

Cyril Moulard

L'art du mensonge dans la contre-utopie

chez

E. Zamiatine, *Nous autres* (1920) — A. Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932)
G. Orwell, *1984* (1949) — I. Levin, *Un bonheur insoutenable* (1970)

mémoire de maîtrise de Lettres modernes
réalisé sous la direction de M. le Professeur Yann Jumelais

Juin 1997
Département de Lettres modernes — Université de Nantes

Ce mémoire sera bientôt disponible sur le serveur
du Centre d'Édition de Textes Électroniques :
<http://www.palissy.humana.univ-nantes.fr/cete/cete.html>

Cyril Moulard

L'art du mensonge dans la contre-utopie

chez

E. Zamiatine, *Nous autres* (1920) — A Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932)
G. Orwell, *1984* (1949) — I. Levin, *Un bonheur insoutenable* (1970)

Juin 1997

Introduction

Une formulation telle que l'art du mensonge possède le mérite de mettre en lumière les rapports complexes qu'entretiennent liberté et vérité dans la contre-utopie. Ainsi, c'est tout d'abord l'étude des mécanismes du mensonge, de l'habileté des régimes à tromper l'individu, de la complaisance à duper la conscience collective, qui fera l'objet de notre analyse. En effet, la duplicité constitue un des principaux piliers du pouvoir totalitaire mis en place dans nos œuvres. Cependant, il faut aussi comprendre par "art du mensonge", l'une des tristes conséquences d'un système politique qui étouffe la personnalité de chaque individu, son originalité et d'une certaine façon sa créativité. Il sera donc intéressant de voir quelles sortes de manifestations artistiques peuvent naître de sociétés dans lesquelles tout est sacrifié à la stabilité sociale, à l'uniformité et parfois au bonheur factice. C'est un art dénaturé qui subsiste car privé de ses racines, de ses enjeux, de ses engagements.

Il semblait pertinent de choisir le cadre contre-utopique pour mener notre étude car il présente souvent un éventail de sociétés, gouvernées de manière quasi-totalitaire, où le mensonge est décliné sous plusieurs formes. Ainsi, ces sociétés offrent un théâtre plus propice, plus fourni pour notre travail que celui des utopies traditionnelles : « l'utopie est un symptôme, alors que la contre-utopie est une caricature » écrit J. Gabel¹. Un tel sujet était néanmoins tout à fait envisageable à propos de la longue tradition des œuvres de genre utopique. L'homme n'étant pas soumis dans sa nature, il sera toujours nécessaire d'user de malice ou de feintes plus ou moins subtiles, pour le soumettre aux contours rigides d'une société parfaite. De plus, les arts ne sont jamais les bienvenus en Utopie car ils ne peuvent exister sans évoluer, sans marquer temporellement la civilisation qui les héberge. Gilles Lapouge² souligne que même dans *La Cité des lois* de Platon, « les divertissements sont ternes. Dans les jeux, dans la musique, dans les danses, toute innovation interdite, Platon ayant peur que son plus grand ennemi, le temps, ne se faufile par la plus petite brèche. ». Il n'est pas innocent non plus de constater que l'art utopien par excellence est l'architecture ; art de l'utilitaire, art du quotidien mais art de la limite. Des plans manuscrits, de la beauté et de l'ordonnancement des tracés

¹ Dans la deuxième partie de l'article « Utopie » dont il est l'auteur dans *l'Encyclopédie Universalis*, p. 268.

² Dans *Utopie et Civilisations*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 31.

géométriques, l'utopiste passe directement à la construction, à la représentation physique de son univers. Georges Jean, dans le très beau et très documenté *Voyages en Utopie*³ rappelle : « Aux commencements de l'utopie était un architecte, Hippodamos de Milet. L'architecture donne à voir les fondements moraux, et l'organisation politique et sociale de la cité utopique : tout se passe comme si, par l'abondance des détails qui la décrivent, l'utopiste pouvait habiter son mirage. ». L'architecture se passe du concept de durée, comme la musique de celui de matière. Là se trouve peut-être l'explication de cette prédilection en faveur de l'art du bâtiment. L'art du mensonge est une constante utopique et n'est en aucun cas l'apanage exclusif des contre-utopies.

Considérer le genre contre-utopique certes, mais par le biais de quels auteurs ? *Nous autres*⁴ de Zamiatine constituait un des textes fondateurs du genre, un précurseur dont l'importance rivalisait avec l'œuvre de Swift quant aux potentialités littéraires mises à jour. Il ne fallait pas oublier en conséquence ses deux émules les plus prestigieuses : Aldous Huxley avec *Le Meilleur des Mondes*⁵ et George Orwell avec *1984*⁶. Enfin, pour avoir un point de vue plus contemporain, et peut-être un recul plus grand par rapport aux véritables régimes totalitaires du vingtième siècle, qui pour certains sévissaient encore, et pour d'autres sévissent toujours, le roman d'Ira Levin *Un Bonheur insoutenable*⁷ semblait représenter un bon choix. On peut noter aussi que malgré son caractère contemporain, ce roman semble établir un pont avec la tradition utopique. En effet, Levin ne dresse rien d'autre que la vision d'une société idéale, chef d'œuvre de modernité, havre de paix et de bonheur, par un jeune homme dissident dont la conscience est légèrement plus élevée que la moyenne.

Pour être absolument rigoureux, nous devons éclairer un point sur lequel la critique demeure ambiguë, simplement indécise ou peut-être partagée : la terminologie. "Utopie", dont le terme, inconnu du grec, a été inventé par Thomas More pour son texte éponyme, signifie

³ Chez *Découvertes*, Gallimard, 1994, p. 136.

⁴ Zamiatine, Eugène, *Nous autres*, 1920, Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1980, traduit par B. Cauvet-Duhamel.

⁵ Huxley, Aldous, *BRAVE NEW WORLD*, 1932, publié en France sous le titre *Le Meilleur des mondes*, Pocket, Plon, Paris, 1977, traduit par Jules Castier.

⁶ Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, 1949, publié sous le titre *1984*, Folio, Gallimard, Paris, 1950, traduit par Amélie Audibert.

⁷ Levin, Ira, *This perfect Day*, 1970, publié sous le titre *Un bonheur insoutenable*, Éditions J'ai Lu, Paris, 1971, traduit par Franck Straschitz.

« nulle part », un lieu qui n'est d'aucun lieu, une présence absente, une réalité irréaliste, un ailleurs nostalgique, une altérité sans identification. Cette accumulation de paradoxes et d'oxymores aura au moins le mérite de souligner le caractère évanescent du genre, du fait même de son origine. Par extension, depuis la publication de T. More, l'utopie est un projet imaginaire d'une réalité autre, la tentative de décrire une société parfaite, un monde idéal dans lequel le bonheur, l'égalité, la prospérité seraient perpétuels, pour tous les hommes pour un temps indéterminé – disons l'éternité humaine –. Cette discipline réclamant autant d'imagination et d'habileté littéraire que de connaissances politiques, juridiques et scientifiques, nombreux furent les géomètres de l'esprit, les créateurs de chimères, les inventeurs de contrées dorées qui alimentèrent la tradition littéraire de ce genre. Ainsi, ce que nous appellerons la contre-utopie devait naître progressivement de l'élaboration et parfois de la réalisation concrète des utopies : « Le goût des villes parfaites peut aboutir à celui des déserts. Il arrive que ces sociétés transparentes engendrent des communautés de la nuit et du chagrin » écrit encore G. Lapouge⁸. En effet, la contre-utopie allait donc consister pour l'auteur, au contraire de l'utopie, à projeter ce qu'il craint au lieu de ce qu'il souhaite. D'autre part, la situation géographique et temporelle allait de ce fait devenir plus proche de la réalité de l'écrivain. Il faut préciser que G. Lapouge va opérer une distinction supplémentaire en nommant anti-utopie ce que nous venons de décrire et en considérant la contre-utopie comme l'opposé, selon d'autres critères, de l'utopie. Pour lui, le contre-utopiste est un libérateur de l'homme, un visionnaire qui veut supprimer les contraintes de la perfection : « C'est un homme de passion. Sa spécialité n'est pas le réel, mais le désirable. [...] Son courage est celui de la débandade. Il s'enfuit à toutes voiles et puisque toute la création lui paraît ratée, sanglante ou infectée, c'est en dehors de la création qu'il ira planter son petit bivouac : les villes des nuages sont si douces, même si leur inconvénient est de se dissiper comme se défont les rêveries. » (p. 22). Lapouge place, non sans un certain humour, son utopiste à côté de son contre-utopiste : « Sur un volet du diptyque, le contre-utopiste : un vagabond, un trimard, un hippy, un poète, un amoureux. Il se moque de la société et ne veut connaître que l'individu. Son domaine

⁸ Dans *Utopie et Civilisations*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 24.

est la liberté, non l'équité. [...]Il déteste le groupe, l'État, la cellule, le bureau. Le mot organisation lui donne la nausée. Il aime la beauté des nuages, le vent dans les herbes du printemps, le bruit de soie du corps des femmes. Il se protège de l'histoire en la niant, ou bien en rêvant à l'origine, au temps d'avant les temps. Il a choisi le vital contre l'artifice, la nature contre l'institution. S'il voit une équerre, un fil à plomb, un discours de la méthode, un organigramme ou une table de la loi, la colère le suffoque. C'est un nomade, un pasteur, un descendant d'Abel, il mange les fruits du Bon Dieu, il ne connaît pas les frontières, et toute la terre lui appartient.» (p. 23). Bien qu'il existe certains points communs entre la vision délibérément protestataire du contre-utopiste selon Lapouge et l'humeur sombre et pessimiste de notre contre-utopiste, nous nous bornerons donc à considérer la contre-utopie comme la mise en œuvre d'une société aliénante qui, à force de stabilité, d'unité et de communauté devient totalitaire, voire concentrationnaire.

Nous nous proposons donc d'étudier le jeu du mensonge et de l'art dans la contre-utopie. Le mensonge est d'abord l'un des supports des régimes contre-utopiques puisqu'il permet et autorise le contrôle du passé et même sa suppression. Certains personnages sont, outre les représentants du régime, les détenteurs et les exécuteurs des processus de duplicité. Le pouvoir, de manière générale, a aussi son importance puisque c'est lui qui va former et surveiller l'individu. L'omniprésence du système se reflète au niveau de l'art en le rendant presque factice, esclave du quotidien. Le pouvoir devient donc par essence l'ennemi du mouvement artistique. Cependant, le mensonge est une arme à double tranchant dont les ennemis du gouvernement peuvent aussi se servir. Certains personnages, souvent nos héros, deviennent donc dépositaires d'une adresse et d'une nécessité pour mentir et tromper leurs semblables. Ces individus, isolés des autres et coupés de la société par nature, sont à même d'apporter le changement ou d'adhérer à un groupe dissident à l'intérieur du vaste organisme qu'est la société. Dans un faux solipsisme, les membres révoltés découvrent souvent que l'espoir n'est pas là où on l'attend et que le malheur des utopies et contre-utopies est de sacrifier le bonheur collectif à la liberté, à la vérité. La renaissance de l'art en contre-utopie est peut-être le premier pas vers la liberté, mais la beauté est alors combattante, sauvage, en opposition

directe avec le système. Le combat de l'art contre l'immobilisme est aussi celui de la science, vouée au mutisme et à la fixité. Enfin, il existe une sorte d'écriture du mensonge chez nos auteurs. Nous la relèverons en guise d'exemples concrètement au cœur du récit, à propos des personnages. Le narrateur contre-utopiste n'est pas un narrateur comme les autres, il semble pénétrer de bonne foi dans son récit et déléguer parfois sa tâche à un personnage, émissaire de l'auteur, qui entraîne souvent le lecteur dans un vertigineux labyrinthe de sens. L'écriture du mensonge et la contre-utopie sont peuplées de trompeuses ambivalences où la normalité n'est plus évidente, où les régimes luttent contre le mensonge pour en abolir le sens, où les vérités, à force d'être tortueuses, deviennent illusoires.

Première partie :
**Le mensonge comme piédestal
des Contre-Utopies**

Nous allons tout d'abord voir comment le mensonge constitue l'un des fondements des contre-utopies, leur permettant de subsister et de braver l'épreuve du temps. Un réseau de pratiques mensongères garantit au pouvoir en place la maîtrise et l'indiscutable soumission des individus gouvernés.

A) Le traitement du passé⁹

Nous traiterons tout d'abord du passé de manière générale, en montrant les nombreux processus auxquels il est soumis, puis, en guise d'exemple, nous verrons plus particulièrement le cas du passé artistique et culturel, dénaturé dans son essence, lui aussi.

1) Le passé déformé, réformé, occulté et travesti

Dans nos Contre-Utopies, les régimes au pouvoir nient et renient le passé afin d'assurer leur suprématie et d'ancrer leur pouvoir totalitaire. Dans *1984*, « Cette falsification du passé au jour le jour, exécutée par le ministère de la Vérité, est [...]nécessaire à la stabilité du régime » explique le *livre*¹⁰ d'Emmanuel Goldstein. Pourtant, cette récupération générale et théorique de l'histoire ne peut s'effectuer sans la suppression concrète et matérielle des témoins indésirables, hommes ou objets. Ainsi, nous trouvons dans toutes nos œuvres, d'une part, des objets anciens rescapés de la destruction systématique, et, d'autre part, des objets volontairement falsifiés par le gouvernement, afin d'égarer les individus les moins crédules. Dans *Un Bonheur insoutenable*, Copeau va l'apprendre : « – Ici, tout est authentique, dit Léopard, tandis que les objets exposés ne le sont pas toujours. » (p. 111) ; et « – Une photo peut-elle être... fausse ? demanda-t-il. / – Bien entendu, dit Lilas. Regarde attentivement celles qui sont exposées. Il y en a qui ont été retouchées ou dont on a effacé des parties. » (p. 118). Pour Winston, dans *1984*, le passé se cristallise en un lieu, la boutique de M. Charrington, et plus précisément en un objet, un fragment de corail sous verre : « c'est un petit morceau d'Histoire que l'on a oublié

⁹ « Parce qu'il craint le totalitarisme d'une manière extraordinaire lucide, raisonnée et prophétique, Orwell, à la fois en tant qu'auteur de fiction et de diction, se replie vers le passé » nous dit B. Gensane p. 53.

¹⁰ Ce livre a pour titre « Théorie et pratique du collectivisme oligarchique » p. 261, 1984.

de falsifier. C'est un message d'il y a cent ans, si l'on sait comment le lire. » (p. 208). Par extension à l'abolition de ces objets, les lieux qui les abritent sont aussi une menace et doivent être fermés. C'est le cas de la Maison Antique dans *Nous autres* : « ce bâtiment aveugle, étrange et délabré, est revêtu d'une coquille de verre sans laquelle il se serait écroulé depuis longtemps. » (p. 37). Dans *Le Meilleur des Mondes*, l'arrivée du pouvoir actuel fut « accompagnée d'une campagne contre le passé ; de la fermeture des musées ; de la destruction des monuments historiques, que l'on fit sauter (heureusement, la plupart d'entre eux avaient déjà été détruits au cours de la Guerre de Neuf Ans) ; de la suppression de tous les livres publiés avant l'an 150 de N.F ». Par cette suppression, c'est l'instauration du mensonge que l'on facilite. Enfin, dans *Nous autres*, on renie même le créateur potentiel que l'on taxe d'imperfection : « le vieux Dieu a créé l'homme d'autrefois, c'est-à-dire une créature faillible, par conséquent lui-même se trompa » (p. 76).

On peut remarquer dans ces sociétés un certain mépris de l'histoire : pour l'Administrateur, inspiré par Notre Ford, dans *Le Meilleur des Mondes*, « L'Histoire, c'est de la blague » (p. 52). Cette déclaration, presque celle d'un "bouffon shakespearien", dans l'idée de Huxley, prend toute sa profondeur si l'on considère bel et bien les blagues comme des mensonges comiques. Dans *1984*, ce n'est pas si simple, et l'on doit bien distinguer le *passé* de *L'histoire* : le second étant l'image que les humains reçoivent du premier. En effet, si la distinction est importante, c'est qu'Orwell va fonder, en partie, la vision qu'ont les personnages de *1984* du passé, sur des inversions. Le passé devient la conséquence des récits qu'on en donne, et non plus l'inverse¹¹. Il est à présent modifiable à volonté comme le constate Winston : « l'effrayant était que tout pouvait être vrai. Que le Parti puisse étendre le bras vers le passé et dire d'un événement : cela ne fut jamais, c'était bien plus terrifiant que la simple torture ou la mort » (p. 54). Si le passé peut être révisé, c'est parce que les historiens sont moins rigoureux, perdent un peu de leur crédit¹² : « L'Histoire tout entière était un palimpseste gratté et réécrit aussi souvent que c'était

¹¹ « J'ai vu l'histoire écrite non pas en fonction de ce qui s'était passé, mais en fonction de ce qui aurait dû ce passer selon des analyses de tel ou tel parti politique » dit Orwell dans CEJL II p. 295.

¹² Ce phénomène existe aussi dans *Nous autres* : les historiens refusent d'assumer leur rôle qui est de mettre par écrit avec objectivité tous les faits historiques. De ce fait, ils sont discrédités car manquent de courage et de franchise. [« les historiens de l'État Unique demandent des congés pour ne pas avoir à consigner des événements honteux » p. 181].

nécessaire. » (p. 63) ; c'est aussi parce que chacun participe, plus ou moins consciemment ¹³, à ce grand processus : « Winston savait fort bien qu'il y avait seulement quatre ans, l'Océania était en guerre avec l'Estasia et alliée à l'Eurasia. Mais ce n'était qu'un renseignement furtif et frauduleux qu'il avait retenu par hasard parce qu'il ne maîtrisait pas suffisamment sa mémoire. Officiellement, le changement de partenaires n'avait jamais eu lieu. » (p. 53). L'existence d'une routine industrielle dans la modification du passé en fonction du présent, permet et nécessite des interventions fréquentes¹⁴ pour préserver la "logique" politique du gouvernement : « Ce processus de continuelles retouches était appliqué, non seulement aux journaux, mais aux livres, périodiques, pamphlets, affiches, prospectus, films, enregistrements sonores, caricatures, photographies. Il était appliqué à tous les genres imaginables de littérature ou de documentation qui pouvaient comporter quelque signification politique ou idéologique. » (p. 62) ; « Exposés et récits de toutes sortes, journaux, livres, pamphlets, films, disques, photographies, tout devait être rectifié, à une vitesse éclair. » (p. 259). Le mensonge doit, ici à l'occasion de la *semaine de la Haine* ¹⁵, devenir vérité et, fatalement, vice versa. Winston connaît toutes les étapes de la falsification : « la copie originale était détruite et remplacée dans la collection par la copie corrigée. » (p. 62) ; puis, « si tous les rapports racontaient la même chose, le mensonge passait dans l'histoire et devenait vérité. » (p. 54). L'individu général, et Winston en particulier, doit croire à chaque nouvelle histoire et doit même y participer. On notera en effet l'ambivalence qui existe au niveau du personnage de Winston, puisque celui-ci participe, par son travail quotidien et à sa petite échelle, à une réécriture du passé qu'il critique à partir du moment où elle lui apparaît généralisée. C'est lui qui propose¹⁶ les nouvelles versions mensongères (« Le mensonge choisi passerait ensuite aux archives et deviendrait vérité permanente. » p. 70) ; il fait même preuve d'habileté et d'invention pour masquer la

¹³ Nous reviendrons plus loin sur le mécanisme de *double-pensée*, véritable trouvaille d'Orwell.

¹⁴ Winston nous rappelle que « le passé, non seulement changeait, mais changeait continuellement. » p. 117.

¹⁵ « Winston n'était pas troublé par le fait que tous les mots qu'il murmurait au phonoscript, tous les traits de son crayon à encre étaient des mensonges délibérés. Il était aussi désireux que n'importe qui dans le Département, que la falsification fût parfaite. » (p. 260). [Voir plus bas]

¹⁶ Je dis "propose" car ces versions pourront ou non étre choisies comme officielles. A ce propos, J.P. Faye, dans *Théorie du récit, Introduction aux "langages totalitaires"*, collection Savoir, chez Hermann, souligne que « le récit historiant trouve sa "vérité" dans la coïncidence de deux ou plusieurs variantes narratives, distinctes dans leur source. » (p. 108).

réalité avec le mensonge (« Il valait mieux la [l'allocution de Big Brother] faire rouler sur un sujet sans aucun rapport avec le sujet primitif. » p. 71); enfin, il dispose, comme tous les employés du ministère ¹⁷, du moyen le plus sûr et le plus rapide de faire disparaître les fausses vérités et les anciens mensonges : « Dans le mur de côté, à portée de la main de Winston, il y avait une large fente ovale protégée par un grillage métallique. [...] On les surnommait trous de mémoire. » (p. 59). Lorsque les preuves sont détruites, la réussite est totale : « Il était maintenant impossible à aucun être humain de prouver par des documents qu'il y avait jamais eu une guerre contre l'Eurasia. » (p. 260), par exemple.

2) Le passé artistique et culturel

Après avoir étudié le traitement général que nos sociétés contre-utopiques réservaient au passé, intéressons-nous de manière plus précise au sort du passé que nous appellerons "artistique" ou "culturel", c'est-à-dire qui relève des arts (littérature, musique, peinture, sculpture...) et de leur contexte. Ici encore, le passé culturel, son cadre privilégié que sont les musées ¹⁸, et ses amateurs sont la cible d'une destruction systématique. Dans *Le Meilleur des Mondes*, on nous apprend qu'il « y eut le célèbre massacre du British Museum. Deux mille fanatiques de culture gazés avec du sulfure de dichloréthyle » (p. 69); dans *1984*, « les livres aussi étaient retirés de la circulation et plusieurs fois réécrits. On les rééditait ensuite sans aucune mention de modification. » (p. 63). L'absence de trace de "rectifications" participe à la fois de l'interpolation et de l'égarement volontaire du curieux. Winston nous conforte d'ailleurs dans cette opinion : « Ampleforth était employé à produire des versions inexactes – on les appelait "textes définitifs" – de poèmes qui étaient devenus idéologiquement offensants mais que pour une raison ou une autre, on devait conserver dans les anthologies. » (p. 66). Le gouvernement de l'Angsoc a tenté de faire disparaître aussi bien les hommes (« Le poète Ampleforth se traîna dans la cellule. » p. 327) que les livres (« la chasse aux livres et

¹⁷ Il est employé au ministère de la Vérité, "Miniver" en novlangue.

¹⁸ De manière anecdotique, on pourra mentionner l'intitulé d'une soirée thématique de la chaîne ARTE : « Les musées, la mémoire du monde » (mardi 27 mai 1997). Le titre de certains reportages proposés lors de cette soirée peut servir à éclairer notre propos : *Le modèle du monde, L'ordre des choses*.

leur destruction avaient été faites avec autant de soin dans les quartiers prolétaires que partout ailleurs. » p. 140). Ce type de censure existe aussi dans *Le Meilleur des Mondes* où Georges Bernard Shaw est « l'un des très rares [écrivains] dont on ait autorisé la transmission jusqu'à nous » (p. 42). Huxley pousse l'ironie jusqu'à placer le détournement de la culture sous le prétexte d'impératifs économiques : « On ne peut pas consommer grand-chose si l'on reste tranquillement assis à lire des livres. » (p. 69). Pourtant, si le souvenir du passé tend à se dissiper, c'est aussi qu'il existe dans nos sociétés contre-utopiques un oubli progressif du passé, tendance presque inconsciente, naturellement favorisée par le pouvoir. Ainsi, dans *1984*, les intellectuels du Parti prédisent que « vers 2050 [...] toute connaissance de l'ancienne langue aura disparu. Toute la littérature du passé aura été détruite, Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron n'existeront plus qu'en version novlangue. » (p. 80). Winston, quant à lui, prend conscience du danger de l'oubli (« il est nécessaire, pour être efficient, d'être capable de recevoir les leçons du passé, ce qui signifiait avoir une idée absolument précise des événements du passé. Journaux et livres d'histoire étaient naturellement toujours enjolivés et influencés, mais le genre de falsification actuellement pratiqué aurait été impossible. » p. 281) et s'attache aux plus petits vestiges du passé : souvenirs de son fragment de corail (p. 208) ou de son journal¹⁹ (sur lequel nous reviendrons). Dans *Le Meilleur des Mondes*, le héros n'oublie pas (« Il courait des rumeurs étranges au sujet de vieux livres interdits, cachés dans un coffre-fort du bureau de l'administrateur. Des Bibles, de la poésie – Ford seul savait quoi. ») et ne veut pas être complice du ménage culturel qui sévit dans "l'État mondial" : (« Il brandit la main ; et l'on eût dit que, d'un coup d'un invisible plumeau, il avait chassé un peu de poussière, et la poussière; c'était Harappa, [...] c'était Thèbes et Babylone, Cnossos et Mycènes. Un coup de plumeau, un autre – et où donc était Ulysse, où était Job, où étaient Jupiter et Gotama, et Jésus ? Un coup de plumeau – et ces taches de boue antique qu'on appelait Athènes et Rome, Jérusalem et l'Empire du Milieu, toutes avaient disparu. [...] Un coup de plumeau, – enfuies, les cathédrales ; un coup de plumeau, un autre, – anéantis, le *Roi Lear* et les *Pensées* de Pascal. Un coup de plumeau, – disparue la Passion ; un

¹⁹ Pour B. Gensane, ce journal « est d'abord un objet, avec sa substance et son âge, qui a ainsi été fabriqué approximativement quand Winston naissait, à une époque où l'artisanat, l'art existaient encore. » p. 213.

coup de plumeau, – mort le *Requiem* : un coup de plumeau, – finie la symphonie » p. 52). On soulignera aussi que la notion de persistance littéraire, de postérité n'existe plus (« Il y avait une chose appelée l'âme, et une chose appelée l'immortalité. » p. 73) et que le souvenir des hommes ne subsiste pas plus que celui de leurs œuvres.

En ce qui concerne les personnages, leurs rapports au passé culturel sont variables. Tout d'abord, le fantôme du passé cultive chez certains personnages une sorte de nostalgie d'une époque révolue, d'un âge d'or largement dénaturé au moment où ils vivent. Dans *1984*, Winston puis Julia, sont sujets à cette curieuse mélancolie²⁰ : « Winston se réveilla avec sur les lèvres le mot "Shakespeare". » (p. 50). Ce sentiment trouve un lieu et un homme pour s'exprimer, M. Charrington et sa boutique : « Ses lunettes, ses gestes affairés et courtois et le fait qu'il [M. Charrington] portait une jaquette de velours noir usé, lui prêtaient un vague air d'intellectualité, comme s'il avait été quelque homme de lettres, ou peut-être un musicien. » (p. 136) ; « tout autour, sur les murs, d'innombrables cadres poussiéreux étaient empilés » (p. 137). Les discussions à propos du passé ont toujours quelque chose de pathétique : « Causer avec lui [M. Charrington] était comme écouter le son d'une boîte à musique usée » (p. 216). Winston est séduit par la boutique de la même façon que par le morceau de corail²¹, comme quelque chose « que l'on a oublié de falsifier » (p. 208) contrairement au reste de la ville : « Tout ce qui était ancien, en somme, tout ce qui était beau, était toujours vaguement suspect » (p. 139) ; « On ne pouvait pas plus étudier l'Histoire par l'architecture que par les livres. Les statues, les inscriptions, les pierres commémoratives, les noms de rues, tout ce qui aurait pu jeter une lumière sur le passé, avait été systématiquement changé » (p. 142). Et pourtant, si M. Charrington a des souvenirs communs avec Winston (« Oh ! "Oranges et citrons, disent les cloches de Saint Clément." C'est une chanson que l'on chantait quand j'étais un petit garçon. » p. 141), il n'est pas du même bord et finira par le trahir : « Le tableau était tombé sur le parquet, découvrant le télécran. » (p. 314). Cette phrase lapidaire

²⁰ « Sans être à proprement parler une synopie ou l'hypotexte de *1984*, *Un peu d'air frais* peut être lu comme l'ébauche burlesque de l'histoire de Winston Smith. Les deux héros ont recours au passé comme, d'ailleurs tous les personnages d'Orwell lorsque le présent est opaque, oppressant. Ils se ressourcent dans des évocations qui leur servent de clé pour lire le présent, pour retrouver un équilibre. Jamais totalement idéalisé, le passé est un remède, comme un cachet d'aspirine à un migraineux. » dit B. Gensane, p. 56.

²¹ Pour B. Gensane, le presse-papiers « symbolise la liberté qu'a chaque individu de se replier sur lui-même, de se connaître en toute transparence, de voguer de l'infiniment grand à l'infiniment petit. » p. 213.

est emblématique dans une société où le télécran a effectivement remplacé le tableau sur les murs. Dans un *Un Bonheur insoutenable*, on retrouve cette même nostalgie, comme une attirance inconsciente : « Copeau et Karl profitaient de leur heure de liberté pour aller au Musée Pré-U. » (p. 50). C'est la vérité que Copeau recherche par l'intermédiaire des musées : « Savoir la vérité nous apporterait un bonheur différent, plus satisfaisant, je pense, même si c'était un bonheur triste. » (p. 119), ou « Il avait trouvé plusieurs ouvrages en français. Il en lut un dont le titre était *Les Assassins de la faucille rouge*, puis un autre, *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, et en fin, *Le Père Goriot*. » (p. 125), mais la vérité ne s'y trouve pas toujours (« On ne pouvait, donc, se fier aux cartes. » p. 145).

La seconde réaction des personnages face au passé culturel est un intérêt scientifique pour une époque considérée comme trop primitive et trop imparfaite. Cela se retrouve principalement dans *Nous autres* de Zamiatine. En effet, le héros D-503 ne peut s'empêcher d'être négatif lorsqu'il fait allusion au passé : « Je ne peux supporter que l'on regarde mes mains ; elles sont toutes couvertes de poils, toutes velues, par un atavisme absurde. [...] – Ce sont des mains de singe. »²² (p. 21) ; « Comment pouvait-on parler de logique gouvernementale lorsque les gens vivaient dans l'état de liberté où sont plongés les animaux, les singes, le bétail ? Que pouvait-on obtenir d'eux lorsque, même de nos jours, un écho simiesque se fait encore entendre de temps en temps » (p. 28). Une maison qui aurait ému un Winston ne trouve pas grâce aux yeux de D-503 : « nous nous trouvâmes près de la Maison Antique. Tout ce bâtiment aveugle, étrange et délabré, est revêtu d'une coquille de verre sans laquelle il se serait écroulé depuis longtemps. » (p. 37) ; « Il y avait là-dedans une variété sauvage, inorganisée, folle, comme leur musique, de couleurs et de formes, et, parmi ce désordre, cet étrange instrument de musique : un "piano". » (p. 38) ; « Je me sentais prisonnier dans cette cage barbare, saisi dans le tourbillon sauvage de la vie d'autrefois, et j'eus peur. » (p. 40). Comme chez M. Charrington, on retrouve des vestiges, des souvenirs d'autres hommes : « Le buste asymétrique et souriant d'un ancien poète, Pouchkine je crois, était posé sur une étagère contre le mur. » (p. 40).

