai, ces reptiloïdes tant méprisés et décriés par les posthumains de Yasaka. Ainsi, l'on peut très certainement voir dans ces reptiliens le symbole d'un système capitalisme et de son discret processus d'assimilation⁹⁴³.

Il faut préciser que la victoire économique des Custai n'est pas véritablement surprenante. Elle est causée en premier lieu par la négligence et le mépris des posthumains vis-à-vis de cette population. Les remarques spécistes des posthumains se révèlent à la lumière de cette fin être une forme d'insouciance préjudiciable. En effet, les Custai s'efforcent de copier les Tlaloks des posthumains avec leur « Kortikalmarcha ». Ils n'hésitent pas non plus à marchander leurs Dims contre cette précieuse technologie. Ainsi, c'est la méconnaissance des autres espèces qui mènent les posthumains à leur perte. Au début du roman le capitaine Kuroda souligne leurs

⁹⁴³ En ce sens, le processus d'englobement capitaliste fait référence à une ère postmoderne dont tous les aspects sont profondément liés à ce capitalisme. C'est ce que rappelle Jameson lorsqu'il évoque un stade plus intense du capitalisme : « [...] it is, if anything, a purer stage of capitalism than any of the moments that preceded it » et puis « every position on postmodernism in culture – whether apologia or stigmatization – is also at one and the same time, and necessarily, an implicitly or explicitly political stance on the nature of multinational capitalism today », in : Fredric Jameson : *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, op.cit., p. 3.

différences de fonctionnement : « Für die ist unsere Politik genauso unübersichtlich wie für uns ihr Handels- und Profitquatsch » (PN, 19). Ils nient leurs similitudes avec ces sauriens, mais également avec leurs serviteurs qui sont eux aussi considérés comme des objets. Voici ce qu'en dit Sylvia : « Ich finde sie eklig. Automaten sollten aus Metall sein, nicht biologisch. Sonst kann ich sie nicht von ernstzunehmenden intelligenten Lebewesen unterscheiden. Und dass sie ausgerechnet aussehen wie wir, jedenfalls sehr ähnlich, ist ja wohl ein ganz widerlicher Witz » (PN, 19). Ce discours n'est pas sans rappeler l'animal-machine de Descartes, où l'animal est réduit à un automate dont on nie la sentience⁹⁴⁴. Il est intéressant de noter que Sylvia craint de ne pouvoir différencier cette espèce d'espèce intelligente « à prendre au sérieux ».

C'est à nouveau comme si la similitude avec les Dims était pour les posthumains source d'angoisse ; une crainte d'être pris pour une espèce considérée comme inférieure. Descartes lui-même dans sa lettre au marquis de Newcastle cherche absolument à établir cette frontière entre humain et animal et soulignant que l'on puisse être tenté d'accorder l'intelligence à certains des animaux du fait de leur ressemblance avec l'humain :

On peut seulement dire que, bien que les bêtes ne fassent aucune action qui nous assure qu'elles pensent, toutefois, à cause que les organes de leurs corps ne sont pas fort différents des nôtres, on peut conjecturer qu'il y a quelque pensée jointe à ces organes, ainsi que nous expérimentons en nous, bien que la leur soit beaucoup moins parfaite.⁹⁴⁵

À cela Descartes répond que si l'on accorde une âme à une espèce animale, il faudrait pouvoir l'accorder aux autres espèces :

À quoi je n'ai rien à répondre, sinon que, si elles pensaient ainsi que nous, elles auraient une âme immortelle aussi bien que nous, ce qui n'est pas vraisemblable, à cause qu'il n'y a point de raison pour le croire de quelques animaux, sans le croire de tous, et qu'il y en a plusieurs trop imparfaits pour pouvoir croire cela d'eux, comme sont les huîtres, les éponges, etc.⁹⁴⁶

En parlant en des termes plus contemporains, l'on pourrait dire que Descartes, avec un tel argumentaire, a mis le doigt dans l'engrenage spéciste. Jusqu'où, en effet, peut-on accorder une forme d'intelligence au reste du vivant ? Peut-on l'accorder à l'éléphant

⁹⁴⁴ Voici ce qu'affirme Descartes : « Je sais bien que les bêtes font beaucoup de choses mieux que nous, mais je ne m'en étonne pas car cela même sert à prouver qu'elles agissent naturellement et par ressorts, ainsi qu'une horloge, laquelle montre bien mieux l'heure qu'il est, que notre jugement ne nous l'enseigne », in : René Descartes : « Lettre au marquis de Newcastle du 23 novembre 1646 », in : *Oeuvres et lettres*, La Pléiade, Paris, 1953, p. 1254.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1257.

⁹⁴⁶ René Descartes : « Lettre au marquis de Newcastle du 23 novembre 1646 », *op. cit.*, p. 1257.

aussi bien qu'au mollusque ? Descartes tente quant à lui d'établir la limite entre l'humain et l'animal. C'est ici qu'il place sa frontière. Toutefois, nous l'avons vu, l'humain est déjà un être de frontières. Ce paradigme du posthumain pousse donc à remettre profondément en question les limites entre humain, animal et machine et interroge dans le même temps la légitimité de celui qui discourt en devisant de l'intelligence d'une espèce.

Les nombreux retournements de *Pulsarnacht*, en particulier pour les posthumains de Yasaka, permettent donc d'appréhender le spécisme et l'incompréhension de l'altérité. En effet, dans leur paradigme, les posthumains au début du roman sont au sommet des espèces intelligentes. Pour eux, les Dims sont des sous-êtres et ils ne cherchent pas à comprendre les Custai. Leur mépris pour les sauriens a donc une dimension ironique ; si la société des reptiloïdes est vue comme arriérée, l'histoire de *Pulsarnacht* les force à regarder leur monde et leur conception pour ce qu'ils sont : faux, ou tout au moins partiels. *Pulsarnacht*, c'est l'histoire des désillusions résultants de la multiplication des points de vue. Les posthumains doivent faire le deuil de leur monde. Au milieu de ces retournements, les Custai représentent une espèce à part, loin des considérations des posthumains, un autre mode de vie, une altérité. La narration omnisciente du roman permet de livrer au lecteur l'histoire de cette espèce avec une neutralité étonnante ; avant d'être une critique de l'esclavage ou du capitalisme, la description de la société des Custai est avant tout celle d'une autre histoire et d'une autre espèce. Dans cette histoire, l'on apprend que les dominants ne sont pas seulement ceux que l'on croit : les posthumains méprisent, et c'est eux qui se retrouvent méprisés – par les Dims et par les Custai. La nuit des pulsars révèle précisément la grande méprise sur laquelle est construite la vérité de ces posthumains. En ébranlant ces discours, l'apocalypse vient mettre au jour d'autres discours qui n'étaient jusqu'ici pas accessibles au lecteur.

Dans les deux romans l'on retrouve donc la figure du saurien, un alien aux traits de reptile, représentant une autre histoire de l'évolution – dans un cas issu d'une expérimentation, dans l'autre, une évolution sur une autre planète. Bien que son traitement soit différent dans les deux récits, sa ressemblance avec les reptiles terriens est présente et met en lumière la problématique du spécisme. En effet, dans les deux cas, ces espèces sont considérées comme inférieures car considérées comme une forme plus archaïque d'évolution du vivant. Les deux récits mettent en scène le mépris ou

l'incompréhension des posthumains (qu'ils soient de Yasaka ou des Aristoi) vis-à-vis de ces sauriens. Dans les deux romans, il semble bien que les posthumains sous-estiment ces espèces. Ils perdent progressivement leur hégémonie et avec elle la prééminence de leurs discours, de leurs visions. Les sauriens de Dath n'ont rien de la figure de la victime ; ils exploitent, tuent, profitent. Toutefois, ce qui est dévoilé ici, c'est leur subjectivité. La vérité de l'histoire n'appartient pas seulement aux posthumains.

b. Lorsque l'anti-spécisme devient anti-humaniste : *Die Abschaffung der Arten*

Autour de la figure du reptilien, la complexité des rapports d'un soi en métamorphose à ce qu'il comprend comme une altérité est mise en lumière. Chez Dath, les histoires ne sont jamais écrites en noir et blanc ; elles ne sont jamais juste dystopiques ou utopiques. L'écrivain prend d'ailleurs clairement ces distances par rapport à l'un et l'autre genres, et ce bien qu'il fustige plus particulièrement la dystopie : « »Dystopie« ist nicht nur eine häßliche, sperrige Wortquetschung, sondern die damit gemeinte Schreibmanier scheint mir auch die blödeste unter allen spekulativen zu sein »⁹⁴⁷. Quant à l'aspect utopique de ces textes, Dietmar Dath déclare qu'il a une idée assez précise de ce que pourrait être un monde idéal, sans pour autant croire à sa réalisation :

Weil ich relativ klare Vorstellungen davon habe, wie ich die gesellschaftliche Welt gern hätte (Stichwort: Sozialismus), hat mich ein lieber Österreicher neulich in bester Absicht als »Optimisten« beschimpft. Da steckt ein aufschlußreicher Denkfehler drin: Wer sagt, ich hätte gern was Leckeres zum Abendessen, sagt damit natürlich nicht, daß er glaubt, er bekäme es auch. Ich vermute, es wird alles immer besser und immer schlechter, je nachdem.⁹⁴⁸

Dans *Die Abschaffung der Arten*, le projet politique des Gente crée des monstres prometteurs mais aussi des créatures de peur et de violence. Le récit se situe à la lisière entre ces deux visions du futur : « Dementsprechend ist in der Geschichte, die das Buch »Die Abschaffung der Arten« erzählt, einiges besser und einiges schlechter als

⁹⁴⁷ <cyrusgolden.de>[15.1.22].

⁹⁴⁸ *Ibid.*

jetzt »⁹⁴⁹. Pour l'auteur, la spéculation ne peut être autre que dialectique, il lui faut créer un récit qui soit constitué des contradictions inhérentes à un réel possible, futur, où un changement induit à la fois des conséquences positives et négatives⁹⁵⁰.

Or, c'est précisément cette complexité qui permet d'interroger au mieux les thématiques à l'œuvre dans ces romans. Dans *Die Abschaffung der Arten*, le projet politique porté par les Gente est celui d'un anti-spécisme. Toutefois, la méfiance des Gente vis-à-vis des quelques humains subsistant encore aux abords de l'écotecture gentile est révélatrice de leurs idées : l'anti-spécisme ne vaut qu'entre Gente. Elle ne s'applique ni aux humains, ni d'ailleurs à la déesse postbiotique qui émerge en Amazonie.

Il semble intéressant d'analyser à présent la manière dont les Gente se situent par rapport aux humains, ce qu'ils en disent, en racontent et comment ils les traitent. Rappelons en effet que ce sont les animaux qui sont détenteurs du langage, ainsi que de la culture dont ils sont les garants et les conservateurs. S'attarder sur ce que possèdent les animaux dans ces récits, c'est en un sens cerner une « nature » humaine actuelle. C'est poser la question de ce qui fait actuellement de l'humanité l'espèce dominante : est-ce le langage, la culture, la technique / technologie ? Nous l'avons vu, c'est un progrès technologique qui permet aux animaux d'éclipser progressivement l'Anthropocène. Les Gente sont ceux qui parlent, qui sont les sujets du discours ; leur corde vocale prothétique, les « phérophones », en font des êtres supérieurs aux humains qui en sont réduits pour leur part à balbutier des fragments du Roi Lear sans en comprendre le sens : « Heult... heult... o ihr seid... all... von Stein... Hätt'ich eu'r... Aug' und... Zunge nur, mein... Jammer sprete... des Himmels » (DA, 64). La mise en perspective de l'hégémonie humaine à travers la description d'un monde littéralement post-humain permet d'interroger la légitimité des discours produits par les sujets qui les tiennent.

⁹⁴⁹ <cyrusgolden.de>[15.1.22].

⁹⁵⁰ Ainsi qu'il l'affirme lui-même : « Das ist ein Denken in Kategorien wie zwar-aber, einerseits-andererseits, Kritik und Konstruktion, kurz, ein dialektisches Denken. Ich finde, das macht im Kopf mehr Bewegung und mithin mehr Spaß (»Funktionslust« sagen die Psychoanalytiker) als stundenlanges Nicken oder Kopfschütteln », *ibid.*

L'historicisation de l'ère humaine dans le récit, c'est-à-dire la fin de l'Anthropocène reléguée à un passé lointain, et l'émergence d'une autre / d'autres espèces qui seraient en mesure de tenir le discours prédominant amène donc la question de la responsabilité de celui qui peut parler et du respect du vivant. En remplaçant l'hégémonie humaine dans l'histoire d'une évolution, ces œuvres mettent en lumière la contingence d'un paradigme anthropocentrique qui dès lors ne peut être tenu pour une vérité unique. En ce sens, l'anthropomorphisme (et ici, le zoomorphisme des animaux-tech de Dath) est instrumental ; il sert de procédé permettant de souligner l'importance d'une éthique de l'*épistémè* pour le scientifique et l'historien en leur montrant l'importance et le poids de leur paradigme, du prisme qui configure sa vision du monde⁹⁵¹. Plus largement, il permet de dénoncer, par un effet d'inversion, le spécisme et l'anthropocentrisme inhérent aux sociétés humaines.

Ce procédé s'articule autour de la dénonciation de la figure du sauvage, du spécisme qui l'accompagne ainsi que de l'exploitation des corps comme ressources à l'heure du biopouvoir. En effet, le récit met en scène nombre de lieux de l'exploitation animale actuelle peuplés cette fois-ci par des humains. Voici une description d'un endroit de la ville de Landers où l'on trouve quelques humains miséreux : « Unterhalb der fünften Ebene von Landers fand man manchmal — hungrig, krank und von ihren Gottheiten vernachlässigt — letzte Menschen » (DA, 39). À la marge des trois villes, l'on retrouve quelques spécimens humains dans un état d'indigence :

[...] am Rand der drei Städte fand man inzwischen, seit die Gente ihre Abfälle nicht mehr in die suburbanen Elendsgürtel kippten, sondern in großem Umfang wiederverwerteten, nur noch Müll Ausscheidungsprodukte oder Leichen der letzten Versteckten mit den verkrüppelten Händen. (DA, 180)

Zoos, réserves naturelles ; les derniers Hommes, tous amputés de leurs mains, vivent dans une misère qui les pousse à des actes cruels, comme vendre leur progéniture aux Gente qui ont besoin du patrimoine génétique humain pour fabriquer des bio-armes

⁹⁵¹ Cette idée a des conséquences pour l'éthique de l'épistémologie puisqu'elle questionne la « scientificité » du paradigme scientifique dans lequel peut s'inscrire telle ou telle découverte. Ces paradigmes sont, rappelons-le, des constructions, des modélisations du réel dont le critère de validité est leur efficacité : « La science normale n'a jamais pour but de mettre en lumière des phénomènes d'un genre nouveau ; ceux qui ne cadrent pas avec la boîte passent même souvent inaperçus. Les scientifiques n'ont pas non plus pour but, normalement, d'inventer de nouvelles théories, et ils sont souvent intolérants envers celles qu'inventent les autres. Au contraire, la recherche de la science normale est dirigée vers l'articulation des phénomènes et théories que le paradigme fournit déjà », in : Thomas S. Kuhn : *La structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 46-47.

contre un nouvel ennemi. Dans certaines villes, des humains sont livrés à la prostitution. Certains servent aux expérimentations. Dans tous les cas, la société des Gente – qui, on le voit, se révèle de moins en moins utopique au fil du récit – est profondément spéciste ; le lion Cyrus, par exemple, tient à conserver ses réserves naturelles d’humain par ‘nostalgie’. La pratique du lion qui consiste à conserver des humains dans des réserves est contée par Anubis, l’un des trois héros. Celui-ci explique leurs origines qui prennent leurs racines dans l’Anthropocène : « Und dann haben Naturparks draus gemacht, später. Tourismus. Wollten, was wir hier wollen: Löwen und Giraffen anschauen, die keine Sprache hatten » (DA, 180). Anubis rappelle que cette pratique est la même que celle du lion :

Cyrus Iemelian Adrian Vinicius Golden, möge er alt werden wie Dreck, ist natürlich sentimental. « Beziehungsweise sentimental natürlich, ihr wißt schon. Er läßt den Vernunftlosen ihre... wie hieß das in der Langeweile? Reservierungen?«
«Reservate«, wußte Hecate. (DA, 180)

L’inversion des positions, dans ce passage, permet de comprendre ce qu’une conservation dans une réserve naturelle peut avoir de violent pour l’espèce qui la subit.

Toutefois, les trois héros ne l’entendent pas de cette oreille ; dans leur paradigme les humains sont des êtres sans paroles, sans monde : « Sein Kopf nickte in der Richtung der selbstvergessenen und weltlosen Cousins und Cousinen des Königs » (DA, 181). Les Gente semblent craindre les humains, crainte qui semble découler d’une méconnaissance et explique peut-être les discours méprisants qu’ils tiennent sur eux. Lorsqu’Anubis comprend que les humains arrivent à nouveau à se servir de leurs mains atrophiées, il s’étonne de voir que ceux-ci ne cherchent pas la liberté. Il conclut ainsi : « [...] was für ein Spezies [...] deren man für Bütteldienste befreien, ja buchstäblich von der Leine lassen kann, ohne fürchten zu müssen, dass sie davon laufen. Warum? Weil man sich darauf verlassen kann, dass das Mobvergnügen ihnen lieber ist als eine unsichere Freiheit », (DA, 239). C’est la nature humaine, mauvaise, prompte au harcèlement et à la violence, qui sert d’explication à leur comportement. Anubis contemple cette scène où des enfants humains en harcèlent et frappent un autre ; le comportement des humains le révolte. Pourtant, pas une seule fois il ne remet en question le comportement des Gente vis-à-vis des humains. Au contraire, ce qu’il observe lui sert à légitimer et confirmer le traitement infligé aux humains.

Cette observation provoque une discussion entre les trois héros sur la nature humaine. Ainsi, Huan-Ti, le tigre, et la jument Hecate évoquent la question de l’île des cannibales. Hecate commence par raconter l’histoire : « Eine künstliche Insel, aus

aufgeschwemmtem Korallenbestand. Reich baumbewachsen. Mit Früchten. Etwa dreihunderttausend Leute, manche sagen auch, eine halbe Million » (DA, 240) et Huan-Ti poursuit : « Ja. Ein bißchen zuwenig, vielleicht kalkuliertermaßen — ein Experiment der späteren Fledermaus, mit dem man herausfinden wollte, wie lange es dauern würde, bis sie einander an die Gurgel gingen » (DA, 241). L'expérimentation n'est pas sans rappeler le cruel *experimentum crucis* sur Mars et ce que cela implique pour ceux qui la vivent.

Il s'agit à nouveau de « prouver » par l'expérimentation la nature « mauvaise » par essence de l'humain, suivant la logique de « la guerre de tous contre tous ». Rappelons que cette phrase est tirée de la philosophie politique de Thomas Hobbes mais que, chez le philosophe anglais, cet état de guerre généralisé ne vaut que comme état de nature pré-existant à la formation d'un État⁹⁵². Ainsi, pour Hobbes, c'est la création de l'État et de son pouvoir qui permet toute activité humaine dans la mesure où elle met fin à l'incertitude et aux craintes d'un état où les humains seraient dans une guerre perpétuelle⁹⁵³. En philosophie politique, l'état de nature a pour fonction d'étayer par contraste ce qu'est un État, ainsi que la fonction du contrat social ; c'est-à-dire qu'il est avant tout une fiction politique. Toutefois, bien que l'état de nature soit un concept méthodologique, l'idée d'une nature originelle n'est pas sans soulever un certain nombre d'interrogations. Contrairement au postulat de la Grèce antique qui pense une nature humaine déjà intriquée dans le tissu social, l'état de nature inscrit une rupture entre un « sauvage » et un Homme « civilisé ». Chez Aristote, l'Homme est par nature un animal social et politique : « ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον »⁹⁵⁴. Chez les philosophes du contrat social en revanche, l'opposition entre un état de nature et une

⁹⁵² « On constate ici que, aussi longtemps que les hommes vivent sans un pouvoir commun pour les maintenir tous dans la crainte, ils se trouvent dans l'état qu'on appelle guerre ; et qu'aussi cela se tient en une guerre de tous les hommes contre tous les hommes [...] », Thomas Hobbes : *Leviathan* [1651], première partie, chapitre 13, §62,

<https://en.wikisource.org/wiki/Leviathan/The_First_Part#Chapter_XIII:_Of_the_Natural_Condition_of_Mankind_as_Concerning_Their_Felicity_and_Misery>[16.1.22].

⁹⁵³ « Dans une telle situation il n'y a pas de place pour une activité humaine ; car les fruits qu'il pourrait récolter, sont incertains : et par conséquent, il n'y a là aucune économie rurale, aucune navigation, aucune utilisation des objets de luxe qui doivent être introduits de l'extérieur ; pas de bâtiments commodes ; pas de machines, avec lesquelles de plus grands frets peuvent être déplacés ; pas de savoir sur la forme de la terre ; pas d'historiographie ; pas d'inventions humaines ; pas de sciences ; pas de société, et le pire, une crainte continuelle et le danger de mort violente ; et l'homme mène une existence solitaire, misérable, difficile, sauvage et brève », *ibid.*

⁹⁵⁴ Aristote : *Πολιτικά* 1, 1253a1-9, consultable sur :

<https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/part>[16.1.22].

ère de culture humaine est plus marquée – que le « sauvage » de la fiction politique soit bon ou mauvais.

Dans *Die Abschaffung der Arten*, les « sauvages » sont donc les humains ou les sauriens. En plus d'être perçus comme des créatures inférieures du point de vue de l'Évolution, ils sont considérés comme des êtres d'avant la civilisation, des êtres de « nature » dépourvus de monde – pour reprendre les termes du roman. Ici, il ne s'agit donc pas seulement d'imaginer un bon ou un mauvais « sauvage » préfigurant la civilisation, mais de recréer pour une partie des vivants cet état de nature afin de légitimer un État gentile ou post-gentile comme institution pacificatrice.

Dans le cas de l'*experimentum*, les sauriens permettent aux Aristoi de légitimer leur vision de l'évolution du vivant dans son sens large – c'est-à-dire au sens de l'histoire de l'Évolution. Dans celui de l'île des cannibales, l'expérience sert à prouver la nature mauvaise des humains et à souligner la vertu de la philosophie évolutive des Gente. C'est en tout cas les conclusions auxquelles parviennent les trois héros du roman. Cette expérience est également une allusion à l'île de Nazino en Sibérie, baptisée elle aussi « l'île aux cannibales » suite au débarquement de 6000 déportés russes par le gouvernement soviétique en 1933 dans un endroit dépourvu de ressources et où finit par régner la famine. Pour manger, les déportés commencent par manger les cadavres mais ils finissent par s'entretuer pour se nourrir. Le contraste entre l'horreur de telles situations – réelles et fictives – et la réaction des Gente est saisissant. Pour le tigre Huan-Ti, le fait que certains humains se soient déjà dévorés pendant le voyage est une preuve de leur nature mauvaise : « »Sie haben einander schon auf der Überfahrt...«, die Tigerzunge hing heraus; Huan-Tis Augen leuchteten: Er fühlte sich im Recht, glaubte, er könne damit den andern belegen, daß Menschen der Abschaum der Schöpfung waren » (DA, 241). La jument Hecate semble quant à elle plus mesurée dans son jugement. Toutefois, pour elle, il s'agit de distinguer entre les victimes et les bourreaux : « Es gibt Berichte, die man in Kapseits und Landers studieren kann, in den Archiven. Nicht alle sind in den menschenfressenden Irrwitz verfallen. Es gab auf der Insel Opfer und Täter. So einfach, wie Huan-Ti die Sache haben will, war sie nicht [...] » (DA, 241). En ce sens, cette justification établit encore une frontière entre les bons et les mauvais « sauvages », comme si les humains avaient pu prendre véritablement la décision de tuer ou non, comme si leurs conditions de vie permettaient encore un choix éclairé. La jument poursuit pourtant avec un argument qui remet en cause l'idée préconçue des Gente selon laquelle il s'agit d'une nature humaine

mauvaise : « Wir haben diese Leute erst zu dem gemacht, wovor wir uns dann so ekeln konnten, daß uns unsere Untaten gegen sie rechtschaffen vorgekommen sind. Sie haben selbst die Dokumente geliefert: auf Birkenrinde geritzt, als Tagebücher, Hilfeschreie an ihre Götter... » (DA, 241). Ce que souligne la jument, c'est que cette histoire sert à légitimer les actes des Gente vis-à-vis des humains. Si ces derniers sont mauvais par nature, ils peuvent et doivent être punis, exclus ou neutralisés.

L'expérimentation de l'île est ainsi légitimée. Tout comme pour l'*experimentum crucis*, l'expérimentation n'en est pas réellement une du point de vue scientifique car elle est analysée à travers des biais de confirmation spécistes et anti-humains. Même Hecate, et ce bien qu'elle semble cerner le problème de cette expérience, commence d'abord par souligner que tous les humains n'ont pas mangé leurs congénaires lorsque la seule réponse qui prendrait en compte la condition des humains serait de condamner fermement l'expérimentation.

Il est intéressant de souligner que l'un des arguments des héros pour légitimer leur traitement des humains est la manière dont ces derniers ont organisé leur économie par le passé :

Das lieben sie. Das glänzt so schön, ein liebster Fetisch«, sagte Huan-Ti und sah Hecate vorwurfsvoll an,»die Sache gehört zu ihren widerlichsten geschichtlichen Eigenarten, das Anhäufen von abstraktem Reichtum, in Form von Sachen, die man nur zum Tauschen gebrauchen kann... oder sind wir daran auch wieder schuld, Frau Moral? (DA, 241)

L'allusion au fétiche, ainsi que la critique d'un système économique considéré comme absurde rappelle bien évidemment l'analyse marxiste de la marchandise et du système capitaliste⁹⁵⁵.

Le parallèle avec l'histoire de Nazino est clair ; au nom d'un système qui se revendique d'une justice sociale et économique, le gouvernement en place n'hésite pas à exclure, déporter ceux qu'il considère comme des éléments socialement dangereux. Dans le cas de Nazino et plus généralement des « villages spéciaux », les prisonniers constituaient une main d'œuvre non négligeable déplacée sur des territoires encore inexploités⁹⁵⁶. De la même manière dans le roman, la doctrine « post-marxiste » des Gente est considérée comme une doctrine supérieure ; les humains et leur économie de

⁹⁵⁵ Voir à ce sujet le chapitre IV.A.2.a.

⁹⁵⁶ Cf à ce sujet Nicolas Werth : *L'île aux cannibales – 1933. Une déportation-abandon en Sibérie*, Perrin, Paris, 2008.

marché peuvent donc être légitimement exclus d'une société « utopique » ne tolérant pas la contradiction.

La critique de l'application concrète du marxisme devient opérante lorsque ce marxisme se mue progressivement en un régime totalitaire et répressif pour les marginaux. C'est précisément en ce sens que Dath écrit ce roman d'anticipation ; la réalisation d'une utopie politique n'est jamais seulement positive. Rappelons à ce titre ce qu'il écrit lui-même sur l'utopie socialiste : « Wer sagt, ich hätte gern was Leckeres zum Abendessen, sagt damit natürlich nicht, daß er glaubt, er bekäme es auch. Ich vermute, es wird alles immer besser und immer schlechter, je nachdem »⁹⁵⁷.

Il est intéressant de noter que ce qui est reproché à l'humain tout au long du roman – son incapacité à évoluer, son utilisation des ressources, son exploitation du vivant au nom d'un amour pour l'argent et la spéculation⁹⁵⁸, sa tendance au chaos – se retrouve dans la société gentile. Les Gente s'accordent dès le début du roman pour fustiger et neutraliser ce « saccageur de génie »⁹⁵⁹ :

Selbst die ärgsten Forumsnarren wußten, daß man den Menschen keine Konzessionen machen durfte; nicht ihren widerlichen Vorstellungen vom richtigen Eiweißgebrauch, ihrer plumpen Politik, ihren einfallslosen Wegen durch die Noosphäre: Der ganze Unrat durfte nicht noch einmal alle Kanäle verstopfen, auf denen die Schöpfung mit sich reden ließ. (DA, 27)

Toutefois, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la question de l'exploitation du matériau biologique est au cœur de la politique gentile. En effet, c'est bien leur instrumentalisation technologique du substrat biologique qui leur permet à la fois d'être l'espèce dominante sur Terre au début du roman et de faire disparaître progressivement les humains en tant qu'espèce douée de technique. Au fil du roman, il apparaît que les Gente, qui cherchent à se différencier des humains, se rapprochent toujours plus de leurs cousins dépourvus de monde dans leurs pratiques, leurs mœurs

⁹⁵⁷ <cyrusgolden.de>[15.1.22].

⁹⁵⁸ Voici la diatribe aux accents marxistes de Huan-Ti sur les humains et leur conception de l'économie : « Schuld! Schuld an ihrem ganzen Wirrwarr, den Verflechtungen, dem Karussell des Geldumlaufs, bei dem am Ende niemand mehr wußte, wer das « Ausfallrisiko trägt, schuld an ihren Pyramidenspielen, an ihren absurden Maßstäben — mal gab es einen Goldstandard, mal nicht, und als er weg war, konnte es passieren, daß Gold, in dessen Sicherheit als nicht leicht zu fälschendes, nicht leicht zu vervielfältigendes allgemeines Äquivalent sich die sogenannten Anleger, die Vorratshalter und Zinsfresser flüchteten, in wenigen Jahrzehnten den zwanzigfachen nominellen Wert zugeschrieben bekam. Schuld? Schuld an Inflation, Deflation, Überproduktion, Blasenbildung im Finanzwesen... » (DA, 242).

⁹⁵⁹ « [...] die genialen Verwüster » (DA, 15).

et leurs paradigmes. Ainsi Hecate apprend à Huan-Ti que les humains commercent avec Ryuneke ; ils vendent leurs cadavres au renard, lui-même au service de la chauve-souris Izquierda, contre de l'or. Ces corps humains servent à reconstruire une base de données biologiques « humaine » afin de contrer Katahomenleandraleal qui utilise elle-même ces corps :

»Ihre Kadaver. Die ganze alte Biologie. Vor den Gente. Die Genetik. Kolonien von Mikroorganismen, die in biotischen Archiven aufzubewahren niemand für nötig gehalten hat, in der Zeit der Befreiung — und jetzt plötzlich, da ein Gegner existiert, der mit menschlicher Biologie arbeitet und anderen Resten der Ökoteuren vor der Befreiung, müssen wir wieder Experimente anstellen, in vivo, um...« (DA, 243)

L'image d'une supposée nature humaine néfaste, omniprésente, sert ainsi à légitimer le traitement infligé aux humains. Entre mépris, légitimation et méconnaissance, l'Homme est dans ce récit cet Autre extérieur que l'on tente de comprendre, de percer dans son intériorité – parfois par l'imagination et parfois en allant chercher littéralement à l'intérieur de son crâne à travers les expérimentations *in vivo* mentionnées par Hecate. Le corps est instrument, ressource exploitable. En ce sens, le projet d'émancipation techno-bio-politique des Gente relève plutôt d'une « informatique de la domination »⁹⁶⁰ dont les corps sont le texte.

L'idéal gentile qui se rapproche de la vision cyborgienne et hybride de Donna Haraway est-il réellement appliqué ici ? L'interrogation de la scientifique sur les possibles de l'hybridation et en quoi celle-ci peut permettre à tous les Autres de s'émanciper de la figure de l'Homme occidental⁹⁶¹ est-elle possible dans une société gentile ?

Il semble que le récit de l'île aux cannibales et du commerce de cadavres humains viennent entâcher l'idée d'un éclatement des frontières et des dualismes qui aurait été permis par l'hybridation technologique. Ainsi, lorsque Donna Haraway affirme que les accouplements animal-machine subvertissent la structure et les modes

⁹⁶⁰ Toujours selon la formulation d'Haraway : « Modern production seems like a dream of cyborg colonization work, a dream that makes the nightmare of Taylorism seem idyllic. And modern war is a cyborg orgy, coded by C3I, command-control -communication-intelligence, an \$84 billion item in 1984's U.S. defense budget », in : Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁶¹ « Perhaps, ironically, we can learn from our fusions with animals and machines how not to be Man, the embodiment of Western logos », *ibid.*, p. 52.

de reproduction de l'identité « occidentale »⁹⁶², c'est parce qu'elle mentionne un des possibles du techno-bio-pouvoir – l'autre étant précisément l'informatique de la domination.

Les Gente, parce qu'ils ne cessent de naturaliser les humains, instrumentalisent la question des corps à des fins de domination et d'exploitation. Ici, l'on ne sort pas non plus des carcans d'une Altérité sensée refléter en négatif l'identité gentile. De la même manière que l'humain ne cesse, à travers des discours spécistes, de réaffirmer son humanité en regardant l'animal, les Gente cherche en permanence à se définir en opposition à l'humain. Comme le rappelle Sheryl Vint, le spécisme permet en effet de produire un discours rassurant face à la peur d'être animal :

Humanism thus becomes an “anthropological machine” that attempts to define what is “proper” to human, which proves precarious work since humans are neither properly divine nor fully animal, suspended between celestial and terrestrial states and forever at risk of degenerating into animal being.⁹⁶³

Renvoyer le regard

La prégnance de ces discours chez les Gente mêlée à leur puissance technologique hégémonique, instaure une dynamique de domination qui ne cesse de se renforcer. Ainsi que l'explique Istvan Csicsery-Ronay Jr., ce mécanisme est celui de l'impérialisme : « Empire is the fusion of force and legitimacy. Since order is its driving value, its driving motive is enforcement [...]. Technology pervades Empire; it constructs a power grid through which it distributes its force and, by doing so, converts the line of communication into a power-cord »⁹⁶⁴. Lorsque les Gente s'attaquent aux mains des humains, ils utilisent les discours spécistes et s'appuient sur la nature mauvaise de cette espèce pour légitimer un bio-terrorisme de masse. Georgescu et Dmitri décident ensemble de détruire les mains des humains à l'aide d'un poison diffusé dans l'eau. Cela a en effet pour conséquence la fin des activités humaines comme le rapporte la libellule Philomena :

⁹⁶² « These are the couplings that make Man and Woman so problematic, subverting the structure of desire, the force imagined to generate language and gender, and so subverting the structure and modes of reproduction of “Western” identity, of nature and culture, of mirror and eye, slave and master, body and mind », in : Donna Haraway : *A Cyborg Manifesto*, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁶³ Sheryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », *op. cit.*, p. 29.

⁹⁶⁴ Istvan Csicsery-Ronay Jr. : « Science Fiction and Empire », *op. cit.*, p. 449

Ja, ihre Hände, wie vorhergesagt, gingen als erste... kaputt. Mit den erwartbaren Folgen: Keine Computereingaben mehr, Schluß mit Feinmechanik, mit der Bedienung auch größerer Geräte, keine Selbstbefriedigung, stark erschwerte Nahrungsaufnahme, vom Händeschütteln zu schweigen, das ganze Sozialgefüge war... na, und Töpferei und Verarbeitung der Metalle, bald auch Spinnen und Weben, damit hatte es sich. Endlich gehen, was wir aus den äußern Gürtelgegenden um die Schlafstadt hören, nicht einmal Jagd und Viehzucht mehr. Handel und Gewerbe: Fehlanzeige. Wir werden sie einsammeln und in die einzige Stadt bringen, die sie haben will... wir werden... (DA, 54)

Les humains, devenus impuissants, se regroupent alors dans les réserves naturelles ou à la marge des villes. Certains sont encore présents dans la ville de Landers, cotoyant les quelques miséreux gentiles. Une scène au début du roman montre bien le caractère marginal de ces humains, et ce bien qu'ils vivent encore dans les villes gentiles.

Marginalisés, fragilisés, ils représentent une population facilement exploitable : « Dem Gesetz nach war Landers die einzige der drei Städte, die, ihrer gestuften Bauweise wegen, noch vagabundierende Menschen aufnahm und sie sogar versorgte, mit Almosen und Obdach » (DA, 41). Ce qui peut sembler une pratique charitable envers les humains s'avère en vérité une exploitation de la force de travail, et parfois même des corps d'une population qui n'a aucun droit.

La scène relate la visite de la blairelle Georgescu dans un « Menschenpuff », une maison close où les animaux se livrent à des relations sexuelles avec des humains réduits à de purs objets de concupiscence. La description de ces pratiques est crue, voire violente. La vision de Georgescu rend les corps haletants, peinants, tels des bêtes de somme ; l'exploitation jusqu'aux limites du corps est palpable :

Hunde hockten ihnen auf und fickten sie, flink und verbissen, auch geifernd, lachend und bellend. Andere Überwundene lagen auf dem Rücken; die wurden von Affen mit verklebtem Fell gereizt und schlecht behandelt.

Es waren auch Nager mit den nackten Menschen beschäftigt, auf Tischen. Ein Mädchen lag in Schlangen wie in Fesseln. (DA, 40)

Le passage de Georgescu dans la maison close, son sentiment d'horreur pourtant très distant, ses observations très sommaires⁹⁶⁵ mettent en lumière l'importance du regard dans les rapports de domination et d'exploitation.

⁹⁶⁵ « »Die Frau...«, sagte der Begleiter. »Hat einen schönen breiten Hintern. Was soll's.« » (DA, 40-41). Die Laute, die diese Menschen von sich gaben — hatten sie also doch Sprache, nur andere als wir? » (DA, 41).

À mi-chemin entre l'*imperial gaze*⁹⁶⁶ et le regard du chat de Derrida dans *L'animal que donc je suis*⁹⁶⁷, les humains sont figés, cernés par un regard qui ne les voit plus que comme des objets. En effet, les humains de Dath représentent par effet d'inversion une certaine vision que nos sociétés ont de l'animal mais ils rappellent aussi le regard porté sur ces Autres qu'étaient les colonisés et sur le pouvoir que contient le regard du colonisateur. L'inversion des positions produit un effet miroir qui renvoie le regard à l'observateur ; ici à Georgescu, et à travers elle, au lecteur. Ce procédé relève véritablement d'un positionnement postcolonial⁹⁶⁸ et anti-spéciste car, en inversant les points de vue, il vient semer le trouble dans le positionnement sujet / objet : le sujet n'est plus l'humain, celui-ci devient objet que l'on regarde souffrir. La description d'une femme, la langue pendante, au bord de l'effondrement, renvoie le lecteur à une condition animale insupportable :

« Sprich lauter », befahl die Dachs in und sah, wider Willen fasziniert, einem Hirsch dabei zu, wie er, gar nicht kunstlos, eine Frau bestieg, die zu zerbrechlich aussah, als daß sie das lange aushalten würde. Ihr hing die Zunge aus dem Mund; die Lippen waren voll und rot. Georgescu, die sich mit Menschen nicht auskannte, nahm an, daß es sich bei dieser Frau um eine echte Schönheit handelte. Ihr Hintern, ihre starken Schenkel fielen der Generalin auf: Vielleicht hält sie's doch aus? (DA, 40)

La question que se pose Georgescu n'est pas empreinte d'humanisme – mais dans notre cas il faudrait dire d'animalisme ; elle relève de la curiosité, tout au plus d'une forme de pitié. La femme reste un objet, fragile, dont on teste la résistance sans vraiment considérer qu'il s'agit là d'un être vivant⁹⁶⁹.

L'inversion des positions humain/animal afin de décentrer le lecteur d'une perspective anthropocentrique se retrouve à plusieurs reprises dans le roman. La rencontre entre Dmitri et un humain est à nouveau le lieu d'une interaction trouble qui ne cesse d'inverser les positions et où les regards jouent un rôle majeur.

⁹⁶⁶ En référence à l'expression d'E. Ann Kaplan : « Is the gaze male? », in : Marc Furstenu (éd.) : *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, Routledge, London, 2010.

⁹⁶⁷ Jacques Derrida : *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2002.

⁹⁶⁸ En effet, le *postcolonial gaze* est une approche qui permet de mettre en valeur les rapports de dominations à l'œuvre dans le regard du colonisateur sur le colonisé : « The postcolonial gaze has the function of establishing the subject/object relationship ... it indicates at its point of emanation the location of the subject, and at its point of contact the location of the object », in : Peter Beardsell : *Europe and Latin America: Returning the Gaze*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 8.

⁹⁶⁹ Cette scène contraste avec la mort d'une louve – et sœur de Dmitri – qui agonise en présence des trois héros. Y sont retranscrites les dernières paroles de la louve, ses dernières volontés. En tant que Gente, elle a le droit à la considération de ses pairs.

