

Philip K. Dick & Richard Fleischer

Notre Bibliothèque Verte n°47 & 48

C'est un de ces samedis où l'on sort sonné du cinéma. Il fait beau dehors et les gens, insouciantes, se pressent place Grenette et aux terrasses des bistrottes comme si tout était normal et allait pour le mieux. Comme s'ils ne savaient pas. Ne savent-ils pas ? Est-il *possible* qu'ils ne sachent pas ? Qu'ils puissent rire, s'amuser et faire comme s'ils ne savaient pas ? Comme si de rien n'était ? On cligne des yeux au jour, on flotte, on marche au ralenti, comme déphasé entre deux réalités parallèles. Peu s'en faut que l'on vacille. Comme si l'on portait seul un secret terrifiant pour l'espèce humaine – et pourtant l'on n'était pas seul dans la salle obscure – même si un silence absolu murait peu à peu les spectateurs dans un sombre deuil. Ils sortaient du cinéma comme on est sorti quelques fois, depuis, du funérarium. Après que le cercueil ait glissé dans le four sur fond de musique religieuse.

Le film, c'était *Soleil Vert*, vu un samedi de 1974, à Grenoble, et ce n'était pas de la fiction, bordel, mais un documentaire. L'effroyable résumé de deux siècles de révolution industrielle *jusqu'à aujourd'hui*, 2022. Il fallait bien qu'on arrive un jour en 2022, comme on est arrivé en 1984, mais fallait-il qu'on y arrive à peu près dans les conditions prévues, si longtemps à l'avance par les œuvres de l'esprit ?

La *Jérémie* , les lamentations du prophète Jérémie, ne sert-elle pas justement à avertir le peuple, afin de prévenir la réalisation de sa « prophétie de malheur » ? Quitte à grossir le trait à l'intention des malvoyants comme le recommande Anders – mais on sait qu'il n'y a pire aveugle que les adeptes de la cécité volontaire, ceux qui ne veulent pas voir.

Depuis 1967 (la « marée noire » du Torrey Canyon), et plus encore depuis l'été 1971 (le rassemblement antinucléaire de « Bugey Cobaye »), l'on était pourtant en pleine Jérémie écologiste, sans que 50 ans de plaintes et de contestations n'aient produit autre chose que des bureaucraties « vertes », de nouvelles carrières socio-politiques, de « nouvelles thématiques » pour les politiciens en campagne - et quelques cinglés solitaires hurlant à la mort. Tel Philip K. Dick, l'un de ces extra-lucides pétris de culture biblique, qui avaient tout vu, tout dit, du fond de son désespoir.

« Ecoutez donc ceci, peuple borné et sans cervelle : ils ont des yeux et ils ne voient pas. Ils ont des oreilles et ils n'entendent pas. » (Jérémie, ch. 5, v. 21)

« Voici pourquoi je leur parle en paraboles : parce qu'ils regardent sans regarder et qu'ils entendent sans entendre ni comprendre ; et pour eux s'accomplit la prophétie d'Esaië qui dit : « Vous aurez beau entendre, vous ne comprendrez pas ;

Vous aurez beau regarder, vous ne verrez pas.

Car le cœur de ce peuple s'est épaissi,

Ils sont devenus durs d'oreille, ils se sont bouchés les yeux, pour ne pas voir de leurs yeux, ne pas entendre de leurs oreilles,

Ne pas comprendre avec leur cœur,

Et pour ne pas se convertir.

Et je les aurais guéris ! » » (Matthieu, ch. 13, v. 13-15)

Ecoutez bande d'abrutis connectés, décervelés, possédés et dépossédés. Vous trouvez cela « moraliste », « maladroit » (« contre-productif »), « péremptoire », etc. ?

Vous ne voulez pas qu'« on vous prenne la tête » ? Qu'on vous « agresse » ? Qu'on vous gâche votre joie de vivre et votre belle jeunesse avec toute cette « éco-anxiété » ?

Vous ne voulez pas *voir* ce que quelques *boumeurs* ont vu et dénoncé depuis 50 ans, à s'en casser la voix (et un peu la vie), eh bien mes petits Camille, allez vite vous reclure dans vos capsules de métavers, cela fera un peu de place pour les autres *in real life*.

En sortant du cinéma, on ignorait que *Soleil Vert* était l'œuvre de Richard Fleisher (1906-2006), d'après un roman de Harry Harrison (1925-2012) et on s'en est moqué des années durant - l'esprit souffle où il veut.

Quant à Philip K. Dick, le film *Blade Runner* de Ridley Scott, avait enfin répandu ses visions et ses prévisions, juste avant qu'il ne meure, en 1982. Ce prophète bourré de psychotropes ne sut jamais qu'il était devenu un auteur mondialement reconnu et la machine à fric de l'industrie du cinéma. Mais Renaud Garcia nous raconte tout cela, ci-dessous, ce qui nous évitera d'aller fouiner sur Wikipedia.