²² Ces « mains de singe », vestige de l'évolution, ont quelque chose de sauvage, d'instinctif, d'incontrôlable, comme la musique du passé (ici celle de Scriabine) qui est « sauvage, nerveuse, bigarrée, [...] sans l'ombre d'un mécanisme rationnel » (p. 31).

Le passé est donc l'objet de déformation, d'occultation, d'effacement de la part du pouvoir qui voit en lui une arme et une ressource capable de révéler les aspects totalitaires et contre-nature du gouvernement.

B) Les personnages falsificateurs, dépositaires du pouvoir

La révision du passé ne saurait suffire au gouvernement qui se doit aussi de maîtriser le présent. Ce n'est que par ses membres les plus fervents qu'un régime peut y parvenir. Consacrons-nous de ce fait à l'étude des personnages qui sont proposés comme falsificateurs, dans le sens où ils utilisent le mensonge pour conserver le pouvoir, à l'encontre de l'intérêt du peuple.

1) Big Brother et Goldstein

Si un personnage est devenu emblématique de la détention totalitaire du pouvoir par des procédés mensongers, c'est bien Big Brother, dirigeant invisible et pourtant incontesté, chef spirituel de la doctrine Angsoc²³ en Océania, dans le monde décrit par Orwell dans 1984. Il est, pour B. Gensane, « un Léviathan bureaucratique » (p. 58) En tant que clé de voûte du système totalitaire, il est le résultat de l'éradication de la démocratie par la bureaucratie. Selon Winston, l'ascension du Parti²⁴ est inséparable de celle de Big Brother²⁵ : « Dans l'histoire du Parti, naturellement, Big Brother figurait comme chef et gardien de la Révolution depuis les premiers jours. » (p. 56) ; cependant, la personnalité (et même la personne) du dirigeant est entourée de mystère et de secret. Ainsi, Winston déclare qu'il « était impossible de savoir jusqu'à quel point la légende de Big Brother était vraie ou inventée. » (p. 56). Nous reviendrons plus loin sur le type de propagande que met en place ce grand chef charismatique mais

²³ C'est sous ce nom novlangue d'Angsoc qu'Orwell, par l'intermédiaire de Winston, appelle le « socialisme anglais » (p. 56).

²⁴ Selon B. Gensane (p. 31), « on comprend également pourquoi dans 1984 la société totalitaire est donnée sans qu'on explique réellement sa formation, celle-ci ayant été longuement décrite dans *La Ferme des animaux*, les cochons de la fable préfigurant le Parti Intérieur de 1984. ».

²⁵ « Quant à Big Brother lui-même (si l'on peut dire), on le trouve déjà dans *Un peu d'air frais* (ainsi que dans *Et Vive l'aspidistra !*) sous les traits de ces élites mystérieuses qui se situent hors du champ démocratique, se cooptent et façonnent la vie des masses » expose B. Gensane p. 60.

De même, il rappelle qu'« entre les deux guerres, existait une publicité pour des cours par correspondance qui suggérait : « Let Me Be Your Big Brother » dont Orwell s'est certainement inspiré. » (note 3, p. 66).

soulignons d'ores et déjà son amour de la formule : « Une légende, sous le portrait, disait : BIG BROTHER VOUS REGARDE. » (p. 12). Ce type de formule²⁶ souligne l'ambivalence de son auteur. En effet, il faut la comprendre à la manière de « CECI N'EST PAS UNE PIPE. » de Magritte : incontestablement, la représentation de l'homme semble scruter l'observateur²⁷, mais, au travers des télécrans, le véritable Big Brother est peut-être lui aussi occupé à surveiller. Malgré l'évidente poigne avec laquelle il mène la scène politique de l'Océania, l'aura de Big Brother semble bien fragile et superficielle. En effet, à partir du moment où celui-ci choisit d'incarner un personnage d'une sublime lucidité, qui ne peut jamais se tromper, une immense tâche va incomber au "ministère de la Vérité" : le changement des vraies erreurs en vraies déclarations rétroactives. Winston, comme l'un des employés, peut en parler concrètement : « Il était donc nécessaire de réécrire le paragraphe erroné du discours de Big Brother afin qu'il prédise ce qui était réellement arrivé. » (p. 56). Même si « ce n'était pas seulement la validité de l'expérience, mais l'existence même d'une réalité extérieure qui était tacitement niée par sa philosophie » (p. 118), les habitants de l'Océania ne sont pas complètement dupes et ont appris à vivre avec les conditions de vie qui sont les leurs à défaut de voir arriver mieux. On peut d'ailleurs se demander si l'Océania est habitée par un grand nombre d'individus partageant secrètement les idées dissidentes de Winston, ou si ce dernier est réellement "the last man in Europe"²⁸. Ce ne sera que sous la torture que Winston changera d'avis sur Big Brother, dans la tristement célèbre salle 101²⁹ : « Dites-moi, Winston, et attention ! pas de mensonge ! Vous savez que je puis toujours déceler un mensonge. Dites-moi, quels sont vos véritables sentiments à l'égard de Big Brother ? / – Je le hais. » (p. 96). La haine sourde de Winston va se muer en un amour total mais dénué de sentiments. Le personnage de Winston, au-delà du côté pathétique du personnage à l'idéal déchu, semble insipide et paraît faire sombrer la

²⁶ B. Gensane souligne que les portraits énormes sur les affiches « renvoient à Staline, mais qui ne sont pas sans rappeler le fameux placard de 1914 où le ministre de la guerre, Lord Kitchener, appelait ses compatriotes au combat (VOTRE PAYS A BESOIN DE VOUS). » p. 60-61.

²⁷ Winston confirme : « C'était un de ces portraits arrangés de telle sorte que les yeux semblent suivre celui qui passe. » (p. 12).

²⁸ Winston se pose d'ailleurs la question : « Il se demanda, comme il l'avait fait plusieurs fois déjà, s'il n'était pas lui-même fou. Peut-être un fou n'était-il qu'une minorité réduite à l'unité. » (p. 117).

²⁹ On pourra souligner l'onomastique de cette chambre 101 : on y verra soit le signe d'un passage dans la symétrie du nombre, ou plutôt l'omniprésent manichéisme qui règne dans l'œuvre.

narration avec lui puisque le roman se termine avec son dernier aveu : « IL AIMAIT BIG BROTHER. » (p. 417).

Il est difficile de définir correctement Big Brother sans dire quelques mots de son correspondant, Goldstein³⁰. En effet, dans une œuvre façonnée par contrastes, où des échos apparaissent non seulement dans les valeurs mais aussi chez les personnages, Big Brother ne fait pas exception à la règle. Goldstein³¹ est présenté aux habitants de l'Océania comme le traître parfait, l'homme le plus méprisable³², détenteur de tous les vices, de la même manière que Big Brother est instauré chef suprême, réceptacle de toutes les vertus. Plus qu'opposés, on peut dire que Big Brother et Goldstein sont de même nature, ou plutôt de la même "non-nature". Winston est tout à fait capable d'analyser ses sentiments vis-à-vis des deux personnages : « la haine qu'éprouvait Winston n'était pas du tout dirigée contre Goldstein, mais contre Big Brother [...]. A de tels instants, son cœur allait au solitaire hérétique bafoué sur l'écran, seul gardien, de la vérité et du bon sens dans un monde de mensonge. » (p. 28). De même que l'existence de Big Brother est axiomatique, celle de Goldstein et de ses partisans ne nous sera jamais démontrée : « il était impossible [...] d'être sûr que la Fraternité n'était pas simplement un mythe. » (p. 32). On ne saura que vers la fin du roman que le fameux "livre" de Goldstein a en fait été rédigé par des fonctionnaires de Big Brother. L'opinion de Winston est conditionnée par les déclarations du télécran : « Il y avait toujours de nouvelles dupes qui attendaient d'être séduites par lui. » (p. 27). Big Brother se sert donc bien de Goldstein comme personnage falsificateur, afin de démasquer les citoyens insoumis et séditieux de l'Océania : à ce titre, Goldstein devient un personnage fantoche et négatif, simple jouet du gouvernement.

³⁰ Dans *Shooting an Elephant*, CEJL I, p. 265, on trouve déjà des traces du personnage ambivalent de Goldstein à travers l'Orwell, ancien officier de police, qui parle ainsi : « A Moulmein, en Birmanie Inférieure, un grand nombre de personnes me haïssait ; pour la première fois de ma vie, j'étais un homme suffisamment important pour que cela m'arrive ».

³¹ Selon B. Gensane, Goldstein est « l'ennemi de la société, juif comme Trotski et dont il porte la barbiche » p. 60.

³² Le nom de ce personnage est même passé en tant qu'insulte dans la langue de 1984 : « "Goldstein !" hurla le garçon, tandis que la porte se refermait sur lui. » (p. 40).

2) Autres personnages mensongers et détenteurs du pouvoir

Big Brother et Goldstein ne sont pas les seuls dépositaires du mensonge dans nos Contre-Utopies. En effet, on retrouve à plusieurs reprises le cas d'un membre du pouvoir convaincu de tromperie et si cela nous semble évident, c'est surtout parce que ces individus constituent l'écho en négatif des héros de nos œuvres.

Attardons-nous quelques instants sur ces derniers pour gagner en clarté dans notre analyse. Ce sont toujours des êtres qui prennent ou ont pris conscience de leur état, et qui revendiquent, par réaction, la liberté et la singularité. Le bonheur est, dans leur vie, soit absent (pour Winston et Julia dans *1984* d'Orwell), soit pesant (pour D-503/I-330 dans *Nous autres* de Zamiatine ; pour Bernard Marx/Lenina Crowne dans *Le Meilleur des Mondes* de Huxley ; enfin et naturellement pour Copeau/Lilas et Karl dans *Un Bonheur insoutenable* d'Ira Levin). Ils sont situés dans le haut de l'échelle sociale mais n'ont pas ou presque pas d'influence sur l'orientation politique du gouvernement : bien qu'il soit LE constructeur de *l'Intégral*, D-503 sera impuissant devant le pouvoir ; Winston et Julia sont de simples employés ; Bernard et Lenina, bien que respectivement Alpha-Plus et Beta, ne sont pas pour autant "administrateurs"). Le personnage de Copeau dans *Un Bonheur insoutenable* constituera l'exception dans le sens où le lecteur sera le témoin muet de presque toute sa vie, de son enfance à sa maturité, de son statut d'étudiant à celui de vainqueur d'UNI, en passant par celui, si rare et convoité, de "programmeur". Il sera le seul à modifier le destin de ses semblables et à triompher du pouvoir en place. Du point de vue du pouvoir (et de l'auteur), les héros, ou antihéros (complexe est la question) de nos contre-utopies ont donc une existence d'échantillon, prélevé et étudié de près dans le système que forment les sociétés, de cellule cancéreuse³³ (car révoltée) à l'intérieur d'un vaste organisme³⁴, de témoin subjectif et impuissant d'une société potentiellement à venir.

³³ Cf. *Nous autres* : « N'est-il pas clair, dans ce cas, que la conscience personnelle est une maladie ? Il est possible que je ne sois plus un phagocyte, dévorant tranquillement des microbes [...] ; il se peut que je sois un microbe, que I soit un merveilleux microbe diabolique et peut-être qu'eux, les milliers de gens qui nous entourent, s'imaginent encore, comme moi, qu'il sont des phagocytes. » (p. 135-136).

³⁴ Dans *Nous autres*, on peut lire : « Notre corps aux mille têtes reprit sa marche et en chacun de nous régnait cette joie mesurée que connaissent sans doute les molécules, les atomes et les phagocytes. » (p. 135).

Parallèlement à ces personnages gravitent d'autres "êtres de papier", représentants de l'autorité, qui manient cyniquement³⁵ le mensonge. Ainsi, le grand administrateur Mustapha Menier, dans *Le Meilleur des Mondes*, affirme-t-il : « Mais comme c'est moi qui fais les lois ici, je puis également les enfreindre. Avec impunité. » (p. 243). Cependant, en tant qu'écho négatif du héros Bernard Marx, Mustapha Menier a connu des mésaventures similaires avec l'administrateur de son époque : « Moi, je m'intéressais trop à la vérité ; j'ai payé, moi aussi. » (p. 253). Dans *1984*, le personnage d'O'Brien apparaît comme très ambigu : il met en place un mensonge à plusieurs niveaux. Dans un premier temps³⁶, avec la complicité abusée de Winston et Julia, il semble se jouer de Big Brother et de ses télécrans ; plus tard, le lecteur apprendra qu'il est un des fondements du régime de Big Brother : « – ils m'ont pris depuis longtemps ! dit O'Brien presque à regret, avec une douce ironie. » (p. 338). On soulignera que même si son personnage est démasqué, O'Brien continue son imposture sous forme d'ironie dans ses entretiens avec Winston emprisonné. Le dialogue se poursuit : « – Vous le saviez, Winston, dit O'Brien. Ne vous mentez pas à vous même. Vous le saviez, vous l'avez toujours su. » (p. 338). Une fois encore, le personnage d'O'Brien se rapproche de celui de Winston par sa conscience des conditions de vie qui sont celles des habitants de l'Océania : « Il savait mille fois mieux que Winston ce qu'était le monde en réalité, dans quelle dégradation vivaient les être humains et par quels mensonges et quelle barbarie le Parti les maintenait dans cet état. » (p. 370). Enfin, la dualité O'Brien/Winston se mue en une égalité par le biais d'un insidieux subterfuge : un enregistrement du premier entretien secret qu'ont eu les deux hommes ensemble. L'exaltation de son désir de résistance se retourne contre Winston : « – Et vous vous croyez moralement supérieur à nous, à cause de nos mensonges et de notre cruauté ? [demande O'Brien] / Il [Winston] s'entendit promettre de mentir, voler, falsifier, tuer » (p. 380). Dans *Un Bonheur insoutenable*, si l'on considère que les "programmeurs" représentent le pouvoir, le seul personnage, un véritable agent-double, Dover, possède un statut mensonger : « C'est un espion dit Copeau » (p. 322). En effet, il est employé comme berger à la solde des programmeurs, pour seconder

³⁵ « dans cette vie de chien » aurait ajouté Georges Perec.

³⁶ On peut se reporter à l'ensemble du chapitre VIII, 2 (p. 239-254), pour illustration.

la “sélection naturelle” : il doit repérer les individus qui ont un tempérament de chef et qui feraient de ce fait de bons membres “programmeurs”. Une fois encore, un rapprochement entre les deux personnages existe : si Dover est un traître aux yeux de Copeau, il n’en a pas moins vécu les mêmes aventures et les mêmes périls pour atteindre UNI. Les personnages falsificateurs au service du système ne sont donc pas ni les plus intéressants³⁷, ni les plus nombreux dans nos romans, et il sera plus significatifs de considérer le rôle et l’importance du mensonge dans la dissidence.

C) L’influence du pouvoir

Au-delà de l’action isolée de certains personnages précis à la solde du pouvoir, il existe un mouvement général de duplicité visant la masse des citoyens, tout au long de leur vie. Dans les États totalitaires que décrivent nos romans, il y a de nombreuses échappatoires pour fuir la réalité ou la déguiser de façon moins triste, bien souvent proposées par le gouvernement. Pourtant, elles semblent bien artificielles et l’art devient le reflet fidèle du mal qui ronge³⁸ les sociétés : l’uniformisation et la mécanisation.

1) Le conditionnement et la propagande

Afin de pouvoir mieux tromper le peuple, le gouvernement met en place une éducation rigide des esprits, l’idéal étant même que l’individu soit lui-même l’artisan de sa propre censure. Dans nos Contre-Utopies, du fait de cette stratégie, *on ne sait pas ce que l’on dit*³⁹.

a) Le conditionnement émanant directement du pouvoir

Comme le souligne B. Gensane, « La société de 1984 est une dictature débridée, sans projet historique. Contrairement à ce que

³⁷ Ces personnages sont de pâles et piètres menteurs ; de plus, il ne risquent rien dans leurs entreprises de duplicité, ce qui les rends moins brillants.

³⁸ Selon ses *Collected Essays, Journalism and Letters* (dans « Shooting an Elephant »), Orwell comprend qu’en tuant cet éléphant (turbulent car en rut), c’est une partie de lui-même et de l’Empire qu’il détruit, et que tout système injuste s’aliène à force d’aliéner celui qu’il opprime. » p. 264. L’image d’une société vouée, par la nature de son existence, à une mort certaine et programmée, est saisissante.

³⁹ De même que, nous le verrons en guise de “c)”, *on ne dit pas ce que l’on fait*.

postule O'Brien, le système n'asservit pas pour asservir mais pour se perpétuer. La dictature fonctionne pour elle-même, en vase clos.» (p. 59). Dans *Le Meilleur des Mondes*, l'éducation des enfants, à la manière d'une prédestination, est entièrement fondée sur les messages subliminaux et le conditionnement pavlovien : « Ils [les enfants] grandiront avec ce que les psychologues appelaient une "haine instinctive" des livres et des fleurs. » (p. 40) ; « – Jusqu'à ce qu'enfin l'esprit de l'enfant, ce soit ces choses suggérées, et que la somme de ces choses suggérées, ce soit l'esprit de l'enfant. Et non pas seulement l'esprit de l'enfant. Mais également l'esprit de l'adulte – pour toute sa vie. L'esprit qui juge, et désire, et décide – constitué par ces choses suggérées, ce sont celles que nous suggérons, nous ! » (p. 47). L'idée d'un cercle vicieux se retrouve aussi dans le fait que chaque individu – même le plus élevé hiérarchiquement – est soumis aux "répétitions hypnopédiques" : « Ils étaient des Alphas, bien entendu, mais les Alphas eux-mêmes ont été bien conditionnés. » (p. 45). Il existe cependant plusieurs paradoxes : bien que le programme soit, au besoin, adapté à chaque classe social (« On décida d'abolir l'amour de la nature, du moins parmi les basses classes, d'abolir l'amour de la nature, mais non point la tendance à consommer du transport. » p. 41), même si le conditionnement semble totalement déterminer l'individu (« Son conditionnement a posé les rails le long desquels il lui faut marcher. Il ne peut s'en empêcher ; il est fatalement prédestiné. » p. 247), celui-ci possède ses limites. Il est parfois incapable de venir à bout d'une peur profonde : Linda, bien qu'infirmière, « n'avait jamais pu supporter la vue du sang. » (p. 155). De plus, les Alphas, en tant qu'individus intellectuellement plus développés, sont tentés de réfléchir sur ce conditionnement, d'essayer de s'en séparer : « Comment se fait-il que je ne puisse pas, ou plutôt – car, après tout, je sais fort bien pourquoi je ne peux pas – qu'est-ce que j'éprouverais si je le pouvais, si j'étais libre, si je n'étais pas asservi par mon conditionnement ? » s'interroge Bernard Marx (p. 110) ; « – Mais moi, oui, insista-t-il. Cela me donne la sensation... il hésita, cherchant les mots pour s'exprimer... la sensation d'être davantage moi, si vous comprenez ce que je veux dire. D'agir davantage par moi-même, et non pas si complètement comme une partie d'autre chose. De n'être pas simplement une cellule du corps social. » dit il encore (p. 110) ; pourtant la délivrance n'est jamais totale :

« c'était l'un de ces préjugés hypnopédiques dont (s'imaginait-il) il s'était complètement débarrassé. » (p. 116). Pour que le conditionnement soit réussi, il faut que toute la société fonctionne, de manière transparente, et repose sur des lieux communs ⁴⁰, nouvelles unités du langage : « nous répétons constamment que la science est tout au monde. C'est un truisme hypnopédique. » déclare Helmholtz (p. 249). Cette omniprésence est aussi en vigueur dans *Nous autres* : « Parce que notre révolution a été la dernière et qu'il ne peut plus y en avoir. Tout le monde sait cela » dit D-503 (p. 177). L'imagination, à son tour, est rejetée : le pouvoir pense qu'elle permet l'élaboration d'une vérité parallèle, incontrôlable et par conséquent d'un mensonge latent. Il faut donc entrer en lutte contre elle, au mieux la supprimer au moyen de ce que Zamiatine nomme allégoriquement la "Grande Opération" : « Est-ce que vous avez entendu parler d'une opération nouvelle qui servirait à supprimer l'imagination ? » (p. 90). Le mensonge est quelque chose d'indissociable de la notion d'État selon D-503, où les hommes menteurs existeront toujours : « Il y avait des espions dans l'État ancien, et il y a des espions dans le nôtre... » (p. 47).

L'habileté du Parti, dans *1984*, est l'instrument utilisé pour insinuer le doute dans les esprits. Bien souvent, la propagande se situe dans un deuxième degré, dont l'habitant océanien n'a que le pressentiment, d'une manière subtilement dosée. « Une attaque [contre Goldstein] si exagérée et si perverse qu'un enfant aurait pu la percer à jour, et cependant juste assez plausible pour emplir chacun de la crainte que d'autres, moins bien équilibrés pussent s'y laisser prendre. » dit Winston (p. 25). Rien n'est simple dans le royaume de Big Brother et la forme est bien plus importante que le fond, pour des citoyens habitués à toutes les incohérences ; tout sens se dérobe. « L'horrible, dans ces Deux Minutes de la Haine, était, non qu'on fût obligé d'y jouer un rôle, mais que l'on ne pouvait, au contraire, éviter de s'y joindre. Au bout de trente secondes, toute feinte, toute dérobade devenait inutile. » (p. 28) ; « Tout se fondait dans le brouillard. Parfois, certainement, on pouvait poser le doigt sur un mensonge précis. » (p. 56). Que ce soit de manière concrète pour le personnage de Winston Smith, dans son travail ⁴¹ (« Même les instructions écrites que recevait

⁴⁰ C'en sont véritablement puisque la totalité de la communauté les utilise.

⁴¹ Dans *Le Quai de Wigan*, Orwell dit : « j'étais un rouage de la mécanique du despotisme », Paris : Editions Champ Libre, 1982, p. 127.

Winston [...] ne déclaraient ou n'impliquaient jamais qu'il s'agissait de faire un faux. Il était toujours fait mention de fautes, d'omissions, d'erreurs typographiques, d'erreurs de citation, qu'il était nécessaire de corriger dans l'intérêt de l'exactitude. » p. 63) ou de manière générale pour tous les habitants (« On apprit simplement partout à la fois, avec une extrême soudaineté, que l'ennemi c'était l'Estasia et non l'Eurasia. » p. 256 ; « Rien ne changea de sa [celle de l'orateur] voix ou de ses gestes ou du contenu de ce qu'il disait mais les noms, soudain, furent différents. » p. 257), le procédé de falsification demeure le même, inavouable. Le Parti donne de lui une image faussée dont certains personnages ont conscience (« Ils [les membres du Parti] ne sont pas les petits saints qu'ils veulent se faire croire ! » dit Julia p. 180) mais que personne ne conteste vraiment (« Elle [Julia] était souvent prête à accepter le mythe officiel, simplement parce que la différence entre la vérité et le mensonge ne lui semblait pas importante. » p. 219). Le cas du "Livre" de Goldstein, sachant qu'il fut écrit par les partisans de Big Brother, prend une autre signification de franche propagande et d'incitation à la soumission tranquille : « Elle [la classe dirigeante] est alors renversée par la classe moyenne qui enrôle à ses côtés la classe inférieure en lui faisant croire qu'elle lutte pour la liberté et la justice. » (p. 286).

Ira Levin, dans *Un Bonheur insoutenable*, donne une autre coloration et un autre médium à la main de fer du pouvoir : les traitements. Leur composition est réellement inconnue et leurs effets uniquement, et seulement en partie, sensibles empiriquement par leurs bénéficiaires : « Les traitements étaient destinés à prévenir les maladies, à calmer ceux qui étaient nerveux, à empêcher les femmes d'avoir trop de bébés et les hommes d'avoir des poils sur le visage ; pourquoi auraient-ils pour effet de supprimer l'intérêt d'une idée ? C'était pourtant ce qu'ils faisaient, régulièrement, mois après mois. » remarque Copeau (p. 35). Ces traitements sont eux-aussi des lieux communs du monde d'UNI et font partie des formalités d'usage : Copeau « suivait régulièrement la TV et les traitements » (p. 59). Il est intéressant et très instructif de remarquer que, dans cette société, on suit ses traitements comme on suit la télévision. C'est UNI qui ordonne, prépare et injecte les traitements dans un monde complètement déresponsabilisé ; on ne s'étonnera pas de ne pas trouver de

propagande puisque l'implication des citoyens dans la vie politique – s'il est permis d'employer ce mot pour qualifier quelque chose d'inexistant dans l'œuvre – est minimale.

b) L'auto-conditionnement

Orwell écrivait⁴² déjà qu' « un régime totalitaire ne peut-être viable que s'il ancre dans l'esprit de ses victimes le sentiment de la faute ». C'est pourquoi, dans *1984*, mais aussi dans *Le Meilleur des Mondes* et dans *Nous autres*, le pouvoir doit tout faire pour que l'individu devienne son propre censeur, ou, tout au moins, ne puisse pas faire autrement que de se trouver en conformité avec les orientations politiques et les volontés du gouvernement. Dans *1984*, l'auto-conditionnement s'opère au moyen de la récurrence spiraliq ue de la double-pensée : « Cela s'appelait "Contrôle de la Réalité". On disait en novlangue, double pensée. » (p. 55) ; « La double pensée est le pouvoir de garder à l'esprit simultanément deux croyances contradictoires et de les accepter toutes deux. » (p. 303) ; « elle est un vaste système de duperie mentale. » (p. 305). Si ce système paraît viable, il doit, une fois mis en œuvre, se développer et s'alimenter par lui-même : « Pour se servir même du mot double pensée, il est nécessaire d'user de la dualité de la pensée, car employer le mot, c'est admettre que l'on modifie la réalité. Par un nouvel acte de double pensée, on efface cette connaissance, et ainsi de suite indéfiniment, avec le mensonge toujours en avance d'un bond sur la vérité. » (p. 304). Pour une démonstration, réalisée par un maître en la matière, O'Brien, on pourra se reporter aux pages 373-374 : celui-ci y crée un mensonge inconscient au moyen de la double pensée. Concrètement, Winston pratique lui aussi (mais mal ?) cette double pensée, pendant « l'heure de culture physique » : « Son esprit s'échappa vers le labyrinthe de la double pensée. Connaître et ne pas connaître. En pleine conscience et avec une absolue bonne foi, émettre des mensonges soigneusement agencés. Retenir simultanément deux opinions qui s'annulent alors qu'on les sait contradictoires et croire à toutes les deux. Employer la logique contre la logique. »⁴³ (p. 55).

⁴² dans ses *Collected Essays, Journalism and Letters*, tome I, p. 583.

⁴³ Le reste du paragraphe de cette page 55 est tout aussi instructif.

Pourtant, la dissimulation et la mauvaise foi sont aussi utilisées en Océania et constituent un moyen de se protéger : « Déguiser ses sentiments, maîtriser son expression, faire ce que faisaient les autres étaient des réactions instinctives. » (p. 31). C'est bien à un conditionnement que nous avons à faire ici ; Big Brother n'en demande pas moins : « C'était en partie un hymne à la sagesse et à la majesté de Big Brother, mais c'était plus encore, un acte d'hypnose personnelle, un étouffement délibéré de la conscience par le rythme. » (p. 30) ; « il était presque impossible de l'écouter sans être d'abord convaincu, puis affolé. » (p. 257). Les individus sont littéralement pris en otage par le Parti qui leur refuse le droit d'exister, d'avoir une personnalité, une singularité : « Le Parti avait commis le crime de persuader que les impulsions naturelles, les sentiments naturels étaient sans valeur, alors qu'il dérobaient en même temps à l'individu tout pouvoir sur le monde matériel. » (p. 234). Si les personnages de 1984 sont naturellement des êtres de papier, ce sont aussi des façons d'êtres humains. Le régime de Big Brother use et abuse des falsifications en tous genres, sans se soucier des habitants qui n'opposeront jamais de réticences : « L'idéologie officielle abonde en contradictions, même quand elles n'ont aucune raison pratique d'exister. » (p. 306) La gratuité du mensonge met en relief le cynisme des membres du Parti intérieur qui peut tout soumettre à l'entendement faussé du reste de la population. Il n'y a que dans la détresse la plus totale que les contraires peuvent s'annuler chez l'homme : Pour Winston, sous la torture, « L'ancien sentiment, qu'au fond peu importait qu'O'Brien fût un ami ou un ennemi, était revenu. » (p. 356). La double pensée est l'une des plus fines trouvailles d'Owell qui souligne par là une déficience des discours politiques et l'aliénation des citoyens aux grandes puissances de son époque.