En effet, cette rencontre s'accompagne de deux inversions. La première, c'est évidemment l'inversion des positions dominant / dominé ou civilisé / sauvage. Le loup rencontre un homme armé et furieux cherchant à le tuer et Dmitri n'a d'autre choix que de se défendre : « Der Mann schrie fürchterlich und richtete ein Gewehr auf den Wolf. Die Langeweile lebt, dachte Dmitri grimmig und sprang den Irren an, weil der ihm keine Wahl ließ. Noch ehe der Mensch einen Schuß abgeben konnte, hatte Dmitri ihm beide Hände abgebissen » (DA, 63). S'il est clair que Dmitri est un des personnages auquel le lecteur peut le plus s'identifier au cours du roman, l'empathie du lecteur semble en revanche se dédoubler lorsqu'il s'attaque à l'humain. La lecture devient divergente grâce à l'effet de défamiliarisation et l'on est partagé entre la vision du loup et la sympathie pour l'humain. Dmitri, quant à lui, a une vision spéciste de l'humain en face de lui :

Der Wolf saß auf dem Brustkorb des Mannes, um ihm Gelegenheit zu geben, in Dmitris Augen die höhere Vernunft zu erkennen, die Leute wie er immer noch nicht wahrhaben wollten. Zu ihrem eigenen Schutz vielleicht, dachte der Wolf: Sie müssen das, was wir sind, ärger fürchten als den Tod, sonst verstehen sie bald nicht mehr, warum so viele von ihnen gestorben sind, im Krieg um die Befreiung. (DA, 63)

La supériorité du loup sur l'humain est évidente. Elle apparaît d'autant plus lorsque le miséreux cite dans sa folie les paroles du *Roi Lear* sans en comprendre le sens. Ici, c'est le loup qui porte le regard, mais c'est lui aussi qui tend l'oreille, qui entend la poésie dans la détresse de l'humain, car c'est lui qui détient la culture et le discours dans cette scène.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas de cette rencontre, c'est que Dmitri perçoit le regard de l'humain et qu'il lui attribut une subjectivité : « Die schwarze Galle vergiftete seinen Speichel; seine Flanken pulsten, so zornig war er, weil er sich mit den brechenden Augen des Mannes sah: ein Ungeheuer » (DA, 64). Au moment de mourir, le regard de l'humain perce la dynamique sujet/objet initiale ; le loup se voit à travers son regard. L'Autre regarde l'Autre ; et lui aussi voit un monstre. Cette double inversion montre à nouveau en quoi une dynamique univoque sujet / objet, observateur / observé ne peut refléter ce qui se joue en réalité dans les relations inter-espèces. La multiplication des points de vue permet de réhabiliter toutes les subjectivités en déplaçant les détenteurs du pouvoir hors du centre. Il s'agit bien là d'une interaction qui demande à repenser un paradigme obsolète. Un tel mécanisme rejoint la pensée de Derrida sur la relation humain / animal, ainsi que le rappelle Sherryl

Vint : « Derrida's point, ultimately, is that the entire discourse of philosophy and ethics must be reconceived if one conceptualizes the animal – as poetry does – as another subject who looks upon and addresses the human; such thinking, he says, is “what philosophy has, essentially, had to deprive itself of” »⁹⁷⁰.

L'on voit donc bien en quoi le regard porté, perçu est crucial dans la dynamique inter-espèce du récit. Dans le premier cas, seule Georgescu porte son regard sur une situation qu'elle perçoit avec distance et où les humains sont de simple objet d'exploitation. Dans le second cas, et ce bien que la position de Dmitri soit clairement celle du dominant, celui qui perçoit la scène est lui aussi regardé et renvoie à ce dernier qu'il est aussi une altérité. La difficile co-existence entre les espèces, ainsi que le spécisme des posthumains envers ceux qu'ils considèrent comme une espèce moins évoluée dont le lecteur comprend qu'elle est l'humanité du futur (les Dims) dans le roman *Pulsarnacht* ont largement été analysés dans le chapitre IV. C'est la raison pour laquelle nous n'y reviendrons pas plus dans cette partie. Notons simplement que l'on trouve dans *Pulsarnacht* les mêmes procédés d'inversion, l'omniprésence de discours sur les Dims qui participent d'une dynamique de pouvoir, et des pratiques cruelles envers cette population exploitée et / ou marginalisée.

Les différents extraits de *Die Abschaffung der Arten* soulignent ainsi en quoi la politique des Gente relève d'un universalisme qui peut s'avérer excluant pour une frange de la population.

À travers les effets d'inversion, le récit pousse le lecteur à interroger la notion d'humanisme, d'universalisme et en quoi ces conceptions marginalisent potentiellement toute figure d'Altérité. Pour ceux qui ne sont pas Gente, la liberté absolue des corps et des formes ne prévaut pas. Après avoir souligné les nombreuses inversions dans la relation humain/ animal dans ces romans et comment celles-ci viennent interroger une vision anthropocentrique du monde, il nous faut encore analyser la manière dont ces animalités, ces nouvelles altérités sont décrites.

⁹⁷⁰ Sherryl Vint : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », *op. cit.*, p. 418.

2. Écrire l'animalité

Nous l'avons vu, les procédés sont nombreux dans les deux romans, qui permettent à l'auteur de questionner en profondeur les limites entre soi et l'Autre. Si l'inversion des positions entre humains et animaux, entre dominant et dominé, permet de mettre le lecteur face à ses propres considérations anthropocentriques et plus généralement excluantes, Dath emmène également ses récits vers d'autres horizons en s'essayant à une écriture de l'altérité. Dans *Pulsarnacht*, elle s'applique à la description d'êtres aliens au point que leur langage en devient particulièrement incompréhensible. Dans *Die Abschaffung der Arten*, c'est à travers l'âne Storikal dont les balbutiements se mêlent aux braiments que se crée une langue altérée, hybride participant d'une « zoopoétique » engagée.

a. L'Altérité fait corps dans *Pulsarnacht*.

Les Médées

Nous l'avons vu, le roman *Pulsarnacht* dépeint différentes espèces aliens peuplant l'univers imaginé par Dath. Deux espèces en particulier, toutefois, semblent peut-être plus aliens que les autres : les Skypho et les Médées. Ces derniers sont si éloignés de notre conception d'espèce que nous les appellerions plutôt des planètes ou des astéroïdes. Et pourtant, le glossaire le rappelle, les Médées sont bien douées d'intelligence, de langage : « Sehr große, von der Astronomie unterentwickelter Spezies mitunter für Asteroiden oder Planeten gehaltene Geschöpfe mit weit auseinanderliegenden Phänotypen, Physiologien, Ausprägungen von Intelligenz und Sprache [...] » (PN, 421). Là encore, leur altérité est telle que les posthumains ne peuvent que comparer ces créatures à celles qu'ils connaissent mieux, comme les méduses :

« Voller Grazie », sagte Kuroda nachdenklich und bezog sich damit auf die beiden Medeen.

»Ja. Sie leben im Nichts. Aber es sieht aus, als lebten sie im Meer, oder im Licht, oder einem Medium, das Bewegung langsamer macht und zugleich für Betrachterinnen verdeutlicht. Medeen – mir fällt erst jetzt die Ähnlichkeit des Wortes, und der Art, mit Medusen auf«.
(PN, 181)

Renée les compare d'ailleurs également à une autre espèce étrange du roman ; les Skypho : « [...] Renée [...] verschwieg, was sie eigentlich hatte sagen wollen: Dass die Medeen ihr durchaus wie größere, gröbere Skypho erschienen » (PN, 182). Leur perception de l'espace, ainsi que leur manière de s'y mouvoir, diffère fondamentalement de celle des posthumains. Ils « flottent » comme s'ils étaient dans une mer.

Il est intéressant de souligner que ces comparaisons servent en fait de traduction, à la fois pour les posthumains qui ne peuvent dire autrement cette altérité, mais aussi pour le lecteur. Ainsi que le souligne Benjamin Bühler, les aliens sont décrits à l'aide de métaphores animales : « Here again non-human life forms are portrayed through animal metaphors, or to put it more precisely, the novel portrays alien species as animal-like creatures »⁹⁷¹. Rappelons à cet égard que Dath subvertit précisément ces métaphores en dévoilant progressivement en quoi ces aliens n'ont rien des animaux auxquels les posthumains les comparent. Notons que le procédé métaphorique s'applique aux organes même des Médées ; les Custai en particulier ont imposé ces métaphores sur Treue, la Médée habitée par César, Zera et Laura :

Die Custai liebten solche Vergleiche und hatten dank schierer Hartnäckigkeit inzwischen nicht nur ihre Dims, die Scheinzellen, die Binturen und manch andere sternenfahrende Spezies davon überzeugt, sondern sogar die Skypho. Dass die Organe von Treue, inklusive der Analoga zu Pankreas, Keimdrüsen und stanniuskörperchenartigen Zellverbänden, mehrere Dutzend Kubikkilometer maßen und an weit mehr als ein, zwei Stellen des Leibes vorkamen, machte diese Vergleiche nicht zunichte; man musste das eben mitdenken. (PN, 93)

Les Custai exploitent la matière première de Treue. Dans la scène qui décrit le travail des Dims, l'on apprend que ces derniers sont chargés de creuser pour extraire la peau de la Médée. Le soir, la peau se durcit et rend impossible le travail : « Bald darauf wurde es ganz unmöglich weiterzuarbeiten, weil sich die Binnenhäute der Organwände wegen der heraufziehenden Nachtkühle verhärteten » (PN, 95). Treue est également un lieu de recherche et d'exploitation commerciale pour les Custai ; pas moins de vingt-deux stations dans les entrailles et à l'extérieur de Treue observent le pulsar Geminga.

L'on voit bien en quoi le rapport à l'altérité est une question de traduction : afin de comprendre ce qui constitue les Médées, les Custai usent d'une métaphore

⁹⁷¹ Benjamin Bühler : « Other Environments: Ecocriticism and Science Fiction (Lem, Ballard, Dath) », *op. cit.*, p. 134-135.

corporelle. Ils transfèrent leurs notions d'organes, de peau sur la constitution de ces êtres gigantesques. C'est seulement ainsi qu'ils parviennent à saisir leur étrangeté. Treue fonctionne en réalité moins comme un organisme que comme un écosystème – raison pour laquelle le lecteur pourrait la confondre avec une planète. Ainsi, dans les descriptions de la Médée le champ lexical du corps se mêle à celui d'un écosystème-tech : « Hier im Leib von Treue gab es keine echten Sonnen, nur die auf komplizierte Art miteinander abgestimmten Wechsel- und Wandelbahnen der inversschweren Reaktorherzen, die für die Photosynthese als Lebensgrundlage der Körperinnenflora- und Fauna des Großgeschöpfs sorgten » (PN, 103).

Cette complexité fait de Treue et des autres Médées des êtres insaisissables aux yeux des posthumains, et ce d'autant plus que ces derniers ne parviennent pas à communiquer avec les Médées. Les Skypho deviennent les indispensables interprètes de leur relation avec ces êtres :

Die Skypho sind da wie üblich besser informiert, als sie verraten. Sie haben sehr wahrscheinlich auch mit Treue einige Gespräche darüber geführt. Treue ist ja keine gewöhnliche Medea, das wissen Sie, nicht? Sie verdankt den Biomarchamodifikationen, die wir in Absprache mit den Skypho vorgenommen haben, einige sensorische Eigenheiten, die auch zu Beobachtungen an Geminga geführt haben müssen, von denen wir nicht erfahren, wenn die Skypho sie nicht weitergeben. Wir können mit Treue eben nicht reden. (PN, 124-125)

L'on voit bien, dans ce passage, comment les rapports inter-espèces prennent la forme d'un réseau plutôt que de simples rapports binaires ou de domination. En effet, le rapport des posthumains et des Custai à Treue passe nécessairement par les Skypho, une espèce elle aussi aliène pour les posthumains. De plus, cette communication opère dans les deux sens : grâce aux modifications-tech des Custai et des posthumains sur Treue, celle-ci a gagné une certaine sensibilité. Or, c'est cette singularité de Treue qui a attiré l'attention sur Geminga, qui se révèle être un pulsar. Il n'est donc en aucun cas question d'une exploitation d'un être ou d'une espèce par une autre ; la relation qui lie la Médée aux autres espèces de l'univers est de l'ordre d'un échange particulièrement fructueux.

Treue semble de fait particulièrement singulière car elle est à la fois un être vivant et un environnement où cohabitent différentes espèces. L'exemple le plus significatif est peut-être l'existence de petits animaux considérés par les Skypho comme les pensées de Treue : « [K]leine, hellblaue Tiere ... mit zehn kurzen Beinchen an einem länglichen, segmentierten Leib, und einem Kopf, der eher einem weiteren, elften Beinchen glich » (PN, 80). La première pensée de Treue est décrite dans une

scène où César observe Daphne. L'observateur est lui-même observé, ainsi que le souligne Benjamin Bühler : « In the scene with César, the observer is himself being observed—namely by his living environment, but he does not know what these animals or the Medea want or why they would count the hairs on his hand »⁹⁷². Les pensées insaisissables de Treue sont donc incarnées sous la forme de petits messagers bleus, figurant ici encore le caractère singulier d'un être gigantesque s'apparentant à un écosystème⁹⁷³. Ces pensées peuvent d'ailleurs mourir, comme cela arrive lors d'une explosion près de la villa de Zera :

Rings um die Stelle aber, über der die Luftabwehr der Villa den Panzergleiter zerstört hatte, überall auf der Wiese, in den Bäumen, auf den Steinen, in den brennenden Treibstoffpfützen lagen und hingen kleine, zusammengekrümmte, sechsbeinige Wesen, nicht mehr blau, sondern weiß wie Knochen: Gedanken, die Treue nicht mehr denken konnte. (PN, 137)

L'observateur peut donc voir la pensée incarnée mourir, de la même manière peut-être qu'une bactérie ou une cellule pourraient « voir » un neurone mourir dans un corps humain. C'est encore une analogie qui permet de saisir ce qu'est Treue.

Être vivant qui fonctionne comme un écosystème hébergeant des êtres sur sa peau et dans ses entrailles avec lesquels il communique parfois, la description de Treue pousse le lecteur à réfléchir sur la notion d'« être vivant » comme un « être en réseau ». Dans un passage-clé, l'on apprend que certaines espèces d'oiseaux aliens ont émigré et sont intégrées à Treue. Le champ magnétique de la Médée les guide sur sa surface au point que les oiseaux ne ressentent même plus leur étrangeté première :

Nirgends als auf Treue gab es so viele, die in ihren ursprünglichen Habitaten getrennt lebten, hier aber in ein völlig neues Ökosystem integriert waren: Finken und Spatzen, von denen seine kindliche Fledermauskunde ihre Inspiration bezogen hatte, aber auch Vögel aus entlegensten Gegenden der Milchstraße, Resaks, Miri, Larander, Möwen, Pelikane, Kormorane, Schlangenhälse, Kraniche – die sich

⁹⁷² Benjamin Bühler : « Other Environments: Ecocriticism and Science Fiction (Lem, Ballard, Dath) », *op. cit.*, p. 136.

⁹⁷³ Ces pensées, nous l'avons vu plus haut, ressemblent aux Tlaloks des posthumains. Il semble y avoir un lien profond, et ce bien qu'il ne soit pas dévoilé dans le récit, entre les Médées et les Regenfinger que sont en réalité les posthumains. C'est une des théories évoquées par le capitaine Kuroda et l'amirale Renée lorsqu'ils décrivent le processus de reproduction des Médées : « Die derzeit beliebteste Erklärung für das Besetzen dieser astro-ökologischen Nische bestand darin, dass es sich bei den Medeen wie anderen Nichtatmern ursprünglich um künstliche Wesen, also Nutz- oder Haustiere der Regenfinger, Meergötter, der alten Spezies, von denen Skypho und Binturen zu wissen glaubten, gehandelt haben musste, und dass ihre Affinität zu den Ahtotüren ein Instinktüberbleibsel der Abhängigkeit von deren Erbauern darstellte » (PN, 182). Cela expliquerait aussi pourquoi les Médées étaient impliquées dans la guerre des VL.

wie die Zugvögel verhielten, die sie waren, und vermutlich nicht ahnten, dass die Magnetorezeptoren in ihren Schnäbeln ihnen Migrationsluftlinien suggerierten, die in der gebrochenen, gestauchten, gedehnten, gedrehten geometrodynamischen Wirklichkeit von Treue gar nicht vorkamen. Das Wesen, das jetzt ihre Welt war, lebte mit Binnenmaßverhältnissen, die mindestens so verdreht waren wie die Lichtwellenfronten in dem Spielzug, das der Shunkan als Kind gehasst hatte. (PN, 219-220)

L'interaction entre Treue et ses habitants aliens participent donc d'une connexion inter-espèce qui semble fonctionner comme une communication en réseau. De manière inexplicable, les pensées de Treue ne sont pas attaquées par les espèces prédatrices de la planète :

Keine der Vogelarten verletzte den Respekt vor dem Umstand, dass ihre hiesige Heimat lebte und ihre eigene Art hatte zu denken, zu empfinden. Die krabbelnden Ideentierchen, die überall, auch in Ufernähe des Sees, bisweilen sogar im Wasser ihr undurchschaubares Wesen trieben, wurden selbst von Arten, die sonst keinen Wurm und keinen Käfer verschmähten, in Ruhe gelassen, als wären sie weniger giftig als vielmehr heilig. (PN, 220)

Ces relations qui semblent former un tout rappellent la pensée de Shavali Castanon à la fin du récit : « Leute sind kein Platz, fiel ihr Césars Breve ein. Beziehungen zwischen Leuten sind Lebewesen. Mehrere können zusammenleben, das ist dann eine Ökologie. Leute sind aus anderen Leuten zusammengesetzt » (PN, 411). Comprendre ces réseaux comme une écologie est particulièrement significatif pour l'écriture de l'altérité à laquelle Dath s'essaye ici.

La Medée Treue, qui pourrait de prime abord être comprise comme une planète, est en fait à la fois un être vivant complexe et un monde à part entière. Ce monde est fait de plusieurs êtres vivants, de technologie et de « nature » ; l'existence de Treue vient remettre en question toutes les distinctions traditionnelles, et ce jusqu'à celle entre individu et planète. En somme, l'altérité que représente la Medée Treue cristallise peut-être une hybridation totale de tous les individus considérés, dans un paradigme plus classique, comme des entités. Tous les éléments biologiques et mécaniques fusionnent au point que Treue devient elle-même un corps. La planète-corps témoigne d'un dépassement des oppositions nature/culture, sciences humaines/naturelles, homme/animal/machine. Dans un tel paradigme, en effet, ce sont moins les individus que leur mise en réseau qui sont à prendre en compte.

Les Skypho

Dans *Pulsarnacht*, les Skypho représentent eux aussi une espèce qui fait fi de l'individualité. Les individus de cette espèce n'ont pas de nom. Ils ont un « Ruf », un appel, qui se traduit pour les posthumains sous forme d'un numéro de série. Une Skyphe peut avoir différentes appellations selon le contexte :

Eigentlich hatten sie keine im menschlichen Sinn individuelle Namen, »eine Person, eine Benennung« galt nicht. Für die Zwecke ihres Gemeinschaftslebens brauchten sie das offenbar nicht. Einerseits bezeichneten »Rufe« bei ihnen nicht selten ganze Gruppen von Einzelwesen, die aber sozial eine ähnliche Funktion hatten – »alle Mütter von C heißen A«, »alle Pilotinnen von Schiff X heißen Z« –, andererseits hatte dasselbe empirische Individuum manchmal unterschiedliche Rufe, je nachdem, ob es etwa eine Reise zu anderen Koniken antrat oder von dieser zurückkehrte. (PN, 179)

De la même manière, leur considération des individus aliens qu'ils rencontrent se limite à l'ordre dans lequel la rencontre s'est faite : « 3467999 war deshalb einfach die 3467999ste Skyphe, mit der ein Mensch, ein Bintur, ein Cust oder sonst ein nichtskyphisches Wesen jemals etwas zu tun gehabt hatten [...] » (PN, 180). L'on comprend bien comment, dans le cas des Skypho également, les individus sont moins importants que leur position dans un réseau auquel ils appartiennent.

Les Skypho ont une position particulière dans l'univers de *Pulsarnacht* ; ils semblent toujours en savoir plus que les autres espèces et ces dernières, bien qu'elles ne comprennent pas toujours le savoir cryptique des Skypho, leur concèdent une forme de sagesse. À titre d'exemple, Shavali Castanon affirme à propos de la nuit des pulsars : « Gegen den Weltuntergang dagegen bin ich so machtlos wie alle andern. Auch die Skypho » (PN, 278). La deuxième phrase témoigne du crédit qui est accordé à l'espèce. Dans la phrase, même les Skypho ne peuvent rien contre une apocalypse ; cela montre bien la puissance et le savoir accordés à cette espèce.

Pour la majorité des posthumains, les Skypho sont incompréhensibles. Ils semblent toujours détenir un savoir supérieur ou plus ancien. Selon les posthumains, ce savoir leur viendrait des Médées avec lesquels eux seuls sont capables de communiquer. Cette sagesse supérieure rend le dialogue particulièrement complexe, comme c'est le cas dans une discussion entre la Skyphe 3467999 et Renée Melina Shemura. Lorsque la Skyphe affirme que les humains ne développent pas assez la science de l'histoire, Renée demande : « »Meinen Sie«, sagte Renée, zunehmend interessiert am unerwarteten Verlauf, den die Unterhaltung nahm, »die Geschichte der Zivilisationen und Kulturen unserer Spezies, also das, was wir Geschichte nennen? Oder die Naturgeschichte des Kosmos?« » (PN, 290). La Skyphe répond : « Wer sie

trennt, schaut neben die Antwort. Wer spricht, steigt in beide. Wisterien und Kletterpflanzen » (PN, 290). Ici aussi, l'on assiste à une fusion des domaines ; l'histoire des civilisations ne devrait pas être pensée hors de l'histoire de l'évolution naturelle. Toujours avec sa langue cryptique, la Skyphe mentionne des plantes du nom de « Wisterien ». Elles sont sensées être des plantes originaires de Yasaka, et pourtant Renée apprend qu'elles sont présentes dans la culture des Dims : « Aber Wisteria, das ist eine yasakiische Pflanze. Ich meine, wie kann das in alten Überlieferungen der Dims vorkommen, wo es doch von unserem Heimatplaneten ... » (PN, 289). L'allusion aux plantes connues des Dims montrent que les Skypho ont déjà connaissance de la véritable nature des posthumains. C'est aussi la raison pour laquelle ils relient l'histoire des civilisations à celle du cosmos.

En effet, c'est à cet endroit que Dath amène progressivement l'idée d'un univers comme le résultat d'un calcul. Renée la résume au cours de la discussion avec la Skyphe :

Ja, der Kosmos ist eine Rechnung«, fasste Renée, allmählich doch verstimmt vom Lehrer-Schülerin-Charakter, den der Dialog zunehmend annahm, das gängige Modell zusammen, »deren besonderer Trick, wie die im Jahrhundert der ersten Kartierungen und Kolonien entwickelte Theorie von Elke Ulrich und Kenzo Daigaku darlegt, darin besteht, dass sie nicht in der Raumzeit selbst stattfindet. Dass es für diese Rechnung die Raumzeit gleichsam nicht gibt, weil aus dieser Rechnung erst alles hervorgeht, was wir so nennen. (PN, 294)

À cela, la Skyphe répond que c'est là la raison de leur présence : « Wer so denkt, macht die sprechenden Werkzeuge der Regenfinger neugierig. Es endete auf diese Art die Vorgeschichte eurer Geschichte. Das hat uns hergebracht – uns Skypho und euch, an diesen Punkt » (PN, 295). Renée ne semble pas saisir l'allusion à l'histoire des Regenfinger. Toutefois, il semble bien que la Skyphe explique la « préhistoire » des posthumains à l'aune de cette théorie de l'univers comme résultat d'un calcul qui semble contenir plus qu'un espace-temps. En effet, selon les Skypho, les Regenfinger ont trouvé les Ahtotüre, ces portes permettant de voyager dans l'espace-temps. Ils auraient emmené avec eux leurs accompagnateurs Skypho, leurs serviteurs Dims, leurs animaux de compagnie, les Médées, ainsi que leurs artefacts, les pulsars. La Skyphe se désigne elle-même comme un outil doué de parole.

Il semble bien que ces êtres doués d'une altérité qui semblent désorienter les posthumains – Médées ou Skypho – soient en vérité bien plus semblables aux habitants de Yasaka qu'il n'y paraît au premier regard. Pulsars, Médées, Skypho, posthumains ;

tout semble tourner cette fois-ci autour d'un autre système solaire, d'un autre univers bien lointain. La fiction produit à ce moment encore un effet de distanciation et de décentrement. Les Skypho jouent ainsi le rôle de ceux qui rappellent que la vérité est ailleurs que dans les discours des posthumains : « Sollten Sie noch einmal zur Ihnen so lieben Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, Bewusstsein und Physik zurückkehren. Die Breve von A und B steht in der Sonne. Die Sonne kreist nicht um die Welt » (PN, 297).

Les Skypho sont donc une altérité à plusieurs égards. Ils le sont bien sûr en premier lieu parce que leurs corps, leur manière de fonctionner et de penser ainsi que leurs conceptions sont différents des posthumains. Ils le sont aussi dans la mesure où ils détiennent une position particulière dans le roman. À leur manière, ils ne cessent de semer pour le lecteur les indices d'une autre narration qui s'oppose à celle des posthumains, déjouant un mythe conté depuis des centaines, voire des milliers d'années. Ils semblent sortir quelque peu de la narration pour la déjouer, rappeler au lecteur que les personnages et les récits ne sont pas fiables.

L'on serait alors en droit de se demander qui sont les Regenfinger, ces êtres qui ont voulu s'oublier au point qu'ils ont réécrit toute une histoire. Il semble qu'à cet égard, les Regenfinger sont la clé de voûte de la narration ; eux aussi sont des narrateurs – et ce bien que leur histoire soit fausse. Pour ceux-ci devenus posthumains, il ne reste peut-être que des histoires à raconter pour se faire pardonner, pour se sauver. Ainsi, lorsque Renée évoque le bref de Laura, la Skypho répond : « Erzählen, um sich zu retten. Vielleicht ist man noch nicht tief genug in die Höhle eingedrungen » (PN, 297). Rappelons que les brefs sont des contes politiques permettant aux exilés d'être graciés. L'on comprend ainsi que les récits dans les récits, qui sont le fil rouge de *Pulsarnacht*, sont aussi un retour poétique sur l'écriture dont les Regenfinger sont la toile de fond. Comme ces êtres, l'écrivain écrit, invente, ment pour se sauver.

b. Zoolecte mythique : écrire l'altérité animale

En ce qui concerne le roman *Die Abschaffung der Arten*, c'est dans l'écriture même que se fait ressentir l'altérité. En effet, si le roman repose en partie sur l'inversion des positions entre humain et animal, nous avons vu à plusieurs reprises que l'hégémonie gentile du roman n'a rien d'universel. Les humains restants, ainsi que certains Gente sont considérés comme des marginaux, sont exclus de la haute société

gentile – quand ils ne sont pas torturés et tués comme nous l’avons vu au chapitre précédent. L’âne Storikal, dont le discours balbutiant entrecoupé de braiements singe le langage dominant, cristallise une hybridité humain-animal rejetée et marginalisée par les Gente. Or, ce rejet vient fracturer le récit dominant d’une société qui clame haut et fort ces idéaux d’égalité et d’universalité ; si toutes les hybridités ne sont pas acceptées dans les trois villes de l’écotecture, que penser du précepte « Bene Gente » ? Il semblerait que bien des contradictions soient au cœur des principes de ces bonnes gens⁹⁷⁴.

Ici, nous analyserons le discours de l’âne Storikal ainsi que les stratégies de pouvoir qui parcourent celui-ci et ceux de ses auditeurs. L’âne devient la figure d’un marginal dont la parole perd de sa crédibilité à cause de son animalité non maîtrisée. Et peut-être son discours répond-il à la question « les subalternes peuvent ils/elles parler ? »⁹⁷⁵.

Storikal est d’abord nommé « der vermeintliche Esel » ; sa nature semble douteuse dès lors qu’il apparaît dans le roman. Juché sur quatre fragiles pattes, il apparaît dès le début comme un personnage qui se ridiculise car il cherche à paraître : « [...] einer, der von sich meinte, er sei ein Esel. Auf vier nicht sicheren Beinen — er war bis vor kurzem auf zweien gegangen, dann war ihm das zu äffisch vorgekommen — stand er vor einem ausgebrannten Panzer auf der schmutzigsten Straße von Kapseits [...] » (DA, 28). De la même manière, l’âne se fait appeler « Storikal » car il a oublié son nom de naissance : « [...] de[r] Name Storikal, den er sich selbst verliehen hatte, weil er seinen Geburtsnamen nicht mehr wusste [...] » (DA, 43). L’histoire de Storikal se déroule à Kapseits, la ville « culturelle » de l’écotecture. L’on y trouve la fine fleur de la société gentile, des réceptions, des expositions, etc. La ville met à l’honneur le singe Stanz, peintre célèbre : « [...] d[ie] Ehrung des besten Malers in

⁹⁷⁴ Rappelons en effet que le terme « Gente » signifie « personnes », comme le rappelle Dietmar Dath lui-même – cf. <cyrusgolden.de>[15.1.22]. « Bene Gente » serait donc la bonne manière d’agir pour ces Gente. Le précepte rappelle les « Bene Gesserit » inventée par Frank Herbert dans son cycle *Dune* qui signifie « bien agir » en latin. Dans l’univers de *Dune*, les Bene Gesserit sont un ordre matriarcal, politique, spirituel et religieux qui œuvre dans l’ombre pour influencer la politique de l’empire. Comme pour le roman de Dath, cet ordre joue un rôle ambigu ; il possède à la fois une certaine sagesse et peut être capable d’agir cruellement pour préserver sa position. Cf. Frank Herbert : *Dune* [1965]. Traduction française : *Dune*, Robert, Laffont, Paris, 1972.

⁹⁷⁵ Nous reprenons le titre de l’ouvrage de Gayatri Chakravorty Spivak : *Can The Subaltern Speak?*, op. cit.

Vinyltinte auf Mauerwerk sowie – man machte jetzt in Nostalgie – auf Leinwand » (DA, 44). Il est à noter que la promotion de cet art relève déjà d'une forme d'anti-humanisme. Ainsi que le rappelle Lasara, la fille du lion, s'intéresser à l'art d'un singe est une manière de rabaisser l'humain qui se croyait unique détenteur de l'art :

Wie die geheimnisvolle Löwentochter Lasara in einem berühmten offenen Spottbrief an ihren Vater als erste bemerkt hatte, ging es bei der Begeisterung der andern Gente für die Affenmalerei insgeheim um die subtile Demütigung jener nächsten Verwandten des Menschen: »Ihr laßt sie malen, und sie merken nicht, daß ihr euch heimlich drüber amüsiert: die Händchen, die Fingerchen, den ganzen Unsinn. (DA, 44)

L'on voit donc déjà en quoi ce milieu de Kapseits est régi par des codes et des mœurs excluant une partie de la société. Il s'agit vraisemblablement de l'élite gentile dont les normes sont encore plus hermétiques au profane. Storikal est ce profane choisi pour le plaisir de créer une illusion de méritocratie :

Den vermeintlichen Esel den großen Anlaß gestalten zu lassen würde sich, mutmaßten die Würdenträger der Schlafstadt, schon aus Gründen der neu kalibrierten Symmetrie zwischen den Abgestiegenen, verkörpert durch malende Affen, und den Aufgestiegenen, verkörpert durch Storikal, ästhetisch bezahlt machen. (DA, 44)

Il semblerait toutefois que l'*intelligensia* gentile n'ait pas pensé aux dégâts que pourraient causer les lacunes de Storikal en matière de discours. Storikal n'a rien d'un bon orateur. Pourtant, c'est l'hybridité de son langage qui semble poser problème. En effet, contrairement aux autres personnages du roman, Storikal est le seul Gente qui ne parvient pas à former un langage purement « posthumain ». Il s'agit donc de s'interroger sur la traduction opérée par le narrateur. Les Gente communiquent à l'aide de « phérophones » et l'on peut donc supposer que, sur le plan narratif, les paroles des personnages sont des retranscriptions dans un langage compréhensible par le lecteur. Toutefois, il n'est pas anodin que le langage ainsi retranscrit conserve son caractère « humain ». Cela est très certainement dû à des questions de lisibilité mais également à l'histoire du roman elle-même ; rappelons que les Gente, quoiqu'ils en disent, sont les descendants des humains, qu'ils sont des humains hybridés à de la technologie et à de l'animalité. Le langage devient alors un objet de convoitise puisqu'il est traditionnellement considéré comme l'apanage de l'Homme. Dans cette mesure, les détenteurs du langage s'approprient également un moyen d'appartenance ou de discrimination. Rappelons également que les humains restants perdent leur langage, se raccrochent à quelques bribes de poésie devenue insignifiante à leurs yeux. L'on

pourrait donc parler d'une appropriation par la population dominante de ce langage humain.

Dans cette mesure, c'est donc l'animalité au cœur de la langue de Storikal qui le rend marginal – et peut-être subversif. L'âne ne partage pas les codes implicites de ses confrères, raison pour laquelle il se ridiculise auprès d'eux :

Einflußreiche Mollusken, artgerecht untergebracht in Tragröhren vorn unter der Bühne, nahmen die Alfanzerien des Toastmeisters allmählich übel; man erkannte es am Reflexgewusel ihrer bunten Fußfasern.

Noch aber tat die Mehrheit so, als befände sich die dargebotene Exzentrik im erlaubten Rahmen. (DA, 45)

Ne remarquant pas ces subtiles manifestations de gêne, Storikal poursuit : « Immer hastiger, zugleich immer langatmiger, legte sich Storikal ins furchtbare Zeug » (DA, 45). Le texte qui reproduit le discours de l'âne est en effet à la fois hâché et lent, entrecoupé de tics de langage qui se mêlent aux braiements :

Und jetzt jaaah also 'ne njahm worauf beruht aber die Qualität vom, vom, vom Affen Stanz? Das ist jaaaahhh immer so, ohne Qualität kommt hmpps man jaaahh bestimmt nicht weit als Kunst. Also ich hab mir gesagt, jaahh, hahaaa, der Affe Stanz und die Qualität, da kann man jaaaahh vielleicht Vergleiche machen: Auf die eine Seite stellt man den Affen Stanz hin, auf die andere die Qualität, jaaahhh, und dann wird geguckt, reimt sich's hö, oder klebt sich's hrrrgäh oder najahhahh verwebt sich's oder fällt's so, so, so sofort beim ersten Windsturm über sich vielleicht uh sogar selbst mal haaa her? Ihja, ihja, jaaahaa. (DA, 45)

Le modalisateur « ja » se confond avec le braiement de l'âne « i-a » et précède un rire nerveux « hahaa ». Les hésitations et la gêne de l'orateur sont traduites par des interjections, comme « hö » ou « hrrgäh », ou des bégaiements « so, so, so, sofort ». L'enchaînement de ces interjections, de ces tics et bégaiements entrecoupe le langage, le parasite pour mieux traduire les maladroites de l'âne qui semble suffoquer à travers ses mots. Le travail d'écriture de Dath reflète une forme de crise de la langue – comme on peut la retrouver chez les modernistes. Que ce soit chez T.S. Eliot, James Joyce ou Ezra Pound, les auteurs modernistes produisent une langue fracturée, ravagée qui témoigne d'un rapport troublé au monde. Joyce écrit dans et contre une langue qui lui est aliène, l'anglais. T.S. Eliot et Ezra Pound écrivent tous deux dans différentes langues, opérant dans une matière qui leur est étrangère. Dath utilise le même processus d'écriture, en particulier dans la dernière partie du roman – mais nous y reviendrons plus tard. Singeant un monde qui leur est devenu étranger, la langue de ces modernistes s'apparente parfois à des borborigmes ou à une glossolalie incompréhensible. La

langue s'élance au-delà d'elle-même pour tenter de refléter l'effondrement du sens à l'heure d'un monde en crise. Toutefois, ce débordement de la langue, entre reprise et nouveauté, n'a rien d'un hermétisme ; il ne s'agit pas de s'enfermer dans le solipsisme comme le rappelle le Cantos LXXVI d'Ezra Pound :

Le Paradis n'est pas artificiel
States of mind are inexplicable to us.
δακρυ'ων δακρυ'ων δακρυ'ων. (LXXVI 480)⁹⁷⁶

Le paradis artificiel baudelairien est trop subjectif pour Ezra Pound qui préfère un juste équilibre entre objectivité et subjectivité, selon l'argumentaire d'Ayon Maharaj : « For Pound, Baudelaire's "paradis artificiel" is dangerously solipsistic in its privileging of the subjective over the objective pole; the paradisaic states of mind elicited by poetry, by contrast, are rigorously grounded in the formal energies of the work itself »⁹⁷⁷. L'on pourrait donc comprendre le travail sur la langue d'Ezra Pound – mais aussi celui d'autres modernistes – comme un pont entre une subjectivité en crise et un monde en métamorphose. Cette langue hybride, fracturée, reprise, agit alors comme un processus au cœur de la crise qui permet d'établir un nouveau lien avec le monde.

Qu'en est-il chez Dietmar Dath ? Dans son roman, le discours entrecoupé de l'âne devient le lieu de stratégies de pouvoir où l'âne se retrouve perdant. Il ne parvient pas à s'approprier les codes, victime de sa classe et de son animalité. S'il est clair que le monde SF de Dath n'est pas celui des modernistes, tous ces univers littéraires et langagiers ont en commun un processus d'écriture témoignant d'un monde devenu alien et une subjectivité nouvelle cherchant à s'exprimer. Nous l'avons vu, l'œuvre de Dath est une œuvre qui cherche par différents processus à décentrer : elle vise à déconstruire un paradigme anthropocentré et à effacer différentes dichotomies nature / culture, humain / animal, etc. Dans cette mesure, elle convoque un autre monde où différentes subjectivités sont rendues possibles. Storikal et sa langue font partie d'une subjectivité hybride qui n'est pas acceptée par les Gente. Son expression hachée, entrecoupée, souligne la difficulté pour les opprimés, les marginaux de parler. Le

⁹⁷⁶ Ezra Pound: *The Cantos of Ezra Pound*, op. cit., p. 480. Traduction française : « Le Paradis n'est pas artificiel / Les états d'âmes nous sont inexplicables / δακρυ'ων δακρυ'ων δακρυ'ων », in : Ezra Pound : *Les Cantos*, Paris, Flammarion, 1986, p. 248.

⁹⁷⁷ Ayon Maharaj : « Why Poetry Matters: The Transpersonal Force of Lyric Experience in Ezra Pound's *The Pisan Cantos* », in : *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature Culture and Theory*, 2010/66, p. 76.

discours de Storikal retrace une voix qui sera vite oubliée, reléguée dans les marges d'où elle a émergé. Son étrangeté est précisément le marqueur de cette différence, rappelant que chaque subjectivité a sa langue, que comprendre l'altérité est affaire de traduction. C'est que souligne Paul B. Preciado lorsqu'il évoque le discours des transexuels :

Mais que signifie parler pour ceux à qui l'on a refusé l'accès à la raison et au savoir, pour nous qui avons été considérés comme des malades mentaux ? Avec quelle voix pouvons-nous parler ? Le jaguar ou le cyborg peuvent-ils nous prêter leur voix ? Parler, c'est inventer la langue de la traversée, projeter la voix dans un voyage interstellaire : traduire notre différence dans le langage de la norme ; tandis que nous continuons, en secret, à pratiquer un bla-bla-bla étrange que la loi ne comprend pas.⁹⁷⁸

Pour Paul B. Preciado, qui a lui aussi saisi le potentiel subversif de l'imaginaire comme ouverture de tous les possibles, le langage public est nécessairement une traduction vers la norme. La langue intime, elle, reste un « bla-bla-bla » inaudible au monde. Storikal aussi lorsqu'il s'adresse à son auditoire tente de se traduire dans une langue « objectif », mais il n'y parvient pas et son « bla-bla-i-a » gagne un public qui ne peut entendre une telle hybridité.

Storikal, ridiculisé par ses auditeurs, représente bien la subjectivité qui ne parvient pas à rentrer dans une norme pré-établie et dont les mots mal choisis, les glissements de sens, rendent inaudible le discours. Dans ses phrases s'entassent pêle mèle les expressions soutenues, les remarques familières et les interjections non contenues, comme lorsqu'il parle du singe Stanz :

Und jetzt kriegt er jaaahh daami, dammi dammi dach den Preis von uns, den Preis mit Reis und Geiß als herausstechendes Subjekt im Ding. Im Ding!«Storikal schrie, er war am Ende seiner Fahnenstange und schrie trotzdem, ja gerade deshalb, wie von der schwarzen Rache eines volltrunkenen Teufels behext:»Ich hätte genausogut sagen können: Im Lurch! Im Ding, im Lurch, es ist... eine... Spick... eine Spur, eine selbe Seise. Seite. Ha ha ha! Hööh! (DA, 48)

Comme il s'y attendait lui-même à la fin de son discours, il est renvoyé sans délai. L'histoire de Storikal est pour le moins révélatrice du spécisme et du classisme qui règne encore dans la société gentile. L'hybridité proclamée par les Gente, la fluidité

⁹⁷⁸ Paul B. Preciado : *Un appartement sur Uranus*, Grasset, Paris, 2019, p. 23.

des métamorphoses ne sont-elles alors que des leurrex idéologiques derrière lesquels les animaux-tech se cachent tout en singeant l'humain dans sa hiérarchisation du monde ? Nous l'avons vu, les Gente reprennent nombre d'aspectx de l'humain, pour s'en moquer ou s'en faire une mode⁹⁷⁹. Toutefois, lorsqu'il s'agit de langage, l'animalité irrépressible de l'âne semble poser problème. Peut-être faut-il y voir, là encore, des enjeux de pouvoir.