Pièces et main d'œuvre

Philip Kindred Dick

(1928-1982)

Voici, dans *Notre Bibliothèque Verte*, quelques milliers de mots en sus des torrents d'encre déjà versés autour de Philip K. Dick, dont l'œuvre est désormais passée dans l'imaginaire commun. Depuis l'adaptation tronquée de son roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* par le réalisateur Ridley Scott, sous le titre *Blade Runner* (1982) (emprunté au *Festin nu* de William Burroughs), Hollywood a usé jusqu'à la corde les motifs dickiens (paradoxes temporels, réalités factices, mondes dans le monde, souvenirs implantés, simulacres et projections paranoïaques) pour promouvoir, avec plus ou moins de bonheur, ses *blockbusters*. Puis, à leur suite, les produits dérivés, des jeux vidéo aux séries en ligne. S'appuyer sur des romans ou des nouvelles de Dick, c'est l'assurance de passer pour fûté, y compris lorsqu'à l'instar du maître artificier Spielberg, on utilise le film de science-fiction comme un salon promotionnel pour les gadgets des entreprises *high-tech* (*Minority Report*, 2002). L'hommage de la machine à illusions hollywoodienne a de quoi laisser perplexe, de même que l'attrait du personnel encadrant du capitalisme *cool*, publicitaires et designers, pour les objets animés et autres dispositifs de séduction miniatures dont les textes de Dick sont truffés (le designer industriel Philippe Starck a ainsi rebaptisé sa société Ubik, du nom du roman sans doute le plus puissant de l'écrivain californien). Cela rappelle la façon dont la critique du « spectacle » chez Debord a pu être retournée en une technique de manipulation médiatique, une méthode d'acceptation du monde comme il va. On cherche en vain l'idée subversive qui n'aurait pas été, à un moment ou un autre, récupérée par le « système ». Voyez aujourd'hui la fortune du terme « sobriété », accolé à l'adjectif « énergétique », devenu synonyme de relance de la production et de compétitivité dans la course à la « transition ».

Tel que nous le lisons, Philip K. Dick ne se situe pas du côté des agents de la domination, quand bien même elle prendrait la forme du divertissement astucieux. Il n'a pas davantage accompagné le développement technologique de l'après-guerre en se contentant de lancer quelque alerte, comme un auteur de science-fiction éclairé. Son œuvre est, littéralement, celle d'un prophète, qui lit l'avenir grâce à ses intuitions (du grec *πρὸ*, avant, et *φάω*, je dis). Prophète de malheur, *doomsayer*, disent les Américains, dans le contexte de ses premiers écrits, rédigés au temps de la Guerre Froide et de la dissuasion nucléaire. Philip K. Dick a absorbé le contexte politique, social et économique de son époque pour en dévoiler, à travers des visions et des obsessions, le devenir : celui d'une toile cybernétique recouvrant la réalité jusqu'à rendre obsolète l'humanité. Or le prophète est aussi l'interprète des signes divins, au risque de la folie. Au fil d'une « exégèse » tardive (à partir de 1974), l'œuvre entière peut être réinterprétée dans le cadre d'une lutte entre deux principes, Satan et Dieu : autrement dit la « Prison de fer noir » du monde machinal, fondé sur la prévisibilité intégrale, et l'entité salvatrice qui lutte pour la liberté, à l'instar des sectes hérétiques (Cathares, Frères du Libre esprit). Mais pour faire le portrait de l'auteur en sybille de la catastrophe industrielle, il faut d'abord plonger dans un abysse de solitude, de souffrance psychique et de dépendance aux drogues. Car sa vie n'a rien du spectaculaire hollywoodien.

Philip naît à Chicago le 16 décembre 1928, avec sa sœur jumelle Jane Charlotte. Il est le fils de Joseph Edgar Dick, inspecteur sanitaire pour le bétail au sein du ministère de l'Agriculture, et de Dorothy Kindred, également employée au ministère de l'Agriculture. La venue à la vie est un trauma. Les jumeaux sont en effet prématurés de six semaines. Un peu plus d'un mois après, fin janvier 1929, les nourrissons, malnutris, sont ramenés à l'hôpital. Philip, placé en couveuse, survit alors que sa sœur décède pendant le trajet. Cette perte est fondamentale pour comprendre la psyché de Dick, et certains de ses thèmes les plus troublants : le duplicité, la désintégration de l'autre par

absorption, le maintien des êtres en semi-vie. Jane, telle que l’imagine son frère, est aussi la femme brune aux cheveux longs, un archétype récurrent dans ses textes (par exemple le personnage de Rachel Rosen dans *Les androïdes*, ou Pat Conley dans *Ubik*). Les premières années de l’enfant sont celles de la Grande Dépression, qu’il interprète ainsi : « je trouvais que la morosité de la société qui m’entourait – les rues des villes et les maisons – provenait du fait que toutes les voitures étaient noires ».

Accaparé par son travail, le père de Philip est absent du foyer familial toute la semaine. En 1933, Joseph et Dorothy se séparent. Philip a cinq ans. Sa mère l’emmène vivre à Washington, où il est bientôt envoyé en pension. Il reverra néanmoins son père de temps à autres, à partir de 1938.