De son côté, Huxley, invente, de manière moins subtile, à partir des "paradis artificiels" connus, l'échappatoire hors du triste réel, de ses personnages : le soma. Cet agent du mensonge, ce "vrai-fuyant" est « euphorique, narcotique, agréablement hallucinant » (p. 73). Son utilisation est celle d'une drogue sans les effets dévastateurs sur la santé : « – Vous vous offrez un congé hors de la réalité chaque fois que vous en avez envie, et vous revenez sans le moindre mal de tête ni la moindre mythologie. » dit Lénina (p. 74). Les "slogans hypnopédiques"

ne manquent pas à propos du soma puisqu'il constitue le prolongement logique du conditionnement de l'individu : « Avec un centicube, guéris dix sentiments » (p. 74) ; « un gramme vaut mieux que le "zut" qu'on clame... » (p. 75), etc. Vu d'un Administrateur, Mustapha Menier, le soma est moins positif et apparaît plus utile à la société : « On peut porter sur soi, en flacon, au moins la moitié de sa moralité. Le christianisme sans larmes, voilà ce qu'est le soma. » (p. 263). Pour Tomakin, "l'ex-Directeur de l'Incubation et du conditionnement", la cure de soma sera l'équivalent du *suicide socratique* ou du *Hara-Kiri* japonais : « Tomakin était en congé, évadé de l'humiliation et de la douleur » (p. 264). Enfin, pour les employés Deltas de l'Hôpital de Park Lane, le soma fait office de salaire, de loisir et de week-end ; il sera plus pertinent de dire que le soma des employés de Huxley est un peu *l'assommoir* des ouvriers de Zola.

c) L'officieux comme parodie de l'officiel

Si, comme nous venons de la voir, *on ne sait pas ce que l'on dit* dans nos sociétés contre-utopiques, *on ne dit pas ce que l'on sait* non plus. En effet, les habitants de l'Océania dans 1984 sont confrontés à la dure réalité qui est la leur et de ce fait se rendent compte que celle-ci ne correspond pas à ce qu'annonce Big Brother dans ses discours. Que penser d'une telle abnégation... ou d'un tel aveuglement ? Elle est le fruit du conditionnement que nous avons étudié. Winston souligne le caractère grotesque de la dualité fiction politique/réalité qui existe : « Tout ce qu'on savait, c'est qu'à chaque trimestre un nombre astronomique de bottes étaient produites, sur le papier, alors que la moitié peut-être de la population de l'Océania marchait pieds nus. » (p. 64). Dans l'esprit d'Orwell, cette gestion désordonnée des ressources de production fait directement référence aux économies de type communiste, à l'exemple de l'Union Soviétique. Winston nous donne un autre exemple de la duplicité du pouvoir face au peuple : « Mais il savait, en vérité tout le monde dans le Parti le savait, que les prix [d'une loterie à laquelle participe nombre de "prolétaires"] étaient pour la plupart fictifs. » (p. 125). Le conditionnement se fait ici falsification et tromperie aux dépens des habitants eux-mêmes.

2) L'art défiguré

Dans les œuvres que nous étudions, l'art devient emblématique du mensonge comme une discipline dénaturée, qui a perdu ses véritables motivations : il est maintenant mécanisé, officialisé, aliéné.

a) Un art mécanisé

Il faut entendre par "mécanisé", l'altération du processus de création, et surtout, de ce fait, sa dévalorisation. B. Gensane nous rappelle⁴⁴ que dans *Dans la dèche à Paris et à Londres* d'Orwell, « le protagoniste éprouve vertige et écoëurement face à une société capable de produire à la fois des livres et des produits de consommation standardisés ». En effet, le travail d'écriture d'un livre et la cuisson d'une soupe de poisson sont rapportés à la même démarche. Dans *1984*, Julia connaît par son emploi la triviale réalité : « elle travaillait au Commissariat aux Romains » (p. 22) ; « Elle s'occupait probablement à quelque besogne mécanique sur l'une des machines à écrire des romans » (p. 22) ; « Elle pouvait décrire dans son entier le processus de la composition d'un roman, depuis les directives générales émanant du comité du plan, jusqu'à la touche finale donnée par l'équipe qui récrivait » (p. 186). La création n'est plus un acte solitaire, personnel et unique : « Aucun livre n'est l'œuvre d'un seul individu, comme vous le savez. » rappelle O'Brien (p. 369). Pourtant, la mise en œuvre industrielle de littérature ne favorise pas sa diversité ; celle-ci est plutôt réservée aux classes inférieures (« Il existait toute une suite de départements spéciaux qui s'occupaient, pour les prolétaires, de littérature, de musique, de théâtre et, en général, de délassement. » p. 67) et les membres du Parti n'ont pas souvent l'occasion de voir un livre⁴⁵.

Dans *Le Meilleur des Mondes*, l'art mécanique est déshumanisé : les machines sont les artistes de ce *nouveau monde*. En effet, les exemples ne manquent pas : « Une Machine à Musique synthétique roucoulait un solo de super-cornet à pistons » (p. 54) ; « Les haut-parleurs dans la tour du bâtiment principal du Club de Stoke Poges se

⁴⁴ p. 25

⁴⁵ Cela explique l'engouement de Winston lors de la découverte du "livre vierge" chez M. Charrington.

mirent, d'une voix de ténor qui avait quelque chose de plus qu'humain, à annoncer la fermeture des terrains de golf. » (p. 92) ; « Le Meilleur orgue à Parfums et à couleurs de Londres. Toute la Musique Synthétique la plus récente » (p. 96)⁴⁶ ; « par le pavillon de vingt-quatre énormes trompettes d'or ronflait une solennelle musique synthétique » (p. 99) ; « Le Président se leva [...] et, mettant en marche la musique synthétique, déclencha un battement de tambours doux et infatigable et un chœur d'instruments – para-bois et super-cordes – qui répétèrent avec agitation, maintes et maintes fois, la mélodie brève et obsédante du Premier Cantique de Solidarité. » (p. 100). L'homme créatif a été remplacé par la machine génératrice ; il est vrai que l'on ne connaît pas de classe sociale ou de "groupe bokanovsky" qui exerce des professions artistiques.

Lorsque l'on considère *Nous autres*, on retrouve à l'état d'ébauche ce qu'ont développé Huxley et Orwell. Ainsi, l'art est déjà un matériau que l'on crée et distribue industriellement : « Les haut-parleurs de l'Usine Musicale tournent régulièrement l'Hymne – toujours le même hymne quotidien » (p. 46). On notera cependant que les humains participent au moins à l'exécution des chants : « l'hymne, chanté par les centaines de haut-parleurs de l'Usine Musicale et par des millions de voix humaines, ondula au-dessus de nos têtes comme un magnifique manteau de cuivre » (p.146). A partir d'une vision technique de l'art, la conception artistique des "numéros" va rejoindre l'aspect technique que l'on retrouve principalement dans la musique, mais aussi, dans une moindre mesure, en peinture, en sculpture, en littérature : la virtuosité. En effet, c'est une bien une démonstration de virtuosité mathématique que nous donne D-503 : « A chaque fraction de seconde, la masse de celui-ci [*l'Intégral*] se transformerait, par suite de l'emploi du combustible explosif. On obtient une équation très compliquée, transcendante. » (p. 44). Le terme même de "transcendante" nous renvoie à la musique de Liszt⁴⁷.

⁴⁶ On pourra se référer à la totalité de cette même page pour une description plus complète de l'ambiance qui règne dans le "cabaret de l'Abbaye de Westminster".

⁴⁷ On se reportera aux *Douze Études d'exécution transcendante*.

b) Un art officialisé

Nous entendrons par “officialisé”, la perception d’un art utilitaire, dont le rôle est prescrit et mesuré dans la société. L’art est aussi, de ce fait, livré au plus grand nombre, devenant simple élément du quotidien. Selon B. Gensane, Orwell est pris de doute par rapport à « un monde où démocratiser la culture a surtout signifié diffuser à la fois de la nourriture en conserve et de l’infantilisme. » (p. 26). Dans *1984*, l’art a été récupéré par le régime de Big Brother et se trouve, de manière ironiquement paradoxale, confié aux bons soins de “Miniver” : « Le ministère de la Vérité, qui s’occupait des divertissements, de l’information, de l’éducation et des beaux-arts » (p. 15); « le Commissariat aux archives n’était lui-même, en somme, qu’une branche du ministère de la Vérité, dont l’activité essentielle n’était pas de reconstruire le passé, mais de fournir aux citoyens de l’Océania des journaux, des films, des manuels, des programmes de télécran, des pièces, des romans, le tout accompagné de toutes sortes d’informations, d’instructions et de distractions imaginables, d’une statue à un slogan, d’un poème lyrique à un traité de biologie et d’un alphabet d’enfant à un nouveau dictionnaire novlangue. » (p.66). Cette centralisation de la création et de l’édition ne peut qu’être néfaste à la vie culturelle de l’Océania, ainsi qu’au plaisir des habitants à utiliser cette culture. On pourra souligner, pour exemple de ce désintéressement, le cas de la correspondance personnelle : « Pour les messages qu’on avait parfois besoin d’envoyer, il y avait des cartes postales sur lesquelles étaient imprimées de longues listes de phrases, et l’on biffait celles qui étaient inutiles. » (p. 160) Comme pour le novlangue, si le régime ne veut pas de phrases dirigées contre le régime, d’affirmations offensantes, il lui suffit de ne pas les proposer. Cette écriture utilitaire et convenue est représentative de la crise de ces sociétés : la perte du sens de l’acte d’écrire mais aussi l’indifférence de la forme pour un fond normalisé.

Dans *Le Meilleur des Mondes*, le maître-mot est “synthétique” qui résume de bonne manière la vie des habitants de l’“État mondial”. La musique devient un élément neutre du décor : « L’air était constamment vivifié par des mélodies synthétiques gaies. » (p. 222). Dans une société inapte à comprendre l’art tel que nous le percevons (« Et vous savez combien le D.I.C. est opposé à tout ce qui est intense ou

qui traîne en longueur. » p. 59), celui-ci devient utilitaire : « en congé dans quelque autre monde, où la musique radiophonique était un labyrinthe de couleurs sonores, un labyrinthe glissant, palpitant, qui menait à un centre brillant de certitude absolue » (p. 177).

Cela est encore plus juste dans *Un Bonheur insoutenable* où Karl devient presque dissident parce qu'il dessine autre chose que ce que sa "classification" laisserait supposer : « – Qu'est-ce que tu dessinais ? / – Juste des schémas de gènes. » (p. 47). Dans le monde d'UNI, l'art participe au quotidien mais il relève surtout du conditionnement : « Ils allèrent au Parc de l'Égalité, où l'on devait répéter des chants de Marxmas. » (p. 104) ; « Les trompettes sonnèrent quatre notes familières, et tous les assistants entonnèrent » (p. 106) ; « Le premier carillon résonna, et les haut-parleurs diffusèrent *Une seule et Grande Famille.* » (p. 157) ; « La musique reprit au milieu d'une mélodie. » (p. 167) ; et enfin « on n'entendait que par intermittence les chants de Noël diffusés par les haut-parleurs. » (p. 295). On soulignera que dans cette société, l'art est une description, un renforcement de la vie réelle, du quotidien, notamment le chant "Mon Bracelet" (p. 120).

Dans *Nous autres*, l'art est au quotidien selon notre narrateur-protagoniste D-503 : « le ciseau du tour grinçait au rythme d'une tarentelle merveilleuse. Je compris alors toute la musique, toute la beauté de ce ballet grandiose » (p. 18). L'art est aussi, une fois encore, un merveilleux moyen de propagande qui permet la soudure du groupe des numéros. Il doit être pratiqué par tous et souvent : « – Tous les numéros sont tenus d'assister aux cours d'art et de sciences, – dit-elle [I-330] avec ma [D-503] voix. » (p. 41) ; « A un signal, nous nous levâmes pour entonner l'Hymne de l'État Unique » (p. 29) ; « Mon déjeuner est terminé. L'Hymne de l'État Unique a été chanté. » (p. 44). Le quotidien est donc bercé de musique (« Comme d'habitude, l'Usine Musicale jouait par tous ses haut-parleurs l'hymne de l'État Unique. » p. 19) mais l'« artistique » n'est pas toujours innocent : « Ces membranes, artistiquement décorées, enregistrent actuellement toutes les conversations de la rue pour le Bureau des Gardiens. » (p. 63). Les habitants de l'État Unique sont parvenus à rendre leur moindre action harmonieuse et gracieuse. On pourra se reporter à la sorte de chorégraphie des actes qu'ils mettent en œuvre : « Je consigne ici avec fierté que le rythme de notre travail ne s'est pas arrêté pour cela d'une

seconde, personne n'a tressailli, et nous et nos tours avons continué nos mouvements rectilignes et curvilignes avec la même exactitude que si rien [Lors d'un accident, 10 numéros ont été grillés par les réacteurs de l'Intégral] ne s'était passé. » (p. 115).

c) Un art aliéné

Dans nos sociétés contre-utopiques, l'art est en quelque sorte pris en otage, placé en esclavage, soumis au joug des autres disciplines. Dans un premier temps, c'est sa liberté qu'on lui prend en l'obligeant à se faire le fidèle reflet du réel : il doit être représentatif (dans 1984 « Il [Winston] se promena autour du socle de l'énorme colonne cannelée au sommet de laquelle la statue de Big Brother regardait, vers le sud, les cieux » de même, « Dans la rue qui se trouvait vis-à-vis de la colonne, se dressait la statue d'un homme à cheval qui était censée représenter Olivier Cromwell. »⁴⁸ p. 164). On retrouve aussi dans *Un Bonheur insoutenable*, l'idée que la fidélité est une qualité exemplaire et nécessaire : « Si ce l'[fidèle] était, je serais à l'Académie des Arts » (p. 48). Par la suite, on va donner à l'art des maîtres : toutes les disciplines rationnelles, toutes les sciences dites exactes. Ainsi, dans *Nous autres*, les genres de la littérature utilitaire sont les suivants : « Odes quotidiennes au Bienfaiteur », « Fleurs rouges des condamnations judiciaires », « Stances sur l'hygiène sexuelle », « Hymne à l'État Unique » (p. 78). On rencontrera aussi un personnage, R-13, qui mettra ses talents de poète au service de la justice : « J'ai mis un procès en vers. » (p. 52). L'art enrichit les cérémonies (bien qu'il soit lui-même creux) ; par exemple, avant la rencontre avec le Bienfaiteur « sur l'estrade, un poète lisait l'ode préliminaire » (p. 147). A ce titre les manifestations artistiques relèvent bien du conditionnement, de l'influence d'un régime fort sur ses individus.

⁴⁸ Que penser de ces deux statues comme liées par la narration ? Celle d'un tyran imaginaire près de celle d'un homme politique puissant mais cruel, impressionnant mais tyrannique ?

3) L'exemple précis de la musique

Considérons, de manière plus pointue et comme une sorte d'exemple, la musique dans nos Contre-Utopies. Elle est à l'image de la société dans laquelle elle est jouée. Dans *Un Bonheur insoutenable*, il se produit une progression à travers l'œuvre et en fonction de l'évolution du personnage de Copeau : plus celui-ci s'émancipe et se détache de la société de ses semblables, moins la musique lui semble harmonieuse : « Les membres qu'il croisait étaient souriants, détendus, en harmonie avec la gaie musique diffusée par les haut-parleurs » (p. 41); « Une fois, la musique s'interrompit pour donner des nouvelles » (p. 86); « Il marqua le pas plus fort pour ne pas l'[le numéro de Lilas] entendre, et fut soulagé lorsqu'on donna le signal de chanter. » (p. 174); « la musique diffusée par les haut-parleurs – *Dimanche, jour heureux* – paraissait trop forte et incongrue » (p. 227). Dans *Nous autres*, la musique est mécanisée – nous l'avons vu –, rationalisée, mise en opposition à celle de Scriabine, mais est avant tout une conséquence des mathématiques⁴⁹ : « *Notre musique, sa composition mathématique* (la mathématique étant la cause et la musique, l'effet). » (p. 30). De ce fait, la musique peut-être composée en masse, de manière scientifique : « Il décrivit un appareil récemment inventé : le musicomètre. – En tournant cette manette, n'importe qui parmi vous peut produire jusqu'à trois sonates à l'heure. » (p. 30). Pour les *numéros* de l'État Unique, la musique de Scriabine était aussi à l'image de la vie de l'époque : « Voici un spécimen très amusant de ce qu'ils [vos ancêtres] obtenaient : un morceau de Scriabine, du XXème siècle. [...] Cette musique était sauvage, nerveuse, bigarrée, comme leur vie alors, sans l'ombre de mécanisme rationnel. » (p. 30). On notera cependant qu'il se produit dans cette société l'exacte contraire de ce que connaît notre époque (et que connurent celles passées aussi). En effet, chez Zamiatine, on assiste à l'assimilation et à la compréhension parfaite de la musique contemporaine mais au rejet de la musique du passé : « Aussi avec quel plaisir écoutai-je notre musique moderne dont un morceau nous fut joué ensuite pour montrer le contraste.

⁴⁹ Leibniz assimile lui aussi la musique à une arithmétique inconsciente : « *musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* » (la musique est une pratique cachée de l'arithmétique, l'esprit n'ayant pas conscience qu'il compte), KE I, 240. On pourra consulter pour plus de détails l'excellent article de P. Bailhache : *La musique, une pratique cachée de l'arithmétique ?*, à paraître dans *Studia Leibniziana*, Actes du colloque *L'actualité de Leibniz : les deux labyrinthes* (Cerisy, 15-22 juin 1995).

C'était des gammes cristallines, chromatiques, se fondant et se séparant en séries sans fin ; c'était les accords synthétiques des formules de Taylor, de Maclaurin, les marches carrées et bienfaisantes du théorème de Pythagore, les mélodies tristes des mouvements oscillatoires, les accords, coupés par les raies de Fraunhofer, de l'analyse spectrale des planètes... Quelle régularité grandiose et inflexible. » (p. 30).

Dans 1984, la musique est avant tout utilitaire et, de ce fait, calquée sur la situation instantanée de la vie : « l'émission du télécran s'était changée en une stridente musique militaire. » (p. 19) ; « Winston n'était conscient que du vide de la page qui était devant lui, de la démangeaison de sa peau au-dessus de la cheville, du beuglement de la musique et de la légère ivresse provoquée par le Gin. » (p. 20) ; « Une musique douce coulait lentement des télécrans. » (p. 113) ; « Une musique métallique s'écoulait des télécrans. » (p. 403). La musique fait partie de l'arsenal de propagande de Big Brother : « L'assistance fit alors éclater en chœur un chant profond, rythmé et lent. [...]C'était un lourd murmure sonore, curieusement sauvage, derrière lequel semblaient retentir un bruit de pieds nus et un battement de tam-tams. Le chant dura peut-être trente secondes. C'était un refrain que l'on entendait souvent aux moments d'irrésistible émotion. C'était en partie une sorte d'hymne à la sagesse et à la majesté de Big Brother. » (p. 30) ; Winston déclare que « ce chant sous-humain de « B-B !... B-B !... » l'emplissait toujours d'horreur. » (p. 31). Les télécrans permettent de diffuser en permanence les chants du Parti : « Le nouvel air qui devait être la chanson-thème de la Semaine de la Haine (on l'appelait la chanson de la Haine), avait déjà été composé et on le donnait sans arrêt au télécran. Il avait un rythme d'aboiement sauvage qu'on ne pouvait exactement appeler de la musique, mais qui ressemblait au battement d'un tambour. » (p. 212) ; « Au télécran, une voix de femme claironnante braillait un chant patriotique. » (p. 146) ; « La femme du télécran avait commencé une autre chanson. Sa voix semblait s'enfoncer dans le cerveau comme des éclats pointus de verre brisé. » (p. 147). La musique entre dans le conditionnement de la jeunesse (« Le sentiment naturel leur avait été arraché par des conditions de vie spéciales, appliquées très tôt, [...]par des lectures, des parades, des chansons, des slogans de la musique martiale. » p. 101) mais constitue aussi un outil de duplicité envers les habitants : « Le télécran, peut-être pour célébrer la victoire,

peut-être pour noyer le souvenir du chocolat perdu, se lança dans le chant : *Océania, c'est pour toi !* » (p. 53). L'omniprésence de la musique ne garantit pourtant pas sa qualité (« *Océania, c'est pour toi !* fit place à une musique plus légère. » p. 53) et l'on retrouve des processus industriels d'écriture en ce qui concerne les chansons, notamment celles qui sont destinées aux classes inférieures : celles-là écoutent « des chansons sentimentales composées par des moyens entièrement mécaniques sur un genre de kaléidoscope spécial appelé versificateur. » (p. 67).

C'est cette idée qui domine dans *Le Meilleur des Mondes* où tout est artificiel. Pour Linda, involontairement expatriée, la musique est indissociable de son caractère mécanique : « elle lui parlait de la jolie musique qui sortait d'une boîte » (p. 149).

4) Le pouvoir contre l'art

Ce qui peut paraître frappant dans nos contre-utopies, est l'opposition perpétuelle du régime à l'art. Il y a plusieurs raisons à cela : si l'art est synonyme de liberté (mais aussi d'originalité), il est normal que les systèmes totalitaires soient réticents à son expression. Dans *Le Meilleur des Mondes*, la discussion finale avec l'Administrateur Mustapha Menier nous en dira plus long : « Il faut choisir entre le bonheur et ce qu'on appelait autrefois le grand art. Nous avons sacrifié le grand art. Nous avons à la place les films sentants et l'orgue à parfums. » (p. 244). Nous retrouvons à nouveau (mais le verrons plus loin) l'opposition bonheur/liberté : l'art devient donc l'ennemi du bonheur. Une autre raison survient de la crainte qu'ont les régimes contre-utopiques du passé ; le refus de l'art est en fait un refus du passé comme l'explique à nouveau l'Administrateur : « La beauté attire, et nous ne voulons pas qu'on soit attiré par les vieilles choses. » (p. 243).

Dans *1984*, le Parti refuse l'émerveillement des sens : « Le Parti disait de rejeter le témoignage des yeux et des oreilles. C'était le commandement final et le plus essentiel. » (p. 118). Comment dans ces conditions est-il possible de songer même à l'idée d'une émotion artistique ? « Pour Orwell, un régime devient totalitaire à partir du moment où il exerce sur les individus, une emprise anormalement répressive. » selon B. Gensane (p. 54). Que dire, en conséquence, d'un

régime qui sanctionne et prohibe même l'art ? Le mépris du Parti est sensible dans l'utilisation qu'il fait des musées : « C'était un musée affecté à des expositions de propagande de diverses sortes : modèles réduits de bombes volantes et de Forteresses flottantes, tableaux en cire illustrant les atrocités de l'ennemi, et ainsi de suite. » (p. 143). Les membres du Parti s'opposent aussi aux prolétaires par leur absence de manifestations : « Winston fut frappé par le fait étrange qu'il n'avait jamais entendu chanter, seul et spontanément, un membre du Parti. » (p. 202).

L'originalité d'Ira Levin est de proposer une société où l'art est absent ou dénué d'intérêt (du fait de son inexpressivité) dirigée par un ordinateur et des programmeurs qui ont seuls accès (comme c'est le cas pour les dirigeants du *Meilleur des Mondes*) au véritable art. En effet, Une fois parvenu dans Uni, Copeau découvre nombre de trésors : « Entre les portes, étaient accrochés des tableaux, de très beaux tableaux, certainement tous Pré-U » (p. 324) ; « au mur un grand tableau représentant des nymphéas⁵⁰ sur un étang » (p. 329) ; « Ils virent la bibliothèque [...], l'auditorium de musique, le théâtre, les salons » (p. 339). Copeau découvre un monde séduisant (« je me demande, si c'est la logique de Wei qui m'[Copeau] a convaincu, ou bien le homard, Mozart et toi [Deirdre] » p. 344) et des hommes, les programmeurs, dont les motivations sont humblement humaines : « Pour nous tous, il n'est qu'un but, un seul : la perfection » (p. 339). Pourtant, après la destruction d'UNI, Copeau, dont la position d'assassin (d'UNI)-libérateur (de ses semblables) est ambivalente, voudra rendre l'art des époques passées aux hommes, de manière symbolique : « Il avait eu l'intention d'emporter [...]un petit tableau ou un objet d'art, pour Julia. » (p. 366). De toutes nos œuvres, c'est la seule où les personnages dissidents parviennent à reconquérir leur identité en rejetant le totalitarisme.

Nous avons donc pu voir de quelle manière le mensonge sert de support aux régimes de nos Contre-Utopies : tout d'abord, en abolissant le passé de telle sorte qu'occulté, déformé, travesti, il n'éveille pas la conscience des individus et ne permette ni nostalgie, ni révolte. Le

⁵⁰ Le clin d'œil à ceux de Monet n'aura pas échapper au lecteur.

contrôle du présent doit venir compléter la maîtrise du passé dans la logique des régimes totalitaires. Ainsi, certains personnages, au service du système, n'hésitent pas à tromper leurs semblables afin de garantir la stabilité politique et sociale nécessaire à une domination totale. De plus, l'influence du pouvoir dans sa totalité nous a permis de mettre en relief les moyens persuasifs qui existent dans ces sociétés sclérosées pour tendre vers ce but. Le conditionnement, la propagande mais aussi l'établissement d'une inexpressivité des disciplines artistiques permettent plus ou moins directement au pouvoir de maintenir son contrôle.

Deuxième partie :
**Le mensonge comme dynamique
de la dissidence**

Voyons à présent comment le mensonge participe de tout un processus de résistance au totalitarisme de nos sociétés, comment cette arme à double tranchant, utilisée par le pouvoir, est exploitée aussi par ses opposants. En effet, les personnages principaux de nos œuvres qui entrent en dissidence sont d'abord témoins – car cibles potentielles – de la falsification mise-en-œuvre par l'État, puis deviennent acteurs du mensonge pour lutter contre l'oppression. Contrairement à ce que désire faire croire le pouvoir, les personnages dissidents ne sont pas isolés par leur engagement, la confrontation de deux espaces – l'un officiel, l'autre rebelle – apporte l'énergie du changement. C'est souvent chez les "autres" que réside la possibilité d'un renversement du régime. La lutte contre le mensonge se mue en lutte contre un bonheur exclusif qui ne permet plus la vérité ni la liberté. Progressivement, la renaissance de l'espoir en contre-utopie coïncidera avec la renaissance d'un art sauvage, combatif, lui aussi en opposition avec les vues officielles.

A) Les personnages falsificateurs en lutte contre l'oppression

1) La duplicité des héros

Considérons les personnages principaux de nos œuvres et attardons-nous sur leurs motivations à mentir. C'est d'abord et avant tout un moyen de se défendre contre un système envahissant : l'organisation du régime a ses failles et les individus les connaissent. Dans *Nous autres*, I-330 initie D-503 à cet exercice : « – Je connais un médecin au Bureau Médical, il est inscrit pour moi. Si je le lui demande, il vous donnera un certificat établissant que vous avez été malade. » (p. 41) ; « C'étaient des certificats établissant que nous étions malades et ne pouvions aller à notre travail. » (p. 83). Elle fait preuve d'une véritable organisation dans laquelle D-503 joue un rôle qu'il ne connaît pas toujours : « Ci-joint mon billet... Baissez les stores, comme si j'étais chez vous... j'ai absolument besoin que l'on croie que je suis... Je regrette bien vivement... » (p. 116) ; « Tu sembles toujours me cacher quelque chose » dit D-503 à I-330 (p. 140). En fait, elle est beaucoup plus émancipée que D-503 et lui cache une partie de ses activités de dissidente pour son bien : « Je compris pourquoi I n'avait jamais parlé

franchement : je ne l'aurais pas crue, même elle. » (p. 159), le mensonge devient donc positif. De plus, le mensonge est un acte de rébellion qu'il n'est pas toujours facile d'assumer : « Le sang me monta au visage. Je ne pouvais pas mentir devant ces yeux et me tus, me noyais... » (p. 92) ; « Comme il est difficile de jouer la comédie » (p. 170). D-503, comme personnage complexe, semble se dérober à lui-même, comme si une partie mentait à l'autre : « Je crois qu'ils vont pénétrer jusqu'au fond et voir ce que je n'ose m'avouer... » (p. 45) dit-il à propos des yeux de S-4711 (qu'il prend pour un gardien) ; « Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. »⁵¹ (p. 49) ; « Je croyais que je me connaissais, quand tout à coup... » (p. 69). Cependant, le mensonge ne sert pas forcément une cause et peut être le refus d'un aveu honteux, notamment pour D-503 (« - J'étendis la main et dis, d'un ton aussi dégagé que possible : - Ce sont des mains de singe. » p. 21), ou devenir simplement involontaire, par omission : « Je compris alors que j'avais menti à la vieille : I n'était pas seule. » (p. 42) ; « Pourquoi ne m'a-t-il pas dit que cet honneur... » à propos de R-13 (p. 57) ; « - Vous voulez me cacher quelque chose » (p. 225) dit S-4711 à D-503 qui pensait : « Je ne lui cachai qu'une chose, je ne sais pourquoi, ou plutôt, si, je sais pourquoi. » (p. 221). D-503 devient de plus en plus lucide sur sa situation par rapport au régime et cultive la duplicité froidement, comme un art : « - Oui, je suis malade, lui dis-je joyeusement (c'était là une contradiction inexplicable : il n'y avait pas lieu de se réjouir). » (p. 48) ; « Ma maladie et le reste n'existent pas » (p. 49) ; « - Oui, oui, repris-je. J'ai même crié : « Arrêtez-la ! » / Il souffla derrière mes épaules : / - Vous n'avez rien crié ! / - Non, mais je le voulais. » (p. 134) ; « - On ne sait pas... / Je sais cependant... » (p. 189). Il déjoue une descente des Gardiens en improvisant un début de poème (« Le Bienfaiteur est le désinfectant le plus parfait dont a besoin l'humanité » (p. 170), ce qui fonctionne parfaitement : « C'est un peu ambigu, mais continuez tout de même. Nous ne viendrons plus vous déranger... » (p. 171)) et détourne les soupçons de ses semblables afin d'éviter la Grande Opération : « - Et vous ? me répondit une tête ronde. / - Moi, plus tard, je dois d'abord [...] » (p. 183).

En ce qui concerne *Le Meilleur des Mondes*, le mensonge existe de manière générale mais dissimulée : la politesse n'est-elle pas le type

⁵¹ Nous reviendrons plus loin sur ce mensonge mathématique que constitue une racine de moins un ($\sqrt{-1}$).

même du mensonge social ? Ainsi, la considération de la haute société pour Bernard Marx est hypocritement feinte : « En attendant, il y avait, il est vrai le premier Sauvage : ils étaient polis. » (p. 179). Une fois encore, cependant, la duplicité est l'un des seuls moyens de s'affirmer face à un système froid et obtus ; aussi, lorsque le contact humain s'installe, la sincérité apparaît : « rassuré par l'intelligence bienveillante du visage de l'Administrateur, il résolut de dire la vérité, en toute franchise. » (p. 242). On pourra souligner le côté christique du Sauvage (John) lors de son "arrestation" à l'Hôpital. En effet, de la même manière que l'apôtre Pierre hésitera à renier Jésus lors de sa Passion, Bernard Marx, principal compagnon de John, est irrésolu avant de le renier : « il hésita. Non, il ne pouvait pas le nier, à la vérité : – Pourquoi ne le [un ami des prévenus] serais-je pas ? demanda-t-il. » (p. 240) ; puis « Vous ne pouvez pas m'y envoyer, moi. Je n'ai rien fait. Ce sont les autres. Je jure que ce sont les autres. » (p. 250). Enfin, si l'on considère le mime comme une représentation contrefaite du monde, qui s'inscrit dans une fausse réalité, on considérera la dernière scène de l'œuvre, avec le Sauvage, comme mensongère : « ils se mirent à mimer la frénésie de ses gestes » (p. 284).