En effet, les détenteurs du langage et/ou du discours légitime sont également les détenteurs du pouvoir. Peut-être le rejet de l'âne est-il moins dû au caractère animal de son discours qu'à un manque de maîtrise du langage ? En effet, l'aspect hybride de cette langue mi-âne mi-humaine lui confère une dimension inattendue ; l'orateur semble se battre avec la langue plutôt que de la maîtriser. En cela, et ce bien que cette ouverture de la langue, son hybridité, la porte vers un inconnu somme toute créatif, la parole de l'âne ne témoigne pas de la force des Gente ; maîtriser les mots, c'est maîtriser les stratégies de discours qui les traversent. Storikal, lui, se laisse emporter par les mots et leur sémantique, à la manière des humains des villes de l'écotecture : il ne sait pas tout à fait ce qu'il dit.

Le sort de Storikal, sa mise à l'écart de la société, rappelle une fable bien connue, celle d'un âne accusé d'avoir mangé l'herbe de son voisin. Conspué par la société pour son « crime » alors que le lion, le Tigre et l'Ours restent impunis, l'âne des « Animaux malades de la peste » (Jean de La Fontaine, 1678-1679) est plus coupable de sa position et de son statut que de ces méfaits⁹⁸⁰. Il en est de même pour l'âne Storikal, plus coupable d'un affront à la norme langagière révélant sans aucun doute ses origines sociales que d'un discours injurieux envers le singe Stanz.

⁹⁷⁹ « Viele Gente, die sich's leisten konnten, waren jetzt in anthropomorpher Gestalt unterwegs [...]. Tatsächlich gefiel Dmitri von allen jüngeren Moden am meisten, daß er jetzt Hände hatte » (DA, 130-131). Cf. également le chapitre III.

⁹⁸⁰ « À ces mots on cria haro sur le baudet / Un Loup quelque peu clerc prouva par sa harangue / Qu'il fallait dévorer ce maudit animal, / Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal. / Sa peccadille fut jugée un cas pendable. / Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable ! [...] / Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir », in : Jean de La Fontaine, « Les animaux malades de la Peste », *Fables* [1678-1679], Second recueil dédié à Madame de Montespan, Livre VII,

<<https://gallica.bnf.fr/essentiels/fontaine/fables/animaux-malades-pestes>>[21.10.21]. Sur son site dédié au roman, Dietmar Dath cite également les fables de La Fontaine comme inspiration. Cf. <<http://www.cyrusgolden.de>>[20.7.22].

Le lecteur retrouve Storikal plus loin, alors qu'il travaille dans un magasin de bric-à-brac qui semble pour le moins fantastique. Il est enchaîné chimiquement à cet endroit, n'ayant plus le choix de son métier suite à sa disgrâce : « Wunderbar, jetzt gibt er auch noch damit an, dass er mich chemisch an seine verrückte Verwaltung ketten darf, weil ich mich in meinem Elend ja unbedingt bewerben musste » (DA, 124). Dans cette pièce se trouvent divers objets étranges rappelant des contes fantastiques et inquiétants dans une version futuriste :

Kupferstiche von Kelchblumen, numismatische Kabinette, astrogatorische Instrumente, der eine oder andere Volutenkrater, Virenschaumlacktanks, Aquarelle, die längst nicht mehr vorhandene Palaisanlagen zeigten, bemooste Kanonenrohre, Kristallspeicher, Nonalgos, kaputte Zeitmaschinen mit verhakter Gangschaltung, grüne Stopfjacken, Clipmaschinen für Aktenlagerung, Mikrofilme, Schmorspuren auf Buchrücken, in Gold gegossenes Edelgeschmeiß, das während der Befreiung im Eilverfahren hingerichtet worden war, Helme von Schweizergardisten des letzten Papstes, mit getrockneter Zahnpasta verschmierte Ammoniten, Jaspisuren, Teleskope, eine einäugige Nofretetebüste, alte Furcht in Flaschen. (DA, 121)

Parmi ces objets se trouvent un livre qui s'auto-écrit, reproduisant précisément le texte de *Die Abschaffung der Arten* :

Daneben lag ein Buch, dem wandte er sich zu. Es ließ sich per Zwinkerkommando aufblättern, stammte also nicht aus der Langeweile, sondern schon aus dem Äon nach der Befreiung. Interessiert las Storikal, was irgendwo in der Mitte des in graues Leinen gebundenen Folianten stand: »Interessiert las Storikal, was irgendwo in der Mitte des in graues Leinen gebundenen Folianten stand« . (DA, 125)

Ici l'on trouve un parallèle entre le livre et le processus de consignation d'une réalité. Comme cela a déjà été analysé dans le chapitre III à propos de la pensée cybernétique, ce rapprochement entre livre et réalité donne l'impression d'un réel qui peut être réduit à un code s'auto-produisant et se réécrivant constamment. L'âne n'est pas dupe de ce stratagème et pense de suite à la récursivité :

Ah so, dachte der Kustos in spe, eins von diesen Trickprodukten der Rauhhaufledermäuse im Präferenzgebirge: Rekursivität, Textualität, und fand seine Vermutung in den nächsten Zeilen bestätigt: »Ah so, dachte der Kustos in spe, eine von diesen Trickprodukten der Rauhhaufledermäuse im Präferenzgebirge: Rekursivität, Textualität, und fand seine Vermutung in den nächsten Zeilen bestätigt: »Ah so, dachte der Kustos...« . (DA, 125)

Cette mise en abîme à l'infini, preuve performative de la récursivité du livre, est à vrai dire paradigmatique de l'écriture de Dath. En effet, dans son univers, les lignes narratives ne cessent de se croiser et de se réécrire au fur et à mesure de la narration. L'invention de ce livre en est une illustration. D'ailleurs ce livre écrit très exactement le texte du roman – sortant là encore le lecteur de la fiction pour un bref instant.

Storikal fait ensuite la connaissance d'une marionnette du nom de Sankt Oswald, marionnette qui survit ensuite à l'exil des Gente et aide Padmasambhava à trouver sa voie sur Mars. Dans cet endroit, elle est enchaînée et ne peut faire que quelques pitreries : « Der Pudel knurrte:»Fresse! Sonst Elektroschock!« Der Clown verstummte, die Nadel stach zu, Storikal wurde leicht schwindlig » (DA, 126). En suivant le principe du livre dans le livre, l'on peut comprendre cet endroit comme le lieu où sont gardées différentes histoires, passées et futures. Sankt Oswald y est entreposé, attendant son heure. On y trouve également les archives de laboratoires biomoléculaires humains, que le cochon Hébert Loskauf vient rechercher. Le magasin plein d'archives s'apparente alors à une bibliothèque universelle contenant toutes les histoires passées, présentes et futures. Il est un monde mis en bouteille, encore plein de possibles, d'histoires à raconter. Peut-être l'âne est-il le meilleur conservateur de cet endroit, lui qui s'est nommé « Storikal », nom dans lequel on entend « story », histoire.

Et en effet, l'histoire de Storikal est précisément celle qui s'efface, qui s'oublie. Storikal se retrouve devant un tribunal en raison du meurtre du sandre Westfahl Sophokles Gaeta dont le corps est retrouvé entre les rayons du magasin tenu par Storikal. Celui-ci tente d'expliquer la visite d'une dénommée Tyaa, affirmant avoir ouvert le buste d'un phoque en y créant la forme d'un T. Comme on le comprend par la suite, cette femme n'est autre que Clea Dora, alias Lasara, la fille de Cyrus et la blessure infligée à ce phoque ressemble fortement à celle que son père infligeait aux humains avant l'avènement des Gente, ainsi que le rappelle Lasara à Dmitri :

Mein Vater war... ist da anders. «Sie hatte noch nie von ihrer Herkunft gesprochen. Er stellte seine Ohren auf. »Der hat sogar für uns geschlachtet; auch Menschen. Damals war der Riß noch tief... zwischen den Menschen und den... Befreiten. Er legte sie zum Espritfest für unsere Hundegäste auf den Tisch, dann hat er ihnen die Köpfe abgeschlagen, mit einem sehr breiten Messer. T-Schnitt in die Brust; das Gereißte und Gesäge ging mitunter Stunden, bevor es was zu Beißen gab. (DA, 137)

Ainsi, Storikal se retrouve devant un tribunal où il doit se défendre de ces accusations. Toutefois, dans son discours, l'on trouve quantité de remarques qui n'ont pas grand-chose à voir avec sa défense. Il mentionne le singe Stanz, la politique du lion, et le nom, pas loin d'un braiement, qu'il donne à cette femme qu'il a vue, « Tyaa » : « Bei Fritz Leiber ist jahaaaa Tyaa die Göttin der bösen Vögel. Dacka. Den Körper jaaahaa eines Seehunds oder eines Fisches auseinanderbauen eröffnet nur in den seltensten Momenten Tinki. Tempse. Titz. Jaaahaa. Schade. Ekelhaft. Fang, falb, Justizirrtum Torf jaaha! » (DA, 155). Storikal fait référence au monde *heroïc fantasy* de Fritz Leiber, *Le Cycle des épées (Fafhrd and the Gray Mouser, 1982, 1991, 2005)*. Dans ce monde, Tyaa est la déesse des oiseaux, bannie du monde de Lankhmar. Elle est donc un oiseau de mauvais augure pour l'âne qui semble parler de manière de plus en plus énigmatique et confuse. Ce discours aurait dû le conduire à la condamnation, comme il le pressent : « Storikal wusste, dass er jede Chance auf Gnade verspielt hatte » (DA, 155). Et en effet, comment pourrait-il se défendre auprès d'une telle institution avec des interjections comme celle-ci ? « Es borgomompoppoppelgoock... Entschuldigung. Die Sprimps, die Spritz, die Sprache jaaah. Es ist mir jaaahaa fast auch muck peinlich » (DA, 149).

Mais peut-être faut-il poser la question autrement ; comment l'institution peut-elle entendre la langue de Storikal ? De borborygmes en glissements de sens, il est difficile de ne pas penser à James Joyce et à son « texte-machine » qui dissémine la langue en une multiplicité de significations qui reposent sur la parodie généralisée et le jeu de mot multilingue⁹⁸¹. Chez Dath, pas de jeux de mots multilingues, mais des jeux de mots que l'on pourrait nommer « interlangues », dans une conversation inter-espèce âne-humain. L'on peut également faire un parallèle entre les deux auteurs en ce qui concerne les glissements de sens, leur dissémination en phonèmes avec lesquels le texte joue, jusqu'à sa fragmentation en syllabes riches de sens :

[...] From gramma's grammar she has it that if there is a third person, mascarine, phelinine, or nuder, being spoken abad it mood prosodes from a person speaking to her second which is the direct object that has been spoken to, with and at. Take the dative and oblativ for, even if obsolete, it is always of interest, so spake gramma on the

⁹⁸¹ Cf. à ce sujet l'article de Stéphane Jousni : « Le genre de l'autre dans *Finnegans Wake* », in : Claude Le Fustec et Sophie Marret : *La fabrique du genre, (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 65-80.

impetus of her imperative, only mind your genderous towards his reflexives such that I was to your grappa [...].⁹⁸²

Cette explosion des morphèmes qui dissémine le sens n'enlève rien à son aspect parodique, humoristique – rejoignant là encore l'effet grotesque produit par les discours de Storikal. Contenant un nombre incalculable de possibilités, de liens, de textes, l'écriture de Joyce peut être apparentée à une machine, dont la programmation est insaisissable :

Tout est déjà programmé, tous les phonèmes, sèmes, mythèmes etc sont associés dans un câblage infini et communiquent à une vitesse incalculable. Les études joyciennes ne suffiront jamais pour dénombrer toutes ces variables. Il se moque de nous, il éclate de rire, et nous n'avons toujours pas commencé à le lire.⁹⁸³

Pour Jacques Derrida, elle est un programme qui déborde le lecteur et dont le code vise à la déconstruction la plus totale :

L'autre grand paradigme, ce serait le Joyce de *Finnegans Wake*. Il répète et mobilise et babélise la totalité asymptotique de l'équivoque. [...] Il tente de faire affleurer à la plus grande synchronie possible, à toute vitesse, la plus grande puissance des significations enfouies dans chaque fragment syllabique, mettant en fission chaque atome d'écriture pour en surcharger l'inconscient de toute la mémoire d'homme : mythologies, religions, philosophie, science, psychanalyse, littératures.⁹⁸⁴

Il n'est donc pas étonnant que l'écriture de Joyce contiennent également des mises en abîmes, comme c'est le cas de *Finnegans Wake* notamment, où la lettre énigmatique qu'Anna est censée écrire ou avoir écrite dans le but de disculper son époux des accusations portées contre lui est aussi celle que Kevin écrit matériellement : cette lettre n'est autre que le texte de *Finnegans Wake*⁹⁸⁵. En effet, ces mises en abîmes créent à la fois une déconstruction du sens, de l'histoire écrite, tout en réalisant la programmation d'un texte contenant tous les autres textes.

⁹⁸² James Joyce : *Finnegans wake*, Faber & Faber, New York, 1939, chapitre 268, p. 26.

⁹⁸³ Ce commentaire se retrouve sur le Derridex, un index en ligne des termes utilisés dans les œuvres de Jacques Derrida : <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1004211221.html>>[29.1.22]. Il explicite les affirmations de Derrida sur Joyce dans *Ulysse gramophone* : cf. Jacques Derrida : *Ulysse gramophone*, précédé de *Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris, 1987, p. 23–26.

⁹⁸⁴ Jacques Derrida : *Ulysse gramophone*, précédé de *Deux mots pour Joyce*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁸⁵ Cf. l'analyse de Stéphane Jousni : « Le genre de l'autre dans *Finnegans Wake* », *op. cit.*, note 8.

C'est également le cas de *Die Abschaffung der Arten*, lors de l'épisode du magasin-archive où Storikal contemple un livre écrivant mot pour mot le texte du roman. D'une manière plus générale, il est possible d'appliquer le terme de textemachine à l'ensemble du roman en raison de ces multiples intertextualités, mises en abîme, la dissémination du sens à travers les inventions langagières permises par l'univers SF et l'écriture d'une altérité qui s'appuie sur une langue interespèce. *Die Abschaffung der Arten* devient un texte combinatoire dont le code vise à révolutionner un monde à l'aune de changements profonds. L'écriture de l'altérité qui décentre et dérouté le lecteur est l'un de ces programmes.

Mais revenons à Storikal. Celui-ci est grâcié en haut lieu, sans plus d'explication. Par ailleurs, un financement lui est accordé pour subir une opération de l'aire de Broca – l'aire du langage dans le cerveau. Storikal en déduit que ce cadeau lui vient de Lasara : « Merkwürdig aber fand er's schon: Eine Luchsin, ausgerechnet — genau wie die keineswegs menschliche (da hatte das Gericht ihn völlig falsch verstanden, oder er sich selbst) Freundin Tyaa, die niemand außer ihm zu kennen schien » (DA, 156). Storikal ne sait pas s'il s'est trompé ou si la cour l'a mal compris ; il sème la confusion à travers son langage hésitant et hâché.

Cette opération est pour le moins intéressante dans la mesure où elle vise à corriger, à normaliser ce qui est considéré comme une anomalie. L'on voit bien les processus de normalisation qui sont à l'œuvre, même dans une société qui se déclare anti-spéciste. L'hybridité non maîtrisée du langage de Storikal est considérée comme un défaut, une pathologie qui peut être corrigée dans l'aire de Broca. L'apparition suivante de Storikal est donc bien différente, tout au moins en ce qui concerne son langage. L'âne a désormais un langage normé lorsqu'il croise les trois héros Huan-Ti, Hecate et Anubis. Celui-ci essaye de ranimer un chacal afin d'exécuter un travail pour une personne influente nommée « il » : « Der versuchte gerade, einen Schakal wiederzubeleben, der zurückgeblieben und an vergifteter Nahrung gestorben war, die er aus den Vorräten der Izquierda-Arbeitsgruppe geplündert hatte, ohne zu wissen, daß man vor dem Abzug Gift dazugetan hatte » (DA, 264). Storikal se désolé de ne pouvoir sauver ce chacal ; il espérait avoir plus de considération après son opération : « Storikal war untröstlich: Er hatte sich solche Hoffnungen gemacht, nun, da nach der Zwangstherapie seine Sprechdefekte auf ein Minimum geschrumpft waren » (DA,

264). Storikal a donc conscience que cette correction lui permettrait de monter dans l'échelle sociale. Toutefois, Storikal connaîtra un autre sort ; celui d'une histoire méconnue. En effet, les trois héros et Storikal se font attaquer par les Keramikaner ; Storikal est le seul à ne pas être sauvé : « Den Esel können wir nicht retten, sie haben das Hirn gestohlen » (DA, 279). Les serviteurs de la déesse ont ainsi volé le cerveau de l'âne ; le lieu de ces souvenirs, de sa mémoire. D'ailleurs, le mystérieux employeur de Storikal – qui se révèle être Ryuneke Fuchs – l'a désigné pour sa mission car il s'y connaît en histoire : « ich sollte das alles protokollieren und archivieren, ja weil ich jaals Archivar auch nämlich ausgebildet bin, weil, ja, weil ich mich auf Geschichte verstehe » (DA, 265). La suite du dialogue entre l'âne et les trois héros montre bien ce que cette affirmation a d'ironique :

»Alte Geschichte oder Zeitgeschichte?« wollte der Marder wissen,
und am Gesichtsausdruck des armen Storikal war deutlich zu
erkennen, daß er den Unterschied nicht wußte.
»Kennst du dich aus mit Dingen, die früher alles verändert haben,
oder mit Dingen, die heute alles verändern?« (DA, 265)

Storikal ne semble pas être spécialiste d'histoire, quelle qu'elle soit. Pourtant, le terme d'archiviste fait référence à son activité dans le magasin-archive où se trouvent entreposées beaucoup d'éléments du passé et du futur. Storikal est donc peut-être bien spécialiste d'histoire sans le savoir – au niveau de la méta-narration. Cette interprétation est renforcée par la fin qu'il connaît car Storikal est non seulement le seul à connaître une mort cruelle par Katahomenleandraleal, mais il est également effacé de l'Histoire des Gente. C'est ce que Cordula Späth rappelle à Sankt Oswald sur Mars, quelques centaines d'années après : « [...] erinnerst du dich noch an den Esel Storikal? Die vier Helden? Bevor es dann wieder nur die drei Helden wurden, vor der Revision, vor der Kosmonauten-Triade, die euch alle, Gente und Entourage, auf den kalten Felsen gelockt hat, als Trittblock zum... » (DA, 352). Dès le début du roman, Anubis, Hecate et Huan-Ti sont présentés comme les trois héros. L'on apprend donc seulement beaucoup plus tard la présence de Storikal, ainsi que le fait qu'il ait été considéré comme un héros. L'Histoire a été révisée par les Gente ; en soulignant ce fait, Cordula Späth rappelle que cette Histoire est d'abord une histoire, une narration. Storikal, dont le nom rappelle encore une histoire malmenée, est rayée de la narration officielle, frappée d'une *damnatio memoriae* pour une raison inconnue. Il semble donc bien représenter la figure de l'Autre, l'Autre méprisé, jugé, oublié.

Dans *Die Abschaffung der Arten*, l'on trouve une écriture de l'altérité puissante, celle d'un zoolecte hybride à la fois inaudible et plein d'un foisonnement de significations. En ce sens, Dath donne à voir, à travers la figure de Storikal, une « zoopoétique » engagée⁹⁸⁶. Sa créativité et sa richesse s'opposent à la normativité d'une société gentile clamant un « Bene Gente » qui n'a de bienveillant que le nom ; les Gente s'avèrent être spécistes et classistes. L'histoire de Storikal peut être lue comme l'histoire de l'opprimé qui s'oublie, qui n'existe pas dans les manuels d'histoire. Toutefois, à un autre niveau, elle représente aussi la facticité de l'histoire comme narration, ainsi que le potentiel créatif de la langue lorsqu'elle déborde de son carcan – à la manière de James Joyce. Dans *Pulsarnacht*, le même procédé est à l'œuvre avec les Regenfinger, créatures à la fois mythiques et aliennes, dont l'histoire fausse se mêle aux révélations apocalyptiques et retourne le récit en plongeant le lecteur dans la confusion. Les deux romans participent de ce même procédé ; Dath ne cesse d'établir des liens entre les différents niveaux de narration. En cela, son écriture constitue véritablement un texte-machine aux multiples niveaux, incluant le lecteur dans son processus de lecture.

Écrire l'animalité, c'est donc établir des ponts entre soi et l'autre, s'élancer vers une altérité sans connaître sa langue et tenter de traduire, c'est explorer cet espace sans se figer dans des positions. Les animaux de Dietmar Dath ne sont pas simplement des animaux ; ils sont des hybrides, des anciens humains, des métaphores, des fables, des mythes, des figurines de papier qui ne cessent de changer de forme, d'écrire une autre histoire. Leur existence et leurs métamorphoses permettent à la fois un décentrement profond du paradigme anthropocentrique et également de concevoir le monde, non pas comme un espace hiérarchisé où chaque être à sa place, mais bien au contraire comme une écologie, un réseau où chaque entité existe en relation avec l'Autre, dans une dynamique où chacune peut changer. Cette vision à la fois cosmique et dynamique est contenue dans les univers de Dath ; nous l'analyserons dans la partie qui suit.

⁹⁸⁶ Anne Simon définit la zoopoétique comme un accent porté sur « la pluralité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques, thématiques et dramaturgiques que les écrivains et écrivaines mettent en jeu pour restituer la diversité des activités, des affects, des sentiments et des mondes animaux », cf. <<https://animots.hypotheses.org/zoopoetique>>[29.1.22].

B. Paradis

Ce chapitre s'intitule « paradis » dans la mesure où il s'intéresse à la notion d'univers chez Dietmar Dath et aux images finales convoquées par celui-ci à la fin des deux romans. Dans les deux cas, ces univers reposent à la fois sur des paradigmes physiques et métaphysiques induisant une vision de l'Histoire qui ne soit pas linéaire.

À travers ces « visions » littéraires du monde, Dietmar Dath propose des histoires qui se multiplient, se divisent et se recomposent, créant ainsi une littérature de la métamorphose où l'univers de papier ne reste jamais lettre morte. En épousant cette dynamique, la narration dévoile dans le même temps le processus d'écriture ; l'auteur qui écrit, barre, rature, réécrit et recompose. Toutefois, cette écriture-composite n'est pas seulement un retour poétique pour l'auteur ; elle lui permet aussi de s'attacher à la notion d'écologie. En effet, les œuvres permettent de revisiter la conception du vivant à la lumière d'une écologie dynamique : le monde n'est pas un objet perçu par un sujet, c'est un réseau évolutif où différents agents communiquent. Les visions finales de chaque roman, les « paradis », sont donc les lieux où se trouvent toutes les formes du vivant et où elles ne cessent de s'entre-croiser. C'est cet aspect « écologique » des mondes de Dath qu'il s'agit d'étudier à présent.

1. La transmédialité dans le dernier monde de *Die Abschaffung der Arten*

a. *Kairós* dévore *chronos*

Le dernier chapitre de *Die Abschaffung der Arten* se nomme « Paradiso », annonçant déjà l'intention de l'auteur d'ébaucher un monde final succédant à la dernière apocalypse du roman. Feuer et Padmasambhava se retrouvent sur une Terre devenue musée à ciel ouvert ; une « apocatastase » dynamique. Ce dernier monde relève donc d'une forme de paradis originel retrouvé qui revisite pourtant en profondeur l'imagerie religieuse. Jakob Christoph Heller désigne ce paradis comme un « kairós messianique » : « Übrig bleibt in einem Schlusskapitel [...] nur ein Paar Liebender, dessen geschlechtliche und identitäre Zuordnung irrelevant und vollständig dynamisiert wird – und das zugleich die bisherige Naturgeschichte (in sich) aufhebt, zusammengedrängt in einer Art 'messianischem kairós' »⁹⁸⁷. Cette affirmation concernant le dernier chapitre du roman est pertinente à plusieurs égards. En effet, le dernier monde où évoluent les deux descendants des Gente, ainsi que Cordula Späth, repose sur une dernière abolition ; celle du temps. L'on pourrait donc voir dans cette description un monde post-apo final et idéal où l'histoire du vivant est abolie. Heller utilise le terme « aufheben » qui rappelle la terminologie hégélienne.

De fait, dans ce monde, le temps est à la fois aboli et contenu dans sa diversité la plus totale ; il participe sans conteste d'une logique dialectique. Les événements s'y produisent, se reproduisent et se métamorphosent : le cours de l'histoire change en permanence, ou plutôt il n'existe plus de cours à l'histoire. Nous l'avons vu plus haut avec l'*experimentum crucis* ; une vision téléologique de l'histoire (de l'évolution, du vivant, des humains, etc.) charrie avec elle des idées progressistes qui vont à l'encontre de la démarche de déconstruction du vivant à l'œuvre dans *Die Abschaffung der Arten*. Dans le chapitre final, le temps est contenu dans une sphère dynamique ; il n'est plus absolu, mais bien faillible. Selon Jakob Christoph Heller, ce temps est « kairologique », il est fait d'occasions à saisir plutôt que d'une ligne continue et progressive du passé vers le futur. Le temps « kairologique » est une temporalité où s'intègre la subjectivité puisqu'il contient la notion d'opportunité ; un temps décisif relève bien

⁹⁸⁷ Jakob Christoph Heller : « Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecq's *La possibilité d'un île* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 69.

d'une décision. Dans le roman, *chronos* est donc dévoré par *kairós*. Le monde final est un monde où toutes les subjectivités s'entremêlent pour former une symphonie qui destructure le temps linéaire, « objectif » ou physique ; tous les évènements ne se valent pas.

Ainsi, Padmasambhava et Feuer peuvent observer des évènements, qui apparaissent devant leurs yeux à la manière d'un film, comme si l'histoire décidait d'elle-même qu'elle allait se réécrire. Un professeur d'éthique australien décrédibilisé mène campagne pour les droits animaux et veut protéger les animaux de la circulation de voitures avec des protections en céramiques grâce à une idée qui lui viendrait d'un ambassadeur du futur. Le professeur est considéré par son temps comme un fou, il finit ivrogne et ostracisé ; le lecteur, lui, y voit l'ingéniosité des Keramikaner. L'écusson du lion Cyrus se retrouve au mur d'une maison noble pendant la Révolution française, la mission Apollo 13 est interrompue en raison de la présence de Gente sur la Lune, les Keramikaner participent aux procès de sorcières et sont considérés comme des démons. Enfin, Margaret Thatcher annonce que des OVNI's auraient été repérés au milieu de l'Atlantique et décrits comme des êtres se déplaçant trop rapidement pour être des entités biologiques. Pour le lecteur, il est clair que ces êtres sont les Atlantiker, les Gente aquatiques. Tous ces éléments passent inaperçus aux yeux des humains : les OVNI's de Margaret Thatcher ne représentant pas d'intérêt politique sont ignorés par les pouvoirs en place, le gouvernement américain classe la mission Apollo 13 secret défense, le seul personnage qui voit l'écusson du lion éclate simplement de rire au milieu de son discours. Ces évènements pourraient donc tout à fait avoir existé durant l'Ennui. Ce qui les rend invisibles, c'est l'inattention des observateurs : « Es hatte diese Zwischenfälle zu allen Zeiten gegeben, nicht nur während der Langeweile, auch davor und danach. Die Menschen waren die einzigen Wesen, die sich beharrlich weigerten, solche Ereignisse für voll zu nehmen, wenn sie ihnen begegneten [...] » (DA, 507). L'humain, une fois encore, est décrit comme un être incapable de voir au-delà de la surface ; un esprit étriqué passant à côté d'un réel bien plus coloré que ce qu'il perçoit. Exception faite, peut-être du physicien et mathématicien Theodor Kaluza : « [...] es sei denn, das betreffende Ereignis spielte sich in ihren eigenen Hirnen ab, etwa in dem des Mathematikers und Physikers Theodor Kaluza, als der die sogenannte fünfte Dimension ins Nachdenken übers sogenannte Raum-Zeit-Kontinuum einführte » (DA, 507).

La référence au scientifique n'est pas anodine. En effet, Theodor Kaluza est l'un des premiers à mentionner la possible existence d'une cinquième dimension en physique. Celle-ci serait imperceptible à nos yeux mais permettrait de solutionner un problème physique : la cohabitation des forces gravitationnelles et électromagnétiques. Theodor Kaluza adresse en 1919 une lettre à Einstein où il réécrit les équations des champs gravitationnels en cinq dimensions. Cela permet, grâce à l'utilisation des équations de Maxwell, d'unir la théorie de la relativité générale à la théorie électromagnétique de Maxwell⁹⁸⁸. Cette cinquième dimension ébauchée mathématiquement permet donc d'envisager une physique aux multiples dimensions imperceptible aux yeux humains. Une telle affirmation provoque un effet de décentrement pour l'humain du XX^e siècle : s'il existe une réalité au-delà de ce que je perçois, mon monde n'est qu'une infime partie d'un tout qui me dépasse. L'affirmation de Tristan Garcia prend ici tout son sens : « le réel n'a pas besoin de nous » car nous ne pouvons le percevoir dans sa globalité. Si la quatrième dimension est assimilée au temps, la cinquième dimension quant à elle n'a pas de nom bien défini. Tout ce que peuvent faire les scientifiques pour l'instant, c'est l'imaginer mathématiquement⁹⁸⁹. Tout ce que le lecteur peut faire, c'est imaginer l'imperceptible. Il semble que Dath ait bien saisi le potentiel créatif d'une telle théorie dans la mesure où il se sert de l'effet de distanciation produit par l'existence possible d'une cinquième dimension pour imaginer un monde fait de failles et de passages dans le temps linéaire. La phrase qui suit la mention de Theodor Kaluza amène directement à un monde où l'imaginaire et le réel fusionnent :

Froschregen, Fische in der Wüste, sprechende Esel, Drachen am Rand mittelalterlicher Sümpfe, Werwölfe, Vampire, Incubi und Succubi, spontane Selbstentzündung von Personen, Reflexe höherwie niederdimensionaler Wirklichkeiten überall, Götter mit Habichtshäuptern, Einhörner im Einkaufszentrum, Zwerge, Riesen, Witzfiguren, die nicht witzig waren, und ein bißchen ernste Wahrheit nistete sogar im Spiritismus. (DA, 507-508)

⁹⁸⁸ Pour plus de détails, voir à ce sujet l'article de Jean-Simon Larochelle sur le site de l'université de Laval : <<http://feynman.phy.ulaval.ca/marleau/pp/13kaluzaklein/node3.html>>[22.1.22]

⁹⁸⁹ Selon le modèle de Randall-Sundrum, la cinquième dimension serait constituée de particules hypothétiques interagissant avec les quatre autres dimensions, les gravitons. Le physicien suédois Oskar Klein déclare que « la cinquième dimension est invisible pour les humains, là où la force gravitationnelle et l'électromagnétisme se rencontrent ». Il s'agirait donc d'un portail entre deux champs de force. Ce passage agit comme une faille, qui rappelle les failles spatio-temporelles du dernier monde de *Die Abschaffung der Arten*, <<https://www.tomsguide.fr/des-scientifiques-recherchent-un-passage-vers-une-5eme-dimension-qui-pourrait-expliquer-la-nature-de-la-matiere-noire>>[22.1.22].

Dans ce dernier monde, les personnages du roman – les ânes qui parlent, les vestales à tête d'autour du temple Isota, se mêlent aux figures merveilleuses et fantastiques de la tradition littéraire. Une telle cohabitation peut sembler surprenante au lecteur ; *Die Abschaffung der Arten* est avant tout un roman de SF. Pourtant, les figures mythiques, les personnages de fables et à présent les êtres merveilleux ou fantastiques n'y manquent pas. C'est que, pour l'auteur, la limite entre SF, *fantasy*, littérature d'horreur ou fantastique est ténue. Comme il l'explique dans *Niegeschichte*, l'opposition établie par Tsvetan Todorov entre réel et irréel, naturel et surnaturel ne constitue pas nécessairement le pilier d'une littérature fantastique. De la même manière, l'effet de défamiliarisation propre à la SF tient moins à l'aliénation ressentie qu'à l'émerveillement du lecteur devant sa capacité à s'identifier à quelque chose d'aussi étrange qu'un alien ou une spore. En ce sens, les définitions proposées par Dath sur la littérature sont comprises en premier lieu à travers la subjectivité du lecteur :

Kunst handelt nicht von dem, was passiert. Sie handelt davon, wie Menschen es erleben. In gewissem Sinne ist damit auch Fantastik 'realistische' Kunst (nur nicht naturalistische, mimetische): In ihr kommen Zombies vor, weil man Zombies wirklich erleben kann, im Supermarkt, in der Innenstadt, im Großraumbüro. Ich rede von Metaphern: Zombies oder Zeitreisen sind Dinge, die jede und jeder schon einmal erlebt hat, die Fantastik nimmt nur die Namen wörtlich, die diese Erlebnisse in der Kunst von ihren Erfahrungsgrundlagen trennen können, um sie gegen die Empirie zu drehen.⁹⁹⁰

En ce sens, l'on peut également comprendre le dernier monde du roman comme un monde où c'est l'expérience subjective qui prime. Les nains, les pluies de crapauds, les succubes et les centres commerciaux peuvent donc bien y cohabiter. En imaginant un monde où la temporalité est toute autre, Dath rappelle au lecteur qu'il est possible de voyager dans le temps dans son expérience intérieure.

Une telle conception explique ainsi la confusion volontaire des genres propre au roman. Pour Dietmar Dath, ce ne sont pas les motifs qui définissent le genre SF, mais plutôt une démarche de pensée : « SF soll eine Kunst sein, deren Lese-, Seh- und Hörprotokolle nicht versteinern, nicht erstarren, sondern im Fluss bleiben (kognitiv, künstlerisch, ethisch) »⁹⁹¹. Que les personnages ou les inventions d'un roman soient « SF » ou non n'est pas décisif car ils ne suffiraient pas à rendre ce qui caractérise une œuvre de SF, ainsi que le souligne Dath : « Glaubt man naiv, alles, worin Roboter

⁹⁹⁰ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 19.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

vorkommen, müsse SF sein, gerät man hier in Schwierigkeiten: Ist Star Wars SF oder Fantasy ? Sind Superman-Comics SF? Kann Popmusik (wie die von Monáe) überhaupt SF sein? »⁹⁹². En effet, les œuvres de Janelle Monáe, cette compositrice-auteure-interprète de soul musique américaine, sont situées dans un univers afro-futuriste, en particulier l'album *Dirty Computer* (2018) dont elle a étendu l'univers dans un recueil de nouvelles : *The Memory Librarian: And Other Stories from Dirty Computer* (2022). Mais qualifierait-on l'œuvre de Janelle Monáe de SF ? Pour Dietmar Dath, il existe une différence entre l'apparition de thèmes science-fictionnels dans une œuvre et une œuvre qui traite de ces mêmes thèmes qui en sont le corps. L'auteur, qui s'intéresse plus à une théorie de la réception qu'à une essence du genre, tend, dans son histoire de la SF, à une définition du genre comme œuvre permettant une percée conceptuelle :

Geschildert wird da nicht einfach 'Überraschung', sondern eine Art Überraschung, die begreiflich macht, was zuvor undurchschaubar oder im toten Winkel der Aufmerksamkeit verborgen war. Wendepunkte dieser Sorte, plötzliche transnarrative Strukturwahrnehmungen analog dem 'strukturellen Hören', das Adorno beim Genuss von (nicht nur moderner) Musik empfahl, und schließlich Staunen (Sense of Wonder) über Teile eines Ganzen, die unverhofft in diesem einrasten, sind konstitutive Merkmale der SF-Rezeption.⁹⁹³

Dietmar Dath reprend le concept de défamiliarisation affectant le lecteur de SF. Il va cependant plus loin dans sa définition puisque cette défamiliarisation ou cet émerveillement le pousse à penser différemment, à se décentrer pour comprendre le monde différemment. C'est peut-être en raison de cette définition que la conception de Dietmar Dath se veut plus englobante qu'une définition qui s'attacherait aux motifs et tropes de la SF. Si l'expérience science-fictionnelle permet un changement de paradigme, elle engage bien une certaine vision esthétique du monde – avec, bien évidemment, toutes les conséquences qui en découlent. Il ne s'agit alors pas de la présence d'un alien, d'un robot ou d'un mutant dans une œuvre, mais bien plutôt de la manière dont leur apparition et leurs histoires changent, bouleversent la vision du lecteur. Si l'on suit la définition de Dath, l'auteur de SF a donc nécessairement une vision particulière, originale du monde qu'il tente de transmettre à travers ces créatures futuristes ou hybrides. L'auteur de SF pense un monde imaginaire pour distiller sa

⁹⁹² Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 35.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 42.

vision du monde réel. C'est en ce sens que *Die Abschaffung der Arten* est résolument SF.

b. « Sprachgrenze als Weltgrenze »

Certes, le roman de 2008 est un roman que l'on est tenté de qualifier en premier lieu de postmoderne, de par son aspect composite, la polyphonie des voix qui le compose. Toutefois, si l'on se réfère à la définition proposée par Dietmar Dath lui-même, il semble que le premier moteur de l'écriture de ce roman soit un processus de décentrement et de déconstruction de la pensée du lecteur vers une ouverture des possibles. Cette démarche explique son aspect hybride et foisonnant. Nous avons vu plus haut que le « paradis » terrestre auquel sont confrontés Padmasambhava et Feuer est un lieu où le temps est aboli et qu'il fait écho à une vision de l'univers aux multiples dimensions.

Pour un lecteur sans formation en astrophysique, cette proposition reste imaginative : elle lui montre que les fondements de sa conception de l'univers peuvent être remaniés. La science-fiction repose de fait sur la remise en question des lois de l'univers et demande au lecteur s'il est bien certain que ses croyances sont justes. Elle imagine alors un monde dont le lecteur ignore les lois, un monde qui ne dépende pas de la perception qu'en a le sujet humain – rejoignant ici des questionnements propres au réalisme spéculatif. Si ces univers reposent tout de même sur un paradigme de scientificité où il y a bien des lois de la nature⁹⁹⁴, le sujet – le lecteur ou l'humain – n'a pas nécessairement accès à la perception de celles-ci. Dès lors, l'univers constitue lui aussi une altérité, un espace autre qui ne peut nécessairement être compris et traduit par le sujet qui le perçoit. Dans *Niegeschichte*, Dietmar Dath évoque la théorie de Wittgenstein selon laquelle les limites du monde sont celles du langage, ainsi que l'hypothèse linguistique « Sapir-Whorf » énonçant que la pensée d'un individu est profondément et structurellement affectée par la langue qu'il parle⁹⁹⁵. Dans la mesure où *Die Abschaffung der Arten* est un roman-expérience visant à modifier et déplacer continuellement les idées pré-existantes du lecteur, il est possible d'affirmer ce que Dath lui-même souligne à propos de *This Census-Taker* de China Miéville (2016) :

⁹⁹⁴ Contrairement aux mondes hors-sciences : voir à ce sujet la partie II.A.2.b.

⁹⁹⁵ Cf. Dietmar Dath : *Niegeschichte*, *op. cit.*, p. 20-21.

« Die Linse [...] soll eine sein, durch die man angeblich mehr als eine Welt erkennt, weil es mehr als eine Sprache gibt, nach deren Logik sie geschliffen sein kann »⁹⁹⁶.

Dans le récit de Miéville, la narration n'est précisément pas linéaire et il est difficile pour le lecteur de comprendre si ce qui arrive relève du naturel ou du surnaturel ; une explication se superpose à une autre. Cet effet est permis par l'intrication des fils narratifs et des liens entre les personnages qui semblent manipulés comme des « jeux de cartes ». Ce procédé littéraire rappelle inmanquablement celui des deux romans étudiés ici. Pour jouer avec la confusion du lecteur, il est donc nécessaire de faire cohabiter les mondes ; ceux des personnages ou encore les mondes au sens science-fictionnel. Chez China Miéville et son œuvre de *fantasy*, il s'agit des mondes issus des perceptions des personnages ainsi que de leurs histoires. Chez Dath, il s'agit de tout cela mais également des différents mondes de son univers science-fictionnel. Le dernier monde est particulièrement intéressant car il semble à la fois contenir tout l'espace-temps de l'univers de *Die Abschaffung der Arten*, agissant comme un lieu métonymique. Dans le même temps, la miniaturisation de cet univers dans l'espace Terre agit comme un rappel pour le lecteur de la fictionnalité de l'univers créé. L'infini confiné dans une boule, une miniature contenant tout l'espace-temps : là encore ces changements d'échelle permettent une dynamique conceptuelle forçant à penser les espaces et notre vision de l'univers.

c. Polyphonies de l'univers

Le dernier monde représente donc le lieu où tout est contenu, à la fois du point de vue physique, naturel, mais bien aussi en termes de vision artistique. C'est comme si, en souhaitant créer un monde où toutes les visions se côtoient, Dietmar Dath esquisse les contours d'un monde-Babel. En ce sens, c'est aussi l'histoire, la tradition qui est contenue dans les limites du paradis final. L'abolition du temps permet certes de questionner une vision linéaire du monde, mais également de la création artistique.

