

DE LA SCIENCE-FICTION DU DEHORS A CELLE DU DEDANS
par Marc Thivollet - Préface au recueil de nouvelles
« Les univers de Robert Sheckley – Editions Opta – 1972 »

La S.F. a connu une période optimiste qui n'est plus qu'un souvenir et ceux qui la cultivent encore font figure de fossiles vivants. Il est assez savoureux de constater que c'est pour avoir eu une foi trop vive dans les œuvres de la raison qu'elle s'est exposée aux ravages de la désillusion. A la période optimiste s'est substituée la période réfléchissante.

La première époque connut la soumission de l'imagination à la *prévision* que les miracles successifs de la technique semblaient rendre possible. La science était sur le point de *tout expliquer*, la technique donnait *tout pouvoir* à l'humanité. On comprend qu'une ivresse rationaliste se soit alors emparée d'un grand nombre d'hommes. Le rêve de l'omniscience prenait corps grâce à la raison. L'action permanente de la science à travers la technique était un phénomène sans précédent. Freud vint qui nous fit déchanter en nous apprenant que l'individu ne se confondait pas tout entier avec la raison. Les auteurs de S.F. ne purent pas ignorer le message. Les désenchantements qui succédèrent à la seconde guerre mondiale, l'effondrement des rêves de paix, de coopération suscitérent un « renversement de la vapeur ». La S.F. renoua avec le symbole et l'allégorie. Elle était de nouveau prête à penser, après Goya, que « le sommeil de la raison engendre des monstres. » Le cosmos des auteurs de S.F. devint l'écran sur lequel l'univers intérieur se projeta. Paradoxalement ce monde de la vie mentale dont on apprenait, grâce à la psychanalyse, qu'il était d'une insondable profondeur, trouvait dans le déploiement d'un univers en expansion une représentation acceptable de lui-même. Plus on s'éloignait dans le temps et l'espace et plus on revenait vers l'homme et ses manifestations individuelles et sociales. L'antique « Tout ce qui est en bas est comme ce qui est en haut » devenait, dans un monde sans haut ni bas, « Tout ce qui est dehors est comme ce qui est dedans, et réciproquement ».

Que sait-on des rapports qui règlent les échanges entre le monde dit «intérieur» et le monde dit «extérieur» ? Parfois, j'apprends par la presse, la radio, la télévision qu'un événement de caractère rarissime et dont j'avais vécu, quelque temps auparavant, la réalité, est entré en existence. Hier il n'était encore qu'une nuée qui s'amoncelait « quelque part », il sondait les consciences, cherchant une main pour lui donner forme... « Ma main est l'instrument d'une sphère lointaine » écrivait Paul Klee dans son *Journal*. Il me plaît de penser que l'homme, tout à coup, s'est retourné comme un gant, sans y prendre garde. Ce qu'il croyait être à l'intérieur est maintenant à l'extérieur. Lorsqu'il se penche sur les étoiles, il se penche sur lui-même. Il est plus sûr de retrouver son centre dans la déperdition de ses limites que dans la quête mystique d'un Soi divin. Peut-être est-ce dans cette perte de soi que réside la seule chance... Où veux-je en venir ? A ceci : la science-fiction véhicule, qu'elle le veuille ou non, un enseignement — enseignement de révolte, de résignation ou d'adhésion. La S.F., comme les contes de fées, transmet, parfois à son insu, une leçon, un modèle de comportement. Bradbury prétend que nous sommes allés « trop loin » ; Sturgeon insiste, à travers ses multiples histoires, sur le fait que nous avons trahi l'enfance et renoncé à ses pouvoirs magiques ; Simak, au nom d'une civilisation rurale dont il porte en lui la nostalgie, détruit le monde urbain qu'il exècre ; William Penn, écrasé de culpabilité, crée des géants pour lesquels l'homme n'est qu'un parasite à exterminer ou à examiner au microscope. La liste serait trop longue à énumérer des œuvres dans lesquelles les auteurs accumulent des preuves contre leurs contemporains. De nombreux écrivains « expient » pour l'humanité tout entière. Et s'ils se retrouvent pour la plupart dans les rangs des contestataires, gageons que ce n'est pas pour les mêmes raisons. On retrouve en eux l'esprit puritain des prêcheurs au regard fou, personnages pittoresques de la Conquête de l'Ouest. Et ils ne sont pas loin de penser, comme les conquérants le pensaient à propos des Indiens, que le seul homme bon est l'homme mort. Dans cet univers pessimiste de la S.F., on ne voit pas

apparaître sans soulagement des esprits comme ceux de Fredric Brown, Poul Anderson, E.F. Russell, Fritz Leiber et, surtout, Robert Sheckley qui apportent les bouffées d'air frais du paradoxe.

Entrée de Robert Sheckley

Dans ce procès fait à l'homme, à ses méthodes, à ses choix, Robert Sheckley occupe une position particulière. Le juge s'efface derrière l'écriture. Le message est comme dépersonnalisé. Les univers de Sheckley échappent au manichéisme du prêcheur et du politique car le bien et le mal n'y sont pas situés par rapport à un système fixe de références, mais selon l'économie des forces en présence. Le lecteur a du mal à retrouver ses points de repères habituels dans ces textes où il lui est donné d'assister à un véritable jeu de massacre dont les « contenus » font les frais. Les significations habituelles attachées aux mots « mort », « temps », « vie » s'avèrent n'être rien d'autre que des faux-semblants et des automatismes. Le sérieux s'y démasque comme l'image de la dérision. L'humour n'est pas ici un « moyen » de destruction, c'est à la fois la cause et l'effet de la catastrophe.

Il est arrivé à l'auteur Robert Sheckley de jouer le jeu des présentations.

« Je suis né à New York en 1928, mais je fus élevé à Mapplewood dans le New Jersey. J'ai commencé à écrire au lycée — principalement des poésies et de courtes pièces de théâtre. Dès cette époque je décidai de devenir un écrivain libre et je ne pouvais sérieusement songer à faire quelque chose d'autre.