Winston, dans *1984*, est construit comme l'archétype du personnage falsificateur. En effet, son opposition solitaire au régime est soulignée par ses nombreuses divergences avec les vues du Parti. Son appartement comporte une particularité qui lui permet d'espérer devenir dissident : un renforcement dans le mur, à l'abri visuel du télécran : « Quand il s'asseyait dans l'alcôve, bien en arrière, Winston pouvait se maintenir en dehors du champ de vision du télécran. » (p. 17) Son attitude, considérée comme normale dans le régime de Big Brother, englobe la normalité et l'indifférence : « Il [Winston] avait fixé sur ses traits l'expression de tranquille optimisme qu'il était prudent de montrer quand on était en face du télécran. » (p. 16) ; « Son visage [de Winston], grâce à une longue habitude, était probablement sans expression. » (p. 34). De manière générale, en Océania, les apparences sont trompeuses. La vie quotidienne sous le régime de Big Brother est difficile et la misère contribue à l'usure des personnages : en ce qui concerne Mme Parsons, « C'était une femme d'environ trente ans, mais qui paraissait beaucoup plus âgée. » (p. 36). D'autres personnages interprètent un véritable rôle : « Il [Winston] comprit que l'homme

[Martin] jouait une partie qui engageait toute sa vie et qu'il estimait dangereux d'abandonner, même pour un instant, la personnalité qu'il avait adoptée.» (p. 243). Une apparence commune et ordinaire constitue une arme défensive contre un pouvoir en perpétuelle surveillance : « aucun gouvernement n'avait le pouvoir de maintenir ses citoyens sous une surveillance constante. L'invention de l'imprimerie, cependant, permit de diriger plus facilement l'opinion publique. Le film et la radio y aidèrent encore plus. Avec le développement de la télévision et le perfectionnement technique qui rendit possibles, sur le même instrument, la réception et la transmission simultanées, ce fut la fin de la vie privée.» (p. 292) comme le souligne le "Livre de Goldstein". De plus, nous savons – et l'avons vu – que tout l'art du régime est d'interpoler le vrai et le faux de façon imprévisible : « on sait que, de toute façon, les nouvelles sont toujours fausses.» (p. 220) confirme Winston ; « Il ne flotte pas réellement. Nous l'imaginons. C'est de l'hallucination » (p. 391) pense Winston au sujet d'O'Brien en subissant ses tortures. L'émancipation de Winston semble pourtant vouée à l'échec du fait même de l'utilisation du mensonge, dans un parcours non pas circulaire mais plutôt en forme de spirale : comme le souligne B. Gensane, « dans *Une Fille de pasteur, Et Vive l'aspidistra!* et 1984, il y a prise de conscience, rejet de la norme, fuite en avant et retour au système avec réabsorption.» (p. 101). En effet, Winston et Julia se rendent compte du processus mensonger qui ronge le régime de Big Brother, vont tenter de s'y opposer de toutes leurs forces, et repousser la fausse orthodoxie du système. Ils savent cependant que leur fin est figée dans un futur plus ou moins proche mais continuent à se rencontrer. Une fois arrêtés, la torture et le conditionnement les forcent à se plier à nouveau devant le pouvoir, et ils finissent "en liberté conditionnelle" mais ne s'aiment plus. Le mensonge ne sera donc qu'un outil de cette fuite en avant. Les habitants de l'Océania souffrent d'un manque de mémoire et de lucidité. L'enfance de Winston lui demeure floue et indistincte : « Il se souvient d'événements importants qui n'ont probablement pas eu lieu » (p. 51). La formation du couple Winston/Julia va révéler cette carence de franchise. En effet, par son métier de parfait faux-monnayeur de la vérité, Winston possède une certaine conscience qu'il tente de transmettre à Julia : « Il lui parlait parfois du Commissariat

aux Archives et des impudentes falsifications qui s’y perpétreraient. De telles pratiques ne semblaient pas l’horrifier. Elle ne sentait pas l’abîme s’ouvrir sous ses pieds à la pensée que des mensonges devenaient des vérités. » (p. 221). Tous les deux, ils vont tromper leur entourage (« Elle [Julia] ne parut pas l’avoir [Winston] vu et il ne regarda pas dans sa direction. » p. 157 ; « Une voix derrière lui, appela : « Smith ! » Il fit semblant de ne pas entendre. » p. 161) en conservant une sincérité mutuelle : « Il [Winston] ne fut nullement tenté de lui [Julia] mentir. Commencer par avouer le pire était même une sorte d’holocauste à l’amour. » (p. 174). Leur lutte contre le régime se fera dans l’honnêteté et un peu de naïveté quant au pouvoir du Parti : « S’ils peuvent m’amener à cesser de t’aimer, là sera la vraie trahison. / [...] Ils peuvent nous faire dire n’importe quoi, absolument n’importe quoi, mais ils ne peuvent nous le faire croire. » (p. 237). En effet, ils se sentent même capables de combattre le mal par le mal, ce qui permettra à O’Brien de les détruire moralement en prison : « Vous êtes prêts à tromper, à faire des faux, à extorquer, à corrompre les esprits des enfants [...] ? » (p. 245). Le “retour au système avec réabsorption” se fera sous la torture où le mensonge est naturel (« des moments où la seule vue d’un point qui reculait pour prendre son élan suffisait à lui faire confesser un flot de crimes réels ou imaginaires. » p. 341) et habilement stimulé par O’Brien : « Y a-t-il quelqu’un d’autre que vous désiriez que je trahisse ? » dit Winston (p. 336).

Pour traiter de la dissidence par le mensonge dans *Un Bonheur insoutenable*, et donc du personnage principal, Copeau, il faut commencer par considérer celui du grand-père, Papa Jan. En effet, l’influence de ce membre de la famille est très importante sur le développement du jeune Copeau et de sa prise de conscience en tant qu’individu. Papa Jan est l’excentrique de la famille, c’est lui qui a rebaptisé chacun d’un autre nom (peut-être aussi ridicule mais moins canonique que celui venant d’uni) : Copeau pour Li, Suzu pour Anne (la mère), Mike pour Jésus (le père), Saule pour Paix (petite sœur). Ce changement de nom est significatif de la dissidence⁵² : « C’était de son grand-père que Copeau tenait ce nom. Il avait donné des noms à toute la famille, des noms qui n’étaient pas leurs vrais noms. » (p. 14). Papa Jan va réveiller la conscience de Copeau progressivement et

⁵² On le verra plus loin chez le personnage Karl, renommé Ashi.

subtilement, en utilisant l'ironie⁵³ : « Copeau marmonna un vague assentiment, sentant que Papa Jan voulait dire juste le contraire, et qu'en fait, il n'était ni stupide ni ridicule d'avoir quarante ou cinquante prénoms rien que pour les garçons. » (p. 15). Papa Jan s'amuse aussi avec ses auditeurs et sait à quel point leur esprit est triste et borné : « – UNI sait qui l'a construit, dit Papa Jan en souriant. Nous avons droit à quelques privilèges. / – Ce n'est pas vrai, dit le père de Copeau. Personne n'a de privilèges. » (p. 19). Il constitue un pré-Copeau, en opposition avec la normalisation de UNI : « Rends-toi compte, tu vas voir la machine qui va te classifier, te donner une affectation, qui va décider où tu vivras et si tu peux ou non épouser la fille que tu auras envie d'épouser, et dans l'affirmative, si vous pourrez avoir des enfants et quels noms vous leur donnerez... Je comprends que tu sois ému. Qui ne le serait pas ! / Copeau regarda Papa Jan, vaguement inquiet. » (p. 20). Toute la force du grand-père est de laisser l'esprit de son petit-fils prendre seul conscience de son carcan. Le secret que Copeau partage va être le premier motif du mensonge : « – Que voulais-tu dire en disant à ton grand-père que tu essayais ? / – Rien du tout, répondit Copeau. [...] J'essayais de m'habituer à son absence. » (p. 37) ; en fait, Copeau ment : il "essayait de vouloir", conformément aux souhaits de Papa Jan.

A partir de la mort du grand-père, Copeau va devenir autonome et cultiver son opposition au monde d'UNI. Comme Winston, il ne peut pas se permettre de montrer au grand jour sa dissidence et doit adopter, avec persuasion, une attitude trompeuse : « il était extérieurement un membre heureux et normal. [...] Intérieurement, il était toutefois fort éloigné de la norme. » (p. 59) ; Wei dira « je suis Copeau, un programmeur qui avait presque réussi à me tromper par ses belles paroles, son nouvel œil et les sourires qu'il se faisait dans le miroir » (p. 362) ; « Petit menteur, murmura Wei à son [de Copeau] oreille. » (p. 358). La rencontre avec un autre individu de son âge, Karl, va être importante. En effet, c'est pour lui que Copeau va tromper pour la première fois UNI : « Il posa son bracelet contre le lecteur, ainsi que les étiquettes des combinaisons, du Généticien, puis du cahier et des fusains. Chaque fois, le clignotant vert dit oui. » (p. 52). Karl est lui aussi en opposition avec la société du fait de ses préoccupations

⁵³ On peut bien considérer l'ironie comme un procédé mensonger de langage.

artistiques. Pour aller dessiner, il ne respecte pas les horaires prévus par UNI : « Une fois, Copeau le vit s'éclipser du salon peu après le début de la première heure de TV et ne revenir, tout aussi subrepticement, que vers la fin de la seconde. » (p. 46). Il possède lui aussi un autre nom (d'artiste) que celui d'origine : « Tous les dessins étaient marqués du A entouré d'un cercle. / – Pourquoi ce A ? lui demanda Copeau. / – Ah, ça répondit Karl en tournant lentement les pages, c'est l'initial d'Ashi. Ma sœur m'appelait ainsi. »⁵⁴ (p. 49). Les dessins de Karl ne correspondent pas non plus aux vues officielles du régime. En effet, Karl ne recherche pas le réalisme, contrairement aux œuvres d'art académiques⁵⁵ : « Tu as raison, dit-il, les yeux fixés sur le dessin. Il n'est pas fidèle, mais il est en quelque sorte... mieux que fidèle. » (p. 48). Il élabore de ce fait une reproduction falsifiée de la réalité. On pourra souligner aussi la particularité des dessins de Karl : « il manquait quelque chose, créant un déséquilibre que Copeau ne parvenait pas à cerner. [...] Soudain il comprit. Cela lui fit l'effet d'un coup dans l'estomac. Ils n'avaient pas de bracelets. »⁵⁶ (p. 55). Une fois encore, la représentation diffère de la réalité. Karl est aussi un personnage légèrement ambigu, ce qui est sensible lorsqu'il reproche à Copeau d'avoir utilisé une page de cahier pour un petit mot : « – Pourquoi as-tu gâché une page ? lui demanda Karl. / Copeau sourit de sa plaisanterie. / – Je ne plaisantais pas. On ne t'a jamais dit que pour écrire un mot, on prend un vieux bout de papier ? » (p. 53). Revenons à Copeau qui va progressivement tenter de reprendre conscience de son manque de liberté. A partir du moment où il rencontre⁵⁷ le groupe de dissidents, il s'épanouit en trompant son entourage : « Il n'en parla pas à Bob RO [son conseiller du moment]. » (p. 62). Il est même incrédule au départ quant aux révélations qui lui sont faites : « – Non, dit Copeau. Je ne crois pas un mot de tout cela. / Ils lui affirmèrent le contraire. » (p. 69). La conséquence directe de la rencontre sera

⁵⁴ Nous l'avons vu pour Copeau, le changement constitue une réappropriation de sa propre existence face à la normalisation d'UNI. Il faudra remarquer de plus dans le cas de Karl (Ashi) que son « A entouré » rappelle l'emblème anarchiste, ce qui n'est pas innocent ici.

⁵⁵ Œuvres dont les noms sont savoureux : « Marx Écrivain », « Wood présentant le traité d'Unification », « Wei prêchant aux Chimiothérapeutes ».

⁵⁶ On pourra voir dans cette absence du bracelet une annonce supplémentaire de la dissidence de Karl.

⁵⁷ Cette rencontre sera fondée sur une méprise car les membres du groupe penseront que Copeau est l'auteur du dessin de Karl : « – Eh bien, tu as fait erreur, dit Copeau. Ce dessin est de quelqu'un d'autre. » (p. 65). Flocon de neige se trompe, mais lorsque Copeau lui rappelle comment il a trompé Uni, celle-ci affirme : « Tricher de cette façon est un signe qui ne trompe pas. » (p. 65). On pourra noter que Copeau se trompera à son tour sur Flocon de Neige : « Elle avait remis son masque de couleur clair – non ; il se rendit compte avec une intense stupéfaction que ce n'était pas un masque ; c'était bien son visage. » (p. 77).

l'allégement des traitements. Copeau va devoir jouer un rôle précis (« A la base, la première étape consiste à agir comme si ton traitement était trop fort. » p. 73-74) et tromper son entourage : « – Jeune frère, dit-elle [une femme docteur], tu m'inquiètes. Je pense que tu essaies de nous tromper. » (p. 96). A cette occasion, Copeau découvre la vie publique d'un des membre du groupe, Roi : « Il n'y avait aucun doute : c'était la voix de Roi. » (p. 98-99). Il se tisse donc un réseau complexe entre les personnages qui connaissent la double vie de Roi et ceux qui l'ignorent : « Savait-elle [Flocon de neige] qui était Roi en réalité ? Avait-il le droit d'en parler ? » (p. 102-103). Après être parvenu à la réduction de ses traitements (et avoir souhaité en faire profiter Karl (« Comme il serait heureux de *réellement* aider Karl ! Avec un traitement diminué, il dessinerait » p. 122), Copeau va succomber aux remords et tout avouer. Plus tard, il va utiliser un autre système pour éviter de subir les traitements : « Il [Copeau] appliqua le pansement sur son bras, à l'endroit où se posait le disque à infusion, puis appuya fermement quelques instants pour le faire tenir. » (p. 179). Il prépare déjà une grande expédition pour récupérer Lilas et quitter le monde unifié. Ce périple nécessitera de nombreuses falsifications : « Le membre qui était descendu de l'avion derrière lui, et qui l'avait aidé à se relever lorsqu'il était tombé, toucha le lecteur du téléphone à sa place. » (p. 188) ; Copeau prend l'avion comme agent de service puis comme voyageur (p. 194-197) ; il fait croire aux membres qu'il a un cil dans l'œil. (p. 202) ; Lilas et lui ne touchent pas certains lecteurs⁵⁸ et mentent aux membres ; ils sont presque démasqués par une petite fille⁵⁹ (p. 226). Une fois sur l'île, Copeau organise avec grands soins le retour pour détruire UNI. Pour assurer la sécurité des membres du groupe, il met en place un mensonge à trois niveaux, c'est-à-dire une affirmation volontairement fausse qui souffrira un rétablissement imparfait de la vérité à trois reprises : « Un seul d'entre nous va retourner. [...] Les autres se cacheront dans la montagne, se rapprocheront peu à peu de 001 et attaqueront le tunnel dans une quinzaine de jours. » (p. 313), le premier mensonge de Copeau est corrigé (il avait dit que tout le groupe retournerait au premier

⁵⁸ On peut remarquer que tromper un lecteur (c'est-à-dire ne pas le toucher) signifie tromper Uni à distance et les membres localement.

⁵⁹ Cette petite fille rappelle étrangement celle des Parsons dans *1984*, en un motif de l'enfance dénaturée et corrompue.

incident). Cette vérité comporte un autre mensonge : « Pas tellement, dit Copeau. J'avais dit cela pour que nous soyons couverts si jamais il [Buzz] se faisait prendre. En fait, nous continuerons dans quatre ou cinq jours, pas plus. » (p. 315) : Copeau efface son dernier mensonge par une vérité définitive.

Dans une société telle que celle d'UNI, où tous les membres sont gentils, disciplinés, polis, l'hypocrisie devient l'expression du mensonge : « Mais à l'oreille de Copeau, Yin murmura : / – Les proportions sont complètement fausses. Mais c'est gentil à toi de le mettre au mur. Laisse-le. » (p. 50). Yin, qui est l'amie de Karl, lui ment et ne livre son véritable sentiment qu'à Copeau, sentiment pourtant erroné : le propre de l'art n'étant pas de singer la réalité. Les membres sont déresponsabilisés par l'ordinateur. Lorsque Copeau avouera sa duplicité à son conseiller, la réponse sera sans équivoque : « – Je t'ai menti ! / – Je me suis laissé prendre à tes mensonges. Tu sais, Li, personne n'est vraiment responsable de quoi que ce soit. Tu ne tarderas pas à t'en rendre compte. » (p. 170). Le mensonge n'est pas l'apanage du monde unifié ; il existe aussi dans l'île de Mallorca : Le pirate qui les dévalise leur donne un faux nom (Darren Costanza⁶⁰). De même, dans les journaux destinés aux émigrants, ce qui est mensonge pour Copeau apparaît comme vérité pour Lilas : « Copeau lisait ces articles avec mépris, sentant que leur but était de bercer et d'endormir les immigrants qui les lisaient, mais Lilas les prenaient pour argent comptant, pour des preuves évidentes que leur condition finirait par s'améliorer. » (p. 253).

B) Le faux solipsisme

Nos héros, du fait de leur révolte clandestine, se trouvent intellectuellement coupés de leurs "semblables". Pourtant, il existe deux univers parallèles mais qui s'opposent, deux mondes mensongers l'un par rapport à l'autre. S'il y a espoir de changer l'orientation du pouvoir, il provient certainement d'où on ne l'attend pas, des autres dissidents, du peuple ou même des ennemis officiels de l'État. Lutter contre le mensonge, c'est peut-être aussi accepter de remettre en cause

⁶⁰ Nom du gouverneur de l'île.

un bonheur commun envahissant qui ne laisse plus de place à la liberté, à la vérité.

1) la confrontation révélatrice de deux mondes

Huxley⁶¹, dans la préface de son *Meilleur des Mondes*, considère comme « le défaut le plus sérieux du récit » la franche opposition qui existe entre le monde moderne et celui des “sauvages”. Selon lui, « on n’offre au Sauvage qu’une seule alternative : une vie démente en Utopie, ou la vie d’un primitif dans un village d’Indiens, vie plus humaine à certains points de vue, mais, à d’autres, à peine moins bizarre et anormale » (p. 8). En effet, il règne une ambivalence dans les relations qu’entretiennent ces deux mondes mensongers l’un par rapport à l’autre, tous les deux nous étant donnés comme invivables pour un homme contemporain.

Chez Orwell, dans *1984*, les deux partis sont plus subtils puisqu’ils résident, quasi-mêlés, dans le même espace urbain. Comme l’explique B. Gensane, les prolétaires, par opposition aux membres du Parti, « évoluent en dehors de la société et de l’histoire, ce qui, politiquement et sociologiquement, est difficilement soutenable » (p. 59). Il semble que, à l’instar de celui d’Huxley, le récit d’Orwell pêche par l’invraisemblance de deux tissus sociaux si rapprochés géographiquement et pourtant aux modes de vie si distincts. La discussion de Winston avec O’Brien nous éclairera mieux en ce qui concerne la nature des relations entre les habitants de l’Océania : « Ce n’est pas du solipsisme. Ou si vous voulez, c’est du solipsisme collectif. » (p. 375). Dans cette apparente contradiction – un “solipsisme collectif” n’étant pas forcément un oxymore – s’ébauche la compréhension d’un régime où chacun est enfermé dans son propre mutisme, dans une apparence la plus bonpensante⁶², par crainte de la répression du pouvoir. B. Gensane rappelle qu’Orwell « bâtit une œuvre où l’homme est seul parce que [...] le monde référentiel se refuse à lui ou l’empêche de surmonter ses contradictions » (p. 12). C’est le cas général de tous les habitants de l’Océania et, on peut le supposer, de

⁶¹ On pourra mentionner ce qu’a dit V.S. Pritchett à propos du compatriote d’Huxley, Orwell, dans *New Statesman and Nation*, le 28 janvier 1950 : « Orwell had gone in his own country », « Orwell est allé à la rencontre du peuple anglais comme s’il s’était agi d’indigènes ».

⁶² En novlangue, bien sûr. Cf. *1984*, p. 427.

tous les individus du monde qui sont soumis à des régimes politiques similaires. Le livre de Goldstein affirme, à propos des guerres séculaires entre les grandes puissances : « Si les contacts avec les étrangers lui [citoyen de l'Océania] étaient permis, il découvrirait que ce [citoyens des autres États] sont des créatures semblables à lui-même et que la plus grande partie de ce qu'on lui a raconté d'eux est fausse. » (p. 279). Le manque de communication se fait cruellement sentir et pèse sur les personnages. Ainsi Winston se demandera pour qui et dans quel but il rédige son journal : « Ce qui est peut-être le plus désespérant dans *Un peu d'air frais* comme dans *1984*, c'est que les expériences, même avortées sont incommunicables. La dimension mythique de la solitude, de la désolation des héros orwelliens mine leur énergie vitale : ils savent qu'ils n'ont aucune chance d'influer sur le destin de leurs semblables. » déclare B. Gensane (p. 59). Enfin, il faudra souligner que Winston existe cependant dans un véritable solipsisme. Vers 1940, Orwell rédige le plan d'une œuvre en gestation « *The Last Man in Europe* », qui est très certainement l'ébauche de *1984*. Notons que c'est O'Brien qui investit Winston de ce noble titre : « – Vous êtes le dernier homme, dit O'Brien, vous êtes le gardien de l'esprit humain. » (p. 380) ; de même : « Voyez-vous cette chose en face de vous ? C'est le dernier homme. Si vous êtes un être humain, ceci est l'humanité. » dit O'Brien (p. 383). A la lecture du titre de cette première ébauche, on songera que le destin de Winston est peut-être un peu celui de Béranger – personnage de la pièce *Rhinocéros*⁶³ de Ionesco – qui a choisi de conserver son humanité dans un monde avec lequel il entre en opposition. A la différence de Winston, Béranger regrette dans un premier temps d'avoir à assumer sa différence. Citons simplement la toute fin de l'acte III dans laquelle Béranger affirme son autonomie : « Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! (*Il tourne le dos à la glace.*) Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! (*Il a un brusque sursaut.*) Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :)* Contre tout le

⁶³ *Rhinocéros* de Ionesco, Gallimard, Folio, Paris, 91.

monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! » (p. 245-246).

Il n'est pas innocent de constater que le motif des "incurables" intervient très tôt dans *Un Bonheur insoutenable* d'Ira Levin. En effet, dès la sixième page du roman, le petit garçon qu'est encore Copeau se montre très curieux vis-à-vis de ces membres un peu spéciaux. Bien que le régime d'UNI mette tout en œuvre pour étouffer leur existence (« – C'est rien que des histoires ? demanda Copeau [...] / – Rien de plus, Li. C'était vrai il y a très, très longtemps, mais plus maintenant. [répondit Bob, le conseiller de Copeau] » p. 10), les incurables vont dévoiler leur existence tout au long du livre. Bien vite pourtant, Copeau va les percevoir comme des hommes achevés, tels qu'il voudrait être lui aussi : « – Comme les incurables. [dit Copeau] / – On nous apprend à les appeler ainsi, mais peut-être étaient-ils en réalité les imbattables, les indroguables » répond Lilas (p. 91).

Devant l'aveuglement des membres des contre-utopies, l'oppression venant du pouvoir, comment ne pas considérer l'Utopie comme la Caverne de Platon⁶⁴.

Dans *Nous autres*, Zamiatine place ces paroles dans la bouche de son héros D-503 lorsqu'il découvre l'autre côté du mur de verre : « J'ouvris les yeux et me vis face à face pour de vrai avec ce que les vivants avaient vu jusqu'alors réduit mille fois, affaibli et estompé par le verre trouble du Mur » (p. 158)⁶⁵. D'un point de vue sémantique, le choix du titre *Nous autres* demande que l'on s'y attarde : il évoque le faux solipsisme que nous avons développé. Dans l'État Unique, chacun est "autre" malgré l'immense communauté que forment les numéros. Ainsi, la présence d'un ailleurs dans nos contre-Utopies engendre une certaine dynamique propre à éveiller la conscience des individus, participe de la dynamique qui fait que rien n'est jamais figé définitivement chez les hommes.

2) l'espoir vient des autres

Pour vaincre un régime falsificateur, le soulèvement de quelques membres ne saurait suffire. Dans *1984*, si, comme le souligne avec

⁶⁴ Cf. Annexe 1.

⁶⁵ On pourra se reporter, de plus, aux phrases suivantes du même chapitre 27.

pertinence B. Gensane, « la révolte de Winston Smith est purement individuelle » (p. 59), Orwell place aussi ses espoirs de liberté, non pas dans la plus haute classe⁶⁶ de l'Océania, mais chez les "prolétaires". En effet, il lui fallait des individus « qui ne se sont jamais départis de leur code moral »⁶⁷, dont l'intégrité est intacte. Winston Smith acquiert la certitude que la plus basse des classes peut être à l'origine de la plus noble manifestation : « S'il y a un espoir, avait-il écrit dans son journal, il est chez les prolétaires. » (p. 121) et pourtant O'Brien rappelle cyniquement à Winston, en le torturant, ses espoirs d'antan : « Peut-être revenez-vous à votre ancienne idée que les prolétaires ou les esclaves se soulèveront ou nous renverseront ? Ôtez-vous cela de l'esprit. Ils sont aussi impuissants que des animaux. L'humanité, c'est le Parti. » (p. 379). C'est bien à une dynamique carnavalesque que nous avons affaire ici. B. Gensane précise le point de vue d'Orwell : « La barbarie sera peut-être vaincue par les "proles", non parce qu'ils sont porteurs d'un projet politique, encore moins parce qu'ils vont consciemment s'organiser dans un proche avenir, mais tout simplement parce que, malgré tout, Orwell croit en l'homme, en sa formidable capacité à survivre. » (p. 64). C'est naturellement que les prolétaires s'opposent à l'essence du régime, à ce qui en émane : « Mais la femme [qui étendait son linge] chantait d'une voix si mélodieuse qu'elle transformait en un chant presque agréable la plus horrible stupidité. » (p. 198). De son côté, G. Bonifas⁶⁸ souligne le pessimisme de la vision d'Orwell : « Que peut-on attendre de constructif d'une révolte purement instinctive ? Et les déclarations d'O'Brien apportent la preuve finale que pour Orwell le voyage idéologique s'achève au bout de la nuit. Car si les prolétaires ne peuvent plus changer le monde, qui le fera ? » (p. 375), de même : « Mais les prolétaires sont toujours dépeints de manière négative dans *Nineteen Eighty-Four*. » (p. 374) ; pourtant, il observe que cet espoir existe chez Orwell depuis ses premières œuvres littéraires : « Comment douter, en lisant les descriptions de *Nineteen Eighty-Four*, que les "proles" soient aussi les ouvriers anglais des années trente, ceux dont rien, dans la première partie de *The Road to Wigan Pier*, ni la misère, ni les palliatifs d'une

⁶⁶ B. Gensane précise qu'Orwell « chérissait par dessus tout le sens des réalités concrètes, une inclination dont il pensait qu'elle était l'apanage des classes moyennes anglaises » (p. 13).

⁶⁷ CEJL I, p. 583.

⁶⁸ Dans *George Orwell : L'Engagement*, Gilbert Bonifas, Didier Erudition, Collection Études Anglaises, Paris, 1984.

société de consommation naissante, n'avait entamé le moral, miné la conscience de classe, voire brisé le militantisme. » (p. 375).

Pour Huxley, le monde des indigènes va s'implanter en opposition à la superficialité de l'État mondial. S'il n'y pas d'espoir direct de voir les "sauvages" se révolter, l'univers socio-culturel des indigènes est porteur, à travers sa diversité, du personnage de John, sorte de prophète métisse d'une évolution de l'État Mondial qui aurait pu se produire. On trouvera chez les sauvages quelque chose de primitif (« Il en montait un son de flûtes souterraines qui se perdaient presque totalement dans le battement persistant, régulier, implacable, des tambours. » p. 133), une sorte de Sacre du Printemps⁶⁹, mais aussi des manifestations artistiques abandonnées ou mécanisées à Londres-Central : « Il y eut une explosion soudaine de chant qui la fit sursauter, des centaines de voix d'hommes criant toutes impétueusement dans un unisson rauque et métallique. Quelques notes longuement tenues, et le silence, le silence tonnant des tambours ; puis, perçante, d'un ton de hennissement aigu, la réponse des femmes. Puis, de nouveau, les tambours ; et une fois encore, émise par les hommes, l'affirmation profonde et farouche de leur virilité. » (p. 133). Si les démonstrations artistiques des indigènes réveillent quelques souvenirs chez Lenina (« cela me rappelle des Chants en Commun chez les castes inférieures » p. 133), elles sont pourtant assez mal comprises : « Mais, un peu plus tard, cela lui rappelait beaucoup moins cette innocente cérémonie. » p. 133).

En ce qui concerne D-503, dans *Nous autres*, son opinion va évoluer à propos des dissidents. Au départ, en honnête membre de l'État Unique, il nourrira un avis négatif à leur propos : « Il est évident qu'il eût été aussi absurde de tenir compte de leurs voix que de considérer comme faisant partie d'une magnifique et héroïque symphonie la toux de quelques malades dans la salle de concerts » (p. 154) rapporte le journal de l'État Unique après les méfaits⁷⁰ des Méphis. Sans connaître leur nom auparavant, D-503 va le découvrir

⁶⁹ En effet, c'est dans l'œuvre de Stravinsky que se trouvent la première véritable manifestation du primitif en art : « Nous avons d'abord des mouvements purement rituels, d'une nature primitive (sauter au dessus du sol, regarder le soleil) et enfin des mouvements de valeurs purement émotionnels, ni rituels, ni imitatifs [...] Mais le plus remarquable de tout se trouve à la fin de la première scène où des figures vêtues d'écarlate courent sauvagement autour de la scène en un grand cercle tandis que des masses qui se déplacent au-delà, s'émettent sans cesse en petits groupes, tournant autour d'axes excentriques. » écrit un critique du *Times* lors de la première londonienne du *Sacre*.