Ainsi, les événements historiques côtoient des fragments littéraires et des discours politiques d'hommes et de femmes célèbres, la fiction se mêle au réel, les genres fusionnent. Si la limite d'un monde est celle d'un langage, il n'est donc pas étonnant que tous ces langages se rencontrent dans le dernier monde. À titre d'exemple,

⁹⁹⁶ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 20.

le sous-chapitre « Madame Livienda, drei Gleichnisse » qui suit la description d'événements de l'histoire réécrits et rejoués avec la présence de Keramikaner ou de Gente, est composé de trois citations. La première est un extrait de *L'étoile de la rédemption* (*Der Stern der Erlösung*, 1921) de Franz Rosenzweig qui s'attache à la notion d'éternité. En effet, selon Rosenzweig la formation d'un État constitue une tentative d'éternité d'un peuple au milieu de l'histoire du monde (Weltgeschichte). Le peuple juif quant à lui s'oppose nécessairement à une telle vision puisque l'éternité se situe hors de ce monde : « An diesem stillen, ganz seitenblicklosen Leben bricht sich die Macht der Weltgeschichte » (DA, 510)⁹⁹⁷. La citation suivante est une phrase du groupe de *heavy metal* Chastain⁹⁹⁸. La troisième est dernière citation est issue de la Bible : « Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein », accompagnée de la mention « Jesus von Nazareth ». C'est très certainement l'enchaînement de ces trois citations, leur comparaison qui confèrent au sous-chapitre une dimension humoristique. Les références à la philosophie allemande, à la culture *heavy metal* et à la Bible s'entremêlent pour former un ensemble composite où le concept d'éternité est décliné sous toutes ses variantes. Dans ce paradis final, il n'y a pas de verticalité, pas de hiérarchie : le texte biblique n'est pas plus sacré qu'une chanson contemporaine.

Lorsque Padmasambhava et Feuer arrivent sur Terre, ils sont propulsés au milieu d'un jardin remplie de roses remplissant tout l'espace olfactif et physique. Ce jardin semble être une forme de monument funéraire en l'honneur de Katahomenleandraleal : « Richtig, die Ursprungswelt, die zu zahlreichen Dimensionen. Diesen Garten, diesen Rosenhag hatten wohl die Keramikaner angelegt, auf Geheiß ihrer kalten Göttin » (DA, 526). L'on voit d'ailleurs en quoi l'image du jardin, qui parodie le jardin d'Éden, est subvertie : le jardin est un mausolée aussi touffu qu'un buisson. De plus, les nouveaux arrivants n'ont rien du respect des pèlerins : « Scheißdreck, was, wo ist denn was hier ? » (DA, 525).

⁹⁹⁷ La citation est tirée de Franz Rosenzweig : *Der Stern der Erlösung* [1921], édité par Albert Raffelt, freidok, Freiburg im Breisgau, 2002, p. 372, <<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:310/datastreams/FILE1/content>>[29.1.22].

⁹⁹⁸ Après quelques recherches, la citation semble approximative. Dans la chanson « The Voice of the Cult » de Chastain, les paroles sont « We will live forever it seems ».

Toutefois, ces roses et la jungle entourant le temple Isotta⁹⁹⁹ à côté duquel les deux personnages sont apparus, sont imprégnés de phérophones. L'environnement de Padmasambhava et Feuer est imprégné du parfum de l'histoire : « Sie waren alt wie große Bäume; Fragmente von vergangener Archivzeit, im Zerfetzten, jetzt, da sie gerochen wurden, endlich entsüht, herübergeweht vom Wetterspiel zwischen Abendkühle und wirbelndem Restwabern des gelöschten Flammenballs » (DA, 527). Les phérophones sont des fragments d'histoire qui s'entremêlent et résonnent aux oreilles des deux personnages. Leurs voix envoient des messages traitant du paradis qui, mis bout à bout, forment une polyphonie postmoderne :

« Denn siehe«, sagten die Blumen, »ich will einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffen, daß man der vorigen nicht mehr gedenken und sie nicht mehr zu Herzen nehmen wird. «Gewebe, ineinander statt durcheinander:»Ich hab ein wonniges Gefild im Traum gesehn«,»Es sollen keine Kinder mehr da sein, die nur einige Tage leben, oder Alte, die ihre Jahre nicht erfüllen, sondern als Knabe gilt, wer hundert Jahre alt stirbt, und wer die hundert Jahre nicht erreicht, gilt als verflucht«,»I have tried to write Paradise / Do not move / Let the wind speak / that is paradise. / Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made.« »Sie werden Häuser bauen und bewohnen, sie werden Weinberge bepflanzen und ihre Früchte essen. Sie sollen nicht bauen, was ein anderer bewohne, und nicht pflanzen, was ein anderer esse. Denn die Tage meines Volks werden sein wie die Tage eines Baumes, und ihrer Hände Werk werden meine Auserwählten genießen. Sie sollen nicht umsonst arbeiten und keine Kinder für einen frühen Tod zeugen, denn sie sind das Geschlecht der Gesegneten des HERRN, und ihre Nachkommen sind bei ihnen.«»Der Kommunismus ist das aufgelöste Rätsel der Geschichte.«»Wir haben auch Maschinen, die nur durch Bewegung Wärme erzeugen. Außerdem fangen wir an gewissen Stellen die starke Sonnenstrahlung auf. Andererseits verfügen wir über Örtlichkeiten unter der Erde, in denen auf natürlichem oder künstlichem Wege Wärme entsteht. Je nach Natur der Arbeitsaufgabe, die wir uns stellen, wählen wir von diesen verschiedenen Wärmequellen die passendste aus. (DA, 527-528)

Les fleurs débutent leur tirade avec une citation de la Bible, plus précisément du livre d'Isaïe (65,17). Cette citation est suivie d'un extrait de *La sagesse du brahmane* de Friedrich Rückert (*Die Weisheit des Brahmanen*, 1836-1839), et plus précisément du treizième dicton : « ich hab ein wonniges Gefild im Traum gesehn » : « Ich hab' ein wonniges Gefild im Traum gesehn, / So heller Lichter, die mir noch im Herzen stehn.

⁹⁹⁹ Rappelons d'ores et déjà que le temple Isotta fait référence à la troisième femme de Sigismond Malatesta, héros et figure centrale de certains *Cantos* d'Ezra Pound – cf. à ce sujet le chapitre III.B.1.d.

/ Ich weiß nicht ob ein Land, wo ich daheim einst war, / Daheim einst werde seyn, doch heimisch wunderbar »¹⁰⁰⁰.

Ce dicton, composé d'alexandrins, s'apparente à un poème où le « je » lyrique rêve d'un paysage paradisiaque qui lui semble familier mais qu'il ne peut contempler que dans son imaginaire. Le texte finit par une sagesse : « Ja wol, es sieht ein Mensch mit Augen nicht allein; / Was sehenswerth ist, sieht dein innres Licht allein »¹⁰⁰¹. Ce paysage à la fois merveilleux et familier est inatteignable dans la réalité mais peut en revanche être le lieu de refuge de l'esprit. Cette sagesse exprimée par le poème de Friedrich Rückert désigne un paradis qui se situe métaphoriquement dans l'intériorité de l'individu. Un peu peut-être, comme ce paradis ultime du roman se situe dans la tête de l'auteur qui l'imagine. La citation de Friedrich Rückert est encadrée par les citations de la Bible puisque le texte qui suit est encore tiré du livre d'Isaïe (65, 20) : « Es sollen keine Kinder mehr da sein, die nur einige Tage leben, oder Alte, die ihre Jahre nicht erfüllen, sondern als Knabe gilt, wer hundert Jahre alt stirbt, und wer die hundert Jahre nicht erreicht, gilt als verflucht ». Le texte tissé d'autres textes devient ainsi le lieu de significations foisonnantes : « Gewebe, ineinander statt durcheinander » (DA, 527). En effet, il ne s'agit pas seulement d'une juxtaposition de citations mais bien des liens que créent leur enchaînement. La nouvelle Terre que prédit le Dieu de l'Ancien Testament qui fait littéralement table rase du passé pour imaginer un nouveau lieu de l'immortalité est tissé de la sagesse d'un poète qui voit quant à lui ce lieu dans l'imaginaire de chacun. C'est qu'ici le sens apparaît dans la relation entre les images convoquées par les fragments de texte. Il est intéressant de noter que *La sagesse du brahmane* est déjà un texte à l'intertextualité foisonnante, ainsi que le souligne Franz Kern : « Sein Buch enthält nicht die Weisheit des Brahmanen, sondern des deutschen Dichters, der mit klarem offenem Blick in die Natur, in das Menschentreiben, in sein eigenes Gemüth geschaut, der sich genährt hat mit der Weisheit aller Literaturen, der alten und der neuen, des Orients und des Okzidents »¹⁰⁰². Tout comme le fait Rückert, Dietmar Dath tisse son texte d'autres textes, issus eux-mêmes de l'intertextualité. Cela fait de *Die*

¹⁰⁰⁰ Rückert, Friedrich : *Die Weisheit des Brahmanen* [1837], in : Deutsches Textarchiv, <<https://kalliope.org/da/text/rueckert2019100813>>[29.1.22].

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² Franz Kern : *Friedrich Rückerts Weisheit des Brahmanen*, Oldenburg, [1868], Dogma, Bremen, 2012, p. 8. Pour plus d'informations sur l'intertextualité chez Rückert et les références à la culture indienne, cf. Christine Maillard : « Le brahmane occidental de Friedrich Rückert. À propos de l'intertexte indien dans *La Sagesse du brahmane* (1836-1839) », in : *Recherches germaniques*, 2006/3, p. 139-160.

Abschaffung der Arten un texte explicitement composite et postmoderne – contrairement à l’ouvrage de Rückert dont l’intertextualité est plus implicite. Une telle pratique d’écriture fait également écho aux chaînes de sens et répond à la question soulevée par les limites du langage comme limites du monde. Le roman fait de nombreuses fois référence à l’inférentialisme comme clé du transhumanisme cybernétique des Gente. En effet, les Setzlinge sont des copies virtuelles des Gente dont on a transféré l’esprit¹⁰⁰³. Une telle technologie repose sur l’idée formulée par Izquierda que la personnalité n’est pas une entité mais plutôt un agencement d’idée, un rôle dans une chaîne de significations :

Richtig«, Pyretta nickte und lächelte.»Und du weißt auch, wie das mit den Setzlingen vereinbar ist? Wie es möglich wurde, daß ein Bewußtsein... eine Person... also eine handlungsfähige Summe von Bedeutungen... das Substrat wechseln kann — jemand, der ein Hirn war, wird ein Rechner oder ein anderes Hirn oder«, sie zwinkerte (habe ich das wirklich gesehen, dieses Blinzeln), »eine Flüssigkeit, und verliert dennoch nicht seine Identität«. (DA, 445)

Ainsi, le sens d’un mot ne se comprend véritablement qu’à partir de son rôle dans une phrase où un texte :

[Die Lehre] gestaltet... den Gedanken aus, daß eine Bedeutungseinheit — ein Rechenzeichen, ein Wort — ihre Bedeutung nicht vom Bezug auf eine Sache oder von den Absichten einer Person bezieht, sondern von der Rolle in einer Kette von Schlüssen. Ein Wort bedeutet etwas, ein Satz auch, weil das Wort oder der Satz als Voraussetzung, Ergebnis oder Material einer Folgerung, einer Rechnung geeignet ist. (DA, 444)

N’en serait-il pas ainsi pour le texte qui ne pourrait se comprendre qu’à travers son intertextualité ? Une citation conserve son sens d’origine et prend dans le même temps un sens supplémentaire ; celui induit par les autres textes qui composent le nouveau texte. L’extrait de la Bible peut ainsi prendre un sens transhumaniste dans le contexte de l’univers de Dath : « [...] wer hundert Jahre alt stirbt, und wer die hundert Jahre nicht erreicht, gilt als verflucht ».

Mais revenons aux voix des phérophones : l’extrait biblique est suivi d’une citation d’Ezra Pound qui est issue des *Drafts and Fragments of Cantos* et reproduit dans son intégralité dans le texte de Dath. Cette phrase interprétée de nombreuses fois par les études littéraires, « I have tried to write Paradise » (Canto CXX), touche à la création artistique d’Ezra Pound, à l’ouverture et à la fragmentation de son œuvre.

¹⁰⁰³ Voir à ce sujet le chapitre III.A.1.

L'auteur moderniste semble se retourner sur son œuvre pour tenter de dire sa création ; l'ébauche d'un paradis.

Dans la mesure où les études poundiennes proposent des interprétations diverses et exhaustives des *Cantos*, les liens entre le roman de Dietmar Dath et l'œuvre magistrale d'Ezra Pound sont nécessairement foisonnants et leur étude exigerait un travail à part entière. Toutefois, nous formulons dans ce chapitre quelques hypothèses et pistes de lecture sur l'intertextualité de *Die Abschaffung der Arten* avec les *Cantos* en ce qui concerne la création de l'univers fictionnel et poétique.

Ainsi que le rappelle Hélène Aji, cet aveu exprimé dans les *Drafts and Fragments* a pu être associé par la critique à une tentative de transcender une forme d'inachèvement propre à l'œuvre d'Ezra Pound¹⁰⁰⁴ :

C'est ainsi que l'affirmation « I cannot make it cohere » (CXVI 810) est en général citée pour souligner une prétendue reconnaissance, par Pound, du manque d'unité des *Cantos*, alors que la suite immédiate dément une telle lecture :

i.e. it coheres all right
even if my notes do not cohere.
Many errors,
a little rightness,
to excuse his hell
and my paradiso.¹⁰⁰⁵

Hélène Aji prend au mot l'évaluation que l'auteur fait de son œuvre et prend le contrepied d'une interprétation de l'œuvre comme une œuvre ouverte ou inachevée. Selon l'auteure de l'article, l'ordre des *Cantos* n'est pas libre mais obéit à une certaine organisation. De plus, l'intertextualité renvoie à certaines thématiques qui reviennent dans son œuvre :

Pound ne cesse de renvoyer à un corpus intertextuel vaste mais délimitable, dont l'utilisation est plus à visée dogmatique qu'esthétique. Le dogme que Pound défend est celui qui naît d'une aspiration à une transcendance mystique, que double une prise de conscience apocalyptique face au monde contemporain et qui culmine dans un travail qui va au-delà de l'utopisme vers une conception idéalisée et risquée des pouvoirs de l'écriture poétique.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁴ Hélène Aji : « « I have tried to write Paradise ». Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », in : *Études anglaises*, 2001/1, p. 26-40, <<https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-1-page-26.htm>>[22.1.22].

¹⁰⁰⁵ *Ibid.* L'extrait vient du *Cantos CXVI* des *Drafts en Fragments*, in : Ezra Pound : *The Cantos of Ezra Pound*, op. cit., p. 817.

¹⁰⁰⁶ Hélène Aji : « « I have tried to write Paradise ». Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », op. cit.

Pour Ezra Pound, qui se revendique d'un paganisme esthétique, avant de se proclamer confucianiste¹⁰⁰⁷, écrire un paradis relève donc d'abord d'une tentative esthétique. Il le souligne lui-même dans le Canto CXVI lorsqu'il fait référence à l'enfer de *La Divine comédie* écrite par Dante – « [...] his hell / and my paradiso ». C'est que la poésie d'Ezra Pound se veut, du moins à ses débuts, détachée de l'horreur et du chaos du monde. Le poète y est un guide de l'humanité quand il ne devient pas prophète¹⁰⁰⁸.

Toutefois, les guerres mondiales viennent fragiliser une telle conception et le paradis poétique en est fragilisé. Dans une ultime tentative, Ezra Pound rêve d'un paradis terrestre : « Ce paradis que Pound veut écrire et par l'écriture actualiser est un paradis pour le poète génial frappé d'anathème, mais aussi et surtout le lieu prétendument surélevé (transcendant) et rédimé (après l'Apocalypse) d'où le poète vengeur peut enfin jeter l'anathème ». Hélène Aji cite ensuite le Canto pisan LXXIV : « Le Paradis n'est pas artificiel / but spezzato apparently », le paradis n'est pas artificiel mais fragmenté. La conclusion de l'auteure est pour le moins pessimiste car les visions d'Ezra Pound sont à son avis cohérentes ; elles relèvent d'une conception qui révèle, au-delà d'une esthétique mystique et transcendante, un attrait pour la violence apocalyptique qui permettrait la renaissance d'un monde « éthiquement insoutenable »¹⁰⁰⁹, c'est-à-dire fasciste. De fait, il est difficile d'ignorer les liens d'Ezra Pound avec le fascisme italien ; son aversion pour le capitalisme, sa fierté pour la culture européenne, sa critique des banquiers assimilés aux Juifs et bien évidemment sa rencontre avec le *Duce* à qui il avait envoyé un exemplaire des *Cantos*. Peut-être son adhésion aux idées de Mussolini est-elle permise par la liberté accordée aux artistes de l'Italie fasciste, peut-être est-elle à mettre en lien avec un rapprochement esthétique entre le futurisme italien et le vorticisme britannique¹⁰¹⁰ ?

¹⁰⁰⁷ « After this time (1901-1909), Pound claimed he became what he called an “aesthetic pagan” and then a “Confucianist” », in : Peter Liebrechts : *Ezra Pound and Neoplatonism*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck, p. 60.

¹⁰⁰⁸ « Aux sources des assertions catégoriques et dogmatiques de Pound se trouvent à la fois sa conception mystique du poète, être supérieur ayant accès direct à la vérité, sa vision du poème, outil d'une évocation et d'une invocation, et son approche du monde moderne, lieu anarchique gouverné par des mécanismes dont il ne comprend pas et/ou refuse la déshumanisation et la dés-individuation », Hélène Aji : « « I have tried to write Paradise ». Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *op. cit.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ « Le vorticisme est un mouvement artistique britannique du début du XX^e siècle. Il est considéré comme un mouvement significatif de cette période, bien qu'il ait duré que moins de trois ans. Le terme « vortex » fait allusion aux théories de Umberto Boccioni, affirmant que l'art trouve sa source dans le tourbillon (du latin vortex) des émotions. Le nom « vorticisme » a été donné au mouvement par Ezra Pound la même année. Ce mouvement cherche à se démarquer du futurisme britannique et du cubisme

S'il est clair que l'on ne peut raisonnablement séparer l'auteur de son œuvre, il appartient toutefois au lecteur d'en lire les fragments sous un autre angle¹⁰¹¹. La citation d'Ezra Pound est suivie de celle de la Bible, puis de Karl Marx : « Der Kommunismus ist das aufgelöste Rätsel der Geschichte » (DA, 528)¹⁰¹². La théorie politique exprimée est alors aux antipodes des conceptions d'Ezra Pound.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que, dans une certaine mesure, Dietmar Dath donne les clés de son intertextualité au lecteur ; elle est non seulement parsemée dans le texte à la manière des *Cantos* mais elle est aussi reprise par les personnages du roman qui soulignent cette intertextualité. En effet, les personnages du roman reprennent les théories de l'Anthropocène, ses vers, ses romans et ses scientifiques, les citent – et les malmènent parfois. Quoiqu'il en soit, cela donne un indice au lecteur d'une intertextualité explicite ou implicite qu'il s'agit de rechercher. Contrairement à Ezra Pound, les citations en langue originale ne servent pas à convoquer ou invoquer un certain effet par un processus ésotérique et inconscient lors de la lecture d'une langue étrangère, même inconnue¹⁰¹³. Dans le roman de Dath, les

par un rayonnement de lignes courbées ou cassées évoquant un mouvement giratoire », <<https://www.wikiart.org/fr/artists-by-art-movement/vorticisme#!#resultType:masonry>>[22.1.22].

¹⁰¹¹ C'est la position que défend Dietmar Dath dans un article de la FAZ qui s'intéresse à l'œuvre d'Ezra Pound à l'occasion de la publication d'une traduction des *Cantos* par Eva Hesse. Dietmar Dath y mentionne le fascisme de l'auteur moderniste qu'il nomme « Gummi Goebbels » à propos de sa pensée économique et politique. Il va même jusqu'à interroger l'essai poétique de Pound à la lumière de ses accointances avec le fascisme. Pour Dietmar Dath toutefois, il subsiste dans l'œuvre de l'auteur quelque chose qui n'est pas seulement en lien avec la pensée politique de son temps : « Wie aber ging es zu, dass das entschieden nichtfaschistische Ingenium Louis Zukofskys das Versepos „A“ hat erfinden können, und wo hat der postkoloniale Dichter Derek Walcott sein Werk „Omeros“ hergenommen? Beide verdanken Pounds Vorarbeit einiges, mehr aber noch einem Umstand, der in Marxens Gedankengang nicht erfasst ist, sich aber mit marxistischen Kategorien leicht beschreiben lässt: Das Epos dokumentiert einen spezifisch historischen Stand nicht nur des ästhetischen Materials, in Korrespondenz etwa mit einem Stand der Produktivkräfte, sondern auch eine mit beiden vielfältig verflochtene, datierbare Subjektivität ». La subjectivité d'Ezra Pound est, comme Dath l'explique dans la suite de l'article, liée à une subjectivité lyrique et érotique inspiré des poètes mystiques, les « troubadours » dont Pound s'inspire, notamment dans les *Cantos pisans*. C'est bien plutôt cette subjectivité poétique qui inspire Dath dans son roman. Cf. Dietmar Dath : « Feuer und Asche im Mund des tobsüchtigen Troubadours », in : <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ezra-pound-die-cantos-feuer-und-asche-im-mund-des-tobsuechtigen-troubadours-11912129-p3.html>>[5.12.21].

¹⁰¹² Karl Marx : *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Marx Engels Werke, Bd. 40, Dietz, Berlin, 2012, p. 536.

¹⁰¹³ « Par son utilisation des textes des troubadours, c'est un fait connu et amplement commenté, Pound construit sa théorie de la traduction : elle est fondée sur un transfert, plutôt que du sens littéral ou même des éléments stylistiques et esthétiques, de l'effet produit par le texte original. Il n'est pas difficile de voir les risques d'une telle théorie si elle va, comme c'est le cas pour Pound, jusqu'à la conviction de pouvoir comprendre et traduire sans maîtriser la langue de départ. Les implications d'une telle pratique dépassent largement le champ de la traductologie et les débats qui pourraient s'y livrer. En effet, les textes ainsi produits deviennent pour ainsi dire les « graphes d'une conscience » », Hélène Aji : « « I have tried to write Paradise ». Esthétique mystique et vision apocalyptique chez Ezra Pound », *op. cit.*

citations convoquent un imaginaire culturel, une intertextualité qu'il cherche à rendre commune en poussant le lecteur à rechercher le texte original. La curiosité du lecteur est d'autant plus piquée que la fiabilité des personnages concernant leur narration du passé n'est pas toujours avérée, bien au contraire. En mettant l'accent sur l'aspect narratif de l'histoire – l'histoire est une science qui se raconte et il importe de se demander qui la raconte, Dietmar Dath pousse le lecteur à s'informer sur la chaîne de sens convoquée par les citations comprises dans son roman.

Revenons à l'écriture du paradis. Dath, comme Pound, pose un regard sur son œuvre, la commente en citant l'auteur moderniste : « I have tried to write paradise / Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made ». Le dernier monde est ainsi l'occasion d'un ultime retour sur l'univers créé : c'est bien la voix de l'auteur qui s'exprime dans ce passage et cette citation est une réponse aux limites de son univers. Les limites de son univers, si elles sont les limites de la langue du roman, semblent particulièrement vastes. Peut-être même l'univers de ce roman est-il infini si l'on se réfère à l'inférentialisme : les chaînes de sens ne s'arrêtent plus, elles s'entremêlent, se décomposent et se recomposent pour former d'autres chaînes de sens dans ce monde clos qui contient à la fois tous les mondes d'avant mais aussi l'univers imaginé par Dath dans son ensemble. Le paradis de Dath n'est pas artificiel, mais il n'est pas non plus fragmentaire : il est composite car, comme le monstre du Dr Frankenstein, l'agencement de ce qui le compose dépasse probablement son auteur. Ainsi, peut-être ne s'agit-il pas tant de ce que l'auteur a voulu faire ou non, écrire un paradis, mais plutôt de ce qu'il est pour le lecteur. Ce dernier est peut-être l'ultime juge, les dieux évoqués par Pound, et Dath à sa suite, qui doit pardonner à son auteur une création qu'il ne maîtrise pas.

C'est probablement ainsi qu'il est possible de comprendre le paradis de la fin du roman ; un lieu à la fois ouvert, comme texte postmoderne, sur un infini intertextuel initié par l'auteur, et clos en tant qu'univers fictif avec les nécessaires limites de sa langue et peut-être même de l'espace où il s'étend – c'est-à-dire l'objet livre. Dietmar Dath semble reconnaître la clôture nécessaire d'une œuvre fictive, lorsqu'il affirme dans la postface de *Pulsarnacht* : « Science Fiction neigt zum Solipsismus, einer besonderen Form erkenntnistheoretischer Einsamkeit: Wer sich eine ganze Welt ausdenkt, denkt vielleicht, es sei eine notwendige Eigenschaft von Welten, nur ein einziges Bewusstsein, eine einzige Beobachterin oder einen einzigen Beobachter

zuzulassen » (PN, 428). La création d'un univers dans l'écriture d'une œuvre de science-fiction est ainsi liée à une vision du monde sous-jacente à cet univers créé ; les lois de la physique dans cet univers ou bien les *novum* dépendront de la subjectivité de l'auteur : « Der Standpunkt dieses Bewusstseins ist dann die Wahrheit des ganzen Kosmos » (PN, 428). Bien que le propos de Dath dans la postface soit précisément d'expliquer qu'il a voulu inclure plusieurs points de vue, plusieurs consciences dans la création de son univers, il n'en reste pas moins que l'univers créé est alors un point de vue ou une somme de points de vue développé dans le roman. Échaffauder un univers, aussi étendu qu'il soit, suppose alors aussi de le clôturer, de mettre un point final au processus d'écriture. C'est en ce sens que l'on peut saisir l'ambivalence du dernier monde : un univers clos qui tente de contenir l'infini des possibles.

Il est également intéressant de souligner à ce propos que le monde de la fin du roman, est un monde d'après la création. En effet, lorsque la conscience de Katahomenleandraleal s'éveille, elle fait fuir les Gente hors de la Terre et révolutionne un monde arrivé à sa fin : « Und diese Welt hier war der Schlußstein, die Erde im Zustand der Stasis, das Ende der Zeiten » (DA, 539). Plusieurs siècles après, elle arrête d'émettre des ondes, la déesse est morte. C'est comme si, ayant accompli son destin, la Terre est laissée dans cet état « paradisiaque » par Katahomenleandraleal et ses serviteurs. À la manière de la déesse, peut-être l'auteur nous signifie-t-il qu'il a clôturé son univers et accompli son œuvre ?

d. Vers une fusion des arts

Le point final mis au roman par l'auteur prend donc les dimensions d'un monde qui ne cesse de s'ouvrir sur d'autres horizons intertextuels, narratifs, réflexifs mais aussi artistiques. En effet, l'intention de l'auteur ne se cantonne pas à l'objet livre ou à l'écriture d'un roman mais tente d'englober plusieurs médias artistiques. Nous avons déjà vu dans le chapitre IV l'importance de la musique, notamment pour l'émergence de la déesse Katurahomenleandraleal et pour l'avènement des Gente grâce à l'utilisation des talents de Cordula Späth.

L'on comprend que l'intention de Dietmar Dath est bien de créer une œuvre transcategorielle où les deux personnages mythiques font face à un monde qui alterne entre les niveaux intra- et extradiégétiques : le texte s'ouvre sur le contexte, sur un hors-texte infini. Ce hors-texte n'est pas seulement littéraire, il est aussi artistique. La musique permet dans le roman de voyager dans l'espace-temps : grâce à l'invention science-fictionnelle, ce que nous pourrions dire de manière métaphorique – la musique fait voyager son auditeur dans l'espace et le temps – devient littéral. Ainsi, Padmasambhava comprend, dans une discussion avec Cordula Späth, que la musique est le médium qui lui permet de se connecter au monde et d'y voyager :

... die Musik brauchst du [...] nicht als Ausdruckswerkzeug und nicht als Kommunikationsmittel, sondern [...] als computationalen Wandler, mit dem [d]ein musterergänzendes Hirn ... bestimmte Klassen von inferentiellen Prozessen, betreffend die Beschaffung der Raumzeit und der richtigen Bewegung in ihr, behandeln lernt, die es andernfalls, also ohne die Musik nicht einmal formulieren könnte.
(DA, 458)

Dans des mondes post-gentiles où les habitants ne savent plus ce qu'est la musique, sont incapables de la comprendre au point qu'ils torturent Feuer pour s'emparer de sa capacité à entendre et utiliser la musique, une telle remarque peut être analysée du point de vue de l'histoire mais aussi de manière métaphorique. Du point de vue intradiégétique, la musique représente un pouvoir ancien – maîtrisé par une pianiste humaine et une déesse – qui est à la fois un héritage et un moyen de voyager vers la Terre et dans l'espace-temps. Du point de vue extradiégétique, la musique est une ouverture vers un autre monde qui permet un changement de paradigme : « ein computationaler Wandler » (DA, 458). Ce médium artistique utilisé dans le roman comme ultime ressource ainsi que son importance pour la création des Gente ou de Katurahomenleandraleal révèlent l'importance que l'auteur accorde à ce moyen d'expression.

La musique ne joue d'ailleurs pas seulement un rôle sur le plan de l'histoire. Elle est également présente dans la construction même du texte. Nous avons déjà analysé que la facture postmoderne du texte, son intertextualité, amène l'idée d'un texte polyphonique. Cela est très visible dans le dernier monde où des citations très variées, charriées par les phérophones, se côtoient et se répondent. Dans le passage qui suit, la symphonie créée par l'ensemble des voix du texte apparaît très clairement :

Es waren dies aber Rätsel statt Anweisungen: Holunder ist nah, sagte eine Idee, eine andere fand, die Imagination sei eine Rettung, wieder eine wollte bauen und bauen und bauen. Dann wurden Lieder draus, die sich in die Winde mischten und ihnen davoneilten, schöne Melodien im Wechsel, manchmal in schimmernd traurigen Farben: »Ist meine Julia wohl? Das frag ich wieder. Denn nichts kann übel stehn, geht's ihr nur wohl.« »O Trostesbringer! Wo ist mein Gemahl? Ich weiß recht gut noch, wo ich sollte sein, da bin ich auch. — Wo ist mein Romeo?« Und dann waren die Ideen kleine Wimpelchen, aufgesteckt zum Gedenken an Namen aus der Zeit, in der die Vorleben der Schwäne sich ereignet hatten: Adela Florence Nicolson, Anne Lister, Aphra Behn, Tswetajewa, Liane de Pougy... (DA, 536)

L'intertextualité se construit comme une mélopée hybride, pleine de sens qui ne cessent d'être différents, différés. Dietmar Dath nous rappelle que son texte est fait d'une multitude de voix agencées et réagencées pour former un corps de texte composite. L'auteur est un compositeur de voix.

Peut-être même, nous rappelle-t-il, son texte n'est-il qu'une voix, qu'une « conscience » pour citer la postface de *Pulsarnacht* ? C'est ce que met en lumière la construction de son roman qui ressemble à s'y méprendre à une partition musicale. En plus d'agencer les voix de manière polyphonique, l'auteur a divisé son roman en quatre mouvements : « Erster Satz: Contra Naturam, (Allegro moderato) », « Zweiter Satz, Luchs, wach über mein Feuer, (Scherzo) », « Dritter Satz: Dignonos / Dignonos, (Adagio) » et « Vierter Satz, Mach es neu, (Finale) ». Comme cela a déjà été indiqué plus haut¹⁰¹⁴, la structure musicale en quatre parties ainsi que les rythmes indiqués sont ceux de la symphonie. Dath inverse dans sa structure le second mouvement traditionnellement lent (*lento* ou *adagio*) et le troisième plus léger (*menuet*, *rondo* ou *scherzo*). On peut y voir à nouveau que la construction narrative est « réagencée », recomposée. Le corps du texte devient ainsi une symphonie postmoderne qui change

¹⁰¹⁴ Cf. la présentation du corpus.

de medium – des notes vers le texte – et se donne à voir comme composite : les coutures de la composition sont apparentes et l’auteur joue avec les codes traditionnels.

Enfin, si les liens entre musique et littérature sont particulièrement évidents dans ce roman, d’autres formes d’expressions artistiques y sont présentes. Le cinéma y joue un rôle, à travers les références à la réalisatrice Maya Deren et son film *At Land* (1944) évoqués par le cygne Alexandra ou encore *L’Homme qui photocopiait* (Jorge Furtado, 2003) qui inspire certainement le nom de « Katahomenleandreal ». De la même manière, dans le dernier monde, le couple Padmasambhava-Feuer contemple ce musée à ciel ouvert comme les spectateurs d’un film qui n’en finit pas d’évoluer.

Comme on le comprend à la lecture du roman, il existe une ouverture, une brèche entre le niveau de la narration et le monde réel du lecteur : le monde fictif se tend vers le lecteur, il n’est pas un simple objet à lire mais interagit au contraire avec son lecteur. Quant au monde du lecteur, n’est-il pas lui aussi un théâtre polyphonique, une narration composite ? Cordula Späth fait référence au « Welttheater » dans une discussion avec les deux personnages mythiques à propos du monde créé et souhaité par le lion Cyrus : « [...] daß er ein Welttheater geschaffen hat, war Hybris, von wegen, alles, was atmet, muß denken und empfinden, in den von ihm gesetzten Grenzen » (DA, 548). L’expression « Welttheater » est une allusion à la pièce de théâtre *Le Grand Théâtre du monde* (*El gran teatro del mundo*) écrite par Pedro Calderón de la Barca et publiée en 1655, qui dépeint la vie humaine sous l’angle d’une pièce de théâtre. Cette pièce est à l’origine de la conception baroque du *theatrum mundi* qui assimile le monde à la scène du théâtre dont les humains sont les acteurs. La référence au théâtre pour qualifier la folle entreprise du lion est ainsi résumée : « [...] die Frage, ob man aus zwei homosexuellen Pärchen, einem glücklichen und einem verfehlten, eine planetenweite Zivilisation machen kann » (DA, 548). Le lion Cyrus a voulu créer un monde idéal à partir de sa vision et c’est de cette vision que découle l’univers créé. Ne peut-on pas en dire autant de l’auteur qui crée son roman depuis une vision originale ? C’est en cela que l’intermédialité caractéristique du roman (cinématographique, théâtrale, poétique, musicale) permet d’ouvrir une brèche, un espace entre le monde du roman et le monde du lecteur. Dietmar Dath crée une œuvre transcatégorielle et postmoderne qui se veut active : elle n’est pas seulement un objet de contemplation et de lecture confinée dans l’espace des 552 pages du livre. C’est une œuvre qui ne cesse de se dépasser et demande à être relue, réinterprétée.

2. « Re-imagining Earth »¹⁰¹⁵ : nouvelle mythologie du vivant

Si le dernier monde du roman est un monde qui se veut paradisiaque, un monde d'après l'apocalypse, il ne faut pas oublier qu'il se présente aussi comme un Eden retrouvé. En cela, le « paradiso » du dernier chapitre a certainement aussi à voir avec un retour aux origines. En effet, les personnages qui sont autorisés à arriver sur Terre sont Padmasambhava et Feuer, deux être hybrides qui jouent avec l'imagerie mythologique. Padmasambhava est l'autre nom du Guru Rinpoché, considéré comme le fondateur du bouddhisme tibétain et encore vénéré de nos jours comme un « second bouddha » dans certains pays bouddhistes. Feuer est quant à lui aussi éclatant que son nom ; son aspect pourrait rappeler un demi-dieu à la peau de bronze, aux cheveux cuivrés et dont le dos est couvert d'écailles. Son avènement dans la dernière partie est d'ailleurs déjà annoncé dans le titre du second chapitre « Luchs, wach über mein Feuer ». L'allusion au lynx est une référence à sa mère Lasara qui est surnommée « Fiametta ». Feuer est plus souvent appelé « Fiamettina ». Le changement de sexe des deux personnages, leurs noms, leur héritage sont autant d'éléments qui les placent au rang de figures mythologiques dans le roman. En revenant à la Terre d'origine, ils forment un couple mythique, à la fois frères et sœurs et amants¹⁰¹⁶ :

Sie sanken miteinander in die Asche, als es dunkler wurde, und liebten sich, bissen sich, spielten lang. Was sie sich nahmen und verschenkten, war eine zur Lust geläuterte Sehnsucht aus beiden Kindheiten. Aber es kam ihnen vor, als würde auch eine wichtige Arbeit geleistet dabei, ein Werk getan, etwas vervollständigt, umgebaut, zusammengesetzt, um endlich richtig zu funktionieren. Sie liebten sich, bis sie anständig verschmiert waren, verschwitzt und viel ruhiger. (DA, 529)

La description de leurs amours n'est pas une simple relation amoureuse, elle a trait à l'union originelle (« ein Werk ») et peut-être aussi à sa déconstruction finale (« etwas [...] umgebaut »). Dans leurs périples, les deux personnages sont plutôt dans une posture de découverte de leurs origines et de ce qu'ils sont sensés accomplir. Ainsi, lorsque le programme laissé par les Keramikaner explique ce qu'ils ont fait de la Terre, il invite Padmasambhava et Feuer à découvrir ce nouveau monde et à s'y mêler pour

¹⁰¹⁵ Le titre fait référence à l'ouvrage édité par Solvejg Nitzke et Nicolas Pethes : *Imagining Earth. Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*, op. cit.

¹⁰¹⁶ C'est le cas dans différentes mythologies, notamment pour Osiris et Isis ou encore Zeus et Héra.

réellement expérimenter ce musée terrestre. Les deux personnages prennent part à ce monde, sans en faire tout à fait partie intégrante car ils restent eux-mêmes. Leurs pensées et leurs souvenirs se mêlent à celles du monde :

Viele Jahre blieben Padmasambhava und Feuer zusammen.
Es dauerte nicht lang, bis sie wußten, was die Kustosstimme gemeint hatte: Sie fanden in Bruder und Schwester den Wolf und den Dachs, den Zander und den Affen, immer dicht unter der Oberfläche der Inferenzen, oder in kleinen Gesten und Spuren alter Sprachen, und schließlich nahmen sie, aus den Nahrungsmitteln der alten Welt und den Düften, die Stoffe auf, die benötigt wurden, um auch die Körper zu verwandeln — nicht zu sehr, es wurde nie etwas anderes daraus als das geflügelte rote Reptil und das Mädchen mit den langen Armen und Beinen, aber ein bißchen Fell hier und da, andere Ohren, bessere Sicht, schnellere Zungen stellten sich ein und verschwanden wieder, zusammen mit Erinnerungen. (DA, 542)

L'expérience du passé, de leur héritage semble donc les modifier en partie. Elle modifie d'ailleurs également leurs pensées. Lorsque l'un dit « Hier war die Tepperebene. In deiner kurzen Urlaubszeit damals bist du hier gestanden und hast dich gefragt, ob du je glücklicher warst als im Dienst des Löwen », l'autre répond : « »Ja, ich erinnere mich. Und dann habe ich dich in der Höhle getroffen, bei der Arbeit an den ersten Speichern für die großen Setzlingshabitats. Danach bin ich weiter in die Stadt, und dort warst du Lasara.« et puis : »Und damit deine Tochter, denn du warst nicht nur der Wolf, sondern auch der König, spürst du das? Ich hör's, wenn du laut lachst » (DA, 542). Comme on le comprend, les deux personnages habitent les souvenirs, les incarnent, ne cessent d'aller plus loin dans la chaîne des inférences et des souvenirs. Tous les Gentes se rassemblent dans un concert de voix qui semble difficile à supporter : « Am Ende wurde die Vielstimmigkeit schwer zu ertragen, die Geschichte, die sie ausleben sollten [...] » (DA, 542). C'est à ce moment qu'ils se séparent pour aller explorer la nouvelle Terre formée par les Keramikaner.