« Je découvris la science-fiction à la *high school*, et j'en lus avec avidité mais je n'envisageai pas d'en écrire. Après le diplôme, je gagnai la Californie où je travaillai pendant plusieurs mois comme jardinier paysagiste, marchand de bretzels, barman de nuit, laitier, magasinier et homme à tout faire dans un atelier où l'on fabriquait des cravates peintes à la main. Finalement, je revins dans le New Jersey et je m'engageai dans l'armée.

« Je fus presque immédiatement envoyé en Corée (c'était l'époque de l'occupation, de 1946 à 1948), et je repris mon habitude qui consiste à tenir une grande variété d'emplois : gardien du 38^e parallèle, assistant d'un éditeur de journal, employé commercial et, finalement, guitariste dans un orchestre de l'armée.

« A cette époque, je n'écrivais pas. Après la démobilisation, je m'inscrivis à l'université de New York et commençai à écrire des nouvelles. Ce fut en fréquentant une série de cours donnés par Irwin Shaw que je rencontrai une jeune fille qui, plus tard, devait devenir ma femme.

« Je quittai l'université de New York avec une licence, de grands espoirs et un stock d'histoires, mais sans perspective d'écouler ces dernières. Je me résignai à travailler comme assistant métallurgiste dans l'industrie aéronautique. Quelques années plus tard, je plaçai ma première histoire.

« Après en avoir placé une autre, j'essayai d'écrire à plein temps et je n'ai jamais cessé depuis. J'ai principalement vendu mes nouvelles à des magazines de S.F.: *Galaxy*, *Astounding Science-Fiction*, *Fantasy and Science-Fiction*, *Fantastic*, etc... J'ai écrit 15 scénarii pour « Captain Video » et j'ai vendu des histoires à *Collier's*, *Esquire*, et *Today's Woman*.

« Je suis particulièrement satisfait de travailler dans le domaine de la S.F. Aucun autre genre ne peut offrir autant de possibilités à un écrivain. Ce « champ » permet de tout embrasser, de l'aventure sauvage et romantique à la satire et à l'application des techniques et des approches sociologiques. Cette liberté à l'égard de toute formule rigide est une des meilleures choses qu'offre la S.F. Je souhaite que cela dure.

« Maintenant, je prépare une croisière aux Caraïbes avec ma femme et mon fils à bord d'un petit voilier auxiliaire, croisière au cours de laquelle j'écrirai des nouvelles et travaillerai à un roman. »

En écrivant ce texte pour son éditeur, Sheckley a sacrifié au mythe de l'écrivain américain, homme à tout faire, bon à tout. Dans notre pays une telle diversité d'emplois, une telle faculté d'adaptation sont tenues pour suspectes, et nous sommes tentés d'appeler « manifestations d'instabilité » ce qui est

considéré, outre-Atlantique, comme le minimum d'expérience nécessaire à l'entrée dans la vie professionnelle. Que reste-t-il à celui qui a accompli un tel périple sans avoir pu se fixer nulle part ? A écrire, peut-être. Ce dépassement de toutes les activités et de tous les rôles sociaux ne peut être vécu que dans l'élucidation de l'écriture. De deux choses l'une : ou l'auteur se sert de cette écriture pour compenser ses échecs et, dans ce cas, projette dans le récit des créations héroïques, ou il considère l'écriture comme l'expérience dans laquelle viennent s'achever toutes les autres et il découvre en elle la clef du comportement humain. Dans ce dernier cas, il est amené à pratiquer l'effacement du « héros », ce sédiment archaïque d'une époque révolue. Puisque l'écriture est le lieu du paradoxe, il décrit ce héros, en le mettant entre guillemets et en faisant en sorte de transformer son image positive en négatif.

L'auteur Sheckley, ultime produit des négations successives dont son existence est faite, met en place des personnages qui vont être empêchés par quelque événement miraculeux d'« arriver ». Le héros, figure collective, est tout sauf lui-même. Il est l'apparence d'une volonté individuelle. Les personnages de Sheckley sont, comme l'auteur lui-même, toujours sur le point d'être expulsés. En dernier ressort, c'est le lecteur lui-même qui, recentré sur le néant de sa personne, est le personnage principal de cette odyssee peu banale construite comme une suite de recommencements. A travers la multiplicité de ses univers, Sheckley nous enseigne par la fiction que la seule constante est le changement et que toutes les épreuves que subissent les personnages — qui ont pour résultat de les extraire de leurs représentations mentales — ramènent l'individu vers ce centre de lui-même qui est tout et rien à la fois. Le personnage sheckleyen est une sorte de cellule, de cockpit qui invite le lecteur à un voyage dont le but est une destruction. Situation peu enviable si le but de ce lecteur est le confort mental. Contrairement à ce qu'il pense, l'apocalypse n'est pas seulement pour les autres. La lecture change de nature ; elle n'est plus seulement un exercice distrayant mais prend parfois l'allure d'un avertissement prophétique. De gré ou de force, il lui faudra bien passer par cette catastrophe que tous les auteurs de S.F., pour des raisons différentes, est vrai, lui annoncent.

Le lecteur qui est à la recherche d'une identification à un « personnage » de roman afin de vivre « par délégation » ne peut qu'être déçu de cette démarche qui le projette dans de saintes incertitudes. Car, comme le « héros », il est là juste le temps de mourir, juste le temps de savourer sa mort. La vie, ici, se nourrit de la mort du moi. Paradoxe sheckleyen. Noyau de l'œuvre.

La marche d'un héros vers sa destruction en tant qu'entité psychologique est, implicitement, un acte de compréhension, un processus d'autoconnaissance. L'humour constant ne débouche pas, comme chez Fredric Brown, Poul Anderson ou Eric Frank Russell, sur la farce ou le canular. Ce n'est pas seulement un moyen de tromper le désespoir par une pirouette. L'humour ne permet guère de rester spectateur de l'action, pas plus que de transférer sur d'autres ou sur une institution la responsabilité d'un événement en cours.