⁷⁰ En effet, les Méphis ont troublé la cérémonie au cours de laquelle le même Bienfaiteur a été élu pour la quarantième fois. (Cf. p. 153).

sous forme de placard sauvage : « une affiche carrée portant ce mot incompréhensible et verdâtre comme un poison : MEPHI » (p. 154). Ce n'est que plus tard que son amie I-330 lui expliquera la signification, pourtant évidente, de ce pentagrammaton : « – Méphi, c'est Méphisto » (p. 168). D-503 finira donc naturellement par faire partie des dissidents et soutiendra leur cause en tentant de leur livrer le vaisseau "Intégral".

3) le bonheur face à la vérité, puis à la liberté

Il est curieux de remarquer que dans toutes nos contre-utopies, mais aussi dans les utopies en général, me semble-t-il, le bonheur des individus soit systématiquement opposé à leur liberté, comme si ces deux valeurs ne pouvaient cohabiter, ou que l'élaboration d'un système politique les incorporant simultanément relevait d'une tâche humainement trop ardue. On entendra par le terme liberté la possibilité d'exister en tant qu'individu, d'avoir une vie privée, d'effectuer soi-même les choix qui engagent son avenir, de prendre du recul face à la machine étatique. C'est un peu comme si les contre-utopistes avaient voulu se borner à respecter à la lettre ce beau précepte de Montesquieu : « Il sera toujours beau de gouverner les hommes en les rendant heureux. » Si le bonheur est la préoccupation première des gouvernements, la liberté en a fortement souffert. Dans *Nous autres*, le personnage de R-13 donne une lecture édifiante de « la vieille légende du paradis » : « Les deux habitants du paradis se virent proposer le choix : le bonheur sans liberté ou la liberté sans bonheur, pas d'autre solution. Ces idiots-là ont choisi la liberté et, naturellement ils ont soupiré après des chaînes pendant des siècles. » (p. 71). De même, G. Lapouge⁷¹ rappelle l'interdépendance de ces deux notions à travers un autre auteur : « Dès son procès, en 1849, Dostoïevski avait reconnu les deux figures de la tragédie. Il se présente comme un homme écartelé entre leurs fascinations contraires : le bonheur transparent et parfait de la fourmilière contre les ivresses ensanglantées de la liberté. » (p. 243). D-503, au travers de son journal, se fait le porte-parole de la vision politique officielle. Ainsi, il nous confie ses doutes (« Je serai franc : nous n'avons pas encore résolu le problème du bonheur d'une façon tout à fait précise. » p. 26), ses espérances quant à l'évolution des êtres

⁷¹ Dans *Utopie et Civilisations*, Albin Michel, Paris, 1990.

humains : « les machines parfaites, semblables à des hommes, et les hommes parfaits, semblables à des machines. C'était une beauté vibrante, une harmonie, une musique... » (p. 92). La perfection et la beauté, comme le bonheur totalitaire, résident donc dans le mécanique, la mesure et l'uniformité ; l'imagination doit de ce fait être détruite : « C'est extraordinaire que l'on ne puisse trouver un moyen de guérir cette maladie du rêve et de la rendre raisonnable et, peut-être même, utile. » (p. 131).

D'autre part, le désir de vérité, cette tentative de fuir le mensonge sont entrepris comme une véritable quête par les personnages dissidents de nos œuvres, bien qu'elle aille à l'encontre du bonheur collectif. Si Winston Smith, dans *1984*, est un révolté de la falsification et détient les preuves du mensonge du régime, il sera écrasé par la bureaucratie vainqueur : Winston travaillera, après son passage au Ministère de la Vérité, pour la sous-commission d'un sous-comité chargé de déterminer s'il faut placer les guillemets à l'intérieur ou à l'extérieur des parenthèses. Notons que si Orwell s'inspire de *Zamiatine*, il n'oppose pas directement l'image du bonheur à la liberté. Il se contente de décrire l'enfer d'un régime politique concentrationnaire où les individus sont réduits à l'esclavage, dépossédés d'eux-mêmes, dans leurs actes et dans leurs pensées. En ce qui concerne *Le Meilleur des Mondes*, le personnage qui nous intéresse est John le Sauvage. C'est lui qui sera le révélateur de la crise de ce "Brave New World" : « – Eh bien, j'aimerais mieux être malheureux que de connaître cette espèce de bonheur faux et menteur dont vous jouissez ici ! » (p. 201). Bernard Marx, malgré son conditionnement, sera influencé par le discours de John : « il reconnut [...] la vérité de ce que lui débita à présent le Sauvage sur le peu de valeur de ces amis qui pouvaient se transformer » (p. 201-202). La discussion finale entre l'Administrateur, John, Bernard Marx et Helmholtz viendra confirmer la vision d'un monde où la vérité est absente et le bonheur dénaturé : « Cela n'a pas été une fort bonne chose pour la vérité, bien entendu. Mais ç'a été excellent pour le bonheur. Il est impossible d'avoir quelque chose pour rien. Le bonheur, il faut le payer. Vous le payez, Mr Watson. Vous payez, parce qu'il se trouve que vous vous intéressez trop à la beauté. Moi je m'intéressais trop à la vérité ; j'ai payé, moi aussi. » (p. 253).

Copeau, dans *Un Bonheur insoutenable*, est lui aussi assoiffé de vérité. Après sa rencontre avec d'autres membres dissidents, son désir de vérité correspond aussi à une fièvre de liberté : « – Et pourtant, cela vaudrait la peine de savoir. Est-ce que cela importe tellement d'être heureux ou malheureux ? Savoir la vérité nous apporterait un bonheur différent, plus satisfaisant, je pense, même si c'était un bonheur triste. » (p. 119). De façon emblématique, Copeau sera le seul membre, parvenu jusqu'au cœur d'UNI, à ne pas renier son objectif – libérer ses semblables – une fois plongé dans le luxe du cadre de vie des programmeurs : « J'ai fait ce que tu n'as pas fait. Ce pour quoi tu étais venue ici, et que tu t'es laissée convaincre de ne pas faire. » dira Copeau à Deirdre (p. 366). La liberté et la vérité n'existent donc pas naturellement dans les contre-utopies et il faut toute la persévérance de quelques individus pour les insérer dans le bonheur superficiel et inconscient présent au premier chef (excepté dans 1984).

C) La renaissance de l'art en contre-utopie

L'exercice de la dissidence pour les personnages coïncide avec un éveil des sens, de la conscience, de la personnalité propre à favoriser la sensibilité artistique. La beauté devient aussi une force vive de l'opposition au régime, combative, sauvage, indomptable. Si la beauté officielle est soumise et docile comme les individus "normaux", par contraste, la beauté rêvée par les dissidents doit être à leur image : inaliénable et rebelle. La confiscation de l'art trouve son écho dans celle de la science : tous deux voués par essence à l'évolution et à la libre expression sont détenus sous le joug du gouvernement.

1) le jeu des émotions et impressions

Comme le souligne B. Gensane, « l'État totalitaire réprime les pensées, les émotions autant que les actions. » (p. 53). En effet, il nous faut constater l'inexistence ou l'inconsistance des émotions dans nos contre-utopies. Dans *Nous autres*, D-503 est, au début de la narration, de son propre aveu, un héros anti-artistique : « Moi, D-503 [...] je ne suis qu'un des mathématiciens de l'État Unique. Ma plume habituée aux chiffres, ne peut fixer la musique des assonances et des rythmes. »

(p. 16) ; de même : « Ah ! Que ne suis-je poète pour vous chanter comme vous le méritez, ô Tables, cœur et poulx de l'État Unique ! » (p. 25). Il faut noter que ce statut ne s'applique pas à I-330 dont le personnage s'approche le plus de ce qu'il est permis d'appeler un artiste. En effet, c'est elle qui interprétera la pièce de Scriabine dans l'auditorium : « I s'approcha du piano [...] Elle portait le costume fantastique d'une époque passée [...] Elle laissa tomber sur nous un sourire qui était presque une morsure, s'assit et commença de jouer » (p. 30-31). Elle sera à l'origine de l'évolution de D-503 qui connaît une sorte de naissance à la sensibilité : « – Je me sens bien coupable. Il est clair que l'on ne doit pas aimer "tout simplement, comme ça", mais "à cause de quelque chose". » (p. 38) ; de même « J'avais conscience de moi. » (p. 135). D-503 se livre à une sorte d'examen intérieur, pour la première fois peut-être : « J'entendais la musique de mon imperceptible tremblement. » (p. 107). Cela le laisse songeur et plein de doutes : « D'ailleurs pourquoi écris-je tout cela et d'où me viennent ces étranges impressions ? » (p. 126). C'est un ravissement des sens qui devient propice à l'inspiration du narrateur : « Les murs étincelaient, l'eau coulait agréablement et, semblable à l'eau, une musique invisible se faisait entendre. » (p. 226), « J' [D-503] écrivis les dernières lignes que vous venez de lire aux sons de cette musique transparente que produisait l'eau dans les tuyaux. » (p. 227). D-503 n'est pourtant pas seul à "s'éveiller" puisque ses semblables sont sujets à la même mutation : « – Ca va mal. Il s'est formé une âme en vous. » (p. 97). Dans une allégorie, les docteurs de l'État Unique, expliquent à D-503 l'importance et l'inconvénient d'avoir une âme : « Maintenant, supposez que par le feu on amollisse cette surface impénétrable et que les choses ne glissent plus, mais s'incrument profondément dans ce miroir » (p. 98). La sensibilité de D-503 va lui paraître criminelle, et sa singularité va lui renvoyer l'image d'un Macbeth⁷² : « J'étais redevenu le petit garçon qui pleurait à cause d'une tache sur son unif, une tache si minuscule que lui seul pouvait la voir. Il se peut que personne alentour ne voie de quelles taches noires et indélébiles je suis couvert, mais je sais qu'il n'y a pas place pour moi, criminel, au milieu de ces visages franchement ouverts. » (p. 146). I-330, comme Méphi, aura un rôle d'initiatrice dans

⁷² On se reportera notamment à l'acte V, scène 1, et en particulier à la réplique de Lady MacBeth : « Out, damnéd spot ! out, I say ! » (p. 72), *Macbeth*, Wordsworth Classics, 1992.

l'éveil des sens de D-503 : « Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu » (p. 168). Une parenthèse s'impose afin de mettre en lumière à quel point les critères esthétiques de l'univers de *Nous autres* sont différents des nôtres. D-503 reporte ces affirmations dans son journal et nous les livre telles quelles : « quel joli ciel ! Il est bleu, pur du moindre nuage (à quel point les anciens devaient avoir le goût barbare, pour que leur poètes fussent inspirés par ces volumes vaporeux, informes et niais, se pressant stupidement les uns les autres !). J'aime, et je suis sûr de ne pas me tromper si je dis que nous aimons seulement ce ciel irréprochable et stérile. » (p. 17). A l'image du ciel sans nuage, D-503 nous expose ce qui paraît esthétiquement acceptable dans l'État Unique et ce qui apparaît comme trop baroque : « Je me souvins (c'était incontestablement une association d'idées par contraste) d'un tableau dans un musée. Il représentait un boulevard au XXème siècle, bigarré à vous faire tourner la tête, rempli d'une foule de gens, de roues, d'animaux, d'affiches, d'arbres, de couleurs, d'oiseaux... » (p. 19-20). En littérature, les critères sont les mêmes qu'en peinture, c'est-à-dire uniformité, régularité, perfection formelle : « le plus grand de tous les monuments littéraires anciens parvenus jusqu'à nous : l'« Indicateur des Chemins de Fer ». Mettez-le à côté des Tables et vous aurez le graphite et le diamant. » (p. 25). On soulignera que les œuvres emblématiques d'une époque dépendent du choix des contemporains et non plus des critères artistiques de l'époque. Dans son journal, D-503 reflète le jugement de toute la communauté et l'utilise même par ruse : « – C'est un bonheur que les temps antédiluviens des Shakespeare et Dostoïevski sont passés, dis-je à dessein très haut. » (p. 53). Le narrateur se fait l'écho à sa manière du statut qui est celui de l'artiste dans l'État Unique : « Les poètes n'habitent plus l'empyrée, ils sont descendus sur la terre et avancent avec nous la main dans la main, aux sons de la sévère marche de l'Usine Musicale. » (p. 78).

Dans *Le Meilleur des Mondes*, l'État dénature les émotions puisque l'on considère que, selon l'Administrateur, « l'art [...] est incompatible avec le bonheur » (p. 249). Le projet du pouvoir est donc de faire disparaître toutes les réactions émotionnelles afin de simplifier l'existence des individus : « On décida d'abolir l'amour de la nature. » (p. 41), « Heureux jeunes gens ! Dit l'Administrateur. Nulle peine n'a

été épargnée pour rendre votre vie émotivement facile, pour vous préserver, pour autant que la chose soit possible, de ressentir même des émotions.» (p. 62). Le personnage du Sauvage va reprocher à l'Administrateur cette conception de l'art sur mesure, mécanisé et impersonnel : « c'est effectivement idiot. Écrire quand il n'y a rien à dire... » et « vous fabriquez [...] des œuvres d'art avec pratiquement rien d'autre que la sensation pure. » (p. 245) ; cela est sensible aussi dans l'existence d'un « Collège des Ingénieurs en Émotions » (p. 86). Malgré cela, il semble qu'il existe des émotions, une sensibilité aux faits artistiques⁷³ dans l'État mondial produisant une allégresse des sens chez nos personnages ou leurs semblables : « Tournés, les bébés firent immédiatement silence, puis ils se mirent à ramper vers ces masses de couleurs brillantes, ces formes si gaies et si vives sur les pages blanches. Tandis qu'ils s'en approchaient, le soleil se dégagea d'une éclipse momentanée où l'avait maintenu un nuage. Les roses flamboyèrent comme sous l'effet d'une passion interne soudaine ; une énergie nouvelle et profonde parut se répandre sur les pages luisantes des livres. Des rangs des bébés rampant à quatre pattes s'élevaient de petits piailllements de surexcitation, des gazouillements et des sifflotements de plaisir. » (p. 38). Ici le ravissement est organisé en vue d'obtenir l'effet inverse : le conditionnement va consister à terroriser les enfants afin qu'ils associent peur, livres et fleurs, cela dans un but économique. Les émotions sont présentes chez Bernard Marx : « La chaleur triomphale du soleil de l'après-midi le fit tressauter et cligner des yeux. « Ah, toit ! Répéta-t-il d'une voix ravie. On eut dit qu'il venait soudain et joyeusement de se réveiller d'une noire stupeur anéantissante. » (p. 79), « Je veux savoir ce que c'est que la passion, lui entendit-elle [Lenina] dire. Je veux ressentir quelque chose avec violence. » (p. 114) ; mais aussi chez Lenina : « Lenina entra en chantant dans le vestiaire. » (p. 187). On peut d'autre part se reporter à la description précise d'une séance de « Cinéma parlant et sentant » aux pages 189-191 afin d'avoir un exemple des émotions falsifiées que produit l'industrie de l'État Mondial. On peut douter de l'authenticité de ces sentiments esthétiques puisqu'ils sont susceptibles d'exister à propos des objets les plus bouleversants : « Un énorme trou dans le sol, un amas de maçonnerie, quelques fragments de chair et de mucus, un pied encore chargé de sa

⁷³ Cf. Annexe 2 dans laquelle le jeune Proust énonce sa propre expérience de l'émotion artistique.

chaussure, volant en l'air et retombant – flac – au milieu des géraniums, des géraniums écarlates ; quel spectacle splendide, cet été-là. » (p. 67) rapporte une conversation traitant de la Guerre de Neuf Ans et des bombes à anthrax. Ce manque de véritables émotions motive peut-être la recherche d'un équivalent artistique. Ainsi Helmholtz dira : « Je songe à une sensation bizarre que j'éprouve quelquefois, la sensation d'avoir quelque chose d'important à dire et le pouvoir de l'exprimer, mais sans savoir quoi, et je ne peux pas faire usage de ce pouvoir. [...] J'ai le sentiment que je pourrais faire quelque chose de beaucoup plus important. Oui, et de plus intense, de plus violent. Mais quoi ? Qu'y a-t-il de plus important à dire ? » (p. 89).

Le gouvernement de Big Brother, dans 1984, souffre aussi de ce déficit des émotions organisé par le Parti, dont Winston est le témoin : « Il comprit que le tragique était un élément des temps anciens, des temps où existaient encore l'intimité, l'amour et l'amitié » (p. 48), « Aujourd'hui, il y avait de la peur, de la haine, de la souffrance, mais il n'y avait aucune dignité dans l'émotion. Il n'y avait aucune profondeur, aucune complexité dans les tristesses. » (p. 49), « Dans notre monde, il n'y aura pas d'autres émotions que la crainte, la rage, le triomphe et l'humiliation. Nous détruirons tout le reste, tout. » dit O'Brien (p. 376). Big Brother canalise les émotions comme il subjugue les esprits : « Sa fonction est d'agir comme un point de concentration pour l'amour, la crainte et le respect, émotions plus facilement ressenties pour un individu que pour une organisation. » (p. 295). Le Parti souffre lui aussi de cette lacune émotionnelle : « On attend d'un membre du Parti qu'il n'éprouve aucune émotion d'ordre privé et que son enthousiasme ne se relâche jamais. » (p. 300). Winston a eu l'occasion d'être présent juste avant la disparition définitive de trois dissidents au café, et a été conscient d'une émotion indéfinissable : « Il y eut alors... mais c'était un son difficile à décrire, c'était une note spéciale, syncopée, dans laquelle entrait du braiement et du rire. Winston l'appela en lui-même une note jaune. Une voix, ensuite, chanta dans le télécran » (p. 114). Lorsqu'il sera devenu lui aussi un paria, il ressentira, dans le même endroit, cette même émotion : « La musique qui s'écoulait du télécran fut changée. Il y eut une note brisée et saccadée, une note jaune. Et puis – mais peut-être n'était-ce pas réel, peut-être n'était-ce qu'un souvenir qui prenait la forme d'un son – une

voix chanta » (p. 411). Sous le régime de Big Brother, éprouver un sentiment, c'est déjà entrer en dissidence. Winston risque sa vie pour acquérir le bloc de verre car il le trouve splendide : « Il y avait une douceur particulière, rappelant celle de l'eau de pluie, à la fois dans la couleur et la texture du verre. » (p. 138)⁷⁴. Winston et Julia, lors d'une de leur sortie, écoutent chanter une grive. Cela donne lieu à une réflexion sur le statut de l'art sous le régime de Big Brother : « la grive chantait pour nous » dit Winston, « elle ne chantait pas pour nous, répondit Julia, elle chantait pour se faire plaisir à elle-même. Non pas cela. Elle chantait, tout simplement. » (p. 312). On peut distinguer ici l'art pour un vaste public, puis l'art pour quelques amateurs, et enfin l'art pour l'art. En Océania, l'art n'est plus conditionné que par son but, c'est-à-dire par son destinataire. Les machines à romans ou à chansons ne se soucient pas de l'acte de création, n'éprouvent pas le doute ou l'insatisfaction, elles sont simplement programmées pour fabriquer un produit de consommation. Une fois encore, par opposition à l'industrie officielle, le dynamisme va provenir du peuple et c'est de celui-ci, représenté par une ménagère qui étend son linge, que va résulter la première démarche artistique : « La grâce négligente de ce geste semblait anéantir toute une culture, tout un système de pensées, comme si Big Brother, le Parti, la Police de la Pensée, pouvaient être rejetés au néant par un unique et splendide mouvement du bras » (p. 49-50) et surtout « Quelqu'un chantait sous la fenêtre. [...] Mais la femme chantait d'une voix si mélodieuse qu'elle transformait en un chant presque agréable la plus horrible stupidité. » (p. 197). Les prolétaires, quant à leur sensibilité, font office de baromètre social : « Peut-être était-ce seulement quand les gens n'étaient pas loin de la famine qu'ils avaient des raisons de chanter. » (p. 203). Le peuple, à l'image des musées, constitue la mémoire vivante du genre humain : « Ils [les prolétaires] avaient retenu les émotions primitives qu'il avait, lui [Winston], à réapprendre par un effort conscient. » (p. 235). On pourra souligner que le chant de la prolétaire sera un motif récurrent (« la voix infatigable continuait à chanter » p. 310) tout au long de l'œuvre jusqu'à l'arrestation de Winston et Julia.

⁷⁴ De manière plus générale, on pourra s'attarder à cette même page 138, sur tout le passage concernant la découverte et l'examen du bloc de verre avec son corail.

C'est encore Papa Jan qui, dans *Un Bonheur insoutenable*, est à l'origine de l'éveil artistique de Copeau : « souviens-toi de qui tu es un copeau ; surtout, n'oublie pas d'essayer de vouloir quelque chose. » (p. 32). Plus tard, Copeau sera avide de redécouvrir les émotions qui sommeillent en lui et que les traitements empêchent de voir réapparaître : « il désirait préserver ce sentiment [de culpabilité] qui, quoique désagréable, était le sentiment le plus fort qu'il eût jamais éprouvé ; curieusement, il augmentait sa conscience d'exister » (p. 59), « Et du LPK, qui diminue l'agressivité, mais qui diminue aussi la joie, les perceptions, et toutes les damnées choses dont notre cerveau est capable » (p. 69), « n'importe quel sentiment vaut mieux que pas de sentiment du tout. » (p. 70), « Lilas avait raison : la réduction des traitements rend malheureux. » (p. 106), et enfin « Il [Copeau] la [Lilas] regarda s'éloigner, empli de haine, empli d'amour. » (p. 140). On notera ici l'importance du contraste des émotions qui apporte l'énergie de la révolte aux héros.

2) Une beauté convulsive⁷⁵

L'émotion artistique, nous venons de le voir, constitue déjà un acte de dissidence⁷⁶ qui engage son auteur. Pourtant, la pratique de l'art s'inscrit avant tout dans le cadre d'un pouvoir qui a découvert depuis longtemps que la plume est plus forte que l'épée, que la guerre des mots est plus efficace et plus offensive que celle des armes et des hommes. Il est donc important de montrer comment les protagonistes passent d'un art officiel à un art subversif. Ainsi, au début de *Nous autres* le narrateur D-503 se fait-il l'écho des vues officielles du régime qui prépare la conquête de nouveaux mondes, à l'aide de l'Intégral : « Mais avant toutes autres armes, nous emploierons celle du Verbe. », de même « Tous ceux qui s'en sentent capables sont tenus de composer des traités, des poèmes, des proclamations, des manifestes, des odes, etc., pour célébrer les beautés et la grandeur de l'État Unique. » (p. 15). Dans ce régime totalitaire, la beauté se doit d'être enchaînée, le

⁷⁵ Il faudra voir ici – mais est-il besoin de le préciser ? – un clin d'œil à la dernière phrase de *Nadja* d'André Breton : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » (p. 190). Paris, Gallimard, Folio, 1990, 190 pages.

⁷⁶ B. Gensane rapporte qu'Orwell « écrivait parce que sous ses yeux le monde ployait sous des forces totalitaires, parce que les hommes perdaient leur âme sans le savoir et parce que les plaisirs les plus simples étaient édulcorés ou menacés. » (p. 12).

mouvement doit emprunter au statique⁷⁷, la mesure doit captiver l'élan : « Pourquoi la danse est-elle belle ? [...] Parce que c'est un mouvement *contraint*, parce que le sens profond de la danse réside justement dans l'obéissance absolue et extatique, dans le manque idéal de liberté. » (p. 16). Les critères esthétiques de l'État Unique sont très proches de ceux du classicisme, énoncés par Boileau dans le chant 1 de *l'Art Poétique*. L'idéal classique est établi comme une conception artistique mais aussi comme un modèle humain. Pour les classiques, comme – d'une certaine façon – pour les numéros de *Nous autres*, le souci de l'universel, de la vérité permanente, de l'ordre est au cœur des préoccupations. Dans les œuvres de cette époque, on réfute le progrès dans le sens où l'on dépasse l'historique pour édifier un homme éternel. En conséquence, on rejette le particulier, le singulier, et on se préoccupe d'abord de l'exemplaire plutôt que de l'original. Ce qui guide le classique, comme le citoyen de l'État Unique, c'est la raison, le bon sens, l'ordre. Ainsi, on énonce pour les disciplines artistiques des règles (par exemple celle des trois unités) qui forment des contraintes mais s'accordent toujours avec la mesure, le refus de tout excès. La variété et la singularité sont proscrites et deviennent synonyme d'imperfection, comme le précise D-503 : « Nous étions tous différents... [...] Oui... Hélas ! » (p. 21) ; Le Journal National déclare : « Votre maladie, c'est *l'imagination*. » (p. 181). I-330 tentera d'influencer et d'éveiller la conscience de D-503 en revendiquant sa liberté, sa singularité et son dynamisme : « Oui, interrompit-elle, je veux être originale, c'est-à-dire me distinguer des autres. Être original, c'est détruire l'égalité... Ce qui s'appelait dans la langue idiote des anciens "être banal" n'est maintenant que l'accomplissement d'un devoir. » (p. 40), « Tu [D-503] ne sais pas, mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences : différence de température, différence de potentiel. Et si la même chaleur ou le même froid règne partout dans l'univers, il faut les secouer pour que naissent le feu, l'explosion, la géhenne. » (p. 178). Les arguments de I-330 aboutissent au jugement qu'émet G. Lapouge, à propos de Laputa⁷⁸ : « La perfection engendre le pire des désordres : la vie est incomparable aux mathématiques. ». Le journal devient, selon le regard neuf de D-503, un témoignage accablant, à la manière de celui

⁷⁷ L'expression « vagues figées » utilisée par Zamiatine (p. 132) est une bonne image symboliste de cet immobilisme.

⁷⁸ Laputa est une île volante dans laquelle séjourne le héros des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift.

de Winston⁷⁹, une dénonciation, au détriment de la grandeur de l'État Unique, d'un totalitarisme qui étouffe le meilleur de l'homme.

Dans *1984*, la beauté n'appelle plus directement des critères esthétiques mais renvoie à un vague espoir de liberté. Si Cocteau a écrit que « les dictateurs contribuent à promouvoir la protestation dans l'art, sans laquelle celui-ci meurt », Winston ne trouvera néanmoins pas d'autre moyen de lutte que l'espoir d'un pourrissement par l'intérieur du Parti : « Tout ce qui laissait entrevoir une corruption l'emplissait toujours d'un espoir fou. », de même « Je hais la pureté. Je hais la bonté. » (p. 180). Tout ce qui représente une faiblesse, la revanche de l'homme sur la bureaucratie, l'incohérence et le reniement du système par ses membres, donne de l'espérance à Winston. C'est par un pessimisme violent que l'on affirme son optimisme, son espérance dans une société qui ne peut plus que s'améliorer, dans un parti qui devrait s'amender. La liaison avec Julia prend de ce fait une signification plus profonde : « La bouche mise à part, on ne pouvait pas dire qu'elle [Julia] fût belle. », de même : « Mais on ne pouvait aujourd'hui avoir d'amour ou de plaisir pur. Aucune émotion n'était pure car elle était mêlée de peur et de haine. » (p. 181). B. Gensane remarque à juste titre que « le seul moment où il [Winston] échappe provisoirement à l'emprise de Big Brother, c'est à l'occasion de la relation sexuelle illicite avec Julia, étreintes qui répondent au besoin de retrouver l'animal dans l'homme, de subvertir les tabous, de se persuader qu'un déchaînement ludique pourrait saper la construction totalitaire. Mais cette rébellion est l'acte individuel d'un être qui ne sait pas canaliser ses pulsions de vie, qui assouvit ses instincts plus qu'il ne défend la dignité de l'homme ou l'amour passion. » (p. 61). Dans la lutte désespérée – et certainement désordonnée – qu'il mène contre le parti, le personnage de Winston est éclairé dans son sens véritable par les auteurs qui comme lui entrent en résistance face aux régimes totalitaires. Camus, dans un des ses *Discours de Suède*, disait qu'on ne peut pas ne pas « créer dangereusement » ; il énonçait ainsi les motivations de Winston pour qui penser à l'art est un acte de résistance. A propos du presse-papier par exemple, Winston dit : « c'était un objet étrange, même compromettant, pour un membre du

⁷⁹ « Orwell veut témoigner, comme un jour Winston Smith le fera dans *1984*, par l'écriture, au nom de ceux qui ne peuvent matériellement s'exprimer. » explique B. Gensane (p. 27).

Parti. » (p. 139). L'amour de Winston pour Julia devient l'affirmation d'une résistance à l'oppression : « Leur embrassement avait été une bataille, leur jouissance une victoire. C'était un coup porté au Parti. C'était un acte politique. » (p. 181).

Comme dans l'État Unique de *Nous autres*, la singularité et l'originalité sont perçues négativement dans la grande famille d'UNI. Les membres dissidents se trouvent personnalisés physiquement et se distinguent d'abord par leur apparence. Copeau, bien sûr : « le petit garçon, dont l'œil droit était vert et non pas marron, la regarda et cilla. » (p. 6), « lui seul se sentait coupable et malheureux » (p. 41) ; mais aussi son ami Karl : « un membre plus petit que la normale, nommé Karl WL, que l'on voyait souvent se promener avec un carnet à dessin vert » (p. 46). La différence ne peut apparaître que comme une imperfection, presque une difformité, par rapport à l'uniformité de la famille. Toute mesure est incarnée par la réalité et si l'on s'en éloigne, on ne crée pas, on tombe dans l'erreur : « Mais à l'oreille de Copeau, Yin murmura : – Les proportions sont complètement fausses. » (p. 48). Les critères esthétiques officiels sont, comme toujours, rigides, communs et ennuyeux. La dissidence de Copeau va passer par son appréciation et son "goût" : « Il n'est pas fidèle, mais il est en quelque sorte... mieux que fidèle. » (p. 48). L'art semble bien l'apanage des dissidents puisqu'ils sont les seuls à le mettre en œuvre : « Parfois, Moineau chantait des chansons qu'elle écrivait elle-même, en s'accompagnant sur un instrument [...] ; sous ses doigts, les cordes faisaient une jolie musique ancienne. » (p. 120), « En juillet, Chut mourut. Moineau composa une chanson à cette occasion » (p. 121). Une fois la communauté d'UNI quittée, l'artiste n'est pourtant pas au bout de ses peines : l'art n'a pas de patrie. Karl tombe dans une sorte de déchéance où sa peinture devient utilitaire et alimentaire, en conservant toutefois un certain idéalisme : « Les toiles que je vends sont terribles. Des portraits de mignons petits dadais. Mais j'arrive à travailler pour moi trois jours par semaine » (p. 255), « Il [Karl] leur expliqua ce qu'il essayait de faire, parlant d'équilibre de la composition, de contrastes, de coup de pinceau, de subtiles nuances de couleur. » (p. 260). Copeau est le témoin de cette décadence : « Ashi, tu dessinais des membres sans bracelet jadis, et ils étaient si beau ! Et maintenant, tu peins de la *couleur*, des taches de *couleur* ! » (p. 261). L'expression de la

dissidence s'effectue par la reconnaissance d'une beauté stimulante, et par l'adhésion à une esthétique dynamique, presque carnavalesque du fait du grand nombre de renversement qu'elle élabore.