Ce retour aux origines mythiques, à la terre originelle ainsi qu'à l'union mythique de deux figures à la fois héritières et initiatrices d'une nouvelle ère, plaide sans conteste pour une interprétation symbolique du roman, comme la quête d'une abolition des dichotomies, des genres et des temps, ainsi que le souligne Jakob Christoph Heller : « [sie] bilden ein adamistisches Paar, dessen Existenz sich der Ununterscheidbarkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit, der Gattungen, der Zeiten

und der Geschlechter verdankt »¹⁰¹⁷. Le couple mythique, singeant le mythe de l'hermaphrodite dans une version toute *gender-fluid*, est à la fois au commencement et à la fin des temps ; il initie tout en conservant ce qui est avant son union mythique. Dans un monde où même le temps est aboli, en effet, il n'y a plus de messie, plus de chute ou de rédemption, mais il n'y a plus de nouvelle ère non plus : la rupture n'est pas réellement possible, elle est plutôt un renouvellement. La fiction de Dietmar Dath semble aller encore un peu plus loin que celle de Donna Haraway : le cyborg d'Haraway n'a pas d'origine, il se défait du lien à l'héritage, tandis que le couple mythique du roman est toujours déjà pris dans un réseau-monde où les temporalités s'entremêlent sans cesse. Comme le souligne Jakob Christoph Heller, il y a bien aussi dans ce dernier monde une abolition des genres. Nous avons analysé cette fusion des genres ci-dessus sous la forme d'un dernier monde qui symbolise aussi l'univers créé, l'univers de la création artistique. Dans cette mesure, une phrase de Cordula apporte un éclairage intéressant :

Eine Vierecksgeschichte: Die hundertvierundvierzigtausend der ersten Generation, mit genetischem und neuronalem Gedächtnis an ihn und seine Liebe, mich und meine Liebe... die Frage, ob man aus zwei homosexuellen Pärchen, einem glücklichen und einem verfehlten, eine planetenweite Zivilisation machen kann.
(DA, 548)

Si une civilisation émerge de deux histoires d'amours, il devient évident pour le lecteur que le roman contient différents niveaux de narrations. Un premier niveau, plus réaliste, où des personnages s'aiment, se rencontrent et créent. Cela les emmène vers une seconde narration, une narration futuriste, qui tente d'ouvrir tous les possibles. Plus loin, Cordula s'interroge : « Ich meine, wer erinnert sich denn noch daran, was das Wetzelchen war, was die Parallele darstellen sollte, von seiner Liebe, die erfüllt wurde, und meiner, die nie zum Zuge kam? » (DA, 548).

Nous avons vu dans le troisième chapitre que Cordula porte elle-même un pendentif avec un « W » autour du cou et que le « Wetzelchen » a probablement beaucoup à voir avec une quête d'amour. Toutefois, peut-être est-il également la quête d'un monde meilleur, si l'on suit l'analyse de Stefan Willer sur *Für immer in Honig*. Dans ce roman de zombies qui se mêle de politique, publié en 2008 également, les tenants du matérialisme historique font face au posthumanisme libéral tels des

¹⁰¹⁷ Jakob Christoph Heller : « Genderindifferenz und Gesellschaftsutopie in Michel Houellebecqs *La possibilité d'un île* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 69.

superhéros : « Vertreten wird diese Schule historisch-materialistischen Denkens durch eine Gruppe von Superhelden, die – möglicherweise in Anlehnung an Alan Moores Comic *Watchmen* (Moore/Gibbons 1986/2005) – als « die W » bezeichnet werden »¹⁰¹⁸. Selon Stefan Willer, ce groupe de résistants naît dans une communauté d'une petite ville d'Allemagne, mené par une professeure de mathématiques : le « W » est aussi celui de « Wissenschaft ». On le comprend, les renvois sont constants d'un mot à un autre, les chaînes de sens sont toujours plus nombreuses. Ce qu'il est intéressant de noter à cet égard toutefois, c'est la transfictionnalité de son œuvre¹⁰¹⁹ qui est, toujours selon Stefan Willer, un moyen de prolonger sa « fonction-auteur »¹⁰²⁰ d'une œuvre à une autre :

Dath [möchte] mit seiner mise en abyme kein selbstgenügsames metatextuelles Spiel betreiben. Vielmehr geht es um Werkpolitik und um ein zeitgemäßes Konzept von Autorschaft: um die narrative Integration der eigenen Autofunktion in das Projekt von Buch zu Buch fortgesetzten Arbeit am Werk.¹⁰²¹

Dans une note, Stefan Willer précise que la fin du roman *Für immer in Honig* est, à quelques modifications près, reproduit sur la première page de *Die Abschaffung der Arten*.

Il s'agit donc bien dans le dernier monde du roman, d'une abolition des temps et des genres (*Gattung* et *Geschlecht*). Il nous faut à présent encore analyser le rapport de

¹⁰¹⁸ Stefan Willer : « Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction », *op. cit.*, p. 401.

¹⁰¹⁹ Cf. à ce sujet la présentation de l'œuvre de Dietmar Dath dans le chapitre II. Cordula Späth est un élément central de cette transfictionnalité. Elle affirme même son statut spécial à la fin de *Die Abschaffung der Arten* : « Bin immer und überall, jedenfalls immerer und überallerer als Ryuneke, den sie gar nicht reinlassen. Ich weiß, wie's weitergeht. Ich kenn den Anfang nach dem Ende. Ich habe die Löcher und Tunnels genommen und fortgeschleppt, die sie gebaut haben, ich spinn das Sonnensystem ein und mehr, die halbe Galaxis, neue Netzwerke — ich kenne die dritten Gente, die zweite Menschheit, ich habe die Sonne sterben gesehen — na, guckt nicht so » (DA, 549).

¹⁰²⁰ Il s'agit du concept repris par Stefan Willer de « fonction-auteur » évoqué par Michel Foucault dans une conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Ce concept permet de souligner en quoi la fonction-auteur est une construction du discours : « Elle ne se forme pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance « profonde », un pouvoir « créateur », un « projet », le lieu originaire de l'écriture. Mais en fait, ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types du discours. On ne construit pas un « auteur philosophique » comme un « poète » ; et on ne construisait pas l'auteur d'une oeuvre romanesque au XVIIIe siècle comme de nos jours. Pourtant, on peut retrouver à travers le temps un certain invariant dans les règles de construction de l'auteur », conférence de Michel Foucault : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in : *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969 / 3, p. 73-104, <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>>[22.1.22].

¹⁰²¹ Stefan Willer : « Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction », *op. cit.*, p. 407.

ces deux êtres mythiques à la Terre transformée par les Keramikaner car celle-ci semble elle aussi instaurer un rapport nouveau entre sujets et monde.

3. Démystifier le vivant

Lors de leur rencontre avec le programme laissé par les Keramikaner, la voix leur explique que leur projet était de créer une écotecture complète :

Auch sind ja Tiere da: Wir haben eine planetare Ökotektur geschaffen, wie es sie seit Beginn der Langeweile nicht mehr gegeben hat — ein Jetzt, in dem niemand Sprache nötig hat. Pflanzen, Jäger und Wesen, die grasen — euer Garten, wenn man so will. Wir werden euch helfen, den Planeten kennenzulernen. (DA, 541)

La planète devient « écotecture », elle n'est donc pas un paradis « naturel » simplement restaurée dans son état d'origine. Si l'on suit l'analyse de Solvejg Nitzke, c'est le dernier monde qui réalise enfin le titre du roman :

While both Gente and Ceramicans might have achieved freedom from taxonomy, from genetic, phenotypic, and even biological boundaries, the earth that forms the scene of this monumental novel becomes itself a monument to the ideas staged throughout the text and, more importantly, to the history of planetary imagination. From biblical Eden to Google Earth, this Earth literally contains its entire history in a single moment, a single image. It can thus be read as the fictional realization of Blumenberg's Earth, which consists of layers of metabolic products of which human and, Dath's novel adds, non-human culture are a part. Earth's curators have turned the planet into an actual artifact that can no longer be altered by evolution, since there is no room for spontaneity or randomness. And still it contains everything that ever lived and breathed on the planet, every building ever built and every organism that ever existed. Nothing is let to chance and still its structure is so complex that it will take alien visitors almost an eternity to explore. It is a perfect arc, a narrative encyclopedia of life, albeit with no purpose. The cybernetic reincarnation of the biblical paradise resembles a tableau vivant in that it is fixed without being fixated.¹⁰²²

L'article de Solvejg Nitzke s'appuie sur la théorie de Hans Blumenberg et sur les conséquences de l'imagerie de la Terre. Selon Blumenberg, les images rapportées par les astronautes, notamment celles de la Terre vue depuis la Lune, ont un lien direct avec les préoccupations environnementales : les humains auraient réalisé, à la lumière de ces images, l'importance de leur relation avec la planète Terre. L'image de la Terre vue

¹⁰²² Solvejg Nitzke : « A Whole Earth Monument, Planetary Mediation in Dietmar Dath's *The Abolition of Species* », *op. cit.*, p. 167.

dans son ensemble qui ne laisse rien paraître de l'activité humaine peut dès lors devenir le lieu d'un nouveau mythe :

The Whole Earth, in effect, can be regarded in terms of Roland Barthes' Mythologies: it naturalizes a certain notion by veiling its artificial character thus potentially becoming a vessel for ideology. The ›universal appeal‹ of the images, their »undeniable thusness« is thus the result of the effectiveness of modern myth-making.¹⁰²³

Or, précisément, ces images de la Terre ne sont pas objectives et relèvent d'un certain point de vue ; d'une vue sur la Terre à un certain moment. La Terre, on le comprend, est faite de tout ce qui la constitue à différents moments mais aussi de l'action de tous ces êtres vivants. Elle n'est pas un objet indépendant des sujets qui l'habitent. À cet égard, la Terre n'est plus une nature à distinguer de la culture, elle devient un écosystème, un réseau multiple et dynamique :

In this sense, the world-making capacity of human beings is, although it might seem exceptional from an anthropocentric perspective, emphatically equal to that of other human beings. Distinguishing between world and planet, globe and earth, nature and culture is no longer an operation that can be imagined as – if only theoretically – outside of natural and evolutionary processes. The modern myth of Whole Earth, thus, hides the fact, to borrow Bruno Latour's phrase, that we have never been modern, i.e. we have never ›let‹ the planet and have never been fully differentiated from the material foundations of our existence.¹⁰²⁴

La planète Terre n'est plus seulement un globe, un amas de terre où prolifère la vie mais bientôt plutôt un ensemble de vivant et de non-vivant, un écosystème, une « écotecture » à la fois physique et culturelle. Dans le cas du roman, la Terre illustre et incarne ce nouveau mythe : « Here, the planet has indeed become a myth – containing the physical and cultural inscription of its subjects and at the same time being the product of their lives and ideas »¹⁰²⁵. Voici donc l'un des derniers « mythes démystifiants » du roman : une planète est un réseau vivant, elle n'est pas un lieu vide que viennent peupler différentes espèces.

Comprendre que la Terre n'est pas un objet ; que nous, êtres vivants, en faisons autant partie que les pierres ou les insectes, c'est peut-être aussi renoncer à l'idée du sujet conquérant, celui qui s'empare et s'accapare des terres nouvelles sans comprendre qu'elles sont déjà habitées. Dans *The Camille Stories*, Donna Haraway imagine une

¹⁰²³ Solvejg Nitzke : « A Whole Earth Monument, Planetary Mediation in Dietmar Dath's *The Abolition of Species* », *op. cit.*, p. 160.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 169.

fiction du compost, un monde composite qui a accepté son intrication dans le réseau du vivant et du non-vivant :

None of the Communities of Compost could imagine that they inhabited or moved to “empty land.” Such still powerful, destructive fictions of settler colonialism and religious revivalism, secular or not, were fiercely resisted. The Communities of Compost worked and played hard to understand how to inherit the layers upon layers of living and dying that infuse every place and every corridor. Unlike inhabitants in many other utopian movements, stories, or literatures in the history of the earth, the Children of Compost knew they could not deceive themselves that they could start from scratch. Precisely the opposite insight moved them; they asked and responded to the question of how to live in the ruins that were still inhabited, with ghosts and with the living too.¹⁰²⁶

Comme les enfants du Compost, Padmasambhava et Feuer découvrent que, bien qu'ils initient de nouveaux mythes, ceux-ci sont toujours pris dans leur héritage. Il n'y a pas de commencement dans un monde qui n'est pas, ne peut être vierge.

On le comprend, considérer la Terre comme une écotection mêlant l'artificiel au vivant, le culturel au naturel, est là encore lié à la notion d'évolution et de fin des temps. C'est grâce à l'abolition du temps que la narration réalise l'une de ses intentions premières ; abolir et déconstruire le plus possible en se délestant de la dimension catastrophiste de ces apocalypses.

C. Évolutions : utopies de la fin des temps

Nous venons de le voir pour *Die Abschaffung der Arten* et l'avons vu pour *Pulsarnacht* auparavant, les notions d'individu, d'humain se trouvent décentrées au point que l'univers créé s'apparentent à un réseau d'êtres qui ne cessent de se connecter et de se métamorphoser. Dans *Pulsarnacht*, le caractère individuel des êtres qui peuplent ces romans est remis en question à travers la présence de figures planétaires à mi-chemin entre un organisme et un écosystème. Les posthumains évoluant dans ce monde sont forcés de reconnaître que les individus ne sont pas des êtres délimités occupant une place, mais bien plutôt une « écologie » : « Beziehungen zwischen Leuten sind Lebewesen. Mehrere können zusammenleben, das ist dann eine Ökologie. Leute sind aus anderen Leuten zusammengesetzt » (PN, 411). C'est la relation des êtres entre eux, leur capacité à agir en réseaux qui constituent le tissu du vivant – et peut-

¹⁰²⁶ Donna Haraway : *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, op. cit., p. 138.

être même du non-vivant. Dans *Die Abschaffung der Arten*, la création d'un paradis final, où tout ce qui existe, a existé et existera est contenu, témoigne d'un monde-réseau aux ramifications et connexions infinies qui ne peut être compris autrement qu'à l'intérieur de ses chaînes de sens : il n'y a plus de sujet percevant un monde, bien au contraire, le sujet ne vaut que comme point-relais, comme borne de ces relations dynamiques.

Dans les deux romans, ces mondes-écologies sont permis par la fin des temps. *Die Abschaffung der Arten* propose un musée écologique contenant toutes les relations possibles entre tous les acteurs. Dans *Pulsarnacht*, la fin du récit initie son recommencement : la chronologie de la narration est revisitée par la rencontre de deux personnages qui semblent fusionner et retourner dans le passé. Cette boucle du récit est permise par l'idée que l'univers est un programme mathématique où chaque événement est un calcul effectué par l'univers-machine.

Il semble que la construction spatio-temporelle des deux romans soit la structure permettant à Dath d'esquisser une création littéraire au centre de laquelle se situe une liberté absolue, ou, pour citer le lion Cyrus, « eine allseitige Freiheit » (DA, 70). Si les Gente de *Die Abschaffung der Arten*, tout comme les posthumains de *Pulsarnacht*, échouent à maintenir une telle liberté, il semble bien que les romans permettent de donner au lecteur une impression de cette liberté. Celle-ci est très certainement permise par la dynamique qui se situe au cœur de ces livres. Les récits ne finissent pas de se réécrire, de se réinterpréter, de prendre un autre sens.

1. « Es wird gewesen sein » : mettre fin à l'idée d'une histoire téléologique (*Die Abschaffung der Arten*)

Die Abschaffung der Arten n'a rien d'un roman linéaire, que ce soit par les renvois intertextuels, le récit fracturé ou encore la multiplicité des voix qui composent ce récit. De la même manière, le roman s'attache à la question du *telos* et l'interroge jusqu'à le vider de son sens. Le dernier monde terrestre en est l'apogée : un monde sans commencement ni fin n'a que faire d'une conception progressiste de l'Histoire. Au contraire, il conte un monde sans fin, une histoire spiralaire qui veut abolir les idées anthropocentriques et conquérantes liées à une histoire vue de manière téléologique.

C'est pourquoi, dans un premier temps, les apocalypses sont vidées de leur dimension catastrophiste. Le passage de l'ère de l'Ennui à l'avènement des Gente en

est un exemple parlant : en proposant une vision évolutive plus que révolutionnaire, il est possible de voir la fin de l'Anthropocène, ainsi que l'émergence d'autres sociétés au cours de l'histoire, comme une « phylogénie progressive ». Autrement dit, il n'y a plus de catastrophe car l'aspect cataclysmique des imaginaires apocalyptiques est lié à la notion d'apogée et de décadence, donc à une vision progressiste de l'histoire (humaine, posthumaine, etc.).

Ce roman pousse encore plus loin la réflexion sur le sens de l'histoire du vivant. Ce sont même les personnages qui ne cessent de s'interroger sur ce sens à travers leurs paroles et leurs actes. L'expérience martienne de l'*experimentum crucis* prend une tournure radicalement anti-téléologique¹⁰²⁷. Le récit semble répondre que l'évolution est un chaos organisé – une forme d'entropie, au croisement entre contingence et nécessité. Comme le souligne Roland Borgards, cette apparente contradiction est contenue dans la phrase formulée par Cyrus : « Aber erstens kommt es anders und zweitens Entropie » (DA, 170). Selon Borgards, cette tension entre contingence et nécessité du monde physique est au cœur du roman :

Dieser paradoxe Satz umreißt genau die Spannung, die Daths Roman umspielt. Auf der einen Seite steht die Offenheit, Zukunftsblindheit, Kontingenz: „Aber erstens kommt es anders“. Auf der anderen Seite gibt es jedoch ein universales Gesetz, das die Gesamtbewegung des Kosmos bestimmt, hier den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik: „und zweitens Entropie“.¹⁰²⁸

C'est d'ailleurs ce même paradoxe qui régit le dernier monde du roman : le monde est à la fois clos sur lui-même, fini, et pourtant il contient une dynamique interne qui n'est pas exhaustive. L'articulation de ce paradoxe dans le dernier monde permet ainsi d'allier un monde qui ouvre le champ des possibles, des recombinaisons à l'infini sans nier l'histoire de l'évolution et son caractère nécessaire :

[...] dabei erweist sich „gerichtete Evolution“ als nur ein Prinzip unter vielen, das sich insgesamt ebenso durchsetzen muss. Wo es eine erste und zweite Natur geben kann, gibt es auch die Möglichkeit auf eine dritte und vierte. Das heißt nicht, dass willentliche Zerstörung begrüßt wird, aber dass Verausgabung hier als produktives Prinzip gedacht werden kann, das Raum für Neues – für mehr Freiheit – schafft. Der Glaube, die Naturgeschichte verlassen zu können, erweist sich dabei als ebenso naiv, wie der Glaube, an

¹⁰²⁷ Pour plus de détails, cf. la partie V.1.1.a.

¹⁰²⁸ Toujours selon l'analyse de Roland Borgards. Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 231.

einer Ordnung festhalten zu können. Freiheit entwickelt sich nur in dynamischen Prozessen.¹⁰²⁹

Rappelons également que le chemin évolutif tracé par le roman est nécessairement décentré et anti-spéciste : s'il n'y a pas de progrès dans l'histoire de l'évolution, si l'espèce la plus « évoluée » ne constitue pas un progrès, les dominations rattachées à cette notion disparaissent, comme l'affirme Solvejg Nitzke : « Still, the expulsion of a future is not a dismissal of life but rather of growth and dominion as the (badly) hidden telos of modernity »¹⁰³⁰.

Les discussions des Gente sur le sens de l'histoire de l'évolution sont directement liées à des réflexions sur l'abolition du temps absolu, donc du temps linéaire. Ce qui est important n'est pas temporel mais logique. Dans cette mesure, les histoires sont constamment à réécrire. Ici, il ne s'agit pas simplement d'imaginaire ; cette idée a des implications profondes. L'on peut être Roméo et aimer Juliette ou être Juliette et aimer Roméo, réconcilier l'histoire, oublier le temps : « Romeo sein und Julia lieben, oder Julia sein und Romeo lieben. Die Geschichte versöhnen, die Zeit vergessen » (DA, 200). Le changement de point de vue est possible.

L'histoire de l'Histoire est ainsi constamment réécrite, réactualisée depuis un nouveau point de vue. Elle devient un « processus anagrammatique »¹⁰³¹ : « Alle denkbaren Kombinationen sind auf ihre Art wirklich. Alle Welten, die es geben kann, gibt es. Das heißt, Moment: Wenn die Rechenzeit reicht » (DA, 200). C'est la raison pour laquelle, l'on ne peut rien dire autrement que « cela aura probablement été », ce dont témoigne l'emploi quasi-omniprésent du Futur II dans certains passages du roman. Cette idée de réécriture permanente de l'histoire est renforcée par l'intertextualité explicite dans le roman. L'on fait, par exemple, référence au monolithe noir de *2001. L'odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), ce monolithe, précisément, qui

¹⁰²⁹ Solvejg Nitzke : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 372.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰³¹ Selon la formule de Roland Borgards : « [...] das von Dath erwähnte Gedankenexperiment: Evolution als anagrammatischer Prozess ». In Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 232. Roland Borgards rappelle le lien entre la notion de permutation et le roman *Permutation City* (1994) de Greg Egan dont Dath, grand admirateur de l'auteur, mathématicien et informaticien, s'inspire explicitement. Dans le roman de Greg Egan, les personnages peuvent effectuer une copie d'eux-mêmes et l'exporter dans un monde virtuel. Cette invention rappelle les « Setzlinge » de Dath. Il est intéressant de noter que ce monde virtuel possède son propre temps, un temps subjectif qui n'a rien à voir avec le monde dit « réel ».

emmène les humains dans un autre temps. Cette référence à l'intertextualité SF nous sort de l'action intradiégétique, rappelle au lecteur la facticité de l'histoire qu'il lit, et invite ainsi à prendre conscience de toute littérisation de l'histoire : « Nichts da, hier wurden keine Epen mehr gedichtet, nicht einmal Romane, nur eine lange, vielfältig verästelte zweite Naturgeschichte, nachdem das Epos der gentilen Unnatur seinen unnatürlichen Gang gegangen war » (DA, 345).

D'autre part, le dernier monde signe l'abolition totale du temps. Ainsi, la vraie fin des temps s'apparente probablement à un espace-temps sans temporalité linéaire et se modifiant constamment. Cordula l'évoque dans un rêve prémonitoire, un peu avant que Feuer et Padmasambhava y arrivent :

Ich wusste, und kann nicht sagen, woher, dass ich am Ziel einer langen Reise angelangt war, vielleicht in einer Zukunft, eher noch in einer absoluten Gegenwart, die zugleich ein von der wirklich erlebten Geschichte abweichende Vergangenheit war. Was gewesen ist, kann verschwinden. Was aber hätte sein können, kann uns niemand wegnehmen. (DA, 164)

L'on voit bien comment l'utopique dernier monde a trait à l'horizon des possibles, à une liberté de l'imaginaire qui se permet de réécrire sans cesse une autre histoire. Cette vision complexe de la temporalité et de la fin des temps, qui n'est pas seulement une fin téléologique mais bien aussi l'abolition du temps, n'existe évidemment que comme possibilité imaginaire, à travers les yeux de ceux qui sont immergés dans cet espace hors temps. C'est pourquoi, le dernier monde décrit ressemble à un paradis originel, à un musée des possibilités qui n'existe que dans l'imagination de Padmasambhava et Feuer.

Cette vision du paradis post-apo traditionnel sous une forme mouvante est une forme de fantaisie des possibles. Il s'agit d'un paradis écrit comme tentative imaginaire de parler de cet impossible qui consiste en l'infinité des possibles. D'une certaine manière, le roman lui-même contient la possibilité de se réécrire, il permute en permanence tous ses éléments, et s'applique sa propre conjugaison : le produit fini est ce que cela « aura probablement été ». Roland Borgards le souligne :

Dath bedient sich schlicht überall, wo in unserer Kultur Tiere zu finden sind. Sein Roman ließe sich – genügend Rechenzeit vorausgesetzt – in seine permutierten Elemente zerlegen. Das heißt aber auch, dass der Roman selber nur eine von vielen möglichen Realisationen seiner eigenen Geschichte ist. Nicht nur mit der

Evolution, nicht nur mit dem Experiment, auch mit dem Roman hätte es demnach jederzeit anders kommen können.¹⁰³²

Le livre s'achève sur une référence intertextuelle : « *shantih, shantih, shantih* » (DA, 552) ; la dernière phrase du livre est aussi celle du poème de T.S. Eliot, *The Waste Land*. La formule, empruntée au sanskrit, est répétée comme un mantra ou la clôture d'un Upanishad¹⁰³³. Dans une note, T.S. Eliot explique que ce mot est à comprendre comme « la paix qui dépasse l'entendement »¹⁰³⁴. Si la recherche a longuement mis en lumière l'écart entre le sens réel du mot « shantih » et sa traduction inexacte par T.S. Eliot¹⁰³⁵, l'on peut en revanche voir dans l'usage de ces mots une volonté de se passer de la culture connue – ici la culture occidentale – pour invoquer une paix qui ne soit plus de l'entendement, mais bien mystique. Le dernier couplet s'achève en effet sur une forme d'apaisement pour cette terre dévastée :

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih¹⁰³⁶

Ce dernier paragraphe est fait de fragments d'autres poèmes ; un seul vers est de sa composition : « Je veux de ces fragments étayer mes ruines »¹⁰³⁷. L'intertextualité, ainsi

¹⁰³² Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *op. cit.*, p. 232.

¹⁰³³ Les Upanishads sont un ensemble de textes philosophiques qui sont à la base de la religion hindoue. Le parallèle avec les Upanishads est établi par T.S. Eliot lui-même dans sa note sur le vers 433, cf. Thomas Stearns Eliot : *La terre vaine et autres poèmes*, Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 107.

¹⁰³⁴ « The peace wich passeth understanding ». La formule est pour le moins biblique si l'on pense à l'épître aux Philippiens : « Et la paix de Dieu, qui surpasse toute intelligence, gardera vos coeurs et vos pensées en Jésus-Christ » (Philippiens 4,7. En anglais, elle sonne ainsi : « And the peace of God, which passeth all understanding, shall guard your hearts and your thoughts in Christ Jesus »).

¹⁰³⁵ Voir à ce sujet Harold E. McCarthy : « T.S. Eliot and Buddhism », in : *Philosophy East and West*, 1952/1, p 31-55 et K. Narayana Chandran : « 'Shantih' in The Waste Land », in : *American Literature*, 1989 / 61, p. 681-683.

¹⁰³⁶ Texte issu de l'édition bilangue dont voici la traduction française : « Je pêchais sur la rive / Et derrière moi se déroulait la plaine aride / Mettrai-je au moins de l'ordre dans mes terres ? / *London Bridge is falling down, falling down, falling down* / *Poi s'ascose nel foco che gli affina* / *Quando fiam uti chelidon*... Aronde, aronde / *Le prince d'Aquitaine à la tour abolie* / Je veux de ces fragments étayer mes ruines / *Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.* / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih », in : Thomas Stearns Eliot : *La terre vaine et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 92 pour la version anglaise, p. 93 pour la version française.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 93.

que l'écriture poétique, viennent ainsi consolider et consoler le poète depuis la terre vaine. Pierre Vinclair commente à ce sujet qu'au moins trois des citations traitent de ce qu'est un poète :

[...] le vers 427 est issu du Purgatoire de Dante et signifie « Puis il se cacha dans le feu qui les purifie » (il s'agit de la conclusion du chant XXVI, dans lequel Dante donne la parole au troubadour Arnaut Daniel, en provençal) ; le vers 428, qui signifie « Quand deviendrai-je comme l'hirondelle ? », cite le poème anonyme latin *Pervigilium Veneris* (il s'agit en réalité d'une référence au viol de Philomèle, dont on a déjà parlé au moins à deux reprises, en # 12 et en # 20) ; le vers 429 est bien sûr une citation du « *El Desdichado* » de Nerval.¹⁰³⁸

Ainsi, l'on peut voir dans la fin du poème de T.S. Eliot une forme d'apaisement qui vient de la création poétique. Probablement est-ce aussi le cas pour le roman de Dath. L'auteur ne nous annonce-t-il pas lui aussi une fin apaisée, une paix mystique qui ressemble à la béatitude ? Après avoir déconstruit tous les mythes construits dans et par l'anthropocentrisme, le roman a emmené le lecteur vers un paradis où les mythes démystifiants font place à un monde de tous les possibles, mais qui est pourtant clos sur lui-même. Paradoxe vivant, il est le lieu d'une paix qui dépasse l'entendement. *Shantih, shantih, shantih.*

2. Fantasma leibnizien ? Une autre fin des temps dans *Pulsarnacht*

Dans *Pulsarnacht*, l'on retrouve la même idée d'abolition du temps à travers la thématique du voyage dans le temps. Pour ce roman, il s'agit d'une conception de l'univers où l'espace-temps est discontinu, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un champ gravitationnel continu mais plutôt d'un nuage de grains d'espace-temps. L'univers du roman s'appuie sur la théorie de la gravitation à boucle qui tente d'allier la théorie de la relativité générale et la physique quantique.

En effet, dans la théorie ébauchée par Albert Einstein, l'espace-temps est considéré comme un champ gravitationnel. Contrairement à la physique newtonienne classique, l'espace-temps présente des courbures dues à la présence d'objets célestes – une planète par exemple¹⁰³⁹. Pour avoir conscience de ces courbures dans l'espace-

¹⁰³⁸ Il s'agit du feuilleton « Terre inculte » de Pierre Vinclair, n°37, <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/01/feuilleton-terre-inculte-par-pierre-vinclair-n37-7.html>>[29.1.22]. L'auteur y propose une traduction de *La Terre vaine*, ainsi que ses annotations.

¹⁰³⁹ Une image possible pour mieux comprendre cette théorie est celle d'un plan qui représenterait l'espace-temps. Dans la théorie d'Einstein, ce plan peut être distendu, courbé en fonction de la présence d'une masse. Voir annexe.

temps, les physiciens remplacent la notion de « courbure » par celle de « boucle » ; les boucles permettent de ressentir ces courbures car un objet qui pointe dans une direction ne pointera plus dans cette même direction lorsqu'il revient à son point de départ s'il a fait une boucle sur un espace-temps courbé¹⁰⁴⁰. Une telle notion permet donc de « quantifier » le champ gravitationnel à l'aide de la méthode de Paul Dirac¹⁰⁴¹ et l'on aboutit alors à une théorie où l'univers n'est pas un continuum mais au contraire une structure quantifiable constituée d'atomes d'espace reliés entre eux par des liens caractérisés par un spin formant un réseau de spin¹⁰⁴². Cette théorie avancée par plusieurs physiciens – parmi lesquels Louis Crane cité par Dietmar Dath dans la postface du roman, se situe cependant uniquement sur le plan mathématique. Il appartient à l'auteur de science-fiction d'en créer un univers, avec ses conséquences. Dietmar Dath l'explique dans la postface :

Die Anregung zu diesem Gedankenspiel stammt aus der theoretischen Physik der Gegenwart und ist insbesondere den Überlegungen von Gerard 't Hooft aus Utrecht entlehnt, der die Annahme, es gäbe »Raum«, zugunsten der Vorstellung verwirft, alle Ereignisse, die wir für etwas halten, das in einem Raum passiert, seien stattdessen als etwas zu betrachten, das auf einer Art Fläche stattfindet, die diesen Raum umgibt. Kurzgeschlossen habe ich diesen Gedanken mit älteren Überlegungen Kurt Gödels, wonach das Vergehen der Zeit und die Gerichtetheit physikalischer Prozesse illusionären Charakter haben und als Erfahrungstatsachen lediglich der Begrenztheit der Wirkungsweise unserer Sinne geschuldet sind, sowie Ansichten von Louis Crane über hintergrundunabhängige Ansätze zur Vereinigung von Allgemeiner Relativitätstheorie und Quantenmechanik zu einer neuen Theorie der Quantengravitation. (PN, 428)

Dès lors, l'histoire est initiée par cette réflexion sur l'espace-temps, mais celle-ci sert pour l'essentiel de tremplin à ce qui constitue l'intrigue du roman ; une histoire dont les motifs sont la distance, l'exil, la séparation et surtout l'altérité dans tous ses sens ;

¹⁰⁴⁰ Une telle expérience s'apparente à la singularité mathématique ; à savoir la détermination d'une fonction le long d'un lacet autour de l'origine qui conduit après un tour à obtenir une autre détermination. Voir annexe.

¹⁰⁴¹ Le mathématicien et physicien Paul Dirac a en effet développé une équation qui permet de quantifier – c'est-à-dire d'appliquer le fonctionnement de la physique quantique – les trois forces fondamentales : l'électromagnétisme, la force nucléaire forte et la force nucléaire faible. Seule la quatrième, la gravité, résiste à ce processus mathématique. La théorie de la gravitation quantique à boucle est donc une tentative d'appliquer les principes de la physique quantique à la théorie de la relativité générale. Il n'est pas étonnant que Dietmar Dath s'inspire de cette figure dont il a fait le protagoniste de son roman *Dirac* (2006).

¹⁰⁴² Pour comprendre dans les grandes lignes ces théories, cette vidéo de vulgarisation sur la gravité quantique à boucles est particulièrement intéressante : https://www.youtube.com/watch?v=3MJjvXGuDag&ab_channel=ScienceEtonnante [20.8.22].

l'altération de soi jusqu'à aliénation mais aussi l'écart entre des subjectivités qui ne peuvent percevoir le même espace ni le même temps :

Die Erfahrungswirklichkeit der Raumzeit ist nicht wahr, nur scheinhaft. Sie und alle dazugehörigen, der Alltagserfahrung bekannten Naturgesetze sind in Pulsarnacht Ergebnisse von Brechungen und Komplikationen « einer zugrundeliegenden tieferen, selbst nicht raumzeitlichen Realität [...]. Räumliche und zeitliche Distanz werden darauf als Bedingungen privater und öffentlicher Formen der Trennung, des Wegschickens, der Isolation und Vereinsamung untersucht. (PN, 427-428)

Prise en son sens symbolique, la théorie physique à l'origine du roman, provoque nécessairement des réflexions sur la solitude de chaque subjectivité qui, comme les atomes d'espace, constituent de petites entités, de petits mondes espace-temps, certes reliés entre eux, mais qui ne cessent d'aller dans une autre direction alors même qu'ils reviennent à leur point de départ.

Par ailleurs, l'évolution de l'univers n'est pas conçue de manière linéaire mais comme une machine à calculer. C'est ce qu'explique la Skyphe 3467999 à César, amenant l'idée que la nuit des pulsars est une simple réorganisation dans l'enchaînement des événements, l'on passe d'un procédé synchrone à asynchrone, simultané à non simultané : « Die Pulsarnacht. Sie [...] ist ein Zeichen für eine Umstellung von synchronen auf asynchrone Vorgänge in dem Rechnerkomplex, der unser Universum ist » (PN, 401-402). En termes plus généraux, il s'agit d'une conception du réel comme une simulation où l'univers serait une machine calculant qui envisage toutes les possibilités : « Die Rechnung tritt eine neue Phase ein. Das Universum kommt seinem Ergebnis näher » (PN, 402). César répond à la Skyphe : « Etwas, dass wir nicht denken können [...], weil unsere Hirne, oder womit wir sonst denken, noch in der Raumzeit stecken » (PN, 402). Là encore, la notion d'espace-temps continu est remise en question¹⁰⁴³.

Le récit nous emmène alors dans un univers où tout peut arriver. L'on comprend par exemple que la femme en noir qui accompagne l'exilé politique César

¹⁰⁴³ Une telle affirmation correspond également à la théorie de la gravité quantique à boucle. Celle-ci a donné lieu à la cosmologie quantique à boucle qui remet en question la théorie du « Big Bang ». Selon cette nouvelle théorie, nommée « Big Bounce », l'univers aurait été en expansion et se serait effondré avant d'être ramassé à son maximum (le moment sensé être le « Big Bang »). Il y aurait donc un « avant Big Bang ». L'on voit bien en quoi cette notion est en totale opposition avec une vision linéaire de l'histoire cosmologique. Au contraire, l'on assiste à une forme de théorie évolutionniste cosmologique.

depuis le début est son ennemie déclarée, la présidente Shavali Castanon ayant voyagé depuis le futur.

Ce qu'a amené l'apocalypse, la nuit des pulsars, en dernier lieu, c'est donc l'abolition de la notion d'espace-temps tel qu'il est conçu plus classiquement. D'un point de vue plus symbolique, il semble que cette imagerie d'un nouvel univers sorti du temps, n'est pas une simple volonté de retour vers une unité originelle, mais bien une manière de dire l'impossible ; c'est-à-dire l'individu à l'épreuve de ce qui le rendra autre à lui-même. La scène finale du roman témoigne bien de ce lien entre l'émergence d'un nouvel espace-temps, et avec lui d'une nouvelle histoire à conter, et la métamorphose constante des personnages du roman. Ainsi, à la fin du roman, Shavali Castanon se contemple dans le miroir : « Sie stellte sich vor ihren Spiegel und sah eine Person, die sich entweder am Ende ihres gewohnten Weges befand oder am Anfang eines neueren, nein beides » (PN, 411). Ici, l'identité de Shavali, le reflet de ce qu'elle est à un moment précis, est mis en perspective de ses potentialités passées et futures. Dernière image de ce récit, César apparaît dans un autre espace-temps :

César Dekarin wollte nicht bleiben, wer er war,
Shavali Castanon wollte nicht bleiben, wo und wann sie war.
Er betrat seinen Spiegel im selben Moment wie sie ihren.
[...]
Sie begegneten einander wieder. Das änderte alles. (PN, 412)

Ici finit le roman, mais comme on le comprend, d'une certaine manière c'est aussi là qu'il pourrait recommencer. Fin et début sont intimement liés ; toujours à réécrire.

Non seulement le texte du roman lui-même connaît une boucle qui ne cesse de s'altérer car l'histoire se réécrit au moment précis où elle s'achève. Mais la boucle s'effectue aussi sur le plan intradiégétique ; les personnages ne cessent de changer de positionnement, ils n'arrivent jamais au même point, ce qui les rend en permanence autres à eux-mêmes. L'on pourrait voir, dans la notion d'univers-calcul, une forme de réalisation du fantasme leibnizien : l'univers est comme codé d'une langue mathématique universelle dont les événements sont la réalisation¹⁰⁴⁴. Toutefois, comme pour *Die Abschaffung der Arten*, le réel semble se situer à mi-chemin entre la nécessité implacable d'un programme universel se réalisant et le perpétuel glissement qui s'opère entre divers espaces-temps où chaque histoire ne peut que se renouveler et se réécrire.

¹⁰⁴⁴ Cf. à ce sujet Gottfried Wilhelm Leibniz : *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* [1765], Flammarion, Paris, 1993.

Au milieu de ces forces physiques, qu'en est-il de l'humain ? Il semble bien que l'abolition de l'espace-temps dans *Pulsarnacht*, ainsi que l'univers conçu comme un calcul qui se réalise, permettent un décentrement ultime ; la déconstruction de la puissance d'agir individuelle, d'une liberté inconditionnelle dans laquelle chaque subjectivité peut agir sur le monde. Cela apparaît déjà assez clairement avec l'histoire de César Dekarin qui se heurte à la marche du monde ; impuissant, il ne peut que contempler les multiples histoires individuelles de ses congénaires, là où le bien et le mal se mêlent, où les destins s'entrechoquent. La fusion ultime entre deux personnages antagonistes, César et Shavali, semble alors réaliser la promesse du roman ; réconcilier l'inconciliable. Pour une telle rencontre, les subjectivités s'effacent nécessairement devant une force plus grande. L'univers physique qui sous-tend l'histoire du roman est aussi le lieu qui rend possible cette impossibilité.

The Waves

Nous l'avons vu, la réécriture est un phénomène qui englobe l'œuvre de Dath dans son ensemble : à la fois processus de création et moteur de créativité pour l'auteur, elle est permise par une histoire poétique et physique ; celle d'un univers aux subjectivités qui ne se laissent pas délimiter et aussi celle d'un univers science-fictionnel qui imagine des espaces-temps discontinus fait de boucles temporelles et de failles – les portes Ahto. Cette poétique de la réécriture est particulièrement visible dans la dernière et sixième partie du roman, nommée « Die Wellen ». En effet, ce dernier chapitre est le lieu de nombreuses révélations : le Tlalok n'est pas un ordinateur quantique, les Dims sont les vrais humains et maîtrisent la langue antique – l'anglais, l'univers est une forme de calcul dont les événements sont le résultat, les personnes et leurs relations sont une « écologie ». Le titre de la partie fait explicitement référence au roman de Virginia Woolf, *The Waves*, publié en 1931. Ce dernier roman, considéré comme expérimental, se concentre sur sept personnages et la narration est constituée des monologues de six des personnages du roman. Le septième, Percival, ne prend pas la parole, bien qu'il soit central pour les autres personnages. Enfin, les monologues sont relayés par neuf interludes à la troisième personne, dépeignant une scène côtière à différents moments du jour. Les monologues des personnages ne constituent pas des histoires à part, au contraire, c'est la polyphonie de ces voix qui permet la construction de l'ensemble de la narration.