Ce n'est pas que Sheckley n'en profite pas pour « régler Ses comptes » avec la société américaine. (Notons qu'il l'a fait bien avant la grande vague de contestation La nouvelle intitulée *Le coût de la vie* est, à cet égard significative.) Mais c'est dans l'individu même que réside, selon lui, le conditionnement de toute la société. L'individu n'est cependant pas engagé dans un processus de dégradation et condamné, comme dans les œuvres de Beckett, à un ressassement éternel. Chaque arrivée de personnage est l'occasion d'un nouveau départ, d'une nouvelle explosion vitale, d'une consommation du passé. Le « héros » sheckleyen pour qui la Terre n'est plus qu'un souvenir, qui est souvent contraint, faute de place sur sa planète d'origine, d'aller chercher ailleurs sinon fortune tout au moins un « espace vital », traîne avec lui toute l'humanité sous forme de réflexes conditionnés (qui lui ont appris à prévoir toutes les situations) et d'une technologie très avancée. Son équipement est miniaturisé, adapté à ses besoins personnels. Il a laissé derrière lui tous les espoirs en l'organisation d'une société de masse. Il est le survivant du naufrage des grandes idéologies et des utopies : celles de Platon, de Thomas Morus. L'humanité, dispersée, ne vit plus qu'à travers l'éparpillement de ses composants. Chaque d'individu est *toute* l'humanité. Il ne lui manque plus que lui-même. L'événement qu'il affronte est un défi à ce « lui-même » caché qui ne se révélera, peut-être, que

dans la débâcle de la raison à laquelle on lui a appris à s'identifier. Le matériel qu'il chevauche comme un cavalier son coursier est d'ailleurs probablement dépassé puisqu'il est déjà marqué par le temps du « voyage ». L'astronef est un rafiot, et le cosmonaute «bourlingue ». Ce dernier est « coincé » dans l'espace, sans espoir de retour. S'il revenait vers son point de départ, il est probable qu'il y serait plus étranger qu'aux terres qu'il aborde. « On verra bien » paraît être sa devise. Il tourne autour de la planète dont l'atmosphère lui semble la plus proche de son milieu d'origine. Il trace de larges cercles avant d'atterrir. Il compte évidemment sur l'effet de surprise pour s'imposer. Peut-être est-il déjà enfermé dans le viseur télescopique d'une arme meurtrière. Derrière l'analogie climatique se cache sans doute une différence insurmontable de mœurs, de civilisation, de comportement... Laissons-le suspendu dans cette incertitude qui précède l'atterrissage. Nous le cueillerons tout à l'heure à fleur de terre.

Les univers de Shekley sont des univers relativistes

Il y a des univers dans l'oeuvre de Shekley. Cette variété est une suite de propositions destinée à dérouter les consciences. Il ne faut donc pas chercher dans cette altérité permanente une vision « personnelle » de l'univers comme chez Philip José Farmer qui met en scène des « univers adjacents », selon l'excellente définition de Roger Zelazny (introduction à *Cosmos privé*, Galaxie bis n° 17), ou comme chez William Tenn qui, poursuivant la démonstration de Swift, joue sur le rapport entre le petit et le grand et situe l'homme entre deux infinis, ou encore comme chez Philip K. Dick et son univers aléatoire.

Certes, tous ces auteurs ont en commun avec Shekley la conscience de la position relative de l'homme dans l'univers et de l'homme occidental par rapport à celui des civilisations disparues ou survivantes. En cela, ils ne font que prendre acte des travaux des ethnologues, anthropologues, sociologues... Mais il semble bien que leurs démarches soient à l'opposé de celle de l'auteur du *Prix du danger*. Alors que leurs personnages semblent être des « échantillons » d'humanité, ceux de Shekley vont du multiple à l'unique, de la communauté à une individualité virtuelle.

Notre société semble la première à être marquée par le sentiment de sa relativité, d'où une négation des valeurs qu'elle a engendrées, d'où également l'exposé de valeurs négatives. Son impérialisme conquérant l'a amenée à côtoyer et à vaincre des civilisations différentes de la sienne. Le fait qu'elle ait valorisé la connaissance objective l'a conduite à traiter les vaincus en objets de connaissance et, par conséquent, à se considérer elle-même comme objet. Cette attitude est grosse de conséquences ; elle ébranle les fondements mêmes de toute civilisation, donc les siens. En effet, une société ne dure que dans la mesure où elle se dissimule à elle-même sa véritable nature. Aujourd'hui c'est l'idée de civilisation qui est tout entière en question. Ce constat, chaque auteur de science-fiction le fait, mais pour en tirer des conclusions différentes. L'armer s'enferme volontairement dans l'illusion de créations imaginaires qui s'inspirent de modèles littéraires et de la bande dessinée, d'autres se désespèrent et en viennent à souhaiter la disparition de l'homme comme d'une vermine. Shekley s'essaie, dans chacune de ses nouvelles, à une tentative de naissance à la conscience individuelle, cette naissance devant nécessairement passer par une mort à la conscience collective léguée par les ancêtres. Ces univers shekleyens pourraient être représentés par une spirale. Chaque poussée circulaire de cette spirale représenterait le déroulement d'une histoire, mais le centre serait à la fois le point d'arrivée et le point de départ de la démonstration. Temps relatif, espace relatif exprimant une tentative de genèse permanente, un événement en route vers son propre accomplissement. La révélation du commencement dans la fin.