3) la vraie science comme l'art

L'aliénation de l'art trouve reflet dans celle de la science. Ces deux disciplines, vouées par essence au progrès et à une expression sans entraves et sans limites, sont maintenues sous la coupe du régime. L'analogie entre l'art et la science est énoncée plusieurs fois et se trouve développée implicitement dans *Nous autres*. En effet, la vie quotidienne que nous décrit D-503 emprunte, selon lui, sa rigueur aux mathématiques et sa beauté aux activités artistiques. Pour tous les membres de l'État Unique, l'art doit tenter de s'approcher de la science pour en apprendre la froideur, la mesure et la monotonie. Dans *1984*, la science ne va plus de pair avec le progrès et ne sert plus les intérêts du parti de Big Brother : « Actuellement, la science, dans le sens ancien du mot, a presque cessé d'exister dans l'Océania. Il n'y a pas de mot pour *science* en novlangue. » (p. 274). On pourra noter que le statut de la science est ici en voie de devenir le même que dans *Le Meilleur des Mondes* : « Quand nous serons tout-puissants, nous n'aurons plus besoin de science. » dit O'Brien (p. 377). La science, comme l'art, devient une menace pour la stabilité de l'État à partir du moment où le régime a l'impression d'être arrivé au plus fort de sa domination et ne peut donc plus se permettre d'évoluer, ni techniquement, ni esthétiquement, devenant l'artisan de sa propre sclérose.

Nous avons donc pu étudier comment le mensonge peut se retourner contre le système et devenir un outil de dissidence pour certains personnages. Ainsi, dès la première remise en cause, l'espoir du changement peut renaître dans nos contre-utopies. L'engagement des personnages trouvant reflet dans la confrontation de deux mondes ambivalents l'un par rapport à l'autre. La dissidence des membres du régime est susceptible de se voir prolonger par les habitants de cet

“ailleurs”. Cependant, on peut affirmer que le bonheur qui existe au sein de ce régime, est établi au détriment de la liberté des individus, à l’encontre du véritable et du naturel. L’espoir de révolution positive semble coïncider avec la redécouverte par les personnages de leur identité et de leur sensibilité artistique. Seulement, la beauté n’est plus envisagée comme officielle, mais comme rebelle, instinctive, dynamique. En effet, l’énergie de la révolte pousse l’art à se manifester. La science comme l’art ne peut exister dans les régimes totalitaires sans une perspective d’évolution, de progrès.

Troisième partie :
L'écriture du mensonge

Du côté de l'auteur de contre-utopies, il s'organise au moyen de l'écriture une lutte désespérée contre les irrésistibles penchants de l'homme pour le totalitarisme, la guerre, la domination et l'aliénation des peuples. Pour Gilles Lapouge, « l'histoire récente a montré que les plans de bonheur universel engendrent souvent des charniers, de grands chantiers d'équarrissage. Le pessimisme des grandes utopies modernes – George Orwell, Aldous Huxley ou Ernst Jünger – s'explique ainsi par la reconnaissance des accointances de l'utopie avec le néant. »⁸⁰. C'est à la même époque, dans les années 1940, que Fritz Lang, déjà largement célèbre, exprimait sa vision du monde contemporain en disant : « Il n'y a que deux catégories d'êtres humains : les mauvais et les très mauvais ». Pourtant, si ces auteurs projettent dans leurs œuvres un monde fictif qu'ils redoutent de voir s'ancrer dans la réalité, il faut aussi considérer leur écriture comme une sorte de "théologie de la dissemblance" dont l'objet n'est plus Dieu mais l'avenir du monde. Ainsi, par la mise en place d'un monde renversé, par l'apologie du contre-nature, par l'exacerbation du malheur, on retrouve le propos de la contre-utopie : le monde dit par ce qu'il n'est pas (encore ?). Une fois, le processus relevé, comment ne pas lire la fin de *Nous autres* de Zamiatine, celle 1984 d'Orwell, ou du *Meilleur des Mondes* d'Huxley, de la même manière que celle *L'utopie* de More : « il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère. »⁸¹.

A) Le suivi d'un fil d'une trame du récit

Mise en œuvre et évolution d'un mensonge

Afin de mettre en relief un aspect de l'écriture du mensonge chez nos auteurs, livrons-nous à une petite étude instructive : il existe dans chacune de nos œuvres – au moins – un motif, apparaissant dès les balbutiements de la narration, qui constitue un des fils conducteurs du récit et fait poindre la duplicité des personnages concernés, leur aveuglement aussi.

⁸⁰ *Utopie et Civilisations*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 92.

⁸¹ *L'utopie*, Thomas More, (traduction de Maris Delcourt), GF-Flammarion, Paris, 1987, p. 234.

Dans *Nous autres*, attardons-nous sur l'épisode de la tentative de délation aux gardiens⁸² : D-503 a fait la connaissance de I-330 dont les pratiques semblent s'opposer aux vues de l'État Unique. Il pense donc aller la dénoncer au bureau des Gardiens : « Mais vous savez que, comme tout bon numéro, je dois aller immédiatement au Bureau des Gardiens et... » (p. 41). Pourtant, I-330 connaît bien la nature humaine : « Mais en réalité ? [...] Je suis extrêmement curieuse de savoir si vous irez au Bureau des Gardiens ou non ? » (p. 42). Ainsi, peut-être involontairement, certainement paralysé par une contradiction inconsciente, D-503 ne trouvera pas le moyen d'aller chez les Gardiens : « A vingt et une heures et demie, j'avais une heure libre ; j'aurais pu aller au Bureau des Gardiens et faire ma déclaration, mais j'étais trop fatigué après toute cette histoire idiote. » (p. 42) ; « Non, je ne comprends pas pourquoi je ne suis pas immédiatement allé au Bureau des Gardiens, dès hier... Il faudra absolument que j'y aille aujourd'hui, après seize heures... » (p. 46) ; « Je ne vais pas au Bureau des Gardiens : il n'y a rien à faire, il me faut aller au Bureau Médical où l'on me retient jusqu'à dix-sept heures. » (p. 48). C'est en vain que D-503 aura voulu dénoncer celle qu'il admire malgré lui (« Non, je n'y suis pas allé. Mais est-ce ma faute, est-ce ma faute si je suis malade ? » p. 48) et dans un renversement comique, c'est maintenant lui qui est passible de dénonciation, prisonnier de son mensonge en quelque sorte : « Vous êtes en mon pouvoir. Vous vous rappelez : « Tout numéro n'ayant pas fait sa déclaration au Bureau dans les quarante-huit heures sera considéré... » (p. 63) remarque ironiquement I-330. L'acte même de "trahir" mérite réflexion. En effet, dans *Nous autres*, dénoncer c'est éviter de vivre dans sa propre conscience du mensonge, en un acte qui ressemble par certains aspects à une confession : « Ils étaient venus pour accomplir une action sublime : pour trahir et sacrifier sur l'autel de l'État Unique, leurs parents aimés, leurs amis, eux-mêmes. » (p. 50).

Dans *Le Meilleur des Mondes*, l'alcool dans le sang de Bernard Marx constitue un véritable fil conducteur du récit. C'est aussi le récit de l'évolution d'une rumeur et peut-être d'un mensonge. En effet, lorsque les personnages parlent de Bernard, la moindre bizarrerie oriente toujours la conversation vers ce potentiel incident médical : « –

⁸² Le terme de "gardiens" rappelle ironiquement l'une des trois catégories dont Platon équipe sa République idéale.

Mais sa réputation ? » dit Fanny à Lenina (p. 63). Ce n'est que peu après que le lecteur prend connaissance de la "fama" qui concerne B. Marx : « – On dit que quelqu'un s'est trompé quand il était encore en flacon, qu'on a cru qu'il était un Gamma, et qu'on a mis de l'alcool dans son pseudo-sang. Voilà pourquoi il est si rabougri. » (p. 65). La perception et l'accréditation de cette rumeur seront un outil de mesure précieux qui soulignera la popularité de Bernard. D'abord, tous les personnages y croient alors que B. Marx n'est pas encore une relation flatteuse : « – Benito, les yeux écarquillés, le suivit du regard. [...]il décida que cette histoire d'alcool qu'on avait mis dans le pseudo-sang de ce pauvre garçon devait être vraie. » (p. 80) ; « (et il se peut fort bien que les potins qui couraient au sujet de l'alcool dans son pseudo-sang aient été exacts – il arrive toujours des accidents, malgré tout) » (p. 84) ; « C'est l'alcool dans son pseudo-sang », telle était l'explication que donnait Fanny de chacune de ses excentricités. » (p. 108) ; « – Je vous l'avais bien dit, se contenta de répondre Fanny, quand Lenina vint lui faire ses confidences. C'est l'alcool qu'on a mis dans son pseudo-sang. » (p. 115). Puis, à mesure que Bernard devient prisé dans le "monde", populaire grâce à l'arrivée de John, et apprécié de ses amis, la compréhension de la rumeur change, on y croit de moins en moins : « (non, ce n'était pas vrai, ce qu'on disait au sujet de Bernard !), elle puait littéralement l'alcool ! » dit Lenina à propos de Linda (p. 139) ; « Il n'était plus question de l'alcool dans son pseudo-sang, on ne faisait plus de plaisanteries sur son aspect personnel. » (p. 178). Enfin, lorsque John ne voudra pas satisfaire la curiosité de personnalités en se montrant, Bernard perdra l'estime de son entourage, en redevenant l'objet d'une rumeur justifiée, mise à jour par la mesquinerie générale : « Quant aux femmes, elles étaient indignées de sentir qu'elles avaient été possédées par abus de confiance, possédées par un petit homme misérable dans le flacon duquel on avait versé de l'alcool par erreur » (p. 196) ; « – Oui, fit la voix de Fanny Crowne, c'est absolument vrai, cette histoire d'alcool. » (p. 197).

C'est d'un personnage secondaire que provient le mensonge que nous étudierons dans *1984*. En effet, M. Charrington, travaillant depuis toujours pour le Parti de Big Brother, va tromper Winston puis Julia en leur proposant un endroit censé être dépourvu de télécran. Ce motif du tableau dissimulant un télécran possède donc une certaine

profondeur : c'est un bel exemple d'ironie tragique, prenant pour support un objet artistique. Winston et Julia vont donc évoluer, se confier, s'aimer devant l'oreille implacablement tendue de l'objet qu'ils détestent le plus. Dans un premier temps, M. Charrington possède toutes les caractéristiques du prolétaire avec sa boutique, son accent, ses vêtements, ses souvenirs et semble donc de confiance : « – Oh ! fit le vieil homme, je n'en [de télécran] ai jamais eu. » (p. 140). Ce n'est qu'à la relecture que l'on peut prendre conscience de toute l'ironie tragique qui frappe Winston et Julia : « Winston traversa la pièce pour examiner le tableau. [...] – Le cadre est fixé au mur, dit le vieillard, mais je pourrais vous le dévisser, si vous le désiriez. » (p. 141) ; « Winston n'acheta pas le tableau. » (p. 143) ; « – Et ce tableau là-haut ? (elle indiquait, de la tête, la gravure sur le mur en face d'elle) est-ce qu'il est vieux d'un siècle ? / – Plus que cela. » (p. 208) dit Julia. Dans une belle mise en abyme, le tableau et la boiserie dans laquelle il est accroché, deviennent le repaire des animaux nuisibles (rats et punaises) : « – Voici l'endroit où cette saloperie de bête a passé le nez, dit-elle en frappant sur la boiserie immédiatement sous le tableau. » (p. 208) ; « Je suis sûre qu'il y a des punaises derrière ce tableau, dit Julia. Je le descendrai un de ces jours » (p. 209). La dernière évolution de ce mensonge est le coup de théâtre final, marqué d'une phrase lapidaire : « Le tableau était tombé sur le parquet, découvrant le télécran. » (p. 314). L'art cède la place au mensonge, à l'instrument du pouvoir. Les masques sont baissés (« – Il était derrière le tableau, souffla Julia. » p. 313) et le télécran reprend les phrases de Winston et Julia, comme pour montrer que rien n'a pu lui échapper. Le personnage de M. Charrington est lui aussi démasqué : « L'accent faubourien avait disparu. [...] M. Charrington portait encore sa vieille jaquette de velours, mais ses cheveux, qui avaient été presque blancs, étaient devenus noirs. Il ne portait pas non plus de lunettes. [...] Il était reconnaissable, mais il n'était plus le même individu. Son corps s'était redressé et semblait avoir grossi. Son visage n'avait subi que de minuscules modifications, mais elles avaient opéré une transformation complète. » (p. 317).

Au travers du personnage de Copeau dans *Un Bonheur insoutenable*, c'est l'évolution d'une particularité que nous allons étudier. En effet, physiquement, Copeau est déjà différent de ses – si

l'on peut dire – semblables : « Le petit garçon, dont l'œil droit était vert et non pas marron » (p. 6). Cette particularité – d'abord honteuse – va le suivre dans sa croissance en devenant progressivement l'affirmation de sa singularité : « Quelqu'un a fait une remarque à propos de ton œil ? » demande sa maman (p. 8) ; « Copeau, rougissant (pas son œil vert, pas le même que celui de qui que ce soit), demanda : [...] » (p. 16). Cet œil, à la manière d'une synecdoque, devient à lui-seul la représentation du personnage : « Pendant le défilé célébrant le bicentenaire de la naissance de Wei, dans une ville nouvelle, une des perches soutenant un gigantesque portrait de Wei souriant était tenue par un membre d'une trentaine d'années, d'apparence parfaitement normale mis à part son œil droit qui était vert au lieu d'être marron. » (p. 173) ; de plus il le met en relation directe avec son histoire et ses ancêtres : « En fait, tu ressembles à mon grand père [dit Papa Jan]. A cause de ton œil . Lui aussi avait un œil vert. » (p. 29). Enfin, cette particularité est significative jusqu'à devenir la mise en abyme du comportement de Copeau lui-même : Wei propose à Copeau « Une lentille marron ? / – C'est possible si vous voulez le dissimuler sans le corriger vraiment. » (p. 348). "Se dissimuler, sans se corriger vraiment" est le fondement de la vie d'incurable choisie par Copeau. Sous les avis pressants des autres programmeurs, Copeau finira néanmoins par supprimer son œil vert : « Ce fut fait ; il se regarda dans une glace ; ses deux yeux étaient marron. » (p. 348).

Ces épisodes, bien que riches de leur diversité, prennent chacun un sens dans le récit, deviennent emblématiques d'un choix de vie, d'une condition ou d'un aveuglement assumés par les protagonistes, montrant les implications concrètes puis l'évolution d'une situation mensongère. Le mensonge n'est donc pas présent dans nos œuvres sous la forme de traces anecdotiques et isolées, mais concerne tout le récit, influant sur l'évolution des personnages et le devenir du roman.

B) L'écriture de l'art du mensonge

1) A propos du narrateur contre-utopiste

Le narrateur est, dans nos œuvres, un personnage fuyant, ambigu et difficile à cerner. A mi-chemin entre l'auteur et les personnages, il

est tantôt omniscient, tantôt aveuglé, souvent engagé et parfois objectif. Dans *Nous autres*, on peut dire tout d'abord que D-503 essaie de préserver sa bonne foi et d'écrire en toute franchise : « Je serai franc : nous n'avons pas encore résolu le problème du bonheur d'une façon tout à fait précise. » (p. 26) ; « (j'écris sans rien cacher, je le répète) » (p. 30) ; « Je voulais rayer toutes ces réflexions [...] mais j'ai réfléchi, et ne bifferai rien. » (p. 35). Il rejette le mensonge comme une mauvaise imprécision : « Ce que je viens d'écrire est tellement invraisemblable et tellement ridicule, que je crains, lecteurs inconnus, que vous ne me preniez pour un mauvais plaisant. Vous allez croire que je veux tout simplement me payer votre tête en vous racontant des balivernes sur un ton sérieux ? Pourtant, je ne sais pas blaguer, car dans toute blague, le mensonge joue un rôle caché » (p. 28) ; de même : « Je n'aime pas les plaisanteries et ne les comprends pas. » (p. 50). Comme D-503 le précise dans le titre de la "note 6" (p. 36) de son récit, « C'est clair », il va donc choisir de ne rien dissimuler au lecteur : « Je le répète : je me suis imposé l'obligation d'écrire sans rien cacher. » (p. 36) ; « J'ai maintenant honte de raconter ce qui suit, mais je me suis promis d'être franc jusqu'au bout. » (p. 103). La moindre donnée inexacte lui cause scrupules et le rapproche du mensonge : « Je dois malheureusement me contenter d'un chiffre approximatif. » (p. 128). Pourtant la narration se termine en point d'interrogation, le narrateur éprouve un certain vertige : « Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ? » (p. 228). Le narrateur-protagoniste D-503 n'est pas si éloigné du narrateur-auteur dont Roland Barthes dit, à propos du narrateur des œuvres de Proust, « le "je" n'est pas "celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce ; celui que ce "je" met en scène est un "moi" d'écriture, dont les liens avec le "moi" civil sont incertains. »⁸³. Le personnage de D-503 souffre d'une sorte de schizophrénie puisqu'il semble s'incarner dans l'image de la racine de moins un ($\sqrt{-1}$). Bien qu'une telle racine soit une aberration scientifique, elle prend néanmoins tout son sens dans l'œuvre en élaborant une étonnante mise en abyme. En effet, cette racine est une nouvelle forme de l'oxymore qui, bien qu'inconcevable dans une logique purement mathématique, apparaît comme une excellente illustration de la

⁸³ Dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil 1985, p. 61.

personnalité de D-503. Pour obtenir une racine négative, il faudrait que le produit de deux nombres identiques puisse être négatif, or :

$$(- \times - = +) \quad \text{et} \quad (+ \times + = +)$$

En fait, il faut considérer ici le personnage de D-503 comme le produit de deux facettes identiques, l'une positive, l'autre négative. On obtient ainsi :

$$(1 \times -1 = \sqrt{-1})$$

Cette vision mathématique des individus est présente implicitement dans l'État Unique : « Mais pourquoi y a-t-il en même temps en moi : "je ne veux pas" et "je veux" ? » (p. 142) ; « Ces notes seront un produit de notre vie, de la vie mathématiquement parfaite de l'État Unique. S'il en est ainsi, ne seront-elles pas un poème par elles-mêmes, et ce malgré moi ? » (p. 16) ; « Non, cela forme un accord tout à fait curieux. » (p. 22) ; « Je voyais là un autre moi-même, mais qui ne me ressemblait pas » (p. 40). Ce motif du dédoublement⁸⁴ rapproche D-503, des personnages romantiques, de type « Wanderer », du siècle dernier, errant physiquement et mentalement sur la surface du globe. On pourra souligner enfin le grand nombre de phrases inachevées qui existe dans *Nous autres*. D'une certaine manière, elles constituent toutes l'affirmation inaboutie d'une vérité qui devient, de ce fait, mensongère ou imparfaite, au moins. Elles contribuent aussi à une sorte d'onirisme de la narration, comme des bribes de phrases que le lecteur a pour charge de finir. Le procédé rappelle le passage⁸⁵, chez Huxley, dans lequel il nous est rapporté de nombreuses répliques entrecroisées, formant plusieurs dialogues, que le lecteur peut saisir et remettre en ordre par le sens de leur contenu.

Dans *Le Meilleur des Mondes*, le narrateur est absent, effacé bien qu'omniscient ; il n'est ni un personnage, ni l'auteur. Son écriture du mensonge est assez limitée et réside surtout dans ce que l'on pourrait appeler la sémantique du faux. En effet, un des ressorts d'Huxley pour

⁸⁴ Citons simplement le splendide poème de H. Heine, *Der Doppelgänger*, mis en musique par Schubert (Août 1828) dans son *Chant du Cygne*. A ce propos, A. et F. Boutarel précisent, dans la partition p. 4, chez Billaudot, que « le mot Doppelgaenger signifie l'homme qui marche à côté d'un autre, qui est son double pour ainsi dire, son autre lui-même. ». Cf. Annexe 3.

⁸⁵ P. 65-75 dans *Le Meilleur des Mondes*.

mettre en relief la modernité et la futilité de la société qu'il décrit, est d'adjoindre un affixe à des noms communs. Cet ajout dénature le nom qui le supporte, contestant implicitement la nature et la réalité du mot. On obtient ainsi de la « Musique synthétique », « un solo de super-cornet à pistons » (p. 54), le « Cinéma sentant » (p. 53), du « pseudo-sang » (p. 65), du « pseudo-marouquin » (p. 70), le « conditionnement néo-pavlovien » (p. 70), un « quasi-silence » (p. 96), des « para-bois et super-cordes » (p. 100), un jeu de « Paume-Escalator » (p. 107) ou de « Golf-Electro-Magnétique » (p. 120), un « Archi-Chantre » (p. 196) et bien d'autres. Pourtant, tout ce que ce procédé nous apporte maintenant pourrait se résumer à un petit côté rétro et désuet, pas vraiment compatible avec l'idée de modernité voulue par Huxley. D'autre part, on pourra s'attarder sur l'onomastique présente dans le roman : humour et uniformité. En effet, ce sont les noms ou prénoms d'hommes politiques ou célèbres qui sont devenus d'usage courant : Bénito (Mussolini), Lenina (Lénine), Bernard Marx, Ford, Sarojini Engels, Herbert Bakounine, Morgana Rothschild, Docteur Wells... ; uniformité car le nombre des noms, comme dans *Un Bonheur insoutenable*, a été fortement réduit : « Fanny travaillait dans la Salle de Mise en Flacons, et son nom de famille était également Crowne. Mais comme les deux millions d'habitants de la planète n'avaient pour eux tous que deux mille noms, la coïncidence n'avait rien de particulièrement surprenant. » (p. 54). Huxley parvient donc à inspirer, par son écriture, l'idée de superficialité, de futilité, voire même de frivolité qui existe au cœur de l'État mondial.

Le statut du narrateur dans *1984* est ambivalent puisque c'est l'auteur et son personnage, Winston, qui se relaient. On peut dire que le lecteur lit en permanence *au dessus de l'épaule* du narrateur-auteur⁸⁶. De son côté, Winston, selon B. Gensane, « découvre ou retrouve la fonction révélatrice ou purificatrice de la tenue d'un journal, d'une introspection, d'une sorte de psychanalyse. » (p. 213) ; « lorsqu'il se retrouve seul, Winston Smith est un homme qui écrit » (p. 213). Pour Orwell, le journal devient le témoin de l'impuissance, l'endroit où la noirceur du monde peut s'exprimer sans répression : « Donner une image favorable de soi, c'est mentir puisque la vie

⁸⁶ B. Gensane souligne d'ailleurs que Orwell « s'est donc mis à écrire oralement parce qu'il était malheureux, négligé » (p. 19).

intérieure n'est qu'une "série de défaites" » écrivait Orwell (CEJL III p. 185). Si Orwell est un narrateur-auteur, Winston est un narrateur-acteur sur la scène de l'État Mondial. La bonne foi semble aussi caractériser la narration de *1984*, dans le sens où le narrateur accepte de se tromper en même temps que le lecteur : « Il la détestait parce qu'elle était jeune, jolie et asexuée, parce qu'il désirait coucher avec elle et qu'il ne le ferait jamais »⁸⁷ (p. 29) ; « O'Brien serait vaporisé » (p. 91). Winston ne sait pas alors qu'O'Brien est un "agent double" ; on peut dire que ce qui est faux dans le cadre strictement temporel du roman "deviendrait" certainement vrai si l'histoire continuait un peu plus avant ; « La félicité qu'il [Winston] éprouvait à être seul avec le livre défendu dans une pièce sans télécran, n'était pas épuisée. » (p. 283) : la pièce – nous l'avons vu – est munie d'un télécran dissimulé. A propos de cette abnégation et de cet aveuglement volontaire dont fait preuve le narrateur, B. Gensane pourra peut-être nous éclairer par sa connaissance du personnage d'Orwell : « Moraliste et créateur avant tout, Orwell ne craignait pas de manipuler les faits lorsqu'il poursuivait un but artistique, décrivant généralement des situations basées sur son expérience personnelle, puis élaborant une thématique selon un point de vue strictement éthique en n'hésitant pas à se détourner des rigueurs de l'analyse, afin de se plonger dans la polémique où il excellait. » (p. 12). Le narrateur omniscient céderait-il le pas au narrateur omnipotent, et de ce fait plus acerbe ? Comme dans *Nous autres*, *1984* comporte un personnage très mineur dont les phrases demeurent inachevées : Mme Parsons (« Elle avait l'habitude de s'arrêter au milieu de ses phrases. » p. 37). Selon le même principe, une vérité à moitié énoncée devient un mensonge à part entière. Enfin, au travers de son journal, Winston nous rapporte⁸⁸ l'image de la société de Big Brother, avec ses aspects totalitaires et pourtant c'est aussi l'auteur Orwell et son passé littéraire que nous percevons : les affichages politiques (et notamment « LA GUERRE C'EST LA PAIX / LA LIBERTÉ C'EST L'ESCLAVAGE / L'IGNORANCE C'EST LA FORCE » p. 43) qui peuplent le roman sont aussi présents dans *Un peu d'air frais*⁸⁹ : « ULTIMATUM ALLEMAND / LA FRANCE MOBILISE » (p. 109).

⁸⁷ Winston énonce ici ce qui deviendra une fausse prolepse implicite puisqu'il obtiendra les grâces de Julia.

⁸⁸ Pour B. Gensane, « *1984* [...] est l'œuvre d'un journaliste, d'un observateur aigu, d'un homme qui pense vite. D'un homme qui avait observé que ses contemporains avaient une vision schizophrénique de leur temps. » (p. 66).

⁸⁹ *Un peu d'air frais*, Paris, Éditions Champ Libre, 1983.

Dans *Un Bonheur insoutenable*, le narrateur est immatériel et ne cède jamais sa place à un personnage. On retrouve chez lui ce désir de perfection qui force la narration à se corriger, pour ne pas transiger avec la vérité : « Elle descendit le couloir, suivie par d'autres étudiants – non, ils n'étaient plus étudiants maintenant. » (p. 57), de même : « Ils n'en étaient pas moins des membres – non, pas des membres, des gens ! – sains et heureux, qui avaient réussi à échapper à la stérilité, à l'efficacité et à l'uniformité universelles. » (p. 81). Pourtant, le roman sait créer un univers sémantique qui lui est propre, où les mots changent, où leurs sens sont parfois différents : « Il semblait manquer quelque chose. Ah oui ! Tandis que Flocon de Neige le guidait dans le couloir, il trouva ce que c'était. Personne n'avait dit : "UNI merci" » (p. 75) les dissidents le sont aussi par leur langage ; « ils frappèrent aux portes avant de les ouvrir, dirent mardi au lieu de marxdi, mars au lieu de marx, prirent garde à ne pas oublier que haïr et se battre étaient des mots parfaitement convenables, mais que baiser était "sale" » (p. 249) Pour s'adapter à leur nouvelle vie, Lilas et Copeau doivent réapprendre le sens des mots et certains comportements élémentaires pour s'intégrer au mieux. Dans la société d'UNI, les mots prennent un sens parfois ambigu⁹⁰ : « Il y a des lecteurs, et des membres qui verraient que nous ne les touchons pas, et qui accourraient pour venir nous "aider" » (p. 28) "aider" est ici synonyme de "dénoncer pour traitement" ; « Il descendit les escalators quatre à quatre, s'excusant auprès des membres qu'il bousculait, craignant toujours que Karl ne le voie et ne lui coure après pour les remercier » (p. 58) "remercier" prend ici une connotation désagréable et négative ; « Karl avait probablement été "guéri" lorsqu'il l'avait "aidé", mais peut-être avait-il la force, la capacité génétique, ce qu'il fallait, bref, pour résister à la cure » (p. 121) "guérir" est ici synonyme de "traiter et normaliser".

⁹⁰ Ce traitement quasi oxymorique du vocabulaire est présent aussi dans *Nous autres* et 1984 .

2) Le narrateur et l'art

a) Vers la Flamme⁹¹

Tout en demeurant dans une optique littéraire, faisons une parenthèse pour voir à quel point le motif du feu est important et récurrent à l'intérieur de deux de nos œuvres : *Nous autres* et *1984*. Il faut souligner que le même motif est traité très différemment d'une œuvre à l'autre. En effet, dans *1984*, le feu est uniquement destructeur, utilisé négativement par le pouvoir de façon allégorique ou concrète. Selon O'Brien, il faut façonner un homme unidimensionnel : « Nous lui enlevons par le feu toute âme et toute illusion. »⁹². Le feu est un instrument d'asservissement, de torture : « Vous [Winston] la [Julia] reconnaîtriez à peine. Toute sa rébellion, sa fourberie, sa folie, sa malpropreté d'esprit, tout a été brûlé et effacé. » dit O'Brien (p. 365). Ce feu-là n'est pas (plus ?) viable chez nos personnages dissidents et révoltés, particulièrement chez le Winston brisé de la fin du roman : « Une violente émotion, pas exactement de la peur, mais une sorte d'excitation indifférenciée, s'élevait en lui comme une flamme, puis s'éteignait. Il cessa de penser à la guerre. » (p. 404). De toute façon, l'ardeur de Winston ne serait plus que de la mauvaise combativité. Signalons enfin le fonctionnement des "trous de mémoire", véritables emblèmes d'une société falsificatrice : « L'action était automatique, et on laissait tomber le papier, lequel était rapidement emporté par un courant d'air chaud jusqu'aux énormes fournaies cachées dans les profondeurs de l'édifice. » (p. 60).