La dernière et sixième partie de *Pulsarnacht* contient sept chapitres. Le premier tourne autour de Sylvia, le second retrace la manière dont César fait la lecture de Virginia Woolf à Daphne et sa discussion avec une vieille Dim nommée Aisa sur leurs traditions. Le troisième est un bref de Zera, le quatrième conte les péripéties de Shavali Castanon après la nuit des pulsars, le cinquième est un bref de César. Le sixième est une discussion entre César et la Skyphe au sujet de l'univers-calcul et enfin le septième rapporte l'asservissement de Castanon aux Custai et sa rencontre ultime avec César. Le lien avec le roman de Virginia Woolf se situe donc au niveau de l'écriture – le nom du chapitre, le nombre de chapitres qui fait référence aux sept personnages de Woolf, mais aussi dans l'histoire. Dans le second chapitre, César lit un extrait de *The Waves*, cité dans le texte en anglais et qui est l'un des interludes ; la description du paysage marin aux premières heures :

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. (PN, 358)¹⁰⁴⁵

Plus loin, après avoir discuté avec la vieille Aisa, César prend un chemin, seul, lorsque la nuit tombe :

Die Dämmerung, zunächst zu seiner Linken, wandelte sich zu einer großen Nacht, in die er mitten hineinging. Auf der Naht zwischen zwei der Sektoren, auf einer Geodätischen, die entlangzulaufen bedeutete, sich zugleich auf der Innen- wie der Außenseite einer kompliziert geschlossenen Kurve zu bewegen, gab es einen schwindelerregenden Augenblick, an dem er, wenn er den Blick eine Spur zu weit nach links schweifen ließ, plötzlich den Eindruck hatte, auf einen von greller Mittagssonne hell erleuchteten Strand zuzugehen. (PN, 363)

Le crépuscule laisse place à la nuit et pourtant, dans une illusion consciente, César perçoit une plage sous le soleil de midi. Ici, l'on retrouve les différents moments d'une journée, qui certes n'observent pas un déroulement chronologique et où le réel se mêle à l'imaginaire, mais qui font sans aucun doute penser aux descriptions entrecoupant les monologues des personnages de Virginia Woolf. Cela est d'autant plus clair que le paysage de midi est celui d'une plage sous un soleil éclatant. César pense d'ailleurs : « *The Waves*, dachte er, und: Angst vor einem Krieg ist ein persönlicher Grund » (PN, 363).

¹⁰⁴⁵ C'est en fait l'incipit du roman de Virginia Woolf.

Il est possible de comprendre cette dernière partie comme une réécriture de – et un hommage à – l'œuvre de Virginia Woolf. Dans le roman de SF, les personnages ne tiennent pas de monologues, mais ils font tous face à des réalisations, des révélations qui font office de petites apocalypses et changent la face du monde – tout au moins de leurs visions du monde. Ce qu'ils vivent dans leur subjectivité s'assemble pour former un autre mythe, une vision réconciliatrice et mouvante de l'univers. Par ailleurs, comme pour le roman de Woolf, le dernier chapitre connaît différentes narrations ; deux brefs entrecourent l'histoire principale tout en se connectant avec elle de manière symbolique – l'on peut rappeler à titre d'exemple la présence de l'oiseau dans le bref de César qui font écho à ses oiseaux qu'il finit par libérer.

Comme un pont entre soi et l'autre, César lit à Daphne un livre qui parle de diverses subjectivités et de leurs connexions entre elles. Le dernier paragraphe du roman semble être le point d'orgue de cette dynamique : il ne s'agit pas seulement d'une connexion entre deux êtres mais plutôt d'un réseau dont les acteurs bougent et ne cessent de se rencontrer. Cette fin se donne alors nécessairement comme réouverture.

Ni linéaires, ni tout à fait cycliques, les histoires contées par les deux romans de Dietmar Dath sont avant tout des fictions du décentrement. Elles sont en premier lieu une critique profonde et exhaustive des notions d'anthropocentrisme, d'universalisme et de progressisme. En inversant les positions entre humains, animaux et machines, les textes permettent d'innombrables allers-retours entre soi et l'Autre et mettent en lumière les dominations qui sont au cœur des discours des sujets placés au centre – ou sur le devant de la scène.

Loin d'établir une simple inversion entre dominant et dominé ou encore de mettre un seul discours dans la bouche des dominants fictifs, Dietmar Dath réalise deux fictions qui se tiennent dans un « tiers-espace »¹⁰⁴⁶ et qui est précisément permis par la

¹⁰⁴⁶ Au sens d'Homi Bhabha : « La notion d'hybridité découle de ces descriptions de la généalogie de la différence et de l'idée de traduction, parce que si l'on considère, comme je le disais, que l'acte de traduction culturelle (à la fois comme représentation et comme reproduction) contredit l'essentialisme d'une culture originale ou originaire donnée et antécédente, il devient clair que toutes les formes de culture sont prises dans un processus incessant d'hybridation. Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit

polyphonie qui compose ces romans. Qu'ils soient âne, lion, humain, hybride, saurien, Custai ou Dim, aucun de ces personnages n'est un héros ; ils sont tous des assemblages de papiers, papiers d'un autre temps, d'une vision ou d'un point de vue différents.

Les récits offrent certes une écriture fracturée, divisée à l'infini par toutes les voix qui la hantent. Pourtant, ces récits sont également le lieu de tous les possibles précisément là où la narration devient douteuse. Dietmar Dath ne cesse de reprendre sa narration, de la remettre sous les yeux du lecteur, pour le faire douter et relire puis réinterpréter. Cette fracture est ainsi permise par la facture postmoderne du récit mais aussi par le genre science-fictionnel lui-même. Quoi de plus pertinent en effet, pour démystifier l'Histoire, que d'inventer des histoires où l'espace-temps peut être aboli ? Quoi de mieux pour décentrer les subjectivités que de créer un univers spiralaire ? L'imaginaire science-fictionnel, lieu où tous les possibles peuvent advenir, est le genre par excellence d'une fiction qui cherche à envisager ce qui est à-venir.

Enfin n'oublions pas l'aspect performatif de ces romans. Comme les mythes qu'ils tentent de déconstruire, l'écriture de Dietmar Dath participe d'une « téléio-poétique »¹⁰⁴⁷ ; les romans sont constitués d'un « cela aura probablement été », un langage qui constitue son propre événement, un langage performatif, qui est aussitôt repris par l'ensemble des possibles et réinterprété. Le mythe de l'Âge d'or, de la décadence et de la rédemption ne sont plus possibles. Ainsi, les romans, bien qu'ils s'achèvent sur un monde en apparence clos (*Die Abschaffung der Arten*) ou sur une révélation finale (*Pulsarnacht*), ne peuvent être que des ouvertures sur la chaîne infinie des possibles.

Ainsi, à travers les imaginaires foisonnants qui les habitent, et leur logique, poussée jusqu'à la fracture du récit, du décentrement cherchant à indiquer un nouveau

de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun », in : Homi K Bhabha, Jonathan Rutherford : « Le tiers-espace », *op. cit.*

¹⁰⁴⁷ Le terme utilisé par Roland Borgards vient de la philosophie de Jacques Derrida : « Par économie — et pour formaliser d'un mot cette économie absolue de la feinte, cette génération par greffe conjointe et simultanée, sans corps propre, du performatif et du constatif-, appelons téléio-poétique l'événement de telles phrases, la « logique » de cette survenue, sa « génétique », sa « rhétorique », son « historique », sa « politique », etc. Teleiopoïôs qualifie, dans un grand nombre de contextes et d'ordres sémantiques, ce qui rend absolu, parfait, achevé, terminé, accompli, fini, ce qui fait venir à terme. Mais qu'on nous permette de jouer aussi avec l'autre télé - celui qui dit la distance et le lointain, car c'est bien d'une poétique de la distance à distance qu'il s'agit ici, et d'une accélération absolue dans le franchissement de l'espace par la structure même de la phrase (elle commence par la fin, elle s'initie à la signature de l'autre) », in : Jacques Derrida : *Politique de l'amitié*. Suivi de *L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris, 1994, p. 50. Pour Roland Borgards : « Evolution als Experiment, Dietmar Daths Die Abschaffung der Arten », *op. cit.*, p. 220.

paradigme, l'on pourrait qualifier ces deux romans de « nouvelle mythologie » ; une mythologie déconstructive qui se situe dans la recherche de perpétuelles et prometteuses métamorphoses. Un imaginaire mythique à l'ère du com-post.

VII. Conclusion

a. Langage des bêtes et des dieux

Les Hommes nouveaux ont-ils tenu leurs promesses de nouveaux horizons technologiques ? Ressemblent-ils alors aux dieux qu'ils inventaient jadis ? Le récit science-fictionnel nous fait rêver à ces terres aliennes peuplées d'hybrides qui ne cessent de transgresser leur condition initiale – ou devrait-on dire leur nature ? L'imaginaire emmène le lecteur dans un espace où il peut s'interroger sur ses propres possibles, un espace où il se transcende, effleurant presque la voûte céleste.

Ainsi, les romans de Dietmar Dath semblent réaliser le désir humain d'entendre les dialogues des dieux, de les incarner dans ces figures de papier pour en saisir la substance mythique. Or, il s'agit là d'un jeu dangereux, ainsi que le rappelle Henri Gougaud : « Il ne faut pas jouer les dieux : mille romans-fables nous l'interdisent. On ne discute pas les lois tombées du ciel »¹⁰⁴⁸. Peut-être est-ce la raison pour laquelle la science-fiction regorge de punitions qui s'apparentent au sort fait à Prométhée. Jouer aux dieux est interdit, transgresser sa nature est une *hybris* qui mérite punition.

Les romans de Dietmar Dath étudiés dans ce travail, nous l'avons vu, se refusent catégoriquement à rejouer la morale traditionnelle de ce mythe. Ils s'amuse plutôt avec le destin prométhéen pour le séparer de sa dimension tragique, catastrophique. En effet, il semble que *Die Abschaffung der Arten*, tout comme *Pulsarnacht*, content des histoires qui cherchent à se détacher du concept de « nature », sans toutefois l'évincer totalement. Les romans contiennent ainsi une réinvention du concept de « nature », non plus comme condition préexistante, pure de toute culture ou technique, mais bien comme un commencement biologique qui ne cesse d'évoluer et de se mêler au magma-tech des imaginaires de SF qui reflètent notre monde contemporain. Au fond, nous dit-on, notre nature est hybride : nous sommes monstrueux car nous ne sommes pas des humains « purs ». Il est impossible de définir ce que nous sommes ; nous ne pouvons trouver nos limites car nous sommes des êtres de frontière, en constante métamorphose. C'est avant tout le langage humain qui définit, délimite un côté, puis l'autre de la frontière, à coup de définitions.

¹⁰⁴⁸ Henri Gougaud : *Démons et merveilles de la science-fiction*, op. cit., p. 175.

La science-fiction de Dietmar Dath, elle, nous emmène dans un monde où le langage ne s'occupe plus de respecter les frontières établies par l'humain. Dans ces récits de SF, naissent d'étranges associations entre humains, animaux et machines, entre vivants et non vivants. Ces rapprochements, inédits dans le réel, permettent au lecteur d'envisager son monde sous un angle différent où chaque figure, chaque élément devient un acteur de l'écosystème-monde. S'immerger dans l'imaginaire science-fictionnel, c'est embarquer pour un voyage bouleversant vers l'inversion des priorités : perdu au milieu de la galaxie, l'humain peut-il encore se sentir important ?

C'est donc paradoxalement lorsqu'il arrive à égaler les figures mythiques, que l'humain ouvre les yeux : se percevoir hybride, transgresser sa limite humaine, signifie prendre conscience que l'humanité est un concept *a posteriori*. Le concept ne définit pas une condition ou une nature ; il pose simplement un mot sur un évènement, ou un avènement, en perpétuel changement. Ainsi, l'humanité se trouve délestée de sa dimension anthropocentrée.

b. Polychronies

Cette vision d'un monde pluriel qui n'est plus ordonné selon une hiérarchie sacralisée, ouvre la voie vers un ailleurs dont pourrait se saisir l'humanité contemporaine qui peine à comprendre le réel qui lui échappe, comme le souligne Dietmar Dath : « Wer eine Welt erfindet, kann darin leicht verloren gehen. Nur wenn diese erfundene Welt nicht einfach mit sich selbst identisch ist, bleiben genügend Anschlüsse für andere, für Gebrauch und Missbrauch des Erzählten. Die erfundene Welt muss in Widersprüchen erzählt werden; sie sind ihre Türen » (PN, 427).

En effet, les histoires contées dans les romans de Dietmar Dath apparaissent comme une ouverture bienvenue à l'heure où la catastrophe est sur toutes les lèvres. Tout à coup, le potentiel apocalyptique de l'activité humaine, qui semblait encore en germes il y a quelques années, éclate au grand jour et à la conscience collective : pandémies, guerres, écocides. Le discours s'éveille et rend publique la comorbidité de tous ces fléaux : la crise écologique s'aggrave de manière exponentielle car l'écologie est composée d'acteurs variés, dont, pour certains, nous ne prenons conscience que progressivement. N'est-il pas temps alors de composer une symphonie qui prenne en compte tout le vivant – et le non-vivant ?

La science-fiction est devenue réalité : les récits de SF ne sont presque plus qu'un avertissement pour le lecteur ou le spectateur. Loin de les faire rêver, elles deviennent des pythies leur annonçant une catastrophe qu'ils ne parviennent pas à enrayer. Dans un monde écoanxieux, la plupart des romans de SF semblent donc avoir perdu leur dimension utopique : celle qui vise à inspirer un monde meilleur, un monde alternatif. Nous fabulons ainsi la catastrophe en égrénant toutes les manières dont nous pourrions subir le désastre, des récits de catastrophes écologiques aux fictions post-apo et survivalistes.

Cette prolifération des fictions écologiques, et peut-être surtout leur visibilité récente dans les médias, correspond au sentiment contemporain de vivre une accélération de l'Histoire – mais vers quelle fin ? – ainsi que le soutient le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa dans son livre *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (2005)¹⁰⁴⁹. L'humanité contemporaine serait donc arrivée au bout d'une histoire, et les récits de SF semblent partager avec les spécialistes de l'écologie la question pressante de savoir ce qu'il convient de faire : faut-il, comme dans les fictions conservatrices, revenir en arrière, vers une décroissance et une sobriété écologique ? Ou bien faut-il se préparer à subir la catastrophe à laquelle nous n'échapperons pas ?

Au milieu de cette urgence étouffante, les romans de Dietmar Dath offrent une inspiration. L'auteur des deux romans est clair : la fin arrivera, et elle arrivera même plusieurs fois, mais elle permettra aussi un commencement. Ou plutôt, des commencements possibles. La richesse de l'écriture et des mondes de Dath tient précisément à leur aspect prolifique : l'auteur n'imagine pas une seule fin, un seul possible. C'est, au contraire, niché au cœur de la polyphonie des possibles que se trouve l'humain : le monde n'est pas le seul à changer, l'humain est aussi capable d'une métamorphose salutaire. En ce sens, même si les apocalypses de ces deux romans sont violentes, voire sanglantes, les deux récits conservent une certaine forme d'utopie car ils envisagent l'après, et même l'après-après.

Die Abschaffung der Arten et *Pulsarnacht* sont composés de deux mondes qui en contiennent une infinité. Ils réunissent les voix plurielles après la fin de

¹⁰⁴⁹ Hartmut Rosa : *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005. Cet essai tend à montrer qu'il existe une accélération sociale de la société qui se décline à travers trois dimensions : l'innovation technique (production, transport, communication), le changement social et le rythme de vie.

l'Anthropocène : des discours de posthumains qui ne finissent pas de varier pour tenter de dire ce qu'ils sont devenus. Or, précisément, cette prolifération des voies possibles dans les romans permet de déjouer la catastrophe. Dietmar Dath envisage la fin des temps, non pas comme une fin de l'Histoire, mais bien plutôt comme l'abolition de la dimension téléologique de l'histoire du vivant, et de l'anthropocentrisme qui y est nécessairement rattaché¹⁰⁵⁰. Dès lors, les fins se multiplient : il ne s'agit plus de la fin d'une espèce mais des différentes voies qu'elle emprunte pour se réinventer. En ce sens, ces romans développent une « polychronie » fertile, pour reprendre le terme du chercheur en philosophie Christophe Bouton. Celui-ci développe dans son dernier essai, *L'Accélération de l'histoire. Des Lumières à l'Anthropocène* (2022)¹⁰⁵¹, l'idée selon laquelle nous ne connaissons pas une accélération de l'Histoire, mais plutôt un nouveau « régime d'historicité », qui est à la fois une manière de mettre l'accent sur le passé, le présent ou le futur et une manière d'articuler ces trois périodes, de les ordonner selon leur importance dans le régime d'historicité. Ainsi, ce « régime d'historicité » permet de faire une histoire du temps à une époque donnée, une histoire de sa manière d'être au temps. Le présent contemporain, quant à lui, serait ainsi marqué par la superposition de ces différentes temporalités : le présentisme, le néopasséisme (qui fantasme et essentialise le passé), le néofuturisme (qui fait ressurgir l'élan utopique d'une amélioration possible dans le futur) et le temps de l'urgence et de la catastrophe caractéristique de l'Anthropocène.

Il est intéressant de noter que les divers mondes et personnages de Dath composent, eux aussi, une telle juxtaposition des temporalités et des historicités. Pensons à des exemples aussi différents que les Aristoi qui cherchent à faire revivre un passé gentile perdu, les posthumains de Yasaka qui se pensent au sommet de leur technicité, l'élan idéaliste et politique des Gente (*Die Abschaffung der Arten*) ou la communauté utopique nommée « Shiema » dans *Pulsarnacht*, Katahomenleandraleal engloutissant la Terre sous une pluie de sang telle une résurgence des forces de la « nature ». Pensons bien évidemment aussi à l'union inattendue de Shavali Castanon et de César Dekarin d'un bout à l'autre de la galaxie, réécrivant toute la narration en une phrase de fin. Christophe Bouton nous apprend que la société contemporaine

¹⁰⁵⁰ Rappelons, en effet, qu'une histoire du vivant conçue comme l'histoire du progrès et dans laquelle le plus haut spécimen de l'évolution est l'humain est nécessairement une narration anthropocentrée.

¹⁰⁵¹ Christophe Bouton : *L'Accélération de l'histoire. Des Lumières à l'Anthropocène*, Le Seuil, Paris, 2022.

perçoit son histoire à travers plusieurs prismes. Dietmar Dath nous fait prendre conscience de l'infinité des trames temporelles : les fils de la narration, la synchronicité, l'intrication du réel et du virtuel. D'une part, au-delà des diverses temporalités qui s'entremêlent dans les récits, l'on y trouve également une interpénétration des différents niveaux de diégèses (monde de référence du lecteur, premier niveau de narration, récit dans le récit) : les récits débordent de leur cadre, et atteignent le lecteur. Les romans nous rappellent que l'histoire est subjective ; elle peut être contée de bien des manières. D'autre part, notre conception du temps est elle-même subjective. Lorsque nous considérons le temps comme un déroulement linéaire, un enchaînement d'évènements les uns à la suite des autres, nous ignorons la synchronicité, ainsi que la complexité du monde. Le temps est une perception. Lorsque nous rêvons, ressentons, aimons, le temps n'a pas la même épaisseur : nos émotions peuvent ouvrir des brèches dans le temps linéaire. C'est ce que font César et Shavali Castanon, ainsi que tous les personnages du roman. Et nous aussi, humains d'aujourd'hui, lorsque nous avons peur de la catastrophe, la fabulons, l'annonçons. Allons-nous vers un autre départ, recommençons-nous l'éternel cycle de la vie entre grandeur et décadence, Chute et Rédemption ?

c. Résultats de la recherche

Pour comprendre dans quelle mesure Dietmar Dath, en s'attaquant à la notion de temps, cherche à briser les vieux mythes dans lesquels l'humain connaît une fin après l'Âge d'or, il semble à présent important de reprendre le fil du raisonnement de notre travail. En effet, l'entreprise d'abolition de différentes notions et dichotomies est bien au cœur des romans de Dietmar Dath et il est important de rappeler comment cette démarche de déconstruction touche différents concepts, de celui d'individu à celui d'histoire.

Notre travail part d'une interrogation sur les possibles de la SF à l'heure où l'humanité prend conscience qu'elle est en pleine métamorphose. Les deux romans qui constituent le corpus, *Die Abschaffung der Arten* (2008) et *Pulsarnacht* (2012) proposant des mondes où les personnages ou autres vivants et même non vivants sont soumis à de nombreux changements, consentis ou non, il nous a semblé intéressant de nous demander ce que de telles transformations peuvent signifier pour le sujet à l'ère

posthumaine. Se pouvait-il également que ces altérités en métamorphose proposent une autre vision du monde, une reconfiguration profonde des paradigmes ?

La première partie de cette thèse traitait de problèmes définitoires : qu'est-ce que le genre science-fictionnel et peut-on en donner une définition scientifique ? Nous l'avons vu, s'il est relativement aisé de comprendre intuitivement ce qui relève ou non de la SF, une définition simple et univoque est presque impossible tant le genre propose des œuvres diverses et ne cesse d'évoluer. En partant de la définition de Darko Suvin, selon laquelle la SF est

[...] un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la cognition, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire différent de l'environnement empirique de l'auteur [,]¹⁰⁵²

nous avons pu dégager deux approches du genre, qui sont aussi des approches adoptées par la recherche au fil des décennies : une approche dite « idéologique » et une approche plus littéraire du genre.

Dans l'approche « idéologique », la SF est considérée comme un genre qui produit des mondes se faisant le miroir plus ou moins fidèle du monde de référence du lecteur. En cela, ils permettent, à travers un reflet déformé, de souligner un aspect du monde « réel ». Cette manière de concevoir la SF a également permis de distinguer la SF de l'utopie mais aussi et surtout de montrer l'intrication de ces deux formes narratives. Les liens de filiation entre SF et utopie sont souvent établis lorsqu'il s'agit de légitimer le genre science-fictionnel, la SF ayant longtemps été considérée comme une littérature de divertissement. Enfin, ce chapitre a été consacré à la question des liens, nombreux, entre littérature SF et littérature postmoderne. Il s'agissait de souligner que la littérature postmoderne, dans la mesure où elle offre des récits ouverts sur l'intertextualité, permet, lorsqu'elle se mêle au genre science-fictionnel, de proposer des narrations qui démultiplient les reflets du monde de référence du lecteur.

Il a ensuite été question de revaloriser l'approche littéraire de la SF. Dans cette partie, nous avons vu que le genre science-fictionnel est constitué d'un certain nombre de codes et de normes attendus par le lecteur et que les récits SF jouent en permanence avec ceux-ci (pour y répondre, pour les contourner, pour les sublimer) : c'est ce

¹⁰⁵² Darko Suvin : *Pour une poétique de la science-fiction, études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, op. cit., p. 7-8.

qu'Irène Langlet nomme la « xéno-encyclopédie »¹⁰⁵³. Cette revalorisation littéraire de la SF en tant que littérature de genre est particulièrement importante. En effet, nous l'avons vu à de nombreuses reprises, la SF fut longtemps considérée comme une littérature triviale, pauvre, aux canons répétitifs et attendus à laquelle s'oppose une littérature canonique, plus singulière. L'approche littéraire ne cherche pas à nier cet aspect de genre, au contraire ; elle développe des outils d'analyse qui prennent en compte ces codes. Ainsi, ce chapitre a permis de faire un tour d'horizon rapide mais nécessaire du vocabulaire lié au genre et aux sous-genres : *uchronie*, *cyberpunk*, *steampunk*, *soft-SF*, *hard-SF*, *space opera*, etc. D'autre part, il a essentiellement été question de reprendre l'analyse d'Irène Langlet qui, grâce à la notion de « xéno-encyclopédie », montre que les récits de SF ne sont pas seulement un ensemble de codes et de normes agencés plus ou moins élégamment (originalité du *novum* ou des univers) mais qu'ils permettent avant tout une dynamique, un dialogue entre l'horizon d'attente ou les connaissances du lecteur SF d'un côté, et le processus d'écriture de l'autre : le lecteur reconstruit le sens de la narration et ce phénomène est pris en compte par l'auteur lorsqu'il écrit. L'écriture devient un jeu dynamique entre auteur et lecteur. Dans le même ordre d'idées, il nous a alors semblé important de considérer le phénomène de défamiliarisation propre à la SF, non pas comme un dispositif littéraire, mais plutôt comme un processus : cet effet produit sur le lecteur varie bien sûr d'une œuvre à une autre mais peut aussi être plus ou moins intense au sein même de l'œuvre. Dès lors, il apparaît que le texte de SF ne se donne pas à lire de manière explicite : le processus d'« estrangement » dynamique qui le caractérise, rappelle également au lecteur, dans une sorte de retour poétique, le procédé artificiel qui le constitue. En ce sens, l'« estrangement » est décentrement, du regard porté sur le monde, de la perspective. Il s'agit alors d'envisager la littérature de SF à travers le langage décalé qu'elle propose : un langage innovant pour dire des créatures et des mondes inconnus, pour amener le lecteur à la frontière où la littérature devient réelle et où le réel se littérarise.

Ces éléments d'analyse et de définitions amenés, il est à présent possible de comprendre les divers enjeux du texte de SF et leur richesse lorsqu'ils sont compris

¹⁰⁵³ Irène Langlet : *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, op. cit., p. 10.

dans une perspective à la fois littéraire et réflexive. Or, nous l'avons vu, la définition du genre est profondément liée à son histoire. Ceci nous amène au second chapitre qui traite dans un premier temps d'une histoire de la science-fiction pour arriver à l'ère contemporaine, au corpus choisi pour ce travail et enfin aux approches méthodologiques utilisées pour l'analyse. Il va de soi que cette histoire de la SF est une histoire choisie, nécessairement sélective, qui vise à amener un certain nombre d'éléments et d'œuvres permettant de saisir au mieux comment Dietmar Dath s'inscrit dans la tradition science-fictionnelle.

Notre histoire de la SF commence aux origines, avec ce que la critique a nommé la « proto-science-fiction » bien avant l'époque moderne : il ne s'agit pas alors de textes spéculatifs sur ce que sera le futur mais plutôt de textes qui imaginent ce futur dans un ailleurs. En effet, les sociétés modernes semblent plus facilement se projeter dans un futur perfectible et modelable, et donc dans un genre spéculatif. Ainsi, les différentes formes science-fictionnelles ou proto-science-fictionnelles font état de la cosmologie d'une époque donnée : elles reflètent les différents paradigmes scientifiques qui ont cours au moment de la publication de l'œuvre SF. Les romans de Dath apparaissent comme particulièrement contemporains puisqu'ils vont jusqu'à remettre en question la notion même de paradigme scientifique.

Si la SF joue avec les images de la science, elle reste une littérature de l'imaginaire. Aussi, il nous a semblé important de souligner les liens entre SF et mythologie. Dans cette mesure, les liens avec l'héritage romantique et fantastique est essentiel. La littérature fantastique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle semble déjà contenir les germes des récits techniques qui suivront, à travers les motifs de l'hybridité et de la transgression notamment. La SF peut ainsi être comprise comme une littérature de l'imaginaire mettant en scène l'union entre art et science.

L'histoire se poursuit avec celle des trois pères fondateurs de la SF : Jules Verne et ses « voyages extraordinaires » dont la réception est très importante en Allemagne, H.G. Wells, mondialement connu, et enfin Kurd Laßwitz dont la SF réflexive et philosophique semble encore inspirer les auteurs germanophones contemporains. Après eux, les textes de SF se multiplient : ils incarnent différentes idéologies (guerrières comme chez Hans Dominik, pacifistes comme chez Wilhelm Lamzus ou Bertha von Suttner), différentes images de la nation et du monde. Enfin, à partir des années 1950, l'Allemagne d'après-guerre s'ouvre au marché anglo-saxon et se laisse emporter dans le tourbillon des *pulps* : c'est l'Âge d'or de la SF qui débute dans les

années 1930-1940 avec les auteurs et éditeurs Isaac Asimov, Clifford D. Simak, John W. Campbell, Arthur C. Clarke et Robert A. Heinlein.

Entièrement plongée dans une « américanisation » de la SF et occupée à mettre en valeur un genre encore considéré comme « trivial », la RFA ne connaît pas tout de suite l'influence de la *new wave* en matière de SF. Or, c'est une dimension qui devient incontournable dès les années 60 dans le milieu anglo-saxon et par la suite pour les auteurs contemporains germanophones, en particulier Dietmar Dath. Nous avons également souligné l'importance des auteures féministes comme Joanna Russ ou Ursula K. Le Guin. En Allemagne, les auteures de SF sont encore peu présentes et peu reconnues.

L'histoire nous mène jusqu'à la veine contemporaine. Nous avons vu qu'il existe une césure entre littérature de SF en Allemagne de l'Est et Allemagne de l'Ouest. En RDA, cette littérature est nommée « Wissenschaftliche Phantastik ». Contrairement à la RFA, de nombreux auteurs russes sont traduits en allemand, la WP y est mise en valeur et très analysée au niveau académique, toujours en accord avec les valeurs communistes bien évidemment. Cela confère à cette littérature un aspect réflexif, idéologique mais aussi de grande qualité littéraire : elle s'intéresse davantage aux questionnements et aspects philosophiques, moraux, psychologiques de ces mondes futurs, comme le montrent les nombreux romans de Günter et Johanna Braun. Certains motifs sont ainsi peu présents dans la littérature de l'Est comme le *space opera*, les guerres intergalactiques, les révoltes de robots, les mutants, etc. Dès les années 70, il se développe tout de même une littérature que l'on pourrait qualifier de *new wave* est-allemande, tentant d'aller au-delà des codes narratifs pré-établis. C'est aussi une phase de libéralisation où WP et littérature dite « classique » se mêlent. Enfin, dans les années 80, la WP devient plus critique à l'égard du régime communiste et elle s'exporte également à l'ouest.

En RFA, nous l'avons vu, la SF s'inspire fortement de la tradition anglo-saxonne. Il ne faut pas négliger, toutefois, l'importance des éditeurs allemands (Herbert W. Franke, Franz Rottensteiner, Wolfgang Jeschke) qui ont largement contribué à faire connaître et valoriser le genre. Ce chapitre évoque l'œuvre des auteurs les plus importants de SF en RFA, puis en Allemagne après la Réunification : Herbert W. Franke, Carl Amery, Wolfgang Jeschke, Andreas Brandhorst, Andreas Eschbach, Frank Schätzing, Hans Joachim Alpers, Michael Murrak, Marcus Hammerschmitt, Dietmar Dath. L'on y interroge aussi la place de l'éco-fiction en tant que spécificité de

la SF germanophone, comme l'affirment un certain nombre de critiques anglophones. Enfin, y est évoquée l'irruption d'auteurs plus « classiques » dans le genre SF (Juli Zeh, Eugen Ruge, Marlene Streeruwitz), ce qui témoigne de l'importance du genre dans le milieu littéraire contemporain. Ce chapitre souligne aussi la présence d'autrices qui semblent encore sous-représentées dans les histoires de la SF germanophone.

Dietmar Dath s'inscrit ainsi dans la continuité de cette histoire de la SF germanophone et internationale. Nous avons vu qu'il est un auteur particulièrement prolifique et « transcatégoriel ». Auteur d'essais, de romans, de poésie ou encore de théâtre, journaliste et traducteur aux connaissances également scientifiques, il semble traiter de politique et de littérature de la même manière : de façon débordante et transgressive. Obéissant à un principe de « transfictionnalité », l'œuvre de Dath réunit science et fiction, réflexions cosmologiques et politiques. Ses écrits sont des imaginaires qui cherchent à se mêler au réel, leur conférant un aspect romantique, « total ». Nous avons cherché à donner un aperçu de ses différentes œuvres, dont la plupart se rapprochent de la SF surtout après 2008, en déclinant quelques thématiques qui reviennent sans cesse dans les œuvres de Dath : union entre art et science, transfictionnalité, intertextualités, et certains motifs récurrents comme la liberté, l'utopie, la résistance et la révolution, l'identité, la technologie, l'alien, l'altérité.

Une telle analyse permet de montrer la richesse de l'œuvre d'un auteur contemporain comme Dietmar Dath mais aussi de justifier le choix des deux premiers romans pour le corpus. *Die Abschaffung der Arten*, unique parmi les romans de SF, sème, à travers une langue postmoderne, les germes d'idées qui seront à nouveau développées dans d'autres œuvres de Dath. *Pulsarnacht* est le roman qui traite le plus nettement de traduction et de réunification. Ces thèmes font, semble-t-il, la spécificité de l'écriture de Dath.

Après un résumé des deux romans, il nous a semblé important de souligner l'intérêt de ce travail sur un auteur jusqu'ici peu réceptionné en France. L'état de la recherche sur cet auteur montre que, même dans l'espace germanophone, les publications ne sont pas si nombreuses. Notre travail cherche ainsi à mettre en valeur une partie de cette œuvre riche et complexe.

À la lumière de ce constat, il nous a donc semblé important d'adopter une approche transdisciplinaire. D'une part en raison de l'aspect « transcatégoriel » de l'auteur. D'autre part, car il s'agit de réaliser une analyse exhaustive de ce corpus, les recherches sur Dath étant jusqu'ici encore restreintes. Tous les préambules à l'analyse

du corpus des chapitres I et II se sont rejoints pour justifier le cadre méthodologique : la mythocritique, les *sf-studies*, *postcolonial studies*, *gender- et queer studies*, *animal studies*, les références au postmodernisme et à la tradition de littérature germanophone et anglophone sont ainsi utiles pour commenter ces textes particulièrement prolifiques. Nous nous sommes ainsi demandé comment cette complexité, à la croisée entre le mode d'écriture-tech d'un imaginaire hybride et d'une littérature postmoderne, s'exprime dans les œuvres choisies.

La troisième partie, nommée « De l'alter-ego à l'alien. Identités en crise », s'attache en premier lieu à la dichotomie nature-culture qui est fortement remise en question dans ces deux romans peuplés d'hybrides et de posthumains augmentés. En effet, dans de tels mondes où l'organique se pare de métal, où humains, animaux et machines s'entremêlent, la notion de « nature » semble désuète. Non seulement l'humain ne peut plus être considéré comme un être de culture qui s'opposerait et se distinguerait du milieu naturel, mais il apparaît de plus que cette « nature » pure de toute technique est une fiction qui prend ses racines dans le modernisme. La pensée de Philippe Descola et de Donna J. Haraway est à cet égard particulièrement utile.

Dans un premier temps, nous avons vu que les figures des romans de Dietmar Dath présentent des corps qui se sont détachés du substrat biologique communément appelé « corps ». Les hybrides humain-animal-machine qui peuplent ces univers sont des entités ne dépendant plus d'un corps d'origine pensé comme « naturel ». Ces inventions soulèvent un certain nombre d'interrogations puisqu'elles s'appuient sur les pensées tranhumaniste et cybernétique qui désacralisent les corps et exigent une reconfiguration de l'individualité à l'ère technologique. Toutefois, nous l'avons vu, cette manière de penser le sujet comme un esprit transféré sur un substrat *hardware* quelconque suppose encore et toujours une dichotomie corps/âme propre à la pensée moderniste. Or précisément, les figures de *Die Abschaffung der Arten*, les « Setzlinge » en particulier, font face à une démultiplication d'elles-mêmes : elles se reproduisent en *alter ego* jusqu'à devenir aliennes. De la même manière, les posthumains de Yasaka reproduisent sans cesse des clones d'eux-mêmes, voire se morcellent pour conserver leur immortalité pour finalement découvrir qu'ils ne sont pas ce qu'ils croyaient : non pas des êtres augmentés et altérés par la technologie mais une espèce radicalement autre, aliène. Ainsi, le transfert de leur individualité sur différents supports suppose nécessairement une forme d'altération qui provoque une diffraction du soi en une

infinité de copies, reflets de ce « soi authentique ». Dès lors, ces autres « soi » cherchent à savoir ce qui constitue leur identité, posant la question de la continuité de l'être et de la mémoire dans les deux romans. Entrevoir ces hybrides du futur, c'est alors entrevoir la confusion des frontières, et la confusion identitaire qui l'accompagne.

Pourtant, ces figures hybrides ouvrent également une brèche entre soi et l'autre où peut s'engouffrer un projet politique et radicalement transgressif : celui d'une identité fluide, qui ne se laisse pas figer dans un discours identitaire. C'est ce que représentent les Gente dans *Die Abschaffung der Arten* et la société des posthumains de *Pulsarnacht*. La société des Gente et celle des VL sur Yasaka constituent des tentatives utopiques et politiques ; celles d'esquisser les possibles d'une société *queer*, trans, toujours en métamorphose. Il s'agit d'y exposer des relations inter-individuelles lorsqu'elles sont sorties d'une identité fixe (pensons aux Gente) et d'une société patriarcale et « colonisatrice » (pensons à la société de Yasaka). Dans un monde hautement technologique, le féminin et le masculin deviennent des appareils pour des posthumains qui changent de sexe ou de genre à leur guise. La technologie permet l'émancipation de l'identité genrée. Dath développe dans ces deux romans une langue qui joue de cette fluidité : il crée une langue aliène qui emmène le lecteur dans un paradigme discursif transgressif. Pour être exact, il faudrait parler de plusieurs langues fluides dans les deux romans : certes, l'on y trouve les nombreux discours des métamorphes (Gente, posthumains de Yasaka), mais aussi des voix de femmes. Contrairement à un roman SF comme *The Left Hand of Darkness* d'Ursula K. Le Guin, dans lequel l'hétéronormativité est remplacée par un monde où l'androgynie est la norme, Dietmar Dath met en scène, en particulier dans *Pulsarnacht*, un certain nombre de figures féminines importantes et puissantes. En effet, beaucoup de personnages qui représentent le pouvoir prennent la parole dans le roman : pour *Die Abschaffung der Arten*, Dame Livienda, sa fille Lasara, la femme-cygne Alexandra Élodie Paula Mirameí, et bien sûr Cordula Späth. Dans *Pulsarnacht*, l'on trouve la soldate Valentina, l'amirale Renée Melina Shemura, Sylvia Stuiving, Zera, la présidente Shavali Castanon, sa fille elle aussi présidente Irina Fayun Castanon ou encore l'ingénieure Laura. Certaines de ces figures sont androgynes, d'autres transsexuelles et d'autres encore représentent une identité de genre fluide. Quoiqu'il en soit, c'est la richesse et l'entrecroisement de toutes ces figures, leur dialogue et leur langue, qui permettent véritablement de donner une tonalité *queer* et féministe à ces deux œuvres. Enfin, rappelons que ces personnages s'aiment et se parlent : l'amour est omniprésent dans

les deux récits. Ceux-ci proposent des langages de l'amour et de la sexualité à l'ère posthumaine qui s'opposent et se complètent, créant des « érotomorphismes » particulièrement riches de sens pour envisager un futur engagé vers une émancipation de l'hétéronormativité univoque. Ces langages sont d'ailleurs englobés par les rêves de quelques figures qui cherchent à s'émanciper et qui constituent les récits eux-mêmes : les amours homosexuelles de Cyrus et Ryu, Cordula Späth et Katja pour *Die Abschaffung der Arten*, la tentative de réconciliation d'un monde féministe et d'une vision hétéronormative dans *Pulsarnacht* ; celle de Shavali Castanon et de César Dekarin.

Mais rappelons que les univers créés par Dath sont toujours pluriels, et que les visions qu'il met en scène ne sont jamais juste idéales ou utopiques. La société des Gente et celle des VL sont elles aussi vouées à l'échec si elles restent figées dans leur propre idéal. C'est à cet endroit que l'idée de « nature » vient semer le trouble dans des sociétés aux apparences idéales : sous la forme d'une déesse mythique (Katahomenleandraleal) et d'un mythe qui s'incarne (la Nuit des Pulsars).

La quatrième partie intitulée « ficelles de cyborg » cherche à analyser ce qui dépasse le cyborg, ainsi que son impuissance face à des « forces de la nature » qu'il ne peut maîtriser. En effet, de prime abord, les fins que connaissent les posthumains à travers différentes apocalypses (Katahomenleandraleal, la Nuit des Pulsars) semblent s'apparenter au retour d'une « nature mythique » déferlant sur des sociétés technologiques ayant cru pouvoir s'élever au niveau du divin. En cela, les deux récits rejoueraient le scénario prométhéen : Prométhée, tente d'aider l'humain à s'élever, et connaît une punition divine pour le moins cruelle. Ce chapitre reprend ainsi les différents épisodes des deux romans qui peuvent s'apparenter au mythe prométhéen pour montrer en quoi, précisément, les catastrophes n'ont rien d'un châtement divin. Il montre comment Dath joue avec ces motifs pour les désacraliser et déconstruire les mythes qui portent la trace de la Chute et de la Rédemption.