La science comme approche négative de l'homme

On peut se demander comment un écrivain parvient à prendre conscience avec une telle acuité des valeurs réelles de son temps, telles qu'elles s'élaborent jusque dans les laboratoires. On peut s'interroger également sur les rapports réels entre une connaissance scientifique qui, graduellement, trouve sa juste représentation dans les mathématiques et l'expression artistique et littéraire. Parfois — c'est le cas d'Asimov et d'A.C. Clarke — la fiction s'appuie sur une connaissance scientifique réelle ; mais, le plus souvent, l'artiste, l'écrivain ne

perçoivent des nouvelles valeurs que leur caractère négatif. C'est surtout par la disparition, vécue au plus profond du monde psychique, des valeurs anciennes que se manifeste la présence de la science. Jamais sans doute une civilisation n'a vécu avec autant d'intensité la dévastation de ses propres fondements, d'autant plus qu'elle est l'auteur et l'objet de cette destruction. L'exercice de l'intelligence purifiée fait voler en éclats toute certitude. Il était relativement facile, il y a encore quelques décennies, d'ignorer l'univers galiléen et de vivre comme si la Terre était plate avec une tenture bleue par-dessus. La physique relativiste a plus bouleversé notre vie individuelle en quelques années que la physique newtonienne en plusieurs siècles. Cette physique relativiste, valable pour des corps et des particules se déplaçant à des vitesses proches de celle de la lumière, est applicable à la fois au monde de l'atome et à celui des galaxies en expansion. La vitesse de nos opérations mentales — la cybernétique nous le révèle — est comparable à celle des électrons, des photons. *Que serait donc une conscience qui affronterait la vitesse de ses propres opérations.* La science-fiction telle que la conçoit Sheckley nous permet de nous décentrer, de mesurer l'écart qui sépare une vision « relativiste » (par analogie à la théorie du même nom), à la mesure de notre époque, de notre comportement d'une lenteur extrême, façonné par un conditionnement millénaire, par la peur et les idées reçues. Pour parvenir à cet état de conscience aiguë, il faut, paradoxalement, que nous traitions notre époque comme quelque chose d'archaïque, une histoire à raconter au coin du feu, un conte pour retraités.

Tout ce qui a été, qui est et qui sera se trouve, rétrospectivement et d'avance, frappé de caducité par l'anticipation. Cette dernière peut être, d'une certaine manière, une mise en garde. Elle peut avoir valeur d'avertissement. L'homme « bien de son époque » est confronté, grâce à Sheckley, à l'urgence d'un changement. Le conflit surgit entre cette structure faite de prévisible et l'imprévu qui la nie totalement.

Au niveau de l'art, les vérités nouvelles valent moins par leur caractère positif que par ce qu'elles mettent en déroute : les résidus du passé. La description que Sheckley fait de ce choc entre détermination et indétermination est, pour le lecteur, l'occasion d'une autorévélation. La fiction telle que la comprend notre auteur est un exercice mental de décentration. Elle a pour but de nous libérer de nos lieux communs, d'ouvrir en nous la brèche d'une disponibilité par laquelle un monde encore « irréalisé » peut faire une entrée fracassante.

Par son efficacité, sa hardiesse, Sheckley se sépare de bon nombre d'auteurs de S.F. dont les démonstrations souvent tournent court. Leurs fictions fraient fréquemment le chemin à la conscience collective qui, sous le couvert de l'imaginaire, raconte la sempiternelle histoire du péché originel, magnifique machine de guerre contre la conscience et la femme (ces deux expressions de la féminité, également maudites). Cette conscience collective oppose l'être humain à lui-même et à son histoire. Clifford Simak, par exemple, nous semble être un de ces écrivains à l'imagination extrêmement féconde mais qui vise, en dernier ressort, à reconstituer « l'antique malédiction ». *Au carrefour des étoiles* est le récit type qui, reposant sur une situation apparemment originale, se résume, en fin de parcours, à l'énoncé de quelques idées pacifistes sans originalité.

Sheckley nous donne avant tout une démonstration négative. Il ne propose rien de verbal. Il renvoie le lecteur à lui-même. Si *Invasion avant l'aube* paraît comporter une « morale », cette dernière n'est que l'expression d'une solution parmi d'autres qui infirme le comportement du « héros ».

Mais, nous objectera-t-on, les fictions de Sheckley ne sont pas plus réelles que celles des autres auteurs de S.F. En quoi peuvent-elles être plus efficaces que d'autres? Ne sont-elles pas, elles aussi, des manifestations littéraires? Ce n'est pas dans une forme particulière d'imagination que réside l'efficacité de la dynamique du récit sheckleyen; elle ne réside pas, non plus, dans la « vérité » des caractères, pas plus que dans la crédibilité des événements, mais *dans la justesse des relations entre ce qui est acquis et le possible.*

S'il existe un point commun entre le comportement humain et l'imaginaire, c'est bien dans la fiction. Si le comportement parvient, grâce à la fiction, à percevoir son caractère imaginaire, nul doute qu'il entrevoit sa fin.

De l'efficacité de la nouvelle

Les dimensions qu'exige le roman jouent souvent un tour au romancier lui-même : elles le contraignent à « en rajouter » aux dépens de l'économie du récit et affaiblissent sa démonstration. La fiction, pour atteindre les dimensions requises, se laisse submerger par les réminiscences : serpents de mer qui donnent des leçons de pacifisme aux hommes de demain, par exemple. Tout un bestiaire vole au secours de la fiction qui s'essouffle.

Robert Sheckley, nous dit-on, est avant tout un auteur de nouvelles. Or, la nouvelle permet à merveille de compenser par le raccourci foudroyant de son économie interne, par le temps de lecture, qui ne dépasse que rarement le temps du « plaisir de lire » — de compenser, dis-je, l'écart qui se creuse entre l'espace-temps propre à la fiction et celui du lecteur — écart paradoxal qui éloigne dans le temps et dans l'espace afin de mieux « rapprocher »... Le lecteur vit donc un véritable mouvement. De plus, la nouvelle accumule un maximum d'action dans un minimum de texte. Elle se meut dans un resserrement qui s'apparente à l'acte réflexe.

Exceller dans la nouvelle équivaut, aux yeux du public français, à être tout juste bon à figurer dans les périodiques. La nouvelle, dans notre pays, est tenue pour un exercice de style réservé aux écrivains confirmés.

L'opinion selon laquelle Sheckley est moins bon romancier qu'auteur de courts récits est d'ailleurs contestable. *L'Amérique utopique*, *Oméga*, *Transfert stellaire*, *Dimension of Miracles* sont de très réjouissantes provocations aussi efficaces que les meilleures nouvelles.