Pour Zamiatine, le feu est à l'image de la révolte : il couve et attend l'embrasement de la liberté. Dans *Nous autres*, le lyrisme de l'auteur nous rapproche délibérément⁹³ d'un de ses compatriotes et contemporains⁹⁴ : Alexandre Scriabine. Si celui-ci est d'abord pianiste virtuose et compositeur génial, c'est aussi un poète à ses heures et un artiste en perpétuelle évolution. Le feu est pourtant resté le motif de

⁹¹ Le lecteur averti y reconnaîtra bien sûr le titre de la dernière pièce pour piano (de dimensions relativement importante) de Scriabine, opus 72. A. Lischké écrit, dans le *Guide de la Musique de Piano*, chez Fayard, que « c'est un poème musical d'une densité exceptionnelle, parfaitement équilibré entre l'architecture et la formulation évolutive des idées. [...] Par son idée et son message, *vers la flamme* cherche pourtant à dépasser le stade d'expression pianistique de son auteur » (p. 775).

⁹² Ce qui dans la traduction de notre édition se retrouve p. 360 : « Nous lui enlevons et brûlons tout mal et toute illusion. ».

⁹³ Dans le sens, où la citation de cet unique compositeur n'est pas innocente. Cf. p. 30.

⁹⁴ 1872-1915 pour Scriabine ; 1884-1937 en ce qui concerne Zamiatine.

prédilection du compositeur qui pensait, selon les termes de l'inconcevable pianiste Vladimir Horowitz, « qu'un jour la chaleur dévasterait le monde ». Nous allons donc, à la lumière des écrits musicaux et littéraires⁹⁵ de Scriabine, considérer les correspondances de *Nous autres* avec l'esthétique du flamboiement. Le personnage de D-503, comme membre de l'État Unique, semble s'éclairer, prendre plus de netteté, s'affiner à la lecture d'une lettre du compositeur à sa femme, Vera : « Jadis, lorsque j'étais Nietzschéen, je pensais pouvoir faire tout tout seul et que ma personnalité accomplirait tout, mais ma personnalité se reflète dans des milliers d'autres personnalités comme le soleil dans les gouttes d'eau, il faut réunir ces gouttes pour parvenir à une personnalité collective ». On retrouve aussi une rigueur mathématique chez Scriabine qui n'est pas sans rappeler celle de D-503 ; ainsi le pianiste et chef d'orchestre Vladimir Ashkenazy dit du musicien que « ses formes sont très limpides, sa musique construite, rationnelle ». Les mathématiques ont un rôle dans la musique et Scriabine effectue de nombreux calculs lorsqu'il compose. Pour lui, « il faut qu'une forme ait la rondeur d'une boule » déclare-t-il. La dissidence de I-330 trouve aussi son écho dans le *Poème de l'Extase* de Scriabine : « Je vous appelle à la vie, Ô forces mystérieuses ! / Noyées dans les obscures profondeurs / De l'esprit créateur, craintives / Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace. ». L'attrait du personnage pour les contrastes⁹⁶, son dynamisme et son influence sur D-503 sont envisageables plus avant dans ce même poème : « Vous voilà libres, après le déclin refleurissez, révoltez-vous, levez-vous dans les hautes sphères et dans la plus douce des voluptés vous recouvrirez votre unité, vous vous anéantirez en moi. Rebellez-vous les uns contre les autres, rebellez-vous contre moi. Nier et aimez, les éclairs de ma passion vous enflammeront. ». Chez Zamiatine, les personnages tiennent des propos presque symbolistes et sont hantés par l'idée d'un feu purificateur, essence de toute énergie : « Nous autres, sur la terre, nous marchons en somme au-dessus d'une mer de feu pourpre et bouillonnante, cachée dans les entrailles de la terre ; nous n'y pensons

⁹⁵ Nous nous appuyons en grande partie sur le documentaire « *Un portrait d'Alexandre Scriabine : L'univers mystique d'Alexandre Scriabine* » d'Olivier Becker, présenté sur ARTE dans le magazine Musica sous le titre « *Vers le Flamme* », diffusé le 8 janvier 1997.

⁹⁶ Elle dit à D-503 : « Tu ne sais pas mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences de potentiel. Et si la même chaleur ou le même froid règne partout dans l'univers, il faut les secouer pour que naissent le feu, l'explosion, la géhenne. » (p. 178).

jamais. Mais si la coquille qui est sous nos pieds devenait de verre, nous verrions ce feu. » (p. 66) ; « Le moteur ronflait à toute vitesse, l'avion vibrait et filait, mais j'avais perdu la commande et ne savais pas où nous allions : vers le bas, et alors c'était pour nous écraser sur le sol, ou vers le haut, vers le soleil, vers le feu... » (p. 93).

Le culte du feu est une valeur commune aux deux auteurs : chacun trouve sa reconnaissance à travers le personnage de Prométhée. Dans *Nous autres*, les habitants de l'État Unique se voient comme les fils du feu, mais d'un feu enchaîné, domestiqué, maîtrisé : « Mais Prométhée apparut (c'est-à-dire, évidemment, nous) : / Il attela le feu à la machine. / Et enchaîna le chaos dans la loi. » (p. 57). Selon le pianiste H. Austo, « Scriabine se considère comme une sorte de Prométhée⁹⁷, il s'identifie à ce personnage. ». L'épisode de la *liturgie*⁹⁸, chez Zamiatine, au cours de laquelle chacun proclame sa foi en l'État Unique et assiste à l'exécution d'un individu coupable, trouve son prolongement symbolique dans le "mystère" que décrit Scriabine : « L'humanité entière devra se rassembler pour le mystère, au dernier jour, après la dernière danse, tout sera bouleversé ; l'humanité entière disparaîtra dans un acte extatique ». Pourtant, si Scriabine associe le feu à la liberté (« Je pense au feu comme à la lumière. La flamme est le concept de libération, aller vers la lumière, vers quelque chose qui de toute façon libère de l'esclavage humain, voilà le sens de *Prométhée*, voilà le sens du *Poème de l'Extase* » dit-il), Zamiatine va lui aussi rétablir un certain équilibre en associant les individus dissidents au motif du brasier insoumis : ils ont pour nom les Méphis⁹⁹. I-330, qui en fait partie, y attire D-503 : « Vous devez apprendre à trembler de peur, de joie, de colère furieuse, de froid, vous devez adorer le feu. » (p. 168). Elle va éveiller la conscience du constructeur de l'Intégral et révéler son âme, conformément aux craintes des médecins de l'État Unique : « Maintenant, supposez que par le feu on amollisse cette surface impénétrable et que les choses ne glissent plus, mais s'incrument

⁹⁷ Dans son *Prométhée ou Poème du Feu*, Scriabine place toute son inspiration symboliste : « les couleurs se modifieront dans la salle de concert, elles s'embraseront, se transformeront en langues de feu, la musique elle-même sera comme le feu ».

⁹⁸ « Sur ces soixante-six rangs, l'épanouissement des visages et le bleu des yeux reflétaient l'éclat du ciel, à moins que ce ne fût l'éclat de l'État Unique. » (p. 55), puis, en fait d'extatique : « Ce fut une seconde incommensurable. La main retomba après avoir branché le courant. Une lame électrique scintilla d'un éclat aigu, insupportable, et un craquement se fit entendre dans les tubes de la Machine. Le corps disloqué se recouvrit d'une fumée légère et brillante puis se mit à fondre, à se liquéfier avec une rapidité fantastique. » (p. 58).

⁹⁹ « Méphi, c'est Méphisto. » explique I-330 (p. 168).

profondément dans ce miroir » (p. 98). Les Méphis sont plus proches du *Prométhée* de Scriabine que les membres normaux du régime : le compositeur « était avant tout intéressé par l'idée créatrice que Prométhée possédait en tant qu'homme, et c'est en tant qu'homme qu'il apportait le feu, la vie et la conscience à toute l'humanité », confie le chef d'orchestre Michel Pletnev. Dans ce sens, Scriabine s'intéressait non seulement au personnage de Prométhée mais aussi à celui de Lucifer, voir même celui de Satan. Cela nous rapproche donc de tous les méphistos-dissidents qui se cachent derrière le "Mur vert" de l'État Unique. Enfin, on peut dire que les motifs du feu, de la chaleur, de l'embrasement constituent en partie le fondement du lyrisme de Zamiatine. Ainsi, l'œuvre acquiert quelque chose de mystique, de poétique, d'onirique qui la rend très personnelle et que l'on ne retrouve pas à ce niveau chez les successeurs, que ce soit Huxley, Orwell, Jünger ou Levin.

b) Le vertige de la narration

La tenue d'un journal participe d'une relation privilégiée, établie entre le véritable auteur/narrateur de l'œuvre, le personnage auteur/narrateur du roman et le lecteur¹⁰⁰. Là encore, les motivations du personnage écrivain et son statut varient d'une œuvre à l'autre, de *Nous autres* à 1984. Ainsi, dans le roman de Zamiatine, le véritable auteur s'efface complètement - et pour cause - puisque le cadre du roman correspond exactement à celui du journal de D-503. La narration est donc subjective malgré la rigueur mathématique que l'auteur voudrait y insérer. Tout au long du journal, il s'établit un dialogue avec le lecteur imaginé par D-503 : « Oh ! lecteurs inconnus, si vous pouviez connaître cette force divine, si vous appreniez à la suivre jusqu'au bout !... » (p. 35) ; de même : « Vous qui lisez ces lignes, j'espère que vous connaissez des minutes semblables et je vous plains, si vous ne les connaissez pas... » (p. 59). Le lecteur devient même une sorte de confident pour D-503 qui oublie les barrières de l'espace et du temps : « Si j'étais sûr que personne ne me voie, je vous jure que je ferais de même pour suivre heure par heure combien il me reste de

¹⁰⁰ On pourrait même distinguer le lecteur de l'œuvre - donc nous - du lecteur auquel s'adresse le personnage qui tient son journal.

temps jusqu'à demain, jusqu'au moment où je la [I-330] verrai de loin... » (p. 143). L'auteur se découvre des impressions communes avec son lecteur potentiel : « Vous connaissez sans doute l'impression que l'on éprouve quand on se réveille brusquement la nuit et qu'on ne sait plus où l'on est. » (p. 153). Un rapprochement est même envisageable entre narrateur et lecteur : « Si votre monde est semblable à celui de nos ancêtres éloignés, imaginez que vous ayez abordé dans une sixième partie du monde [...]. C'est ce qui m'est arrivé hier » (p. 165). Cette quasi-intimité ne fait pourtant pas oublier à l'écrivain son devoir d'auteur : « Je sens que j'ai le devoir de les percer à jour, ne serait-ce que comme auteur de ces notes » (p. 125). Le rôle de témoin demande conscience et exactitude selon D-503 : « Je sais qu'il est de mon devoir envers vous, mes amis inconnus, de vous donner plus de détails sur ce monde étrange et inattendu qui vient de m'être révélé » (p. 164). A mesure que l'éveil des sens et des sentiments se produit chez D-503, la narration se fait interrogatrice, se remplit de questions : « Si, au lieu de lire tout cela dans mes notes, qui ressemblent à quelques vieux romans fantastiques, vous aviez tenu comme moi, dans vos mains tremblantes cette feuille sentant encore l'encre fraîche et si vous aviez su, comme moi, que c'est une réalité qui, si elle ne s'accomplit pas aujourd'hui, s'accomplira demain, vous auriez sans doute éprouvé les mêmes sentiments que moi. La tête ne vous aurait-elle pas tourné ? » (p. 182). On aboutit à une sorte de vertige de la narration lorsque D-503 a subi l'opération et qu'il relit ses anciennes notes : « Est-ce moi, D-503, qui ai écrit ces quelques deux cents pages ? Ai-je jamais éprouvé tout cela, ou cru que je l'éprouvais ? » (p. 228). On éprouve même une certaine ambiguïté devant l'une des dernières phrases du récit : « L'écriture est de moi, mais, heureusement, il n'y a que l'écriture. ». C'est un peu comme si le narrateur D-503, à la lumière de son "autre moi-même" s'interrogeait : *Toi qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ?*¹⁰¹

Dans *1984*, l'importance et la place du journal que tient Winston à l'intérieur de l'œuvre sont moindres. Si sa rédaction débute presque en même temps que le roman, elle s'achèvera bien avant. En effet, on peut dire en simplifiant légèrement que le personnage de Julia va occuper dans la seconde partie la place que tenait le journal dans la première. Si cette affirmation peut paraître superficielle, elle a pourtant le mérite de

¹⁰¹ Cf. J. L. Borges, *Fictions, La bibliothèque de Babel*, Gallimard, Folio, 95, p. 80.

mettre en lumière le rôle premier du journal : celui d'interlocuteur, de témoin, de confident, de compagnon de révolte. Le journal de Winston est moins écrit pour d'éventuels lecteurs que pour lui-même. Le personnage s'interroge pourtant très tôt sur ce point : « Pour qui écrivait-il ce journal ? Cette question, brusquement, s'imposa à lui. Pour l'avenir, pour des gens qui n'étaient pas nés. » (p. 19). Cette confiance dans le passé et dans l'avenir est très présente chez Winston et constitue même la matière d'une sorte de préface dédicatoire au journal : « Winston retourna à sa table, trempa sa plume et écrivit : / *Au futur ou au passé, au temps où la pensée est libre, où les hommes sont dissemblables mais ne sont pas solitaires, au temps où la vérité existe, où ce qui est fait ne peut être défait. / De l'âge de l'uniformité, de l'âge de la solitude, de l'âge de Big Brother, de l'âge de la double pensée, / Salut !* » (p. 45). Pour Winston, ce journal constitue une entreprise d'écriture singulière qui le sort de son quotidien – pourtant celui du travail de la langue – : « A dire vrai, il n'avait pas l'habitude d'écrire à la main. En dehors de très courtes notes, il était d'usage de tout dicter au phonoscript, ce qui naturellement, était impossible pour ce qu'il projetait. » ; puis : « Faire un trait sur le papier était un acte décisif » (p. 18). Comme D-503, Winston est conscient du danger qu'il court, de l'engagement qu'il prend dans cette entreprise : « le fait d'écrire ces mots n'était pas plus dangereux que l'acte initial d'ouvrir un journal » (p. 33). La volonté est décidée mais pas encore très ferme, l'hésitation existe encore au début de l'acte : « il fut tenté un moment de déchirer les pages gâchées et d'abandonner entièrement son entreprise. » (p. 33). Winston avance par étape et doit user de stratagèmes psychologiques : « Il écrivit : / *Le crime de penser n'entraîne pas la mort. Le crime de penser est la mort. /* Maintenant qu'il s'était reconnu comme mort, il devenait important de rester vivant aussi longtemps que possible. » (p. 45). L'individu doit se reconnaître perdu pour entrer en dissidence, il doit atteindre le comble du pessimisme pour espérer retrouver un semblant d'optimisme. Winston considère son journal comme un compte-rendu véridique du régime de Big Brother, comme un témoignage moral qui implique un devoir envers le lecteur : « Il ouvrit son journal. Il fallait y écrire quelque chose. » (p. 147). Enfin, on soulignera que l'écriture manuscrite reflète l'état d'esprit momentané de Winston : « Il s'aperçut que

pendant qu'il s'était oublié à méditer, il avait écrit d'une façon automatique. Ce n'était plus la même écriture maladroite et serrée. Sa plume avait glissé voluptueusement sur le papier lisse » (p. 32) ; de même : « Il se mit à écrire en un gribouillage rapide et désordonné » (p. 34) ; et enfin : « Winston écrivit rapidement, d'une écriture griffonnée » (p. 102). Chez nos deux auteurs, Zamiatine et Orwell, le journal constitue donc un élément important du récit. Il est le miroir de l'action et de l'espoir des personnages, et existe comme contre-pouvoir dans les descriptions qui nous sont données des régimes totalitaires.

C) Les trompeuses ambivalences

1) Le normal et le contre-nature

Le renversement carnavalesque que nous avons évoqué récemment trouve reflets à d'autres points de vues dans nos œuvres. En effet, dans *Le Meilleur des Mondes*, on peut se rendre compte que le superficiel prend le pas sur l'essentiel, et cela par la volonté du régime : « De nos jours, les Administrateurs ne donnent leur approbation à aucun jeu nouveau à moins qu'il ne puisse être démontré qu'il exige au moins autant d'accessoires que le plus compliqué des jeux existants. » (p. 49). Les impératifs scientifiques de l'État mondial ont entraîné, par rapport aux critères de notre société, un déplacement de la normalité vers le contre-nature : « – Mais pourquoi voulez-vous maintenir l'embryon au dessous de la normale ? Demanda un étudiant ingénu. / – Quel âne ! dit le Directeur, rompant un long silence. Ne vous est-il jamais venu à l'idée qu'il faut à un embryon d'Epsilon un milieu d'Epsilon, aussi bien qu'une hérédité d'Epsilon ? / Cela ne lui était évidemment pas venu à l'idée. » (p. 32-33) ; « – Qu'est-ce que vous leur donnez là ? demanda Mr. Foster [...] / – Oh ! la typhoïde et la maladie du sommeil habituelles. » (p. 35) ; « Nous ralentissons la circulation quand ils sont en position normale, de façon qu'ils soient à moitié affamés, et nous doublons l'afflux de pseudo-sang quand ils sont la tête en bas. Ils apprennent à associer le renversement avec le bien-être. » (p. 36). Cette perturbation des valeurs atteint même les qualités les plus importantes. Ainsi, le mensonge s'improvise unité de mesure

du talent chez les hommes : « Plus les talents d'un homme sont grands, plus il a le pouvoir de fourvoyer les autres. » déclare le Directeur à propos de Bernard Marx (p. 169). C'est bien un art du mensonge que les élites de la société de Huxley désirent cultiver.

Dans *1984*, le parti de Big Brother met en place un régime ambivalent dans lequel on retrouve la substitution du normal et du contre-nature, mêlés en combinaisons rivalisant d'absurdité : « Les bombes-fusées qui tombaient chaque jour sur Londres étaient probablement lancées par le gouvernement de l'Océania lui-même, "juste pour maintenir les gens dans la peur" » dit Julia en surprenant Winston (p. 219) ; ce que le livre de Goldstein confirmera : « Le but primordial de la guerre moderne (en accord avec les principes de la double pensée, ce but est en même temps reconnu et non reconnu par les cerveaux directeurs du Parti intérieur) est de consommer entièrement les produits de la machine sans élever le niveau général de la vie. » (p. 267). On remarquera aussi que, dans le malheur et la misère généralisés, les valeurs morales ont changé, sauf – ou très peu – chez les prolétaires : « une femme qui se trouvait au poulailler s'est mise brusquement à faire du bruit en frappant du pied et en criant on ne doit pas montrer cela devant les petits ce n'est pas bien pas devant les enfants ce n'est pas jusqu'à ce que la police la saisisse et la mette à la porte je ne pense pas qu'il lui soit arrivé quoi que ce soit personne ne s'occupe de ce que disent les prolétaires » (p. 21). Dans ce récit, cette lente décadence se reflète dans la déliquescence typographique de l'écriture de Winston : « son écriture montait et descendait sur la page, abandonnant d'abord les majuscules, finalement même les points. » (p. 20).

Enfin, l'ambivalence est d'abord et avant tout l'apanage du régime de Big Brother, de son parti oxymorique. Le processus – nous l'avons vu – passe par les slogans : « LA GUERRE C'EST LA PAIX / LA LIBERTÉ C'EST L'ESCLAVAGE / L'IGNORANCE C'EST LA FORCE » (p. 15) qui sont expliqués puis démontés par Goldstein dans son livre¹⁰², chacun des slogans donnant son titre à un chapitre. De même, le renversement intervient dans les noms des ministères par rapport à leurs fonctions : « Le ministère de la Vérité qui s'occupait des divertissements, de l'information, de l'éducation et des beaux-arts. Le ministère de la Paix,

¹⁰² Cf. p. 261 et suivantes.

qui s'occupait de la guerre. Le ministère de l'amour, qui veillait au respect de la loi et de l'ordre. » (p. 15) ; Goldstein tente de donner son explication : « Les noms mêmes des quatre ministères qui nous dirigent font ressortir une sorte d'impudence dans le renversement délibéré des faits. Le ministère de la Paix s'occupe de la guerre, celui de la Vérité, des mensonges, celui de l'Amour, de la torture, celui de l'Abondance, de la famine. Ces contradictions ne sont pas accidentelles, elles ne résultent pas non plus d'une hypocrisie ordinaire, elles sont des exercices délibérés de double pensée. » (p. 307). La guerre qui occupe les trois grands États du monde est aussi une guerre de l'absurde et du mensonge : « C'est une lutte dont les buts sont limités, entre combattants incapables de se détruire l'un l'autre, qui n'ont pas de raison matérielle de se battre et ne sont divisés par aucune idéologie véritable. » dit le livre de Goldstein (p. 264). Le Parti a besoin de cette duplicité pour rester puissant et au pouvoir : « La stupidité était aussi nécessaire que l'intelligence et aussi difficile à atteindre. » dit Winston lorsqu'il s'entraîne à la pratique de *l'arrêtducrime* et de *la doublepensée* (p. 392). Orwell évoque déjà une situation identique dans *Un peu d'air frais*¹⁰³ où le narrateur George Bowling dit : « Et ces millions de gens qui acclament le Grand Chef jusqu'à en devenir sourds en se persuadant qu'ils le vénèrent, alors que, dans leur for intérieur, ils le haïssent jusqu'à en vomir » (p. 149). Winston à son tour dira : « Il obéissait au Parti, mais il haïssait toujours le Parti. » (p. 394).

2) Le jeu de la transparence

Au travers de l'écriture, nos auteurs déclinent, comme pour forcer la franchise et la vérité à pénétrer leurs sociétés, le motif de la transparence. Dans nos contre-utopies, il s'élabore un véritable combat pour empêcher l'individu de mentir, d'avoir un comportement dissimulateur : si le pouvoir s'octroie le droit de tromper, de duper et de fourvoyer, il ne veut en aucune façon céder ce privilège aux individus qu'il tient sous sa coupe. De ce fait, tous les moyens imaginables sont bons pour surveiller à tous moments la personne, pour limiter au maximum ses tentations de dissidence. Dans *Nous*

¹⁰³ *Un peu d'air frais*, Paris : Éditions Champ Libre, 1983.

autres, le maître-mot est transparence¹⁰⁴ : transparence des murs : « Le verre, notre admirable verre, transparent et éternel » (p. 39), de même : « Il est très agréable de sentir derrière soi le regard perçant d'une personne qui vous garde avec amour contre la faute » (p. 76) ; transparence des correspondances : « Je savais qu'elle avait lu cette lettre, qui devait encore passer par le Bureau des Gardiens (après tout, il est inutile d'expliquer cette chose fort naturelle) » (p. 60) ; transparence des dialogues : « Ces membranes, artistiquement décorées, enregistrent actuellement toutes les conversations de la rue pour le Bureau des Gardiens. » (p. 63). Les habitants en viennent même à nourrir des fantasmes de transparence pour les vêtements (« Imaginez un peu que mon fidèle adorateur, S, vous le connaissez du reste, se défasse de tout le mensonge de ses habits et apparaisse en public sous son aspect naturel... » p. 65) ou pour les êtres humains : « Je suis sûr que demain, ni les hommes, ni les choses ne projeteront plus d'ombres, le soleil traversera tout... » (p. 184). Ce désir de transparence existe aussi moralement et s'obtient par la torture (« On lui fera dire comment et pourquoi il est venu ici... » p. 89) ou par une honnêteté (« Ceux que l'on avait amenés en même temps qu'elle se montrèrent plus honnêtes. » p. 229) qui n'est en fait qu'une soumission à l'État. Dans l'État Unique, où tout est fondé sur une rigueur scientifique, le mensonge devient déplacé, presque vain (« Pourtant, je ne sais pas blaguer, car dans toute blague le mensonge joue un rôle caché et, d'autre part, la Science de l'État Unique ne peut se tromper. » p. 28) ou, tout au moins, est rendu très malaisé. En effet, les mathématiques sont utilisées comme un outil de vérité : « Il n'est rien de plus heureux que les chiffres qui vivent sous les lois éternelles et ordonnées de la table de multiplication. » (p. 76) ; de même : « Seules sont inébranlables et éternelles les quatre règles de l'arithmétique, seule est inébranlable et éternelle la morale basée sur les quatre règles. » (p. 122). Enfin, le but ultime de l'État Unique est l'abolition de l'art du langage pour tendre vers un véritable langage mathématique et rigoureux : « Je n'ai plus le délire, je ne parle plus en métaphores absurdes, je n'ai plus de sentiments. J'exposerai seulement des faits. » (p. 228) dit D-503 après avoir subi la grande opération, c'est-à-dire une sorte de lobotomie.

¹⁰⁴ A l'époque – c'est-à-dire les années 20 – où Zamiatine écrit *Nous autres*, Eisenstein prépare un film *La Maison de verre* – pourtant jamais réalisé – sur les paradoxes de la transparence, dont le scénario se termine ainsi : « Impossible de continuer sans briser la maison ».

La quête de la transparence est aussi de mise dans 1984 mais provient d'abord de Winston : « C'est en réalité le fard qui m'attire, sa blancheur analogue à celle d'un masque [...]. Les femmes du Parti ne fardent jamais leur visage. » (p. 95) ; mais aussi : « la chambre elle-même était un sanctuaire inviolable. C'était comme lorsque Winston avait regardé l'intérieur du presse-papier. Il avait eu l'impression qu'il pourrait pénétrer dans le monde de verre et, qu'une fois là, la marche du temps pourrait être arrêtée. » (p. 217). La chambre est à l'image du presse-papier et cette relation durera jusqu'à la scène de la délation de M. Charrington, au cours de laquelle l'objet éclatera dans sa chute de la même façon que l'espace sera violé. Dans sa dissidence, Winston devine inconsciemment le tragique de sa résistance ; il sait que l'accès à la vérité, comme sa dégradation, se fera par étapes : « Le premier pas avait été une pensée secrète, involontaire. Le deuxième était l'ouverture de son journal. Il avait passé des pensées aux mots et il passait maintenant des mots aux actes. Le dernier pas serait quelque chose qui aurait lieu au ministère de l'Amour. » (p. 227). Comme les Gardiens de *Nous autres*, le régime de Big Brother possède aussi ses agents de répression : la Police de la Pensée. Conformément à ce que nous avons développé, son but est de traquer le citoyen de l'Océania pour lui extirper son moindre secret, sa moindre cachotterie, son plus petit désir de révolte : « On pouvait ruser avec succès pendant un certain temps, même pendant des années, mais tôt ou tard, c'était forcé, ils vous avaient. » (p. 33) ; « De sa naissance à sa mort, un membre du Parti vit sous l'œil de la Police de la Pensée. Même quand il est seul, il ne peut jamais être certain d'être réellement seul. » (p. 299). Le but de cette police est beaucoup plus vaste que la simple surveillance. Elle est un maillon important de la propagande de Big Brother : « Quelques agents de la Police de la Pensée circulaient constamment parmi eux [les prolétaires], répandaient de fausses rumeurs » (p. 106) ; « Des gens disparaissaient [...]. Leurs noms étaient supprimés des registres, tout souvenir de leurs actes était effacé, leur existence était niée, puis oubliée. » (p. 33). Même si la Police de la Pensée est imparfaite (« des deux grands problèmes que le Parti a la charge de résoudre : l'un est le moyen de découvrir, contre sa volonté, ce que pense un autre être humain » p. 275), Winston va y être confronté de plus en plus près : d'abord extérieurement « Il n'y avait qu'une seule conclusion possible,

les confessions étaient des mensonges. » (p. 115) ; puis de manière plus concrète avec Julia : « Si je me confesse, ils te fusilleront. Si je ne me confesse pas, ils te fusilleront de la même façon. » (p. 236) ; « – Pour ce qui est de la confession, dit-elle, nous nous confesserons, c’est sûr. Toute le monde se confesse. » (p. 236) ; « Son seul souci était de deviner ce qu’on voulait qu’il confessât » (p. 344). La torture constitue son meilleur outil pour lutter contre le mensonge : « Leur arme réelle était cet interrogatoire sans pitié [...]qui le convainquait à chaque pas de mensonge et de contradiction » p. 343 ; « Si vous me dites un seul mensonge [...]vous crierez de souffrance » (p. 347). Enfin, la grande trouvaille d’Orwell se situe au niveau du langage dont la domination ¹⁰⁵ est un luxe des régimes totalitaires modernes : « Dans un régime d’oppression, le discours politique sert à défendre ce qui n’est pas défendable. » souligne B. Gensane (p. 63). C’est donc aussi dans l’avènement du Novlangue ¹⁰⁶ qu’il faut chercher le génie de Big Brother, comme tyran, et d’Orwell, comme auteur : « Le novlangue était l’idiome officiel de l’Océania. » (p. 14). Comme les autres procédés, cette nouvelle langue est un outil contre le mensonge des individus et en faveur de celui du pouvoir en place. B. Gensane rappelle aussi qu’Orwell « fut certainement le premier à dénoncer la manière dont le totalitarisme et, plus généralement, tout régime qui ment, s’approprie la langue pour en désapproprier l’individu et ainsi le priver de son essence. » (p. 63). Winston a un ami, Syme, qui travaille sur le dictionnaire de cette langue, ce qui lui permet d’en comprendre en partie le fonctionnement : « *Canelangue* “caquetage du canard”. C’est un de ces mots intéressants qui ont deux sens opposés. [éloge ou insulte] » (p. 83) ; « *Arrêtducrime*, en résumé, signifie stupidité protectrice. » (p. 301) ; « Le mot clef ici est *noirblanc*. Ce mot, comme beaucoup de mots novlangue, a deux sens contradictoires. » (p. 301). Le Novlangue est donc une langue de l’imprécision pourtant plus précise, plus réduite qui s’oppose à l’imagination et donc au mensonge : « une idée hérétique [...]serait littéralement impensable, du moins dans la mesure où la pensée dépend des mots. » (p. 422) ; « Il était rarement possible en novlangue de suivre une pensée non orthodoxe plus loin

¹⁰⁵ A ce propos, Thucydide écrivait déjà, de manière un peu prémonitoire : « En voulant justifier des actes considérés jusque là comme blâmables, on changera le sens ordinaire des mots. » dans *l’Histoire de la guerre du Péloponnèse*.