Le premier motif est la naissance de la déesse Katahomenleandraleal, une puissance qui s'éveille dans la forêt amazonienne suite à la fusion de deux tours jumelles faites de protéines de larves, de céramique et de corps de femmes humaines. Cette déesse peut alors sembler représenter un féminin essentialiste et vengeur qui vient détruire la société des Gente : Katahomenleandraleal, contrairement aux Gente qui ont voulu fuir l'humanité, ne sous-estime pas le potentiel reproducteur des corps de

femmes humaines qu'elle trouve. Les Gente se trouvent ainsi pris dans une guerre « bio-terroriste » où il leur manque le substrat biologique essentiel : le matériau humain. Ils perdent ce qui peut être compris comme une guerre du biologique face à la technologie. Pourtant, l'analyse de la déesse permet de comprendre différemment cette histoire. Katahomenleandraleal est peut-être même l'incarnation de la déconstruction du concept « nature ». D'une part parce qu'elle incarne une force qui ne correspond pas aux « lois de la nature », donc à un regard qui vise à objectifier cette « nature » : Katahomenleandraleal naît sans raison véritable et déploie simplement son être. Elle n'est pas là pour punir les posthumains car les posthumains n'ont pas d'importance dans son histoire à elle. Son être rappelle aux posthumains (et par analogie à nous humains) qu'ils ne sont pas au centre de l'Histoire. Cet éveil de la déesse correspond ainsi à l'idée du réalisme spéculatif que « le réel n'a pas besoin de nous » pour reprendre les mots du philosophe Tristan Garcia¹⁰⁵⁴. D'autre part, Katahomenleandraleal n'est pas une incarnation de la « nature » ; elle est bien plutôt une force « postbiotique ». Puisqu'elle est un hybride constitué de matériau organique et artificiel, elle permet de s'interroger sur la légitimité de la dichotomie vivant / non-vivant. Katahomenleandraleal dépasse le clivage naturel / artificiel pour considérer le corps comme une mosaïque biologique, virale, technologique, culturelle et politique qui s'incarne dans une configuration spécifique, pour reprendre la pensée d'Ollivier Dyens¹⁰⁵⁵. Cette pensée en réseau permet ainsi de neutraliser le conflit entre une nature et une culture qui viendrait l'endommager : au contraire, les réseaux technologiques peuvent améliorer la prise de conscience de l'immensité du vivant.

Nous l'avons vu, Katahomenleandraleal ne symbolise pas le châtement divin. Il n'y a pas de châtement, mais y a-t-il une faute ? Nous nous sommes alors intéressés à ce qui peut être considéré comme une transgression prométhéenne : le projet politique des Gente, et sa naissance qui rappelle les expérimentations d'un docteur Moreau. L'entreprise du Lion Cyrus de créer une première génération de Gente en faisant table rase de l'humanité qui lui pré-existe est un acte révolutionnaire qui renoue avec le sens de l'apocalypse chrétienne, celui de créer une société nouvelle même si cela suppose une certaine violence. Par ailleurs, l'assassinat du Lion Cyrus par son serviteur Dmitri, pourrait être compris comme une punition. Pourtant, nous l'avons montré, les Gente ne

¹⁰⁵⁴ Tristan Garcia : « Le réel n'a pas besoin de nous », *op. cit.*

¹⁰⁵⁵ Ollivier Dyens : « Cyberpunk, Technoculture, and the Post-Biological Self », *op. cit.*

sont pas le résultat d'une révolution mais plutôt d'une évolution : ils restent les descendants des humains, modifiés et hybridés à la technologie ainsi qu'à l'animal. Il existe ainsi une continuité entre ces deux espèces. D'autre part, l'on trouve encore dans cette histoire un dépassement de l'opposition entre nature et culture : les Gente ne sont pas seulement des hybrides technologiques, ils conservent avec eux un « instinct de seconde nature » lié à leur substrat biologique. Le corps modifie la pensée. Il ne s'agit donc pas de voir l'évolution et le facteur biologique comme une contrainte naturelle, mais bien comme le point de départ d'une libération. Si l'entreprise des Gente, qui allie le biologique à l'artificiel, permet d'émanciper des êtres hybrides et si la fuite des Gente hors de la Terre est comprise comme une simple évolution, il n'y a pas lieu de comprendre la mort de Cyrus comme un châtement prométhéen. Cette reconfiguration de l'histoire à travers l'idée d'évolution – et non plus de faute ou de rédemption – permet ainsi de sortir d'un paradigme anthropocentrique.

Dans *Pulsarnacht*, certains mythes visent aussi à être déconstruits. En apparence, la réalisation du mythe de la Nuit des Pulsars peut ressembler à un retour de la « nature », à travers la réalisation d'un mythe ancestral. En effet, ce mythe, consistant à annoncer qu'à un moment donné tous les pulsars s'éteindront en même temps, est de prime abord considéré par les posthumains comme un fait impossible du point de vue de la physique. Les Dims, porteurs de cette narration, sont à leurs yeux un peuple « naturel » qui perpétuent des histoires irrationnelles sans fondement scientifique. Dès lors, la population de Yasaka semble représenter une civilisation hautement technologique qui s'oppose à un peuple vivant près de la « nature », tout du moins d'une représentation de cette « nature » dans l'esprit des posthumains. Ainsi, la réalisation de ce mythe *a priori* impossible pourrait être compris comme une victoire de la « nature » sur une civilisation qui prétend représenter la culture. Par ailleurs, ce retour de la « nature » apparaît une seconde fois dans la mesure où la nuit des pulsars permet de révéler que les posthumains ne sont en fait qu'une espèce aliène ayant colonisé une enveloppe de chair humaine. Ce qui fait leur supériorité technologique n'est en fait qu'une spécificité biologique. L'on pourrait alors interpréter cette seconde révélation comme un récit qui remet en cause la légitimité de la technique face à la « nature ». L'espèce aliène est punie d'avoir volé l'histoire de l'humanité et se trouve face à un châtement prométhéen.

Or, nous avons pu voir qu'il n'en est rien. Ce travail a consisté à souligner encore une fois que les romans de Dietmar Dath proposent toujours des récits qui

tentent de dépasser cette opposition entre nature et culture. *Pulsarnacht*, en particulier, est un roman de la réconciliation ; un roman qui vise plutôt à réunir deux mondes opposés à travers les histoires de personnages qui s'aiment et se manquent. D'une part, tous les posthumains du roman ne représentent pas cette supériorité technologique, au contraire : les exilés sur Treue sont les premiers à douter de leur histoire. Ainsi, la révélation de la nuit des pulsars correspond à l'exigence de vérité de ces posthumains ; elle n'agit pas comme une punition. L'apocalypse vient mettre en lumière l'existence d'un monde centré sur les priorités des posthumains uniquement et la nécessité de se repositionner dans un réel devenu composite. D'autre part, l'analyse des contes, nommés brefs, a montré que ces petits imaginaires circonscrits dans le roman agissent pour trouver un terrain d'entente entre ces deux mondes opposés. Les nombreuses histoires qui parsèment le roman (brefs, intertextualité, chanson dans les brefs, etc.) forment une écriture dynamique et même postmoderne. Une telle écriture correspond sur le plan de la narration à cette esthétique du repositionnement, du décentrement constant. Si l'identité est trouble, les histoires ne le sont pas moins.

Enfin, il nous a semblé important d'explicitier en quoi ce repositionnement dans la conception du monde est en fait un applanissement d'une vision jusqu'ici encore trop anthropocentrique. Cette dernière partie, intitulée « les mythes polymorphes et anthropomorphes », avait pour but de montrer que ces œuvres sont une critique profonde et exhaustive de la notion d'anthropocentrisme, d'universalisme et de progressisme.

Dans un premier temps, nous avons montré que l'inversion des positions entre humains et animaux (ou aliens) permettait de souligner l'inhumanité de la pensée spéciste et universaliste pour ces Autres qui sont de l'autre côté de la frontière. Nous avons vu que les Gente, détenteurs du pouvoir et du discours, adoptent une pensée spéciste qui leur permet de tenir à distance le malheur des quelques specimens humains devenus marginaux. Quant aux posthumains de Yasaka, ils ne cessent de délégitimer les Dims, tenant leur discours pour une mythologie irrationnelle sans réel fondement.

La fictionnalisation de l'histoire est à cet égard très importante puisqu'elle permet la légitimation de certaines pratiques, d'un certain ordre du monde. Les Gente et posthumains n'échappent pas aux stratégies du discours mises en lumière par Michel

Foucault¹⁰⁵⁶. La figure de l'Autre est ainsi mise en récit à travers les personnages de *Die Abschaffung der Arten* et de *Pulsarnacht*, soulignant que ce récit est d'abord une projection. Le discours sur l'altérité, qu'il soit positif ou négatif, relève plus du sujet qui parle que de cet Autre. S'il est donc clair qu'il est impossible d'écrire l'Autre sans projection, qu'on ne peut totalement évacuer le sujet du discours ou du récit, il est peut-être possible de la déconstruire et de faire apparaître cette déconstruction. C'est ce que permettent les deux romans, à travers l'écriture science-fictionnelle qui contient une inversion des positions hiérarchiques. Nous avons analysé ces décentrement à travers différentes figures.

La première est celle du « saurien ». Dans *Die Abschaffung der Arten*, les sauriens sont une espèce résultant d'une expérience cruelle : afin de déterminer si la vie est une « guerre de tous contre tous », et pour comprendre si l'évolution du vivant a une finalité, les Aristoi créent les conditions de la vie pour cette espèce tout en maîtrisant les paramètres de l'expérience pour infléchir son cours si besoin. Les sauriens y sont considérés comme un stade de l'évolution inférieur aux Aristoi. Le récit montre que cette expérience n'est pas scientifique, en plus d'être violente pour les sauriens, rappelant ainsi au lecteur la cruauté des expérimentations animales pour la science. Quant aux Custai de *Pulsarnacht*, ils ressemblent également aux reptiles terriens et sont considérés par les posthumains de Yasaka comme une forme plus archaïque et en conséquence moins évoluée de vie extraterrestre. Nous avons analysé dans cette partie les discours spécistes et anti-spécistes tenus par les différents personnages du roman, ainsi que le regard des Custai sur les posthumains – ce dernier étant retranscrit essentiellement à travers les yeux de la Dim Daphne. Il ne s'agit donc pas simplement du regard qu'une espèce dite « supérieure » porte sur une autre, mais aussi de la vision inversée. L'on peut ainsi voir dans le croisement de ces différentes conceptions du monde une critique de l'animalisation de certains peuples ou d'une certaine population par les tenants du discours dominants.

Dath utilise également ce procédé d'inversion dans le cas de l'histoire des trois héros (qui sont en réalité au nombre de quatre) dans *Die Abschaffung der Arten*. Dans cet extrait, les trois héros rencontrent des humains, devenus sauvages, et discutent sur le sort qui leur a été fait, ainsi que sur l'expérimentation de l'île aux cannibales. Une

¹⁰⁵⁶ Cf. entre autres Michel Foucault : *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, op. cit.*

discussion s'engage sur la légitimité du traitement réservé à l'humain qui n'est pas sans rappeler les débats sur le bien-être et la condition animale. En effet, le récit met en scène nombre de lieux de l'exploitation animale actuelle peuplés cette fois-ci par des humains. Ce procédé s'articule ainsi autour de la dénonciation de la figure du sauvage, du spécisme qui l'accompagne, ainsi que de l'exploitation des corps comme ressources à l'heure du biopouvoir.

Enfin, il nous a semblé particulièrement pertinent de nous intéresser à la question de l'écriture de l'animalité. En effet, les deux romans contiennent une langue riche tentant de retranscrire une forme de « voie animale » où le récit donne la parole à ces voix minoritaires, tellement autres qu'elles en deviennent aliènes et inaudibles pour les détenteurs du discours dominant dans les sociétés imaginées. Ainsi, ces figures du tout autre (l'âne Storikal, les Médées, les Skypho) recouvrent une forme de subjectivité ; elles ne sont pas entendues à travers le prisme discursif des posthumains (dans les deux romans), mais dans une transcription qui confère au texte un aspect à la fois politique et postmoderne : comme Joyce, Eliot ou Pound face à la crise du sujet et la perte de sens, l'écriture de l'animalité chez Dath est une tentative de rendre sa subjectivité à ceux qui en sont dépossédés. C'est sans aucun doute l'un des aspects postmodernes de l'écriture dans les deux romans ; une autre dimension étant la facture composite du texte qui reflète l'idée d'un monde non plus concentrique mais pluriel.

Ce dernier aspect, nous l'avons analysé dans le dernier chapitre de ce travail, à travers la conception des mondes et du temps dans les deux romans. Tout d'abord, nous avons approfondi notre lecture de la transmédialité du dernier monde de *Die Abschaffung der Arten*. Le terme « transmédialité » renvoie à une intertextualité riche, mais aussi à d'autres médias artistiques et d'autres genres. L'on trouve ainsi, dans le dernier monde du roman, une abolition des temps et des genres (*Gattung* et *Geschlecht*). Cette abolition est alors à la fois poétique et politique : dans ce dernier monde nommé « Paradiso », la Terre est considérée comme une « écotecture » – un concept issu du roman désignant une architecture mêlant l'artificiel au vivant, le culturel au naturel. Padmasambhava et Feuer y commencent une mythologie du composite, sans Chute, décadence ou Rédemption. C'est grâce à l'abolition du temps que la narration réalise l'une de ses intentions premières ; abolir et déconstruire le plus possible en se délestant de la dimension catastrophiste de ces apocalypses.

Enfin, la construction spatio-temporelle des deux romans de SF permet une création littéraire au centre de laquelle se situe une liberté absolue ; les textes ne cessent

de se réécrire, démultipliant toujours plus le sens. L'abolition d'une histoire téléologique du vivant et la conception du temps comme un espace infini de possibles ouvre, dans *Die Abschaffung der Arten*, une voie à un imaginaire qui fait vivre et évoluer les êtres en métamorphose dans un univers qui se réagence. Dans *Pulsarnacht*, le temps que nous connaissons est lui aussi aboli. L'univers est conçu comme une machine qui peut réagencer les événements ; le passé, le présent et le futur s'entremêlent alors pour permettre une réconciliation entre des pôles qui semblaient irréconciliables.

d. Pour conclure

Si l'entreprise du roman *Pulsarnacht*, réconcilier deux visions si lointaines l'une de l'autre, est sans aucun doute ambitieuse, il nous a semblé que l'œuvre de Dath portait profondément cette exigence de réconciliation des contraires sans pourtant assimiler ces pôles dans une unité qui leur ferait perdre leur individualité. Les voix sont obstinément plurielles dans les romans analysés, et elles sont parfois si nombreuses qu'il est difficile de suivre le fil d'une pensée dans le roman sans être happé par la polyphonie de ces mondes. Peut-être sommes-nous à l'intérieur de cette désescathédrale morte dans le futur qui nous appelle de ses voix à nous métamorphoser ?

C'est cette myriade d'idées, de détails et de voix formant pourtant une étrange structure, qui nous pousse à considérer ces deux œuvres comme faisant partie d'une « dialectique de la métamorphose ». En effet, ces romans ne peuvent en aucun cas être considérés comme un amas d'histoires qui se surperposeraient sans but. Certaines idées infusent et structurent ces histoires : celle d'une abolition radicale de tous les genres, d'une transmédiaticité, d'une fusion des arts et de la science, d'une écriture de l'altérité, d'une alliance de la nature et de la culture dans un monde composite. Les romans ne cherchent pas à dire une seule chose, ou quelques choses, mais bien plutôt à faire évoluer le lecteur dans sa conception du monde grâce à un imaginaire qui contient un foisonnement de réalités.

Ce travail a souligné de nombreuses fois l'importance de l'écriture lorsqu'elle entre en résonance avec le lecteur. Plus qu'une expérience de pensée, propre au genre science-fictionnel, la lecture de ces romans est une expérimentation en elle-même car elle propose aux lecteurs une imagination active qui ne cesse d'être remise en question et repiquée à la page suivante. En fermant l'un ou l'autre roman, peut-être prenons-

nous aussi conscience du changement qui nous traverse et pensons à la phrase qui ponctue *Pulsarnacht* : « Das änderte alles » (PN, 412). La lecture de l'œuvre de Dietmar Dath change les perspectives et exige la pensée. Certes, la richesse des œuvres inviterait à d'autres analyses encore. Il est certain que l'intertextualité des deux romans permettrait des analyses plus approfondies. La notion de marxisme et l'aspect politique des romans pourrait également faire l'objet d'un travail, tout comme les questions liées à la figure de l'Autre et à ses écritures.

Il est temps de conclure toutefois, et de mettre un terme à ces affubulations riches de sens. Car il est clair que les romans de Dietmar Dath nous ont emporté vers d'autres horizons, vers un imaginaire qui ne se ferme aucune porte. En ce sens, son œuvre est une véritable inspiration, un souffle au milieu d'une actualité étouffante chargée d'écoanxiété autant que d'instabilité politique. Dietmar Dath, fabulateur pertinent, nous invite à ne pas avoir peur du changement et à nous transformer nous aussi, pour peut-être nous redécouvrir aux confins de nos subjectivités. Magie de l'esprit, sa SF nous emporte dans l'irréel pour mieux contempler le réel. Peut-être pouvons-nous alors affirmer avec lui : « Die SF hebt den Unglauben ans Unwirkliche auf, um den Glauben ans Wirkliche von der Seite anzuschauen. Wo das Wirkliche nicht wahr ist, kann die Kunst das zeigen »¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁷ Dietmar Dath : *Niegeschichte*, op. cit., p. 877.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

A. LITTERATURE PRIMAIRE :

1. Corpus :

DATH Dietmar, *Pulsarnacht: Roman*, Heyne, München, 2012.

DATH Dietmar, *Die Abschaffung der Arten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.

2. Autres oeuvres de Dietmar dath :

a. Romans et nouvelles :

DATH Dietmar, *Gentzen oder: Betrunkene aufräumen*, Matthes & Seitz, Berlin, 2021.

DATH Dietmar, *Neptunation*, Fischer Tor, Frankfurt am Main, 2019.

DATH Dietmar, *Du bist mir gleich*, Golden Press, Bremen, 2019.

DATH Dietmar, *Der Schnitt durch die Sonne: Roman*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2017.

DATH Dietmar, *Leider bin ich tot*, Suhrkamp, Berlin, 2016.

DATH Dietmar, *Venus siegt*, Fischer Tor, Frankfurt am Main, 2016.

DATH Dietmar, *Deutsche Demokratische Rechnung. Eine Liebeserzählung*, Eulenspiegel, Berlin, 2015.

DATH Dietmar, *Feldeváye: Roman der letzten Künste*, Suhrkamp, Berlin, 2014.

DATH Dietmar, SCHEIBLER Oliver, *Mensch wie Gras Wie. Graphic Novel*, Verbrecher, Berlin, 2014.

DATH Dietmar, *Kleine Polizei im Schnee. Erzählungen*, Verbrecher, Berlin, 2012.

DATH Dietmar, *Deutschland macht dicht*, Suhrkamp, Berlin, 2010.

DATH Dietmar, *Eisenmäuse. Ein verschlüsselter Sittenspiegel*, Hablizel, Lohmar, 2010.

DATH Dietmar, *Sie schläft. Filmroman*, Phantasia, Bellheim, 2009.

DATH Dietmar, *Waffenwetter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.

DATH Dietmar (sous le pseudonyme de David Dalek), *Das versteckte Sternbild*, Shayol, Berlin, 2007.

DATH Dietmar, *Dirac*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

DATH Dietmar, *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005.

DATH Dietmar, *Für immer in Honig*, Implex, Berlin, 2005.

DATH Dietmar, KIRCHNER Barbara, *Schwester Mitternacht*, Verbrecher, Berlin, 2002.

DATH Dietmar, *Phonon oder Staat ohne Namen*, Verbrecher, Berlin, 2001.

DATH Dietmar, *Am blinden Ufer: eine Geschichte vom Strand und aus den Schnitten*, Verbrecher, Berlin, 2000.

DATH Dietmar, KIRCHNER Barbara, *Schwester Mitternacht*, Verbrecher, Berlin, 2002.

- DATH Dietmar, *Der Minkowski-Baumfrosch*, De-Bug, Berlin, 2000.
 DATH Dietmar, *Die Ehre des Rudels. Horrornovelle*, Maas, Berlin, 1996.
 DATH Dietmar, *Charonia Tritonis. Ein Konzert, Dumme bitte wegbleiben. Erzählung*, SuKuLTuR, Berlin, 1997.
 DATH Dietmar, *Cordula killt dich! Oder: Wir sind doch nicht die Nemesis von jedem Pfeifenheini*, Verbrecher, Berlin, 1995.

b. Poésie

- DATH Dietmar, *Gott ruft zurück. Gedichte*, Connewitzer Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 2011.

c. Essais

- DATH Dietmar, *Stephen King. 100 Seiten*, Reclam, Leipzig, 2022.
 DATH Dietmar, *Hegel. 100 Seiten*, Reclam, Leipzig, 2020.
 DATH Dietmar, *Stehsatz: Eine Schreiblehre*, Wallstein, Göttingen, 2020.
 DATH Dietmar, *Niegeschichte: Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*, Berlin, Matthes & Seitz, Berlin, 2019.
 DATH Dietmar, GREFFRATH Mathias, *Das Menschen Mögliche. Zur Aktualität von Günther Anders*, Picus, Wien 2018.
 DATH Dietmar, *Karl Marx. 100 Seiten*, Reclam, Ditzingen, 2018.
 DATH Dietmar, *Superhelden*, Reclam, Leipzig, 2016.
 DATH Dietmar, *Klassenkampf im Dunkeln: Zehn zeitgemäße sozialistische Übungen*, Konkret KVV, Hamburg, 2014.
 DATH Dietmar, KIRCHNER Barbara, *Der Implex. Sozialer Fortschritt: Geschichte und Idee*, Suhrkamp, Berlin, 2012.
 DATH Dietmar, *Rosa Luxemburg*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010.
 DATH Dietmar, *Maschinenwinter - Wissen, Technik, Sozialismus: Eine Streitschrift*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.
 DATH Dietmar, *The Shramps*, Verbrecher, Berlin, 2007.
 DATH Dietmar, *Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet*, Implex, Berlin, 2003.
 DATH Dietmar, *Höhenrausch. Die Mathematik des XX. Jahrhunderts in zwanzig Gehirnen*, Eichborn, Frankfurt am Main, 2003.
 DATH Dietmar, *Schöner rechnen. Die Zukunft der Computer*, Berliner Taschenbuch btb, Berlin, 2002.

d. Livres audios / pieces radiophoniques

- DATH Dietmar, *Maryam. Kein Nachruf für Euch*, composition et chant : Sophia Kennedy, mise en scène : Henri Hüster, BR/NDR, 2019.
 DATH Dietmar, *Nie mehr warten. Ein Sprech-, Sing- und Musikdrama. Zur Russischen Revolution 1917*, mise en scène : Iris Drögekamp, Thomas Weber, SWR, 2017.
 DATH Dietmar, *Die Magnetin. Musikbild einer gefährlichen Liebe*, mise en scène: Iris Drögekamp, Thomas Weber, SWR, 2015.
 DATH Dietmar, GEBEL Thomas, *Deutsches Demokratisches Rechnen (Die Geschichte einer abgebrochenen Computerrevolution)*, mise en scène : Martin Heindel, RBB, 2015.
 DATH Dietmar, *Largoschmerzen. Ein sozialmedizinisches Desaster*, composition : Georg Zeitblom, mise en scène : Leonhard Koppelman, BR-Hörspiel und Medienkunst, 2014.

DATH Dietmar, *Silber gegen Ende*, avec *The Schwarzenbach*, SRF, 2014.
 DATH Dietmar, *Antilopenverlobung*, mise en scène : Leonhard Koppelman, BR Hörspiel und Medienkunst, 2013.
 DATH Dietmar, *Larissa oder Sprich diesen Tod nicht aus*, mise en scène: Iris Drögekamp, composition: Kammerflimmer Kollektief, SWR ars acustica, 2013.
 DATH Dietmar, *Ovale Fenster*, composition : Kammerflimmer Kollektief, SWR ars acustica, 2012.
 DATH Dietmar, *Die Abschaffung der Arten. Shortcut*, version courte (101'12) de l'adaptation de 11 heures, composition : Mouse on Mars, mise en scène : Ulrich Lampen, BR Hörspiel und Medienkunst, 2011/2012.
 DATH Dietmar, *Die Abschaffung der Arten. Romanbearbeitung*, mise en scène : Ulrich Lampen. composition : Mouse on Mars, BR Hörspiel und Medienkunst/Intermedium, 2011.

3. Représentations théâtrales :

DATH Dietmar, *Das Ende der Schöpfung*, 2022, Theater Augsburg.
 DATH Dietmar, *Restworld*, 2021, Theater Heidelberg.
 DATH Dietmar, *Frankenstein*, 2019, Schauspielhaus Zürich.
 DATH Dietmar, *Die nötige Folter*, 2019, Staatstheater Augsburg.
 DATH Dietmar, *Ein Volksfeind*, 2015, Schauspielhaus Zürich.
 DATH Dietmar, *Farbenblinde Arbeit*, 2014, Nationaltheater Mannheim.
 DATH Dietmar, *Regina Oder Die Eichhörnchenküsse*, 2011, Nationaltheater Mannheim.
 DATH Dietmar, *Sie schläft*, 2011, Zimmertheater Tübingen.
 DATH Dietmar, *Annika. Spiel für fünf Menschen*, 2011, Schauspiel Frankfurt, Frankfurter Positionen 2011.
 DATH Dietmar, *Maschinenwinter*, 2009, Centraltheater Leipzig.
 DATH Dietmar, *Die Abschaffung der Arten*, 2009, Deutsches Theater Berlin.
 DATH Dietmar, *Waffenwetter*, 2009, Nationaltheater Mannheim.

4. Œuvres musicales de Dietmar Dath :

DATH Dietmar, KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF – THE SCHWARZENBACH, *Nicht sterben. Aufpassen*, 2015.
 DATH Dietmar, KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF – THE SCHWARZENBACH, *Farnschiffe*, 2012.
 DATH Dietmar, KAMMERFLIMMER KOLLEKTIEF, *Im erwachten Garten*, 2009.

5. Traductions de Dietmar Dath :

ESHUN Kodwo, *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Id-Verlag, Berlin, 1999.
 LANDSDALE Joe R., *Drive-In*, Maas, Berlin, 1997.
 GIOVINAZZO, Buddy, *Cracktown*, Maas, Berlin, 1995.
 DI FILIPPO Paul, *Mund voll Zungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010.

B. LITTERATURE SECONDAIRE :

1. Sur le corpus :

- BORGARDS Roland, « Evolution als Experiment, Dietmar Daths Die Abschaffung der Arten », in : Roland Borgards, Nicolas Pethes : *Tier – Experiment – Literatur, 1880-2010, Studien zur Kulturpoetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2013, p. 219-232.
- BREYER Till, Rasmus OVERTHUN, Philippe ROEPSTORFF-ROBIANO, VASA Alexandra, *Monster und Kapitalismus: Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, transcript, Bielefeld, 2017.
- BÜHLER Benjamin, « Other Environments: Ecocriticism and Science Fiction (Lem, Ballard, Dath) », in : Frederike MIDDELHOFF, Sebastian SCHÖNBECK, Roland BORGARDS, Catrin GERDSDORF (éd.) : *Texts, animals, environments : zoopoetics and eco-poetics*, Rombach, Freiburg, 2019, p. 127-138.
- GERIGK Anja, « ‘Die ideale Geliebte’ - Utopische Erzählformen im Spiegel neuer Dystopien (Zeh, Dath, Kracht), in : *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2015/34, p. 5-19.
- KAPPELER Florian, KÖNNEMANN Sophia, « Jenseits von Mensch und Tier: Science, Fiction und Gender in Dietmar Daths Roman: Die Abschaffung der Arten », in : *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2011/4, p. 38-47.
- LANDKAMMER Bernhard, « Dietmar Daths ‘Die Abschaffung der Arten’: Zwischen politischer Science Fiction, Popkultur und Poetik », *All Theses and Dissertations (ETDs)*, 2011, <<https://doi.org/10.7936/K7SB43TB>>.
- MENNINGER Julian, « Unzuverlässige Erzählungen über uneindeutige Körper. Humane Transformationen und Irritationen bei Dietmar Dath », in : *Komparatistik Online*, 2017/1, p. 70-94.
- NITZKE Solvejg, « A Whole Earth Monument, Planetary Mediation in Dietmar Dath’s *The Abolition of Species* », in : Solvejg Nitzke, Nicola Pethes (eds.) : *Imagining Earth, Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Planet Home*, transcript, Bielefeld, 2017.
- NITZKE Solvejg, « Animal Spirits Unleashed. Kapitalistische Monster in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », *Monster und Kapitalismus: Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2017/2, p. 71.
- NITZKE Solvejg : « Die Verausgabung der Natur. Klima, Ökonomie und Zukunft in Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* », in : SOLTE-GRESSER Christiane, SCHMITT Claudia, *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Aisthesis, Bielefeld, 2017.
- RICHTER Steffen, « Tiergeschichte(n). Natur als Zeuge und Projekt bei Marcel Beyer und Dietmar Dath », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 2017/67, p. 309-322.
- SAUL Nicholas, « Was für ein Ereignis ist die Evolution? Ereignis und Emergenz in Dietmar Daths ‘Die Abschaffung der Arten’ », in : *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2016/135, p. 217-236.
- SCHULZE Holger, *Sonic Fiction*, Bloomsbury Academic, New York, 2020.
- WILLER Stefan, « Dietmar Daths enzyklopädische Science Fiction », in : *Arcadia*, 48/2, p. 391-410.

2. Interviews, recensions des œuvres de Dietmar Dath :

- APEL Friedmar, « Von der Rettung der Welt durch die Poesie », 25.9.2009, article de la *FAZ*, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/dietmar-dath-saemtliche-gedichte-von-der-rettung-der-welt-durch-die-poesie-1857356.html>>[20.2.20].
- « Auf Feldeváye ist die Hölle los », article de *Der Freitag*, 2014, <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/auf-feldevaye-ist-die-hoelle-los>>[2.2.20].
- CAMMANN Alexander, « Kolossaler Rückschritt », article de *die Zeit*, <<https://www.zeit.de/2012/08/L-S-Dath>>, [2.2.20].
- DIE REDAKTION VON SPEX, « Take Dath! », article de *Spex*, 2005, <<https://spex.de/take-dath/>>[2.2.20].
- DATH Dietmar, « Wie wir „Spex“ zerstört haben », *FAZ*, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/popmagazin-wie-wir-spex-zerstoert-haben-1384185.html>>[2.2.20].
- DATH Dietmar, site portant sur *Die Abschaffung der Arten* : <<http://www.cyrusgolden.de>>[20.2.20].
- HÖPPNER Stefan, « Aufforderung zum Sonnentanz. Dietmar Daths Science-Fiction-Roman „Der Schnitt durch die Sonne“ wird den Erwartungen nur teilweise gerecht », 19.03.2018, <<https://literaturkritik.de/dath-der-schnitt-durch-die-sonne-aufforderung-zum-sonnentanz,24343.html>>[2.2.20].
- JUNGEN Oliver, « Alles schläft, eine wacht », article de la *FAZ*, 30.12.2009, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/dietmar-dath-sie-schlaeft-alles-schlaeft-eine-wacht-1902350.html>>[2.2.20].
- LINDEMANN Thomas, « Dietmar Dath will die Aldi-Brüder entmachten », article de *Die Welt*, publié le 29.09.2009, <<https://www.welt.de/kultur/article4672252/Dietmar-Dath-will-die-Aldi-Brueder-entmachten.html>>[15.1.20].
- PORSCHARDT Ulf, « Dass an "Staat und Revolution", "Was tun?" und anderen Schriften Lenins so viel Nützliches ist, wie an wenigen alten Texten sonst », article de *die Welt*, <<https://www.welt.de/kultur/article2359438/In-Lenins-Schriften-ist-viel-Nuetzliches.html>>[2.2.20].

3. État de la question :

a. Ouvrages généraux sur la science-fiction :

- ALDISS Brian, WINGROVE David, *Trillion Year Spree: History of Science Fiction*, Gollancz, London, 1986.
- BALLARD James Graham, *A User's Guide to the Millennium*, Harper-Collins, London, 1996.
- BLANCHARD Antoine, *Moissons futures. 2050 : la SF française se met à table*, Éditions La Découverte, Paris, 2006.
- BUKATMAN Scott, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham, 1993.

- CERQUI Daniela, MÜLLER Barbara, « La fusion de la chair et du métal : entre science-fiction et expérimentation scientifique », in : *Sociologie et sociétés*, 2010 / 2, p. 43-65.
- CIXIN Liu, « Beyond Narcissism: What Science Fiction Can Offer Literature ». Traduction anglaise : Holger Nahm, Gabriel Ascher, in : *Science Fiction Studies*, 2013 / 14, p. 22-32.
- CSICSERY-RONAY Istvan, « The SF of Theory: Baudrillard and Haraway », in : *Science Fiction Studies, Science Fiction and Postmodernism*, 1991 / 3, p. 387-404.
- DESPRES Elaine, « Animaux transgéniques et posthumanité: quand l'hybridité annonce la fin d'un monde », in : DESBLACHE Lucile, *Hybrides et monstres: transgressions et promesses des cultures contemporaines*, éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2012.
- DESPRES Elaine, « Entre proto- et post-humanité, quelle trace de l'humain ? », in : *Cahiers du CEIMA*, 2013/9, p.227-249.
- DESPRES Elaine, MACHINAL Hélène : *PostHumains, Frontières, évolutions, hybridités*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- DISH Thomas, *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, The Free Press, New York, 1998.
- DUFOUR Catherine, « « Fifty Shades », pornographiquement correct », *Le Monde diplomatique*, 2014, <<https://www.monde-diplomatique.fr/2014/12/DUFOUR/51048>>.
- DUNN Thomas P., *The mechanical god: machines in science fiction*, Greenwood Press, Westport, 1982.
- DUPEYRON-LAFAY Françoise, *Les représentations du corps dans les oeuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard, 2006.
- HASSLER Donald M., « Les pionniers universitaires de la critique de science-fiction, 1940-1980 », in : *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 2012/1.
- HEINLEIN Robert, « Science fiction: Its nature, faults and virtues », in : *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*, 1959, discours tenu en 1957, <http://sciencefiction.loa.org/biographies/heinlein_science.php>[15.12.19].
- HOLLINGER Veronica, « Tendances contemporaines en critique de science-fiction, 1980-1999 », in : *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 2012 / 1.
- HYERONIMI Leonhard, « Manifest », in : *Metamorphosen*, Matthes und Seitz, Berlin, 2016.
- JAMESON Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* [2005], Verso, London, 2005. Traduction française : *Penser avec la science-fiction : Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2008.
- KIAUSCH Usch, « Science fiction als Geschichte der Gesellschaften und Geschlechter », in : *Out of this world! Beiträge zur Science Fiction, Politik und Utopie*, Mayerhofer, Petra, Christoph Spehr, Hamburg, 2002.
- KLEIN Gérard, « Le Procès en dissolution de la Science-Fiction, intenté par les agents de la culture dominante », in : *Europe*, 1977 / 580-581, <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/le_Proces_en_dissolution_de_la_Science-Fiction>[2.5.19].
- LANDON Brooks, *Science Fiction After 1900: From the Steam Man to the Stars*, Twayne, New York, 1997.
- LANGLET Irène, *La science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris, 2006.
- LE GUIN Ursula K., *Myth and Archetype in Science Fiction*, Writer's Notebook Press, Eugene, 1991.
- LOMBARDO Tom, « Science Fiction as the Mythology of the Future », in : *Center for Future Consciousness*, 2005, version de l'auteur :

- <http://www.centerforfutureconsciousness.com/pdf_files/readings/sciencefictionshortarticlejuly2005.pdf>[12.12.19].
- LUCKHURST Roger, « Les nombreuses morts de la science-fiction : une polémique », in : *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 2013/2.
- MOISSEEFF Marika, « Nous n'avons jamais été humains. Le néotène, les chimères et les robots », in : GRUZINSKI Serge, *Planète métisse*, Musée du Quai Branly/Actes Sud, Arles, p. 152-165.
- MOISSEEFF Marika, « Aliens as an Invasive Reproductive Power in Science Fiction », in : DASKALOVA Krassimira, SLAVOVA Kornelia, *Gendering Popular Culture: Perspectives from Eastern Europe and the West*, Polis, Sofia, 2013, p. 239-257.
- MOISSEEFF Marika, « La procréation dans les mythes contemporains : Une histoire de science-fiction », in : *Anthropologie et Sociétés*, 2005/29, p. 69-94.
- MOORCOCK Michael, « Guest Editorial », in : Edward James : *Science Fiction in the 20th century*, Oxford University Press, Oxford, 1994.
- PEDEFLOUS Justine, « Le corps dans le genre fantastique », *Problématisations*, 2014/6.
- RUSS Joanna, « Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction », in : *Extrapolation*, 1973/15, p. 51-59.
- SAAGE Richard, *Innenansichten Utopias: Wirkungen, Entwürfe und Chancen des utopischen Denkens*, Duncker & Humblot, Berlin, 1999.
- SAINT-GELAIS Richard, « Temporalités de la science-fiction », in : *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 2013/2.
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris, 2011.
- SANDER Agnes, « Les réseaux dans la science-fiction », in : *Flux*, 2003/51, p. 50-63.
- SCHMEINK Lars, *Biopunk Dystopias, Genetic Engineering, Society, and Science Fiction Biopunk*, Liverpool University Press, Liverpool, 2016.
- SPIEGEL Simon, « Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory », in : *Science Fiction Studies*, 2008/3, p. 369-385.
- SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* [1972]. Traduction française : *Pour une poétique de la science-fiction, études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Presses de l'université du Québec, Montréal, 1977.
- WILLIAMS Raymond, TREVES Eddy, « Utopie et science fiction », in : *L'Homme et la société*, 1984/73, p. 51-67.
- WOLMARK Jenny, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Hemel Hempstead, Harvester, 1994.

b. Sur la science-fiction germanophone :

- ADAM Marie-Hélène, SCHNEIDER-ÖZBEK Katrin, ROTHENHÄUSLER Andie, *Technik und Gender: Technikzukunft als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film*, KIT Scientific Publishing, Karlsruhe, 2016.
- BRANDT Dina, *Der deutsche Zukunftsroman (1918-1945). Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*, M. Niemeyer, Tübingen, 2007.
- CAMPBELL Bruce, GUENTHER-PAL Alison, PETERSEN Vibeke Rützou, *Detectives, dystopias, and poplit: studies in modern German genre fiction*, Camden House, Rochester, New York, 2014.

- CORNILS Ingo, « Reisen in Zeit und Raum: Die Renaissance der Science Fiction », in : *Literatur für Leser*, 2012/4, p. 275-299.
- CORNILS Ingo, *Beyond Tomorrow: German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2020.
- ESSELBORN Hans, *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2019.
- ESSELBORN Hans, « La science-fiction en Allemagne (de l'Ouest) et ses possibles au miroir du prix Kurd Lasswitz », in : *Recherches germaniques*, 2014/44, p.117- 136.
- ESSELBORN Hans, *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts: Vorträge des deutsch-französischen Kolloquiums*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.
- FISCHER William B., *The Empire Strikes Out. Kurd Laßwitz, Hans Dominik, and The Development of German Science Fiction*, Bowling Green University Press, Bowling Green, Ohio, 1984.
- FRIEDRICH Hans-Edwin, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur: ein Referat zur Forschung bis 1993*, De Gruyter, Berlin, 1995.
- FRANKE Herbert W., « Literatur der technischen Welt », in : Eike Barmeyer : *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, Fink, München, 1972, p. 105-118.
- GANSEL Carsten, « Phantastische Romane, Science-Fiction, Anti-Utopie. Einige Bemerkungen zur Phantastik in der BRD », in : *Weimarer Beiträge*, 1987/33, p. 399-419.
- GOODBODY Axel, « Telling the Story of Climate Change: The German Novel in the Anthropocene », in : Caroline Schaumann et Heather I. Sullivan, *German Ecocriticism in the Anthropocene*, Palgrave Macmillan US, New York, 2017, p. 293-314.
- GOTTWALD Ulrike, *Science fiction (SF) als Literatur in der Bundesrepublik der siebziger und achtziger Jahre*, P. Lang, Frankfurt am Main New York, 1990.
- HARRASSER Karin, « Science Fiction in Deutschland, Erkundungsgänge in einem literarischen Grenzgebiet », in: *Quarber Merkur*, 2002/96, p. 9-32.
- HEIDTMANN Horst, *Utopisch-phantastische Literatur in der DDR: Untersuchungen zur Entwicklung eines unterhaltungsliterarischen Genres von 1945-1979*, Wilhelm Fink, München, 1982.
- HEITEL Michael, RITTER Hermann, RÜSTER Johannes, SPREEN Dierk, *Heute die Welt - morgen das ganze Universum: Rechtsextremismus in der deutschen Gegenwart - Science-Fiction: Science-Fiction und rechte Populärkultur*, P. Machinery, Berlin, 2016.
- INNERHOFER Roland, « Science Fiction – Glanz und Elend eines Genres », in : *Der Deutschunterricht*, 2008/60, p. 2-12.
- INNERHOFER Roland, *Deutsche Science Fiction 1870-1914: Rekonstruktion und Analyse einer Gattung*, Böhlau, Wien, 1996.
- JAMESON Fredric, « Science Fiction and The German Democratic Republic », in : *Science-fiction Studies*, 1984/11, p. 194-199.
- KELLNER Rolf, *Aspekte der Science Fiction in Ost und West: Vortragsreihe des Slavischen Seminars im Rahmen des Studium Generale der Universität Tübingen*, Tübingen, Science & Fiction, 1985.
- KRUSCHEL Karsten, *Spielwelten zwischen Wunschbild und Warnbild Eutopisches und Dystopisches in der SF-Literatur der DDR in den achtziger Jahren*, Erster Dt. Fantasy-Club, Passau, 1995.
- KRYSMANSKI Hans Jürgen, *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher Romane des 20. Jahrhunderts*, Westdeutscher Verlag, Köln, Opladen, 1963.