Comment expliquer le semi-exil dans lequel est tenu Sheckley ? Sans doute lui reproche-t-on de ne pas se contenter d'être un écrivain à l'imagination féconde. Certes, il ne lui suffit pas d'additionner des situations qui ont le pouvoir d'éveiller les monstres familiers que notre imagination infantile garde dans ses replis. Il ne joue pas, comme un vieux routier, sur les peurs de notre enfance. Il n'entretient pas des idées toutes faites sur la prétendue supériorité des modes de vie primitifs sur ceux de nos sociétés, de l'enfance sur l'état adulte, du monde animal sur le monde humain — thèmes très en vogue dans la science-fiction et ailleurs. Grâce à de telles roueries, l'écrivain est sûr de son petit succès. Beaucoup d'écrivains s'expriment pour nous faire part de leur traumatisme de naissance alors que nous ne sommes pas encore nés ! Alors que nous sommes plongés dans la grande matrice collective. Le paradoxe avancé par Sheckley est que notre naissance est encore virtuelle. La courte histoire qu'est la nouvelle constitue sa contribution à l'éveil de l'homme. L'individu dont il nous décrit les efforts pour ne pas naître, c'est encore un embryon. « Si le grain ne meurt... »

De la solution au problème

« On n'a pas idée d'abandonner des certitudes pour le plaisir de poser des problèmes ! » Ainsi s'exprime la sagesse des nations, avec le gros bon sens qui la caractérise. Et pourtant je reconnais une œuvre efficace à ce qu'elle est ouverte sur la vie. Les solutions sont *toujours* des corps morts qui révèlent un arrêt des opérations de l'intelligence. Les solutions sont les enfants prématurés de l'esprit. Les fictions de Sheckley sont des solutions qui, devant nos yeux, se transforment en problèmes. Ne dépensons-nous pas une extraordinaire énergie à défendre des convictions dont les positions sont perdues d'avance ? « Sécurité », ton nom est annonciateur de peurs et de catastrophes. La conservation de notre ordre intérieur et extérieur nous mène à la cruauté et à la barbarie. L'interdit provoque la transgression, la sécurité appelle le spectacle de la violence. Et l'arène s'installe au cœur de la cité. Il y a un lien direct entre les jeux de la Rome antique et ceux de la télévision dont Sheckley nous donne une image impitoyable dans *Le prix du danger*. Mais la cruauté, pour être efficace, doit durer dans un suspense, d'où le nécessaire trucage. Certes, l'auteur exagère. Il n'y a apparemment aucune ressemblance entre les gens jetés dans l'arène et un participant aux jeux télévisés. Aussi n'est-ce pas au niveau de l'image qu'il faut situer la comparaison mais dans le mécanisme qui fabrique les vaincus et les vainqueurs, dans l'identification angoissée du téléspectateur au vaincu et au vainqueur, dans la vie vécue par délégation à travers une violence qui, pour

devenir spectaculaire, doit se plier aux règles mises au point dans la coulisse, dans cette vie qui, tout entière soumise à l'ennui de la répétition, cherche sa joie dans des stimulants de plus en plus corsés.

Pour réveiller l'attention du téléspectateur devant l'exploration de la Lune, il faut la mort de plusieurs cosmonautes qui redonne à l'expérience la saveur du danger ; il faut l'utilisation de nouveaux instruments — d'où une probabilité accrue de panne. Demain, pour redonner de l'intérêt à une exploration relevant de la routine, il faudra organiser un drame sentimental avec « happy end ». L'essentiel est que la représentation ait les apparences de la crédibilité pour elle !

Dans plusieurs nouvelles de Sheckley, le crime est devenu un moyen de «promotion sociale». L'auteur révèle le dénominateur commun de toutes les sociétés. La civilisation occidentale, au terme de son évolution, arrache son masque et nous montre la véritable nature du héros, homme plus soumis à loi de l'inconscient que ses contemporains, véritable animal social dont les sens aiguisés par la peur lui font devancer le danger et voir dans la réalité un état de guerre permanent. Capable, plus que tous ses contemporains, de s'enivrer de bains de sang, il personnifie la persistance de l'animal dans l'homme.

Chaque société est l'expression d'un comportement limité qui se pose comme une vérité universelle. La fiction intitulée *Les monstres* est l'illustration grinçante de cette constatation. Ses protagonistes deviennent très rapidement des adversaires car ils ont une conception du bien et du mal qui repose sur des valeurs diamétralement opposées. Le besoin de sécurité engendre une nouvelle forme de danger, la production illimitée des biens constitue un danger mortel... Tels sont quelques-uns des paradoxes que Sheckley nous présente. Deux notions essentielles se dégagent de cet ensemble de récits : celle de relativité et celle d'économie. *La relativité* : tout comportement correspond à un système de références particulier et est irréductible à tout autre système. Les points communs entre les deux systèmes ne font qu'accentuer le malentendu. Mieux encore : chaque système se caractérise, à l'intérieur de lui-même, par ses niveaux d'incommunicabilité qui se différencient jusqu'aux relations d'individu à individu. La seule possibilité de contact réside dans l'individu lui-même qui, prenant conscience du conditionnement collectif dont il est le lieu, peut passer outre. Si Sheckley tirait de cette constatation une philosophie de l'incommunicabilité, il ne serait qu'un théoricien doublé d'un illustrateur. En fait, il s'efforce très habilement de réfléchir en nous cette contradiction insurmontable en termes théoriques et de nous faire constater que chacun de nous n'est que la personnification d'un conditionnement social et que nous sommes le commencement et la fin possibles de ce conditionnement. Il centre le problème sur la conscience du lecteur qui devient la conscience de ce problème. Jeu de miroir où chacun se saisit d'autant mieux qu'à l'inverse du « héros » (qui ne se sent quelque chose que lorsqu'il projette sur autrui une somme cohérente d'incompatibilité, il a le sentiment de n'être rien. Il y a là une véritable clarification du comportement humain pour peu que l'on veuille bien reconsidérer les notions recouvertes par les vocables « rien » et « quelque chose ». Cette peur de n'être rien qui fonde nos convictions en «quelqu'un» (« C'est quelqu'un ! » exclamation significative génératrice de soulagement) ou en « quelque chose » nous entraîne, par le truchement d'images héroïques, vers des solutions imaginaires et destructrices. Ce renversement des convictions que nous propose Sheckley nous semble peut-être terrifiant, mais l'intelligence de notre condition est à ce prix. On voit que nous sommes loin, dans le domaine des idées, des formules du type «Si tous les gars du monde...» «Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté» «Tous les hommes sont frères». Ici la S.F. n'est pas la projection, dans le futur, d'une société souhaitable, mais l'espace imaginaire où s'agrandissent et s'exaspèrent des contradictions. La qualité même de l'imagination est affectée par cette représentation du drame.