¹⁰⁶ Le Novlangue est, pour B. Gensane, « la “version anglaise” des idiomes politiques réducteurs en vigueur dans les années trente et quarante. » (p. 61). Cf. aussi note 8, p. 66-67 du même ouvrage.

que la perception qu'elle était non orthodoxe. Au-delà de ce point, les mots n'existaient pas. » (p. 431). Le mensonge devient impensable, inconcevable par l'individu. « Le dogme se pose comme infaillible et en même temps il nie le concept même de vérité objective. D'où la nécessité d'une langue vide, d'un discours clos, tautologique, de mots peu porteurs, de concepts vagues et moraux. » selon B. Gensane (p. 62). Celui-ci ajoute que, même si elle est destinée à remplacer l'ancienne progressivement dans les projets du Parti, « la Novlangue est coupée de l'ancienne langue ce qui, linguistiquement, n'est pas crédible » (p. 59). Enfin, il n'est pas innocent de constater qu'Orwell consacre tout un appendice¹⁰⁷ à la fin de 1984 afin d'expliquer au lecteur de manière plus fine et approfondie, les rudiments du Novlangue. L'élaboration d'une langue totalitaire et inféodée au régime lui semblant sans doute l'évolution logique d'un pouvoir de plus en plus aliénant.

A la manière d'un Big Brother, l'ordinateur planétaire UNI-ORD organise, dirige et surveille toute la communauté, toute la "famille". Malgré son rôle fondateur, UNI n'est pas de toute franchise. Soulignons tout de suite que la machine n'est que l'aboutissement des ordres et des désirs des programmeurs, enfermés dans leur tour d'ivoire et étrangement coupés des individus de base. Nous avons vu que Papa Jan était l'étincelle de la dissidence de Copeau ; c'est encore lui qui va montrer au jeune garçon l'aspect mensonger d'UNI et va démonter sa première ruse : « - Ce n'était pas UniOrd ! Toutes ces grosses boîtes roses et oranges ne sont que des jouets, destinés à donner un joli spectacle rassurant à la famille ! » (p. 22). Il va aussi souligner le côté négatif d'une machine dirigeant des êtres vivants : « - C'est mal, dit-il. Je ne sais pas pourquoi ni comment, mais c'est mal. Des plans morts dressés par des membres morts. Des idées mortes et des décisions mortes. » (p. 26). La froide efficacité de l'ordinateur s'oppose à une conception plus humaine de la vie : « On nous fait mourir. UNI nous fait mourir. » (p. 127). UNI est pourtant presque humain par certains côtés car il sait mentir, transiger, dissimuler, tendre des pièges : « UNI ne me dira pas la vérité » dit Roi (p. 128) ; « Dans le cas d'une île, ce serait encore plus simple : elle ne figurerait pas sur les cartes. » (p. 145) ; « Vous laissez quelques îles « non unifiées » ici et là dans le monde. Vous laissez des cartes dans les musées et des bateaux sur les plages.

¹⁰⁷ *Les Principes du Novlangue* (p. 421) qui détaille lui-même le *Vocabulaire A* et le *Vocabulaire B*.

L'ordinateur n'a pas besoin d'éliminer la mauvaise graine : elle s'élimine d'elle-même. » (p. 245). Pour lutter contre le mensonge de tous, UNI – guidé par les programmeurs – adopte des stratégies mensongères, compromis que Copeau n'acceptera pas et qui le pousseront à détruire l'ordinateur. Les liens des membres avec UNI sont les bracelets, utilisés par application sur des lecteurs. Le bracelet prend de ce fait une signification : il est la mise en abyme de la société utopique : « Il aimait [...] surtout les jours où l'on rajoutait un chaînon à la chaîne de son bracelet. Le nouveau chaînon était tout brillant, et le restait longtemps. Puis, un jour, il devenait impossible à distinguer des autres, et il n'y avait plus que des vieux chaînons, tous pareils » (p. 17). Le chaînon est à l'image de l'individu dans la "Famille".

3) Les fausses vérités

La double pensée¹⁰⁸ permet la mise en œuvre de vérités labyrinthiques que les citoyens de l'Océania ne peuvent jamais comprendre dans leur totalité, pour en montrer l'absurdité et l'inanité. Le reflet de ces pérégrinations intellectuelles existe à travers un cheminement faussé dans l'espace : « il s'était détourné de l'arrêt de l'autobus et avait erré dans le labyrinthe londonien. » (p. 121). Winston erre spatialement comme il dérive dans sa révolte politique. Dans *Le Meilleur des Mondes*, on trouve aussi des vérités labyrinthiques qui énoncent des propositions plus ou moins contradictoires, soumises elles-mêmes à des conditions à remplir. Ainsi, considérons simplement pour exemple le dialogue de Lenina avec Fanny : « Le Docteur Wells m'a conseillé de prendre un Succédané de Grossesse. / – Mais, ma petite, vous n'avez que dix-neuf ans. Le premier Succédané de Grossesse n'est obligatoire qu'à vingt et un an. / – Je le sais, ma petite. Mais il y a des gens qui se portent mieux en commençant plus tôt. Le Docteur Wells m'a dit que les brunes au pelvis large, comme moi, devraient prendre leur premier Succédané de Grossesse à dix-sept ans. De sorte qu'en réalité, je suis en retard, et non pas en avance, de deux ans. » (p. 56). D-503, dans *Nous autres*, est lui aussi, en dépit de sa rigueur scientifique, soumis au vertige géographique des villes contre-

¹⁰⁸ Dans le livre de Goldstein, on peut lire : « Cette aptitude [à croire une chose et son contraire] exige un continuel changement du passé, que rend possible le système mental qui réellement embrasse tout le reste et qui est connu en novlangue sous le nom de *doublepensée*. » (p. 302).

utopiques : « Au lieu de tourner à gauche, je tournai à droite. » (p. 192). Dans nos sociétés, même la déambulation devient trompeuse, presque hasardeuse. Avec le personnage de Linda, dans *Le Meilleur des Mondes*, c'est une autre sorte de mensonge que nous découvrons. En effet, le récit qu'elle fait à son fils, John, de son ancienne vie dans le monde civilisé, bien que doué des meilleurs intentions et d'une bonne foi évidente, reste dans l'anecdotique, dans le concret le plus pointu. Le mensonge existe ici dans une forme imparfaite de la vérité. Linda est incapable de généraliser, de donner une vue d'ensemble du monde moderne, d'abstraire sa conception de l'existence. Elle révèle de cette façon sa place de simple cellule sociale (un peu) Beta qui vivait dans l'insouciance d'un bonheur sur mesure : « Et elle lui parlait de la jolie musique qui sortait d'une boîte ; de tous les jeux charmants auxquels on pouvait jouer ; des choses délicieuses à manger et à boire, de la lumière qui apparaissait quand on appuyait sur un petit machin dans le mur ; des images qu'il était possible d'entendre, de sentir et de toucher tout en les voyant ; d'une autre boîte à faire de bonnes odeurs ; des maisons roses, vertes, bleues, argentées, hautes comme des montagnes ; elle lui contait comme tout le monde était heureux, sans que jamais personne fût triste ou en colère, comme chacun appartenait à tous les autres ; elle lui parlait des boîtes où l'on pouvait voir et entendre ce qui se passait de l'autre côté du monde ; des bébés dans de jolis flacons bien propres. » (p. 149). Paradoxalement, les maigres connaissances de Linda ne servent pas à éclairer : « Bientôt il fut en état de lire parfaitement bien tous les mots. Même les plus longs. Mais que signifiaient-ils ? Il interrogea Linda ; mais même lorsqu'elle était capable de répondre, cela ne paraissait pas rendre les choses bien claires. » (p. 151). On pourra voir, pour exemple, les quelques questions de John – qui compose le dialogue à la suite de cette même page 151 – auxquelles sa mère répond de manière uniquement pratique. Mensonge et vérité sont donc intimement liés et ne sont souvent pas éloignés l'un de l'autre.

Nous avons pu souligner la diversité que nos auteurs déploient dans leurs propres écritures du mensonge. Pour exemple, il a été

pertinent de suivre le fil d'une trame du récit afin de montrer que le mensonge est subtilement mêlé à la narration et qu'il n'apparaît pas de manière isolée ou occasionnelle mais influence profondément les personnages et le devenir des romans. Nous avons ensuite mis en relief une écriture de l'art du mensonge dans laquelle le rôle du narrateur/auteur et celui du narrateur/acteur étaient presque confondus, et méritaient d'être définis plus clairement. En ce qui concerne plus précisément *Nous autres* et – dans une moindre mesure *1984* –, il semblait intéressant de voir comment Zamiatine utilisait le motif du feu d'une manière comparable à celle de son contemporain, le compositeur Scriabine. Enfin, il existe de trompeuses ambivalences dans nos sociétés contre-utopiques puisqu'elles organisent la confrontation de la normalité et de l'anormalité jusqu'à la confusion, que leurs auteurs développent une esthétique de la transparence qui va plus loin que le simple jeu de construction. Les régimes totalitaires deviennent créateurs de fausses vérités qui tendent au néant, à l'endroit où le langage ne permet même plus de dénoncer les excès du pouvoir.

Conclusion

Nous avons pu étudier comment, à l'intérieur des régimes politiques de nos contre-utopies, s'organisait un véritable processus mensonger qui participait à la stabilité sociale tant recherchée par le gouvernement ¹⁰⁹. C'est d'abord dans le traitement du passé que se perçoit le totalitarisme puisqu'il est soumis à déformation par le pouvoir, est occulté, dissimulé aux individus, et, par le jeu d'un cercle vicieux, quelquefois révisé par certains personnages. Nous avons constaté, en guise d'exemple, que ce mécanisme n'épargnait pas non plus le passé culturel et artistique, fondement d'une société démocratique mais qui devient une menace dans le cadre d'un régime totalitaire, à partir du moment où il pourrait entraîner l'éveil des individus à la conscience. Certains personnages deviennent emblématiques de manière singulière dans l'exercice de cette tromperie collective. En tant que dépositaires du pouvoir, ils bloquent l'accès au passé tout en instaurant un système quasi-concentrationnaire pour leurs gouvernés. Cependant, ces personnages s'octroient la disposition et la consultation des agréments d'une époque révolue. Dans les sociétés contre-utopiques décrites dans nos œuvres, le conditionnement et la propagande ont un rôle important puisqu'ils complètent l'influence de l'État sur l'individu : de la naissance au tombeau, les citoyens normaux sont pris en charge et peu à peu dépossédés de leur conscience individuelle au profit d'un aveuglement généralisé et collectif. Le but du régime étant d'organiser une sorte d'auto-conditionnement de chaque instant par l'individu, d'éduquer le citoyen afin qu'il devienne lui-même son propre censeur, qu'il se heurte aux barrières morales qu'il aura su placer dans son raisonnement. L'art est un indicateur important de l'aliénation d'un peuple : lorsqu'il devient mécanisé, officialisé à l'extrême, soumis à l'État, il devient dénaturé et contraire à son but originel. Nous avons pu voir que la musique, en particulier, devenait au mieux utilitaire et ornementale, au pire instrument de conditionnement et d'aliénation. C'est donc la manifestation de régimes anti-artistiques qui s'exprime symboliquement au travers de nos contre-utopies. La révision du passé, la censure, le conditionnement, la propagande, la confiscation et

¹⁰⁹ A. Huxley précise, dans *Retour au meilleur des mondes*, Presses Pocket, Paris, 07/90, que « L'art et la science de la manipulation en venant à être mieux connus, les dictateurs de l'avenir apprendront sans aucun doute à combiner ces procédés avec la distraction ininterrompue qui, en Occident, menace actuellement de submerger sous un océan d'inconséquence la propagande rationnelle indispensable au maintien de la liberté individuelle et à la survivance des institutions démocratiques. » (p. 52).

l'étouffement de toute créativité, témoignent donc de l'efficacité que nos auteurs ont attribuée à l'exercice de la duplicité.

Cependant, l'art du mensonge est « un jeu de miroirs en mouvement »¹¹⁰, et comporte de ce fait des risques pour son utilisateur. Il se transforme ainsi en dynamique de la dissidence, de l'opposition au totalitarisme, à la dictature. Certains personnages, nos héros en particulier, deviennent de véritables individus falsificateurs mais en lutte contre l'oppression. De plus, le processus d'isolation collective mis en œuvre par les régimes fonctionne mal, ou n'agit pas parfaitement, ainsi, il existe encore des citoyens dont l'esprit critique n'est pas faussé et qui ne désespèrent pas de ramener leurs semblables à la lumière de la raison. Ce faux solipsisme permet aux dissidents de garder espoir en l'avenir. D'autre part, certains personnages pensent que l'espoir viendra de la révolte du peuple, des individus les plus négligés par le système. Dans toutes nos œuvres – et c'est peut-être une constante dans le genre contre-utopique –, le bonheur et la stabilité sont obtenus au détriment de la liberté, de la vérité. C'est parfois le défaut des utopistes, c'est souvent le reproche des contre-utopistes, mais le problème est fondamental : si l'on veut tout prévoir, tout calculer, tout mesurer, tout administrer dans un monde parfait, la liberté, l'originalité et la fantaisie ne peuvent plus avoir droit de cité. Malgré la censure, la désinformation, on assiste tout de même au renouveau des émotions artistiques dans nos contre-utopies. De manière naturelle, les sentiments renaissent chez nos personnages qui n'en deviennent que plus humains. La beauté devient un moyen de dissidence, une forme d'expression de son identité, de sa singularité. Si elle devient « convulsive », c'est parce qu'elle se place en opposition directe avec la beauté falsifiée qui émane du système. Celle de la dissidence est combattante, farouche, sauvage mais véritable. La lutte des régimes contre l'art trouve un écho intéressant dans celle, non aboutie, contre la science. Une fois la stabilité sociale assurée, l'État tente de bloquer tout changement et donc d'étouffer l'instrument du progrès qu'est la science. Dans la lutte contre l'oppression, scientifiques et artistes œuvrent pour le même but : la vérité et la liberté. Lorsque la tyrannie est telle qu'il n'y a pas d'autres armes, le mensonge apparaît donc

¹¹⁰ « A game with shifting mirrors » selon la belle expression de Borges, dans *L'Approche d'Almotasim*, in *Fictions*, Gallimard, Folio, 95, p. 34.

comme une solution, comme un moyen de conserver son intégrité et son identité.

Enfin, puisque ce sont les auteurs qui s'engagent, par l'intermédiaire de ces ambassadeurs des idées que sont les personnages, l'écriture du mensonge devait être mise en valeur. Nous avons pu relever dans chaque roman un épisode illustrant l'initialisation puis l'évolution d'un mensonge chez nos personnages. Le suivi d'un fil d'une trame du récit montre concrètement comment les personnages se trouvent impliqués dans un processus falsificateur dont ils font parfois les frais. L'écriture de l'art du mensonge est le fruit de procédés littéraires et de l'utilisation de champs sémantiques adaptés. Le narrateur, tantôt personnage, tantôt auteur, exprime de bonne foi une perception subjective de la réalité. C'est une vision concrète d'un potentiel régime totalitaire que nous peignent nos auteurs. À propos d'Orwell, B. Gensane déclare que « 1984 fait le procès de tous ceux qui, dans les années trente et quarante, justifiaient l'injustifiable, à savoir le mensonge et la tyrannie. »¹¹¹. Conformément à une longue tradition littéraire, il semble que nos auteurs projettent dans un autre temps et un autre lieu – propre au genre éponyme – des sociétés effectuant la synthèse des craintes et des critiques rassemblées au sujet du monde contemporain. Plus précisément, nous avons étudié comment l'écriture de *Zamiatine* était une écriture du feu, de l'embrasement, dans une optique semblable au symbolisme du compositeur Scriabine. La rédaction d'un journal, dans deux de nos œuvres, permet un habile jeu entre l'auteur, le narrateur, l'écrivain et le lecteur, aboutissant parfois à un véritable vertige de la narration. Dans les régimes qui nous sont décrits, il règne parfois de trompeuses ambivalences qui, tantôt dans un renversement carnavalesque, tantôt dans une théologie de la dissemblance, mêlent et brouillent les valeurs les plus importantes. La normalité devient incertaine, la vérité, suspecte voir labyrinthique. On s'aperçoit que le système traque toute forme de mensonge qui ne provient pas de lui, qu'il tente de supprimer tout simplement la notion de mensonge, en s'appropriant la langue.

Le langage, l'écriture et la conscience restent donc le véritable objet de la quête des contre-utopies : c'est par eux que l'individu est aliéné, mais c'est aussi avec eux que tout commence, que tout reste

¹¹¹ p. 215.

éternellement susceptible de changer. C'est au nom de leur caractère fondamental qu'I-330 peut affirmer qu'il « n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini. »¹¹². Ce n'est qu'en reconquérant son indépendance, sa singularité et son identité, qu'en retrouvant sa liberté et son passé que le héros contre-utopique peut penser achever honorablement sa quête d'absolu. Le véritable sens des contre-utopies est peut-être de rendre à l'homme sa mesure, de le placer à nouveau au centre de la société sans le fondre ou le noyer dans une globalité souvent néfaste au bonheur, à l'épanouissement et à l'authenticité.

¹¹² *Nous autres*, p. 177.

Annexes

• **Annexe I : Allégorie de la Caverne de Platon** (*La République*, Livre VII, Nathan, Paris 1991, p. 50-53)

Socrate - Maintenant, représente-toi notre nature selon qu'elle a été instruite ou ne l'a pas été, sous des traits de ce genre : imagine des hommes dans une demeure souterraine, une caverne, avec une large entrée, ouverte dans toute sa longueur à la lumière : ils sont là les jambes et le cou enchaînés depuis leur enfance, de sorte qu'ils sont immobiles et ne regardent que ce qui est devant eux, leur chaîne les empêchant de tourner la tête. La lumière leur parvient d'un feu qui, loin sur une hauteur brûle derrière eux ; et entre le feu et les prisonniers s'élève un chemin le long duquel imagine qu'un petit mur a été dressé, semblable aux cloisons que des montreurs de marionnettes placent devant le public, au-dessus desquelles ils font voir leurs marionnettes.

Glaucon - Je vois.

S.- Imagine le long du mur des hommes qui portent toutes sortes d'objets qui dépassent le mur ; des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, faits de toutes sortes de matériaux ; parmi ces porteurs, naturellement il y en a qui parlent et d'autres qui se taisent.

G.- Voilà un étrange tableau et d'étranges prisonniers .

S.- Ils nous ressemblent. Penses-tu que de tels hommes aient vu d'eux-mêmes et des uns et des autres autre chose que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?

G.- Comment cela se pourrait-il, en effet, s'ils sont forcés de tenir la tête immobile pendant toute leur vie ?

S.- Et pour les objets qui sont portés le long du mur, est-ce qu'il n'en sera pas de même ?

G.- Bien sûr.

S.- Mais, dans ces conditions, s'ils pouvaient se parler les uns aux autres, ne penses-tu pas qu'ils croiraient nommer les objets réels eux-mêmes en nommant ce qu'ils voient ?

G.- Nécessairement.

S.- Et s'il y avait aussi dans la prison un écho que leur renverrait la paroi qui leur fait face ? Chaque fois que l'un de ceux qui se trouvent derrière le mur parlerait, croiraient-ils entendre une autre voix, à ton avis, que celle de l'ombre qui passe devant eux ?

G.- Ma foi non.

S.- Non, de tels hommes ne penseraient absolument pas que la véritable réalité puisse être autre chose que les ombres des objets fabriqués.

G.- De toute nécessité.

S.- Envisage maintenant ce qu'ils ressentiraient à être délivrés de leurs chaînes et à être guéris de leur ignorance, si cela leur arrivait, tout naturellement, comme suit : si

l'un d'eux était délivré et forcé soudain de se lever, de tourner le cou, de marcher et de regarder la lumière ; s'il souffrait de faire tous ces mouvements et que, tout ébloui, il fût incapable de regarder les objets dont il voyait auparavant les ombres, que penses-tu qu'il répondrait si on lui disait que jusqu'alors il n'a vu que des futilités mais que, maintenant, plus près de la réalité et tourné vers des êtres plus réels, il voit plus juste ; lorsque, enfin, en lui montrant chacun des objets qui passent, on l'obligerait à force de questions à dire ce que c'est, ne penses-tu pas qu'il serait embarrassé et trouverait que ce qu'il voyait auparavant était plus véritable que ce qu'on lui montre maintenant ?

G.- Beaucoup plus véritable.

S.- Si on le forçait à regarder la lumière elle-même, ne penses-tu pas qu'il aurait mal aux yeux, qu'il la fuirait pour se retourner vers les choses qu'il peut voir et les trouverait vraiment plus distinctes que celles qu'on lui montre ?

G.- Si.

S.- Mais si on le traînait de force tout au long de montée rude, escarpée, et qu'on ne le lâchât pas avant de l'avoir tiré dehors à la lumière du soleil, ne penses-tu pas qu'il souffrirait et s'indignerait d'être ainsi traîné ; et que, une fois parvenu à la lumière du jour, les yeux pleins de son éclat, il ne pourrait pas discerner un seul des êtres appelés maintenant véritables ?

G.- Non, du moins pas sur le champ.

S.- Il aurait, je pense, besoin de s'habituer pour être en mesure de voir le monde d'en haut. Ce qu'il regarderait le plus facilement d'abord, ce sont les ombres, puis les reflets des hommes et des autres êtres sur l'eau, et enfin les êtres eux-mêmes. Ensuite il contemplerait plus facilement pendant la nuit les objets célestes et le ciel lui-même - en levant les yeux vers la lumière des étoiles et de la lune - qu'il ne contemplerait, de jour, le soleil et la lumière du soleil.

G.- Certainement.

S.- Finalement, je pense, c'est le soleil, et non pas son image dans les eaux ou ailleurs, mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourrait voir et contempler tel qu'il est.

G.- Nécessairement.

S.- Après cela il en arriverait à cette réflexion, au sujet du soleil, que c'est lui qui produit les saisons et les années qu'il gouverne tout dans le monde visible, et qu'il est la cause, d'une certaine manière, de tout ce que lui-même et les autres voyaient dans la caverne.

G.- Après cela, il est évident que c'est à cette conclusion qu'il en viendrait.

S.- Mais quoi, se souvenant de son ancienne demeure, de la science qui y est en honneur, de ses compagnons de captivité, ne penses-tu pas qu'il serait heureux de son changement et qu'il plaindrait les autres ?

G.- Certainement.

S.- Et les honneurs et les louanges qu'on pouvait s'y décerner mutuellement, et les récompenses qu'on accordait à qui distinguait avec le plus de précision les ombres qui se présentaient, à qui se rappelait le mieux celles qui avaient l'habitude de passer les

premières, les dernières, ou ensemble, et à qui était le plus capable, à partir de ces observations, de présager ce qui devait arriver : crois-tu qu'il les envierait ? Crois-tu qu'il serait jaloux de ceux qui ont acquis honneur et puissance auprès des autres, et ne préférerait-il pas de loin endurer ce que dit Homère : "être un valet de ferme au service d'un paysan pauvre", plutôt que de partager les opinions de là-bas et de vivre comme on y vivait.

G.- Oui, je pense qu'il accepterait de tout endurer plutôt que de vivre comme il vivait.

S.- Et réfléchis à ceci : si un tel homme redescend et se rassied à la même place, est-ce qu'il n'aurait pas les yeux offusqués par l'obscurité en venant brusquement du soleil ?

G.- Si, tout à fait.

S.- Et s'il lui fallait à nouveau donner son jugement sur les ombres et rivaliser avec ces hommes qui ont toujours été enchaînés, au moment où sa vue est trouble avant que ses yeux soient remis-cette réaccoutumance exigeant un certain délai - ne prêterait-il pas à rire, ne dirait-on pas à son propos que pour être monté là-haut, en est revenu les yeux gâtés et qu'il ne vaut même pas la peine d'essayer d'y monter ; et celui qui s'aviserait de les délier et de les emmener là-haut, celui-là s'ils pouvaient s'en emparer et le tuer, ne le tueraient-ils pas ?

G.- Certainement.

S.- Ce tableau, il faut l'appliquer entièrement à ce qu'on a dit auparavant : en assimilant le monde visible au séjour de la prison, et la lumière du feu au rayonnement du soleil. Et si tu poses que la montée et la contemplation des réalités d'en haut représentent l'ascension l'âme vers le monde intelligible, tu ne te tromperas pas sur ma pensée, puisque tu désires la connaître ; et Dieu sait si elle est vraie. Voici comment les choses se présentent pour moi : à l'extrémité du monde intelligible, est l'idée du Bien, qui peut à peine être contemplée mais qu'on ne peut voir sans conclure qu'elle est bien la cause de tout ce qu'il y a de rectitude et de beauté dans le monde : dans le monde visible, elle engendre la lumière et sa source souveraine, et dans le monde intelligible, souveraine, elle dispense intelligence et vérité ; et c'est elle qu'il faut contempler pour agir sagement dans la vie privée comme dans la vie publique.

G.- Je suis de ton avis, autant que je puis te suivre.

S.- Allez, suis-moi encore sur ce point : ne t'étonne pas si ceux qui sont arrivés jusque là ne veulent plus conduire les affaires humaines et si leurs âmes sont impatientes de rester toujours à cette hauteur. Ce qui est bien naturel si l'on se rapporte à notre allégorie de tout à l'heure .

G.- Oui, c'est naturel.

- **Annexe II :** *Combray, Du côté de chez Swann* de Proust (Gallimard, Folio, Paris, 1995, p. 153)

Quand j'essaye de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le nécessaire inspirateur, je me rappelle que c'est, cet automne-là, dans une de ces promenades, près du talus broussailleux qui protège Montjouvain, que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. Après une heure de pluie et de vent contre lesquels j'avais lutté avec allégresse, comme j'arrivais au bord de la mare de Montjouvain, devant une petite cahute recouverte en tuiles où le jardinier de M. Vinteuil serrait ses instruments de jardinage, le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes de duvet de la poule, qui, les unes et les autres se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon de choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut » Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement.

- **Annexe III :** *Der Doppelgänger* de H. Heine, traduction de A. et F. Boutarel (Schubert, *Chant du Cygne*, Gérard Billaudot Editeur, Paris.)

Calme est la nuit, la rue est déserte
 À cette place, elle demeurerait ;
 Depuis longtemps, ma belle est partie
 Pourtant sa maison est encore ici.
 Tout proche de moi, un homme se dresse
 Ses bras se tordent, il souffre de cœur ; je frissonne
 Au clair de lune blême se montrent en lui mon visage, mes traits
 Ô spectre parle, mon autre moi-même
 Pourquoi singer d'affreux tourments
 Dont j'ai souffert à cette place
 De longues nuits, en d'autres temps ?

Bibliographie

Œuvres du corpus :

Zamiatine, Eugène, *Nous autres*, 1920 ; Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1980, traduction du russe par B. Cauvet-Duhamel.

Huxley, Aldous, *BRAVE NEW WORLD*, 1932, publié sous le titre *Le Meilleur des Mondes* ; Plon, « Pocket », Paris, 1977, traduction de l'anglais par Jules Castier.

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, 1949, publié sous le titre *1984* ; Gallimard, « Folio », Paris, 1972, traduction de l'anglais par Amélie Audiberti.

Levin, Ira, *This Perfect Day*, 1970, publié sous le titre *Un Bonheur insoutenable* ; J'ai lu, Paris, 1980, traduit de l'américain par Franck Straschitz.

Quelques textes utopiques :

More, Thomas, *L'Utopie*, 1516 ; Garnier-Flammarion, Paris, 1987.

Platon, *La République*, « La Pléiade », Gallimard.

Swift, Jonathan, *Les Voyages de Gulliver dans les contrées lointaines*, 1726 ; « Folio », Gallimard.

Campanella, Tommaso, *La Cité du Soleil*, 1623 ; Droz, Genève, 1972.

Ouvrages de référence :

Huxley, Aldous, *Retour au meilleur des mondes*, 1958 ; Plon, « Pocket », Paris, 1978, traduction de l'anglais par Denise Meunier.

Lapouge, Gilles, *Utopie et civilisations* ; Albin Michel, Paris, 1991.

Cioran, E.M., *Histoire et utopie*, Gallimard, « Folio-Essais », Paris, 1960.

Servier, Jean, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris, 1967.

Jean, Georges, *Voyages en Utopie*, Gallimard, « Découvertes », 1994.

Gensane, Bernard, *George Orwell, Vie et écriture*, collection Univers Anglo-Américain, aux Presses Universitaires de Nancy.

Bonifas, Gilbert, *George Orwell : L'Engagement*, collection Études Anglaises, Didier Erudition, 1984.

Faye, Jean-Pierre, *Langages totalitaires*, Hermann.

Documentaire :

Becker, Oliver, *Un portrait d'Alexandre Scriabine : L'univers mystique d'Alexandre Scriabine*, 1997.

Table des Matières

Introduction	3
--------------------	---

Première partie

Le mensonge comme piédestal des Contre-Utopies	9
A) Le traitement du passé	10
1) Le passé déformé, réformé, occulté et travesti	10
2) Le passé artistique et culturel	13
B) Les personnages falsificateurs, dépositaires du pouvoir	17
1) Big Brother et Goldstein	17
2) Autres personnages mensongers et détenteurs du pouvoir	20
C) L'influence du pouvoir	22
1) Le conditionnement et la propagande	22
a) Le conditionnement émanant directement du pouvoir	22
b) L'auto-conditionnement	26
c) L'officieux comme parodie de l'officiel	28
2) L'art défiguré	29
a) Un art mécanisé	29
b) Un art officialisé	31
c) Un art aliéné	33
3) L'exemple précis de la musique	34
4) Le pouvoir contre l'art	36

Deuxième partie

Le mensonge comme dynamique de la dissidence	39
A) Les personnages falsificateurs en lutte contre l'oppression	40
1) La duplicité des héros	40

B) Le faux solipsisme	48
1) la confrontation révélatrice de deux mondes	49
2) l'espoir vient des autres	51
3) le bonheur face à la vérité, puis à la liberté	54
C) La renaissance de l'art en contre-utopie	56
1) le jeu des émotions et impressions	56
2) une beauté convulsive	62
3) la vraie science comme l'art	66

Troisième partie

L'écriture du mensonge	68
A) Le suivi d'un fil d'une trame du récit	69
B) L'écriture de l'art du mensonge	73
1) A propos du narrateur contre-utopiste	73
2) Le narrateur et l'art	79
a) Vers la Flamme	79
b) Le vertige de la narration	82
C) Les trompeuses ambivalences	85
1) Le normal et le contre-nature	85
2) Le jeu de la transparence	87
3) Les fausses vérités	92
 Conclusion	 95
 Annexes	 100
 Bibliographie	 105