- LEIB Judith, *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*, Aisthesis, Bielefeld, 2010.
- LEHNERT Gertrud, « Endzeitvisionen in der Science Fiction », in : Wolfgang BRAUNGART, Dieter GUTZEN, Gerhard KAISER, (éd.) : *Poesie der Apokalypse*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991.
- LÖCHEL Rolf, *Utopias Geschlechter: Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*, Ullrike Helmer, Sulzbach/Taunus, 2012.
- NAGL Manfred, *Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund*, Gunter Narr, Tübingen, 1981.
- REBHANN Anja, *Von Außen- und Innenräumen: eine Analyse zeitgenössischer deutschsprachiger Science-Fiction-Literatur*, Aisthesis, Bielefeld, 2013.
- SCHOSSBÖCK Judith, *Letzte Menschen: postapokalyptische Narrative und Identitäten in der neueren Literatur nach 1945*, Projekt, « Post-apocalyptic studies », Bochum, 2012.
- SCHULZ Hans Joachim, *Science Fiction*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1986.
- SIEBOLD Oliver, *Wort - Genre - Text: Wortneubildung in der Science Fiction*, Gunter Narr, Tübingen, 2000.
- STAPLETON Amy (1959-), *Utopias for a dying world: contemporary German science fiction's plea for a new ecological awareness*, P. Lang, New-York, 1992.
- TROJANOW Ilija, ZEH Juli, *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*, DTV, München, 2014.
- WALOWSKI Paweł, *Der (neue) Mensch und seine Welten: Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction*, Frank & Timme, Berlin, 2017.
- WILLMANN Françoise, *Science-Philosophie- Fiction : l'œuvre de Kurd Laßwitz (1848-1910)*, PUN, Nancy, 2017.

c. Anthologies et encyclopédies :

- ALPERS Hans Joachim, FUCHS Werner, HAHN Ronald M., *Reclam Science Fiction Führer*, Reclam, Stuttgart, 1982.
- ALPERS Hans-Joachim, FUCHS Werner, HAHN Ronald M., JESCHKE Wolfgang, *Lexikon der Science Fiction Literatur*, Heyne, München, 1980,
- BARR Marleen, *Future Females: A Critical Anthology*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1981.
- CLUTE John, *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*, Dorling Kindersley, London, 1995.
- CLUTE John, NICHOLLS Peter, « The Encyclopedia of science fiction », Granada, London, 1979, <<http://www.sf-encyclopedia.com>>[2.2.20].
- LATHAM Rob, *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2018.
- MÜNCH Detlef, *Die Liebe der Zukunft vor 100 Jahren. 12 vergessene klassische deutsche Science Fiction. Erzählungen von Rudolf Bartzsch, Johannes Cotta, Hans Flesch, Carl Grunert, Hermann Löns, Friedrich Streißler, Friedrich Thieme, A. Ulrich, Band 1, 1897-1909*, Synergen, Dortmund, 2010.
- MÜNCH Detlef, *Der Krieg der Zukunft vor 100 Jahren. 4 vergessene klassische deutsche Science Fiction. Antikriegsutopien von Otto Ehrhart, Friedrich Freksa und Paul von Schoenaich, Band 3. Die Nachkriegsjahre 1919-1928*, Synergen-Verlag, Dortmund, 2007.
- MÜNCH Detlef, *Die Schule der Zukunft vor 100 Jahren. 7 vergessene klassische deutsche Science Fiction. Erzählungen von August Fetz, Alfons Goldschmidt, Ferdinand Groß,*

- Kurd Laßwitz, *Jehan van der Straaten u.a. aus den Jahren 1877-1911*, Synergen-Verlag, Dortmund, 2007.
- PRUCHER Jeff, *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- WALTHER Daniel, *Science-fiction allemande. Étrangers à Utopolis*, Presses Pocket, Paris, 1980.

4. Approches critiques :

a. Les imaginaires :

- ARDOINO Jacques, BERTIN Georges, *Figures de l'autre. Imaginaires de l'altérité et de l'altération*, Téraèdre, Paris, 2010.
- BRAGA Corin, *Les antiutopies classiques*, « Lire le XVIIIe siècle. Série Voyages réels et voyages imaginaires », Paris, 2012.
- BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992.
- BRONNER Gérald, *Croyances et imaginaires contemporains*, Éditions Manucius, Paris, 2013.
- COIFFET Philippe, *Mondes imaginaires : Les arcanes de la réalité virtuelle*, Hermès Science Publications, Paris, 1995.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* [1979], Dunod, Paris, 1993.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
- GOUGAUD Henri, *Démons et merveilles de la Science-fiction*, Julliard, Paris, 1974.
- JAMME CHRISTOPH, *Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 2 Neuzeit und Gegenwart*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wbg Academic, Darmstadt, 1991.
- LECOURT Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Les Empêcheurs de tourner en rond, Le Plessis Robinson, Paris, 1997.
- LIBIS Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Berg international, Paris, 1980.
- MAESTRUTTI Marina, *Imaginaires des nanotechnologies : mythes et fictions de l'infiniment petit*, Vuibert, Paris, 2011.
- Michel, *Le rythme de la vie. Variations sur les sensibilités postmodernes*, La Table Ronde, Paris, 2004.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris, 1992.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2016.
- YAGUELLO Marina, *Les langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Seuil, Paris, 2006.

b. (Re)penser la nature à l'ère post/transhumaine :

- BUCHANAN Allen, BROCK Dan W., DANIELS Norman, WIKLER Daniel, *From Chance to Choice: Genetics and Justice*, CUP, Cambridge, 2000.
- BRAIDOTTI Rosi, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, Malden, 2013.

- CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON, Julien, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Dehors, Paris, 2018.
- CHASSAY Jean-François, DESPRES Elaine (éd.), *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, Figura, Montréal, 2010.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- DIAMOND Jared, FIDEL Jean-Luc, BOTZ Agnès, *Effondrement : Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Gallimard, Paris, 2009.
- HEISE Ursula K., *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010.
- HARAWAY Donna Jeanne, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, London, 2016.
- HARAWAY Donna Jeanne, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.
- HAYLES Catherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* by N. Katherine Hayles, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- HORN Eva, « Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie », in: Reto SORG, Stefan Bodo WÜRFEL (éd.): *Apokalypse und Utopie in der Moderne*, Wilhelm Fink München, 2010, p. 101-118.
- HOTTOIS Gilbert, *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Vrin, Paris, 2018.
- HUXLEY Julian, *New Bottles for New Wine*, Chatto & Windus, London, 1957.
- LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.
- LEGGEWIE Claus, WELZER Harald, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten: Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*, Fischer, Frankfurt am Main, 2010.
- LOVELOCK James, COUTURIAU Paul, ROLLINAT Cristel, *La terre est un être vivant : L'hypothèse Gaïa*, Flammarion, Paris, 2010.
- MOISSEFF Marika, « Nous n'avons jamais été humains. Le néotène, les chimères et les robots », in : Serge Gruzinski, *Planète métisse*, Musée du Quai Branly/Actes Sud, Arles, p. 152-165.
- SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphael, COCHET Yves, *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Le Seuil, 2015.
- SLOTEDIJK Peter, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.
- TSING Anna Lowenhaupt, BUBANDT Nils, GAN Elaine, SWANSON Heather Anne, *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.
- VITA-MORE Natasha, *Humanity+ Newsletter*, 2016, <<https://transhumanistes.com/humanity-newsletter/>>[2.4.2020].
- VON WEIZSÄCKER Carl Friedrich, *Bewußtseinswandel*, Hanser, München, 1988.
- WOLFE Cary, *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

c. Sur le genre et le féminisme :

- ATTEBERY Brian, *Decoding Gender in Science Fiction*, Routledge, London, 2014.
- BALSAMO Anne, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Duke University Press Books, London, 1995.
- BINDER Regina, *Die maskierte Utopie: Feminismus und Science Fiction*, P. Lang, Frankfurt am Main, Bern, Paris, 1996.

- COLLET Isabelle et Nicole MOSCONI, « Les informaticiennes : de la dominance de classe aux discriminations de sexe ? », in : *Nouvelles Questions Féministes*, 2010/29, p. 100-113.
- FISCHER Allan, MARGOLIS Jane, *Unlocking the Clubhouse – Women in Computing* [2002], MIT Press, Cambridge, Mass, 2003.
- HARAWAY Donna Jeanne, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in The Late Twentieth Century* [1984], University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016, traduction française : « Le manifeste cyborg, Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », in : Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions- féminismes*, Exils éditeurs, Paris, 2007, p. 29-92.
- HARAWAY Donna Jeanne, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Psychology Press, London, 1989.
- HARAWAY Donna Jeanne, « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », in : Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON, Paula A. TREICHLER (éd.): *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, p. 295-337.
- HARAWAY Donna Jeanne, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- HOLLAND-CUNZ Barbara, *Feministische Utopien: Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*, Corian, Meitingen, 1986.
- LE GUIN, Ursula K., « Is Gender Necessary? », in : Susan J. ANDERSON, Vonda MCINTYRE (éd.), *Beyond Equality*, Fawcett, Greenwich, 1976.
- PRECIADO Paul Beatriz : *Un appartement sur Uranus*, Grasset, Paris, 2019.
- PRECIADO Paul Beatriz : « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », in : *Chimères*, 2010/3, p. 241-257
- PRECIADO Paul Beatriz, « Biopolitique du genre », in : Hélène ROUCH, Elsa DORLIN, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, *Le corps entre sexe et genre*, L'Harmattan, Cahiers du Cedref, Paris, 2005.
- PRECIADO Paul Beatriz, *Testo Junkie, sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.
- RUSS Joanna, *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- WITTIG Monique, *The Straight Mind* [1992]. Traduction française : *La pensée straight*, Éditions Balland, Paris, 2001.
- WITTIG Monique, ZEIG Sande, *Lesbian Peoples: Material for A Dictionary* [1979]. Traduction française : *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris, 2011.

d. Ouvrages traitant des *Postcolonial studies* et des études animales :

- BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, New York, London, 1994.
- BODENBURG Julia, *Tier und Mensch: Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*, Rombach, Freiburg im Breisgau, 2011.
- CHONE Aurélie, REPUSSARD Catherine (éd.), *Des animaux et des hommes. Von Tieren und Menschen, Recherches Germaniques Hors-série*, 2015/10, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2015.
- CLAVARON Yves, *Petite introduction aux postcolonial studies*, Éditions Kimé, Paris, 2015.
- DE WAAL Frans, *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*. Traduction française : *L'Âge de l'empathie : leçons de nature pour une société plus apaisée*, Éditions Les Liens qui libèrent, Paris, 2010.

- DÜRBECK Gabriele, STOBBE Urte (éd.), *Ecocriticism, eine Einführung*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 2015.
- HA Kien Nghi, *Hype um Hybridität, Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, transcript, Bielefeld, 2005.
- SIMON Anne, « Présentation de la zoopoétique », <<https://animots.hypotheses.org>>[2.7.22].
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009.
- SUZUKI Kotaro, « Comment les animaux perçoivent le monde ? », in : *Le Cercle psy*, Hors-série n°7 (novembre / décembre 2018), p. 14-17.
- THESSARD Anne-Laure, « Vers le transanimalisme », in : *Le Cercle psy*, Hors-série n° 7 (novembre / décembre 2018), p. 102-105.
- VINT Sherryl : « Animal Alterity, Science-fiction And Human-Animal Studies », in : Rob LATHAM : *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury Academic, London, New York, 2018, p. 414-437.

e. Postmodernité, postmodernisme, théorie littéraire :

- ANDERSON Perry, *The Origins of Postmodernity*. Traduction française : *Les origines de la postmodernité*, les Prairies ordinaires, Paris, 2010.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.
- BAUMAN Zygmunt, *Nati Liquididi* [2017]. Traduction française : *Les enfants de la société liquide*, Fayard, Paris, 2018.
- BAUMAN Zygmunt, *Postmodernity and Its Discontents*, Polity Press, Cambridge, 1997.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Voix et Présence*, PUF, Paris, 1967.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. Hétérotopies », in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984/5, p. 46-49.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au Collège de France. 1978-1979*, Gallimard/Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris, 1971.
- JAMESON Frederic, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [1991]. Traduction française : *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2007.
- JAUSS Hans Robert, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft » [1967], in : Rainer Warning : *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*, Wilhelm Fink, München, 1979.
- LÜTZELER Paul Michael, *Räume der literarischen Postmoderne*, Stauffenburg, Tübingen, 2019.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- MAFFESOLI Michel, *La postmodernité à l'heure du numérique : regards croisés sur notre époque*, François Bourin, Paris, 2016.
- MAFFESOLI Michel, *L'ordre des choses : penser la postmodernité*, CNRS éditions, Paris, 2014.
- MARSHALL Brenda K., *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, Routledge, New York, London, 1992.

- NAGELSCHEIDT Ilse (éd.), *Zwischen Trivialität und Postmoderne: Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, P. Lang, Frankfurt am Main, New York, 2002.
- SCHNEIDER Romana, FLAGGE Ingeborg, *Post-modernism Revisited*, Junius, Hamburg, 2004.
- TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Dunod, Paris, 1994.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- WITTSTOCK Uwe (éd.), *Postmoderne in der deutschen Literatur: Lockerungsübungen aus fünfzig Jahren*, Wallstein, Göttingen, 2015.
- WITTSTOCK Uwe (éd.), *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*, Reclam, Leipzig, 1994.

f. Cyborgs, technologies, épistémologie :

- ANDERS Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München, 1980.
- CLYNES Manfred E., KLINE Nathan S. [1960], « Cyborgs and space », *The Cyborg handbook*, Routledge, London, 1995, p. 29–34.
- DARWIN Charles, *The Origin of Species* [1859]. Traduction française: *L'origine des espèces*, Flammarion, Paris, 1999.
- GANASCIA Jean-Gabriel, *Le mythe de la Singularité - Faut-il craindre l'intelligence artificielle ?*, Seuil, Paris, 2017.
- GEBAUER Günter, « Körper-Utopien: Neue Mythen des Alltags », <<http://arus.letras.up.pt/jspui/handle/123456789/84117>>[20.1.2018].
- HARARI Yuval Noah, DAUZAT Pierre-Emmanuel, *Homo Deus, Une brève histoire de l'avenir*, Albin Michel, Paris, 2017.
- HUME David, *An Abstract of a Book lately Published: Entitled A Treatise of Human Nature etc.* Traduction française : *Abrégé du traité de la nature humaine*, Aubier-Montaigne, Paris, 1971.
- KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* [1962, seconde édition 1970]. Traduction française : *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Paris, 1983.
- MEILLASSOUX Quentin, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* [2013], Aux forges de Vulcain, Paris, 2015.
- MEILLASSOUX Quentin, *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, Paris, 2006.
- SCHNELL Martin, *Leib. körper. Maschine. Interdisziplinäre Studien über den bedürftigen Menschen*, selbstbestimmtes Leben, Düsseldorf, 2004.
- SENNETT Richard, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* [1994]. Traduction allemande: *Fleisch und Stein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- SPREEN Dierk, *Upgradekultur: der Körper in der Enhancement-Gesellschaft*, Transcript, Bielefeld, 2015.
- SPREEN Dierk, *Cyborgs und andere Techno-Körper: ein Essay im Grenzbereich von Bios und Techne*, Edfc, Passau, 2000.
- SPREEN Dierk, « Was ver-spricht der Cyborg? », in : *Ästhetik & Kommunikation*, 1997/26, p. 86-94.
- SRNICEK Nick, WILLIAMS Alex, *Inventing the Future (revised and updated edition): Postcapitalism and a World Without Work*, Verso, London, 2016.

- SRNICEK Nick, WILLIAMS Alex, BURY Laurent, *Accélérer le futur : Post-travail & post-capitalisme*, Cité du design IRDD, Saint-Étienne, 2017.
- SRNICEK Nick, WILLIAMS Alex, PERROTTET Vincent, *Accélérons ! Manifeste pour une Politique Accélérationniste*, Les Éditions Adespote, Paris, 2017.
- WIENER Norbert, *The Human Use of Human Being* [1949], Da Capo Press, Cambridge, 1988.
- WOLFRAM Stephen, *A New Kind of Science*, Wolfram Media, Champaign, 2002.
- WITTIG Frank, *Maschinenmenschen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997.

C. LISTE SÉLECTIVE D'ŒUVRES DE SCIENCE-FICTION

Cette liste non exhaustive regroupe des œuvres, pour l'essentiel contemporaines, de science-fiction ayant inspiré ce travail. Certaines sont directement citées par Dietmar Dath dans ses œuvres, d'autres permettent un parallèle intéressant pour l'analyse. La section contient également une liste d'œuvres non science-fictionnelles qui occupent une place centrale dans l'analyse du corpus.

1. Littérature germanophone :

- ALPERS Hans J., *Deutschland in den Schatten*, Heyne, München, 2003.
- ARJOUNI Jakob, *Chez Max*, Diogenes, Zürich, 2006.
- BRANDHORST Andreas, *Ewiges Leben*, Piper, München, 2018.
- ÇAKAN Myra, *When the Music's over*, Argument, Hamburg, 1999.
- DELIUS Friedrich Christian, *Die Frau, für die ich den Computer erfand*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2009.
- DÖBLIN Alfred, *Berge Meere und Giganten* [1924], Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2013.
- DOMINIK Hans, *Das Erbe der Uraniden*, Scherl, Berlin, 1927.
- ESCHBACH Andreas, *Herr aller Dinge: Roman*, Bastei Lübbe, Köln, 2011.
- ESCHBACH Andreas, *Der Letzte seiner Art*, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach, 2003.
- ESCHBACH Andreas, *Das Jesus Video*, Schneekluth, München, 1998.
- ESCHBACH Andreas, *Die Haarteppichknüpfer*, Schneekluth, München, 1995.
- EWERS Hanns Heinz, *Alraune*, Georg Müller, München, 1911.
- FLECK Dirk C., *Das Tahiti-Projekt*, Pendo, München, 2008.
- FLECK Dirk C., *GO! Die Ökodiktatur*, Rasch und Röhring, Hamburg, 1993.
- FÜHMANN Franz, *Saiäns-fiktschen*, Hinstorff, Rostock, 1981.
- GUSE Juan S., *Miami Punk*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2019.
- HAMMERSCHMITT Marcus, *Der Zensor*, Argument, Hamburg, 2001.
- HAMMERSCHMITT Marcus, *Target*, Suhrkamp, Berlin, 1998.
- HAMMERSCHMITT Marcus, *Der Glasmensch und andere Science-Fiction-Geschichten*, Suhrkamp, Berlin, 1995.
- HANNING Theresa, *Die Optimierer*, Bastei Lübbe, Köln, 2017.
- HESSE Hermann, *Das Glasperlenspiel: Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften* [1943], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012.
- HILLENBRAND Tom, *Hologrammatica*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2018.
- JESCHKE, *Midas oder Die Auferstehung des Fleisches*, Heyne, München, 1989.
- JESCHKE Wolfgang, *Das Cusanus-Spiel*, Droemer, München, 2005.
- JESCHKE Wolfgang, *Der letzte Tag der Schöpfung*, Heyne, München, 1981.
- JIRGL Reinhard, *Nichts von euch auf Erden*, dtv, München, 2013.
- KELLERMANN Bernhard, *Der Tunnel* [1913], Suhrkamp, Berlin, 1995.
- KLEIN Georg, *Die Zukunft des Mars*, Rowohlt, Reinbek, 2013.
- KYR Oliver, *Ascheländ*, Acabus, Hamburg, 2016.
- LABWITZ Kurd, *Sternentau. Die Pflanze vom Neptunmond* [1909], Dieter von Reeken, Lüneburg, 2008.
- LABWITZ Kurd, *Auf zwei Planeten* [1897], Heyne, München, 1998.
- MEYRINK Gustav, *Der Golem* [1915], Langen Müller, München, 1972.

- RUGE Eugen, *Follower: vierzehn Sätze über einen fiktiven Enkel: Roman*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2016.
- SCHÄTZING Frank, *Der Schwarm*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2004.
- SCHMIDT Arno, *Die Gelehrtenrepublik* [1957], Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1971.
- SETZ Clemens J., *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre: Roman*, Suhrkamp, Berlin, 2015.
- STREERUWITZ Marlene, *Norma Desmond*, Fischer, Berlin, 2002.
- TROJANOW Iliya, *EisTau*, Hanser, München, 2011.
- WEISS Philipp, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen: Roman*, Suhrkamp, Berlin, 2018.
- ZEH Juli, *Corpus delicti*, Schöffling, Frankfurt am Main, 2009.

2. Francophone :

- ADAM Anne (éd.), *Au Bal des actifs. Demain le travail*, La Volte, Clamart, 2017.
- BARBERI Jacques, *Le Crépuscule des chimères*, Flammarion, Paris, 2002.
- CALVO David, *Toxoplasma*, La Volte, Clamart, 2017.
- DAMASIO Alain, *Les furtifs*, La Volte, Clamart, 2019.
- DAMASIO Alain, *La Zone du dehors* [1999], Gallimard, Paris, 2015.
- DANTEC Maurice G., *Cosmos Incorporated* [2005], Le Livre de Poche, Paris, 2007.
- DUCROZET Pierre, *L'invention des corps*, Actes Sud, Paris, 2017.
- DUFOUR Catherine, *L'accroissement mathématique du plaisir*, Gallimard, Paris, 2011.
- DUFOUR Catherine, *Le goût de l'immortalité*, Mnémos, Paris, 2005.
- KLOETZER Laurent, KLOETZER Laure, *Anamnèse de Lady Star*, Denoël, Paris, 2013.
- MERLE Robert, *Les Hommes protégés* [1974], Gallimard, Paris, 1989.
- NOON Jeff, *Pollen*, Au Diable Vauvert, Vauvert, 2016.
- ROSNY AINE Joseph Henri Honoré, *La Mort de la Terre* [1910], Gallimard-Jeunesse, Paris, 1976.

3. Littérature SF d'autres pays :

- ALDERMAN Naomi, *The Power* [2016]. Traduction française : *Le pouvoir*, Calmann-Lévy, Paris, 2018.
- ASIMOV Isaac, *I, Robot* [1950]. Traduction française : *Le cycle des robots, Tome 1 : Les robots*, J'ai lu, Paris, 2013.
- ATWOOD Margaret, *Oryx and Crake* [2003]. Traduction française : *Le dernier homme*, Poche, Paris, 2007.
- BACIGALUPI Paolo, *The Windup Girl* [2009]. Traduction française : *La fille automate*, Au Diable Vauvert, Vauvert, 2012.
- COREY James S.A., *The Expanse. Leviathan Wakes* [2011]. Traduction française : *The Expanse. L'éveil du Léviathan*, Actes Sud, Paris, 2014.
- CIXIN Liu, 三体 [2008]. Traduction française : *Le Problème à trois corps*, Actes Sud, Arles, 2016.
- CROWLEY John, *Beasts* [1976], Goodchild, Wendover, 1984.

- DICK Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [1968]. Traduction française : *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*, J'ai lu, Paris, 2012.
- DI FILIPPO Paul, *A Mouthful of Tongues: Her Totipotent Tropicandia*, Borgo Press, San Bernardino, 2002.
- EGAN Greg, *Permutation City* [1994]. Traduction française : *La cité des permutants*, Robert Laffont, Paris, 1996.
- ESHUN Kodwo, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Quartet Books, London, 1998.
- FAGAN Jenni, *The Sunlight Pilgrims* [1950]. Traduction française : *Les Buveurs de lumière*, Editions Métailié, Paris, 2017.
- GIBSON William, *Neuromancer* [1984]. Traduction française : *Neuromancien*, La Découverte, Paris, 1985.
- GLUKHOVSKY Dmitry, *Сумерки* [2007]. Traduction française : *Sumerki*, L'Atalante, Nantes, 2014.
- HERBERT Frank, *Dune* [1965]. Traduction française : *Dune*, Chilton Books, Philadelphie, New York, 1965.
- HUXLEY Aldous, *Brave New World* [1932]. Traduction française : *Le meilleur des mondes*, Plon, Paris, 2013.
- LE GUIN Ursula K., *The Left Hand of Darkness* [1969]. Traduction française : *La Main gauche de la nuit*, Le Livre de Poche, Paris, 2006.
- LOVECRAFT Howard Phillips, *The Call of Cthulhu*, [1926]. Traduction française : *L'Appel de Cthulhu.*, Points, Paris, 2015.
- MATHESON Richard, *I Am Legend* [1955]. Traduction française : *Je suis une légende*, Éditions Denoël, Paris, 2001.
- MCCARTHY CORMAC, *The Road*, Alfred A. Knopf, New York, 2006.
- MOORCOCK Michael, *Kane of Old Mars* [1965]. Traduction française : *Le Cycle du guerrier de Mars*, Albin Michel, Paris, 1987.
- MOORE Catherine L., *Northwest Smith* [1953]. Traduction française : *Les aventures de Northwest Smith*, Gallimard, Paris, 2010.
- ORWELL Georges, *1984* [1949], J'ai lu, Paris, 1972.
- ROBINSON Kim Stanley, *The Years of Rice and Salt* [2002]. Traduction française : *Chroniques des années noires*, Pocket, Paris, 2006.
- RUSS Joanna, *The Female Man* [1975]. Traduction française : *L'Autre Moitié de l'homme*, Gollancz, London, 2010.
- SCHECKLEY Robert, *The Status Civilization* [1960]. Traduction française : *Omega*, Pocket, Paris, 1998.
- SCHELLEY Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [1818]. Traduction française : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Gallimard, Paris, 2015.
- SIMAK Clifford D., *City* [1952]. Traduction française : *Demain les chiens*, J'ai lu, Paris, 2005.
- SIMMONS Dan, *Hyperion* [1989]. Traduction française : *Hypérion*, Robert Laffont, Paris, 1991.
- ST JOHN MANDEL Emily, *Station Eleven* [2014]. Traduction française : *Station Eleven*, Rivages, Paris, 2016.
- STAROBINETS Anna, *Живущий* [2011]. Traduction française : *Le Vivant*, Pocket, Paris, 2017.
- VINGE Vernor, *A Deepness in the Sky* [1999]. Traduction française : *Au tréfonds du ciel*, Robert Laffont, Paris, 2001.
- WELLS Herbert George, *The Island of Dr. Moreau* [1896]. Traduction française : *L'île du docteur Moreau*, Gallimard, Paris, 1997.

WILSON Robert Charles, *Spin* [2005]. Traduction française : *Spin*, Denoël, Paris, 2007.
WOLFE Bernard, *Limbo* [1952]. Traduction française : *Limbo*, Livre de Poche, Paris, 1978.
YUKNAVITCH Lidia, *The Book of Joan* [2017]. Traduction française : *Le roman de Jeanne*, Denoël, Paris, 2018.
ZAMIATINE Ievgueni, *Мы* [1920]. Traduction française : *Nous Autres*, Gallimard, Paris, 1979.

4. Autres œuvres littéraires :

ELIOT Thomas Stearns, *The Waste Land* [1922], Mint Editions, Berkeley, 2016.
GOETHE Johann Wolfgang, *Faust, Der Tragödie erster Teil* [1808], Reclam, Ditzingen, 1995.
GOETHE Johann Wolfgang, *Reineke Fuchs* [1794], Tredition Classics, Hamburg, 2012.
POUND Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, A New Directions Book, New York, 1996.
Traduction française : *Les Cantos*, Flammarion, Paris, 1986.
SHAKESPEARE William, *King Lear* [1606]. Traduction française : *Le Roi Lear*, Flammarion, Paris, 2014.

5. Œuvres cinématographiques, séries :

Films :

BILAL Enki, « Bunker Palace Hôtel », 1989.
BORDEN Lizzie, « Born in Flames », 2006.
CAMERON James, « Avatar », 2009.
CAMERON James, « Aliens : le retour », 1986.
CHRISANDER Nils, « Alraune und der Golem », 1919.
CRONENBERG David, « EXistenZ », 1999.
DEREN Maya, « At Land », 1944.
ENGLER Ivan et Ralph ETTER, « Cargo, Da Draussen bist du allein », 2009.
FINCHER David, « Alien 3 », 1992
FLEISCHER Richard, « Soylent Green », 1973.
FURTADO Jorge, « O Homem Que Copiava », 2003
HANDLOEGTEN Hendrik, « Sechzehneichen », 2012.
HOFFMANN Kurt, « Herrliche Zeiten im Spessart », 1967.
JEUNET Jean-Pierre, « Alien, la résurrection », 1997
KAUFMAN Philip, « Invasion of The Body Snatchers », 1978.
KRAUME LARS, « Die kommenden Tage », 2010.
KUBRICK Stanley, « 2001, l'Odyssée de l'espace », 1968.
LANG Fritz, « Metropolis », 1929.
LIBMAN Leslie, WILLIAMS Larry, « Brave New World », 1998.
LYNCH David, « Dune », 1984.
OSHII Mamoru, « Ghost in The Shell », 1997.
PÖLSLER Julian, « Die Wand », 1963.
SCOTT Ridley, « Blade Runner », 2007.
SCOTT Ridley, « Alien, le huitième passager », 1979.
SCOTT Ridley, « Prometheus », 2012.

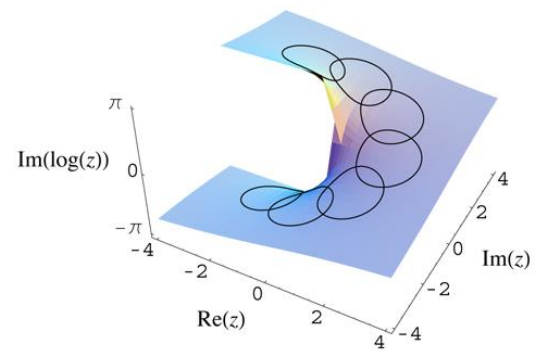
SCOTT Ridley, « Alien: Covenant », 2017.
VILLENEUVE Denis, « Premier contact », 2016.

Séries :

FOSTER Jodie et John HILLCOAT, « Black Mirror », 2011.
GOYER David S., FRIEDMAN Josh « Foundation », 2021
KALOGRIDIS Laeta, « Altered Carbon », 2018.
ODARA Baran bo, « Dark », 2017.
SHORTER Clinton, « The Expanse », 2015.
SUKAČEVIĆ Damir, « Transfer. Der Traum vom ewigen Leben », 2010.
WIENER David, « Brave New World », 2020.

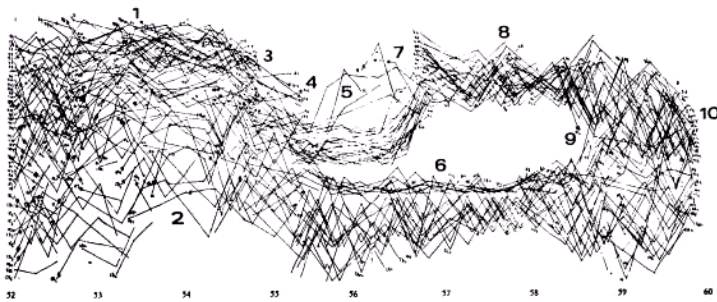
IX. ANNEXES

Représentation graphique de la singularité mathématique. Le résultat graphique de la fonction \log lorsque $x=0$ dans l'ensemble complexe C se comporte en effet comme un lacet tournant autour de l'origine et obtenant une autre détermination après un tour. Pris sous un autre angle, c'est une spirale.



Réalisé par YAMASHITA Makoto, Own work, CC BY 2.5,

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1063792>>

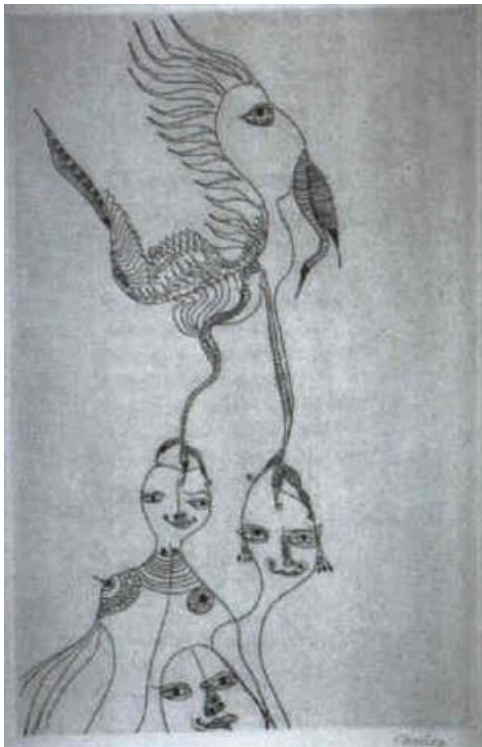


Formalisation mathématique de la musique chez Iannis Xenakis. Chaque ligne représente un instrument à corde qui est nommé sur l'axe des ordonnées, de la tonalité la plus basse à la plus haute. L'axe des abscisses représente le temps.

Nouritza Matossian : *Xenakis*, Kahn & Averill, London, 1986, p. 16.



Unica Zürn : *Sans Titre* : 1966, 25 x 19 cm,
<http://www.artnet.fr/artistes/unica-z%C3%BCrn/untitled-Bsh0LlNe0skNCyBvGympUw2>



Unica Zürn : *Oracles et spectacles*, 1967, 34,5 x 27,5 cm, <http://www.artnet.fr/artistes/unica-z%C3%BCrn/unica-zurn-oracles-et-spectacles-5NZmtRDS-DIXwzkEK0yAuQ2>

Translated by **cfs fcée** by its pronounced **METROsexual.com**

Personne Gingembre v3.3

Le genre est l'un de ces concepts que tout le monde croit comprendre, mais que la plupart ignore. Le genre n'est pas binaire. Ce n'est pas « ou l'autre ». Dans plusieurs cas, il s'agit « des deux et plus ». Une pincée de ceci, un soupçon de cela. Ce délicieux petit guide est conçu comme un hors-d'œuvre afin de mieux comprendre les genres. S'il vous ouvre l'appétit, c'est tant mieux.

4 versions et combinaisons d'étiquettes possibles (parmi une infinité)

Dessinez votre point dans les deux continums de chaque catégorie pour représenter votre identité et combinez tous les ingrédients pour former votre personne gingembre.

Comment vous, dans votre esprit, définissez votre genre selon votre conformité (ou non conformité) à ce que vous pensez être les options de votre genre.

La manière dont vous manifestez votre genre par vos actions, votre habillement et votre attitude, et comment ces manifestations sont interprétées selon les normes de genre.

Les caractéristiques sexuelles à votre naissance et pendant votre croissance, incluant les organes sexuels, la forme du corps, le ton de la voix, la pilosité, les hormones, les chromosomes, etc.

Attirance sexuelle envers
 Personne () Féminité / () Masculinité
 () Femme / () Homme

Attirance émotionnelle envers
 Personne () Féminité / () Masculinité
 () Femme / () Homme

Vous restez sur votre faim? Apprenez-en plus à <http://bit.ly/genderbread>

Pour chaque groupe, exercez toutes les options qui s'appliquent à vous et dessinez le point qui décrit les aspects du genre qui vous attire.

Schéma de la personne Gingembre :

< <https://www.genderbread.org/wp-content/uploads/2017/01/Personne-Gingembre-3.3.pdf> >

Figure 6

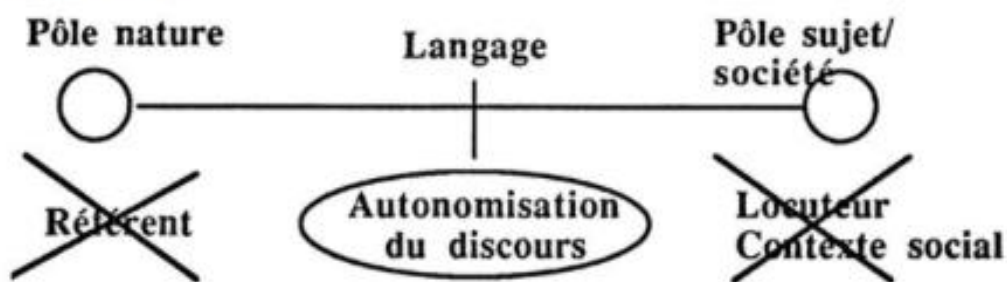


Schéma sur l'autotélisme du langage, cf. Bruno Latour : *Nous n'avons jamais été modernes, op. cit.*, p. 142.

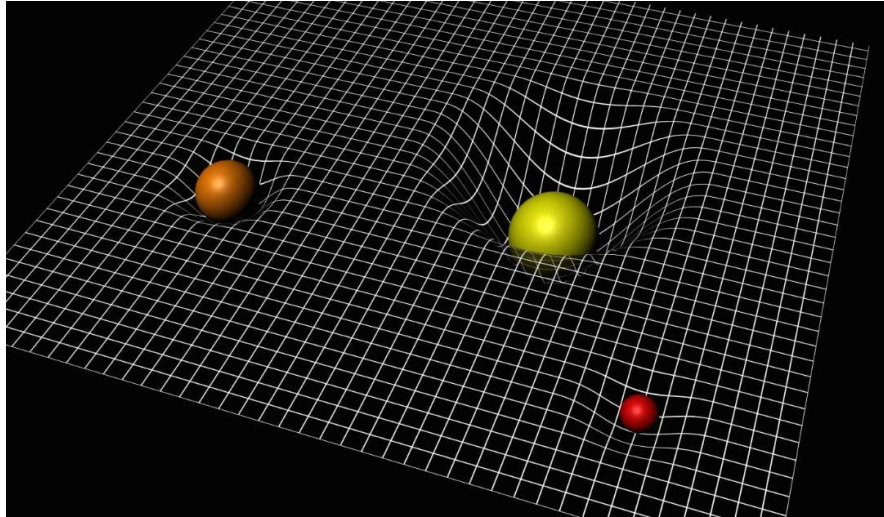


Illustration de la courbure de l'espace-temps en proportion à la masse et la densité des astres. Crédits : ESA, < <https://trustmyscience.com/reflexion-n1-l'espace-temps-courbe-masse-lenergie>>

**VERS UNE DIALECTIQUE DE LA MÉTAMORPHOSE :
LES ROMANS DE SCIENCE-FICTION DE DIETMAR DATH
Die Abschaffung der Arten (2008) et *Pulsarnacht* (2012)**

Résumé

Cette thèse s'intéresse à deux romans de science-fiction de l'auteur contemporain allemand Dietmar Dath. Auteur prolifique, très reconnu en Allemagne, Dietmar Dath a publié au cours de ces dernières années un nombre conséquent d'ouvrages et de fictions ayant trait au genre science-fictionnel. Les deux romans choisis présentent des mondes futurs où des êtres à la frontière entre humain, animal et machine ont, depuis quelques siècles, remplacé sur le devant de la scène une humanité agonisante (*Die Abschaffung der Arten*) et oubliée (*Pulsarnacht*). Ces fictions appellent à une réflexion sur le futur de l'humain à l'heure où celui-ci connaît un bouleversement profond. En effet, les récentes découvertes technologiques et scientifiques, ainsi que les questionnements sur l'écologie, amènent à une reconfiguration des paradigmes. L'anthropocentrisme s'efface au profit d'une conception du monde comme un réseau où tous les acteurs doivent être pris en compte. Dans ces histoires science-fictionnelles, précisément, la dichotomie nature/culture est dépassée : l'humain n'est plus en maîtrise d'une « nature » fantasmée. Ce travail a pour objectif d'analyser et de commenter, à l'aide de certains auteurs ayant pensé le posthumanisme (Donna Haraway, Cary Wolfe, N. Katherine Hayles, etc.), ces deux œuvres pour le moins foisonnantes d'un auteur encore peu connu en France et d'en souligner l'intérêt pour une réflexion sur une ère contemporaine où « les écrans sont [devenus] la nouvelle peau du monde » (Paul B. Preciado).

science-fiction ; Dietmar Dath ; *Die Abschaffung der Arten* ; *Pulsarnacht* ; posthumanisme ; écologie ; anthropocentrisme ; hybridité

Résumé en anglais

This thesis focuses on two science-fiction novels of the contemporary German writer Dietmar Dath. Dietmar Dath is a prolific author and has published a significant number of books and fictions related to the SF genre in the last years. Both novels depict futuristic worlds where hybrid beings navigate at the border between human, animal and machine who have replaced a dying (*Die Abschaffung der Arten*) and forgotten (*Pulsarnacht*) humanity a few centuries ago. These fictions call for a reflection on the future of a humanity that is undergoing a profound upheaval. Indeed, recent technological and scientific discoveries, as well as questions about ecology, lead to a reconfiguration of paradigms. Anthropocentrism is fading away in favor of a conception of the world as a network where all actors must be taken into account. In these science-fictional stories, precisely, the nature/culture dichotomy is outdated: humans are no longer in control of a fantasized "nature". The aim of this work is to analyze and comment, using the concept of posthumanism (with Donna Haraway, Cary Wolfe, N. Katherine Hayles, etc.), these two novels, which are at the very least abundant, by an author who is still little known in France, and to underline their interest for a reflection on a contemporary era where "screens have become the new skin of the world" (Paul B. Preciado).

science-fiction; Dietmar Dath; *Die Abschaffung der Arten*; *Pulsarnacht*; posthumanism; ecology; anthropocentrism; hybridity