Quant à l'économie, on verra plus loin qu'elle se confond avec l'écriture.

Une durée « diaboliquement » retournée contre elle-même

On pourrait presque qualifier de « diabolique » et de perverse la démarche de Sheckley. Une certaine façon de lier l'action à la rapidité des opérations mentales déroute notre esprit qui ne demande qu'à se laisser emporter à

condition d'être projeté dans une image idéale et comme agrandie de lui-même.

Le temps, dans son œuvre, est synonyme de vitesse. L'accélération qu'il fait subir au récit donne à ce dernier un caractère inéluctable (et non fatal). La fin est déjà dans le commencement. Il faut insister sur la réversibilité de la durée chez Sheckley. Ce dernier semble épuiser un certain « crédit de durée » mis à sa disposition. Le bon usage de ce crédit consiste non pas à le faire fructifier mais à l'épuiser ! La nouvelle est décidément la meilleure forme pour consommer un maximum de durée en un minimum de temps. Une vie est épuisée en quelques minutes. Nous avons fait publier, dans le numéro 20 du *Nouveau Planète*, un texte qui peut être considéré comme le testament de Sheckley : *Le labyrinthe Redfern*. Cette nouvelle, d'accès difficile, place son auteur aux côtés de Borges plus que de Brown, de Russell ou de Leiber, ses semblables dans le registre de l'humour. Il y définit la série d'événements qui constitue chaque histoire comme faisant partie « du labyrinthe lui-même » ; elle « n'en était qu'une petite boucle », qui revenait rapidement à son point de départ. Ou à un point « *ressemblant de très près au point de départ original* ». Quant à la personnalité du narrateur, elle est liée au labyrinthe, « ce monument servile élevé à l'ennui, se dédoublant à l'infini, et dont la perfection était déparée par un unique détail significatif : ma propre existence ». Une telle définition de l'action et du personnage, à la limite du saisissable et de l'insaisissable, montre bien que nous n'avons pas prêté à Sheckley plus de subtilité que n'en contient son œuvre.

Cette perception d'un temps où cause et effet coïncident conduit Sheckley à construire des paradoxes comme *Les morts de Ben Baxter*. Pour éviter une mort qui compromettrait la survie de l'humanité, une commission tente de remonter dans le passé afin de le modifier. Mais, obstinément, la mort revient à son propre rendez-vous. Des causes différentes peuvent engendrer un même effet, à moins que la mort de Ben Baxter ne soit à elle-même sa propre cause, sans autre motivation qu'une stricte nécessité interne.

Vol temporel illustre également un autre paradoxe sur le temps. Cette fois, l'issue est heureuse. Pour Sheckley, ce n'est pas le résultat heureux ou malheureux qui importe, mais le paradoxe lui-même. Notons que les deux paradoxes auxquels nous faisons allusions ne sont pas semblables. Ils n'ont en commun que leur arbitraire. Souvenons-nous du *Labyrinthe Redfern* et de l'action qui est décrite comme « une petite boucle qui revenait à son point de départ ». Les deux actions, bien que foncièrement différentes dans leur déroulement, commencent et finissent au même point qui les annule. Ce paradoxe engendre un autre paradoxe : pour Sheckley, les différences cachent une ressemblance; par contre, les ressemblances volent au secours de la différence. L'œuvre contenue dans ce volume est une tentative de décervelage. « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance ».

Le jaillissement des trouvailles, dans les récits de Sheckley, dissimule la répétition subtile de la fin dans le commencement. Parmi les récits les plus valables qui tendent à prendre les dimensions d'un roman (*Oméga*, *Transfert stellaire*, *Tout ou rien*, *L'Amérique utopique*), la narration est morcelée en unités qui ne se succèdent pas mais se superposent en cercles de plus en plus élargis. Chacune de ces unités intègre la précédente dans un système supérieur de connaissance. Le personnage principal d'*Oméga* a bien, au départ, le comportement d'un héros. Il paraît être un criminel supérieur à tous les autres. Il s'engage dans une série de transgressions, avide qu'il est de découvrir le « pourquoi » de sa condamnation. Il brûle les étapes dans un récit qui est une parfaite illustration de l'art sheckleyen Will Barrent est un aveugle en marche vers la clarté. Il agit par simple prescience car il est privé de mémoire. Il s'engage dans une série de transgressions que la loi sanctionne soit par la mort soit par une position plus élevée dans la hiérarchie. Mais l'organisation est si précise que, s'il passe victorieusement à travers toutes les épreuves, il est prévu qu'il se fera justice lui-même. Il aura donc été jusqu'au bout le simple exécutant d'un ordre invisible. Mais Will Barrent va plus loin, et il trouve la responsabilité au-delà de la culpabilité qui lui a été inculquée dès l'enfance. La fin est incluse dans le commencement du récit. Elle tend vers elle-même.

Etonnante expression, dans l'écriture, de cette *économie* à laquelle nous faisons allusion.

La clé laxienne pose franchement le problème de la production et de la consommation. On peut reconnaître, dans ce récit, une critique de notre société de consommateurs et de marchands. Toutefois, si on veut l'apprécier pleinement, il faut percevoir clairement le rapport qui existe entre la circulation des marchandises et son expression dans l'écriture. Ce sont les deux faces d'un même système. Le produit de *La clé laxienne* ne peut trouver acquéreur car son débit, continu, n'est pas contrôlable. Ne contenant pas sa fin, cette production n'est ni monnayable (1^{er} paradoxe : son abondance excédant la demande lui enlève toute valeur marchande) ni consommable (2^e paradoxe : ce *bien* de consommation, devenu pléthorique, deviendrait un mal). Dans cette nouvelle, les deux « héros », Arnold et Gregor, jouent le rôle d'apprentis sorciers. Ils font la démonstration par l'absurde que l'économie fondée sur la rareté et l'économie fondée sur l'abondance mènent également à une impasse. On peut se demander si l'exacte mesure existe. Quoi qu'il en soit, Sheckley semble mettre en doute toute solution qui ne passerait pas par l'individu lui-même, seul régulateur possible de la production. Mais encore faudrait-il que, comme Will Barrent, il transgresse les solutions proposées par la collectivité.

Phénomène productif, une écriture qui ne chemine pas vers sa propre fin est parasitaire. Dans *Fantôme V*, le lecteur prendra connaissance d'une autre forme d'économie, celle qui règle les rapports entre l'arme et l'ennemi à combattre. Pour lutter contre des manifestations dérisoires mais mortelles (le dérisoire est toujours mortel), il faut une arme dérisoire à l'exacte mesure du danger. Dans *Quelque chose pour rien*, un temps infini est donné à l'homme afin de régler une dette infinie. L'un des ressorts de la narration sheckleyenne consiste à séparer des éléments apparemment identiques pour en faire des contraires ou bien, à l'inverse, de montrer que des éléments apparemment opposés constituent une seule réalité. Coïncidences mortelles par ignorance ou coïncidences vitales par connaissance, c'est bien la même réalité qui de ses deux bras vous étirent ou vous broie.

Il y a « catastrophe » et « catastrophe »...

Après avoir rêvé d'utopies réalisables grâce à la science et à sa fille la technologie, de nombreux auteurs de S.F. se sont plu à imaginer un univers d'après-la-grande-catastrophe, à telle enseigne que l'on peut parler, à propos de leurs œuvres, d'un réalisme post-apocalyptique. Brian Aldiss, dans *Barbe-Grise*, J.G. Ballard, dans *Le monde englouti*, se sont livrés à quelques variations sur ce sujet. Conjuraison ? Avertissement ? Après l'utopie aux développements illimités, l'auteur de S.F. en est arrivé à se contenter pour l'homme d'un simple espoir de survie. Sheckley n'a pas la même attitude faite de crainte à l'égard des catastrophes. Il voit toujours ces dernières comme des manifestations vitales qui délivrent l'homme de ses « surplus ». Il situe la destruction par rapport à ce qui est à détruire. Il voit ce qui est à détruire aussi bien dans ses manifestations intérieures que dans ses manifestations extérieures. L'un ne meurt pas sans l'autre. La catastrophe, celle que décrivent Ballard et Aldiss, que Norman Spinrad pressent et conjure dans ses *Solariens*, n'est que le résultat des morts vitales refusées, différées. Il faut, nous enseigne Sheckley, assassiner la durée à chaque instant. La destruction est au cœur des choses. Elle est la sauvegarde d'une vie dont la fraîcheur est la saveur. Cette jubilation dans la mort est unique dans la S.F. plutôt portée au pessimisme. Sheckley assassine avec précision les gardiens de troupeaux, les Abel d'aujourd'hui et de demain qui sont et seront les produits du passé. Ses récits secrètent une joie caïnique, joie qui prolifère le long de la chaîne des destructions.

Dans *Si le tueur rouge...*, le personnage principal, un combattant, réclame avec véhémence un droit à la mort reconnu par la société. Cette dernière, engagée dans un conflit sans fin, a besoin de soldats et remet sans cesse la mort au lendemain, au prochain décès. Les hommes et la société (Qui commence ? Tout continue) ont peur de leur mort, de la fin parce qu'ils ont inversé le processus de la durée et qu'ils s'obstinent à l'étirer au lieu de le consommer.

Nous sommes décidément très loin de ce lieu commun selon lequel l'art et l'écriture seraient des produits de la lutte contre la prétendue « absurdité de

la mort ». Cette obstination macabre à durer trouve heureusement, dans certaines œuvres, sa fin. La farce de la continuité est terminée. L'art et la littérature nobles rient de toutes leurs dents par-dessus leur squelette obscène. C'est dans le vent qui parcourt leurs côtes qu'il faut chercher le souffle de la vie.

***Le compte à rebours ou la vie
à reculons des personnages de Sheckley***

Reprenons donc le personnage où nous l'avons laissé, amorçant une descente circulaire, essayant de deviner en se fondant sur l'expérience passée ce qu'il risque de découvrir. Notre supériorité sur lui tient au fait que nous savons qu'il touche à sa fin, ou que tout au moins son expérience touche à sa fin. Il est parfaitement programmé pour toutes les situations, sauf une, celle qui va justifier l'histoire en cours — histoire qui sera celle de la destruction infaillible, précise de cette programmation. Le courant de destruction va parcourir à une vitesse folle tout le circuit mis au point. Or ce circuit est le produit de millénaires d'expériences. Mais le temps n'est rien que ce temps qu'il faut pour le détruire. L'appareillage technologique va être mis en pièces. Ce parfait ensemble, perdant sa vertu d'ensemble, deviendra une suite d'instruments permettant un indispensable bricolage.

Le personnage sheckleyen est le contenant moyen d'un être civilisé. Il n'a plus de psychologie, au sens habituel du terme, car il est organisé en vue de répondre au plus grand nombre de situations probables. Il est un véritable magasin de réponses. La personnalité ne peut qu'apporter le trouble dans cette organisation. C'est cet homme-là qui va se mesurer à *l'imprévisible*.

On voit que le jeu de mots reflète ici une réalité. La mesure de l'imprévisible et l'homme qui s'y mesure, qui entre en lutte avec lui, comme Jacob avec l'ange. Courage, ici = nécessité. Mais ce courage nécessaire apparaît parfois comme l'expression d'une programmation sociale, l'obéissance et la transgression étant les deux faces d'un même conditionnement. Seule la conscience qu'il a parfois de ce subtil mécanisme qui emprunte l'apparence de sa volonté lui permet de venir à bout de la gigantesque machination dont il est le lieu.

Si les trouvailles de Sheckley sont d'une diabolique précision, c'est qu'échappant à l'illusion commune qui engage tout homme à croire qu'il est maître de son sort, il laisse la parole à la mécanique elle-même. Et la mécanique ne peut prendre la parole sans se trahir. Elle a besoin, pour se justifier, de se faire passer — par l'intermédiaire d'un créateur qu'elle fabrique de toutes pièces — pour de l'inspiration.

Le danger qu'affrontent les animaux n'est rien auprès de celui qui guette l'homme. Ce n'est pas seulement la vie physique qui est en cause mais également les différentes manières d'être dévoré psychiquement. Aux agressions subtiles répond parfois une défense subtile qui entraîne à son tour une subtilité plus grande de l'agresseur. Un champ de subtilités se déploie dans lequel les calculs successifs, extrêmement rapides, finissent par révéler, dans la totalité de leurs opérations, que tout était déjà joué malgré tant d'efforts déployés. Le jeu ne se poursuivait que parce que celui qui en était le lieu ne percevait, à chaque instant, qu'un fragment de la partie qu'il ajoutait naïvement au fragment précédent. Le drame, dans la plupart des nouvelles de Sheckley, naît de ce dévoilement soudain de l'ensemble d'un

projet qui, comme une toile d'araignée parfaitement agencée, prend l'homme myope dans ses filets. *Invasion avant l'aube*, *Le prix du danger* illustrent bien ce contre-projet dont l'homme dans sa croyance aux apparences est, à son insu, le jouet. C'est la dernière pièce qui révèle le sens du puzzle. Ainsi le « héros » neutralisé d'*Invasion avant l'aube* déclare-t-il à celui qui fut son ennemi : « Ainsi tout était déjà joué ? ». Il arrivait à Mozart de percevoir simultanément toutes les parties d'une symphonie. Et cependant, pour que cette symphonie fût jouable, il devait la trahir en transformant la simultanéité en succession.

Il serait toutefois faux d'affirmer que l'action était inutile. Sans cette opacité qu'il doit traverser, l'homme n'acquerrait pas le regard indispensable à la perception des évidences. Pendant tout le déroulement de l'histoire, on assiste à la naissance du regard, c'est-à-dire de la conscience.

O paradoxe La naissance physique de l'homme n'est que le symbole d'une naissance à venir, plus prodigieuse, totale

Et la mort ? Nous avons vu que dans *Si le tueur rouge...* Sheckley a séparé la mort de la peur ancestrale, qu'il l'a transformée en une consommation de la durée. La mort, c'est cette partie du projet qui, se donnant comme unique objet de notre attention, dérobe à nos yeux le projet tout entier. L'élimination des personnages de Sheckley tient à ce *quelque chose* qui tue faute d'avoir été découvert, compris. Lorsque la durée en tant que succession d'événements est pulvérisée dans la mise à jour de la simultanéité du projet, une mort active, psychologique, transforme le poussiéreux phénomène de la mort...

L'écriture sheckleyenne est un œil qui, à la fois, perçoit et pulvérise l'obstacle. Elle retourne la totalité du savoir en une totalité négative. Les valeurs ne sont pas renversées pour le simple plaisir de manier des paradoxes. Si le plaisir naît de ce renversement, c'est qu'une fonction utile s'accomplit, qu'une énergie s'en dégage. Jubilation, rire, témoignent de cette coïncidence fulgurante entre l'intelligence qui dévore ce qui lui a donné naissance et l'indétermination qui est la véritable vocation de l'homme. Il s'agit d'une révolte totale, bien différente de celles qui s'appuient sur le dérèglement d'un système. Le monde de Sheckley est sans péché. Il s'accomplit simplement en marchant vers lui-même.

La mise en échec de la course à la réussite

Il nous faut dire quelques mots de deux personnages de Sheckley qui sont les « héros » manqués de *Fantôme V*, du *Vieux rafiot trop zélé* et de *La clé laxienne* : Gregor et Arnold. Ils sont l'un et l'autre le produit de la société américaine. Des « résidus », doit-on préciser. Frères de Sam Cragg et de Johnny Fletcher, ces deux merveilleux ratés des romans policiers de Frank Gruber, ils sont ce que tout bon Américain craint de devenir : un homme « hors de la course ». Paradoxalement, c'est à eux que l'on confie les problèmes insolubles. Ce sont les bricoleurs de l'ère spatiale. D'où leurs erreurs — dans *La clé laxienne* — et leurs réussites — dans *Fantôme V*. Ils sont à leur aise partout où la réalité « passe la mesure ». Leur identité est le résultat de la complicité que les lie, des querelles qui les opposent à travers plusieurs récits. Ils sont « à cheval » sur le passé (ils n'arrivent pas « à suivre ») et un futur qui leur échappe. Leur outillage est périmé. Ils rêvent de réussites fabuleuses. Ils ne réussissent que

par à-coups. Quand ils croient détenir la clé de la réussite, ils échouent faute de clé... laxienne. Parfois c'est avec rien qu'ils obtiennent un résultat, quand ce « rien » par la force de l'imaginaire devient synonyme de « quelque chose ». Ils prennent place entre la métaphore et l'objet, entre le « rien » que signifie « quelque chose » et le « quelque chose » qui signifie « rien ». Gregor et Arnold sont « entre deux chaises ». Il est significatif qu'on ne puisse parler d'eux qu'à l'aide d'expressions toutes faites. Le bricolage auquel nous faisons allusion se reflète jusque dans le langage. Comment ne nous reconnâtrions-nous pas nous-mêmes dans cette dérision de l'action et du langage dont ils sont, l'un et l'autre, l'expression opposée et cependant complice ?

En guise d'adieu

Ai-je assez tourné et retourné la tête du lecteur ? L'ai-je assez dépossédé de lui-même ? S'il m'a suivi jusqu'ici, nul doute qu'il s'est perdu. Il est donc prêt à entrer dans le délicieux enfer à engrenages des nouvelles de Robert Sheckley. Il achèvera d'y broyer ses rêves, ses ambitions. Comme « l'homme vit d'espoir », il mourra sans doute. C'est une chance à ne pas manquer.