Dès l’âge de sept ans apparaissent des difficultés psychologiques, annonciatrices d’une agoraphobie qui le poursuivra sa vie durant : Philip mange et déglutit à grand peine dans les lieux publics. De déménagements en changements d’école, l’enfance et l’adolescence oscillent entre des phases de réussite scolaire et des crises constituées de pathologies diverses, eczéma, asthme, tachycardie. Installé en Californie à Berkeley avec sa mère, Philip se passionne pour les aventures du magicien d’Oz, de L. Frank Baum, un intérêt qu’il tiendra pour précurseur de son goût du fantastique et de la science-fiction. Il ne tarde pas à dévorer, comme nombre de futurs auteurs de sa génération, les périodiques *pulp*, les magazines compilant de courts récits d’aventure ou de science-fiction ou encore les publications de vulgarisation scientifique (*Stirring Science Stories*, *Tip Top Comics*, *Popular Science*). Autre passion précoce, la musique classique, dont il commence à amasser les disques. Pendant la période de guerre, l’adolescent affine son goût musical et découvre, grâce aux revues *Amazing Stories* et *Astounding Stories* les grands noms de la science-fiction de l’époque, comme Robert Heinlein, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon et A.E. van Vogt, qu’il idolâtre. En parallèle d’un parcours scolaire plutôt chaotique, il commence à travailler à l’âge de quinze ans dans un magasin qui vend et répare des radios et des articles d’électroménager. Son patron, Herb Hollis, sorte de père spirituel, deviendra également un archétype dans ses romans (Leo Bulero dans *Le dieu venu du Centaure*, Glenn Runciter dans *Ubik*, Jim Fergesson dans *Humpty Dumpty à Oakland*). Quant à l’art du bricoleur et l’humilité du petit artisan, ils représenteront toujours, dans son œuvre, l’antidote culturel à la machination technologique à grande échelle.

C’est au lycée, à partir de 1944, que les troubles du jeune homme prennent une ampleur nouvelle. S’il rédige des poésies et des récits, lit les auteurs classiques tout en fourbissant ses techniques de composition d’écrits de science-fiction, son agoraphobie s’accroît au point de le contraindre à quitter fréquemment le lycée, pour n’y revenir qu’en toute discrétion. La romancière Ursula Le Guin, grand nom de la science-fiction revendiquée désormais par les « écoféministes », qui a grandi à Berkeley, se souvient :

« Nous avons tous les deux fréquenté le lycée de Berkeley jusqu’en 1947 [...] Aucune de mes connaissances de l’époque ne se souvient de lui. Était-il complètement solitaire, souvent malade ou suivait-il des cours plus “techniques” ? Son nom apparaît dans l’album souvenir, mais pas sa photo. »

Est-ce bien Dick ou son ombre qui a fréquenté le lycée de Berkeley ? Toujours est-il qu’il commence une psychothérapie avec un analyste jungien, et entend ses premières voix intérieures. Alors qu’il se replie petit à petit dans la psychose, le monde éclate avec le début de mandat de Harry Truman, l’essai atomique d’Alamogordo et les deux explosions d’Hiroshima et Nagasaki. On apprend bientôt aux écoliers Américains le « Couché couvert ! », cet exercice consistant à s’accroupir sous les tables pour se protéger des missiles thermo-nucléaires soviétiques.

Dick parvient à terminer son cursus grâce à des cours à domicile, et s’inscrit à l’université en première année de philosophie. Les œuvres de Platon, de l’évêque Berkeley, de Hume, de Kant et des pré-socratiques (Héraclite, Parménide, Empédocle) fascinent l’apprenti écrivain : il s’interroge sur la validité des perceptions, la structure ultime de la réalité, le principe de causalité et l’opposition entre monde subjectif et monde objectif. Mais il ne persévère pas, face à un professeur

obtus qui se fait une idée dogmatique de l'enseignement de la philosophie. En parallèle, toujours sous la houlette de Hollis, il travaille dans un magasin de musique situé près de l'université. Il vit un temps dans une pension fréquentée par de futurs poètes *Beat*, avant de déménager de nouveau.

À partir de 1950, sous l'influence du sénateur McCarthy, les États-Unis plongent dans la chasse aux sorcières communistes. Dick, déjà marié une première fois en 1948 pendant cinq mois, sur un coup de tête, épouse cette fois Kleo Apostolides, adhérente du Parti socialiste des travailleurs. Exempté de la guerre de Corée pour hypertension, pacifiste, il écrit à la fin de sa journée de travail au magasin de musique. Il rédige dans les premières années de la décennie des romans classiques (*Ô nation sans pudeur*, *Les voix de l'asphalte*) qui, comme la plupart de ses tentatives dans ce domaine, ne seront pas édités de son vivant. Surtout, il se met à inonder les revues spécialisées de nouvelles de science-fiction. Il se reconnaît un mentor en la personne de l'éditeur Tony Boucher, qui dirige la revue *F&SF* et anime un atelier d'écriture auquel Dick participe pour un dollar. C'est lui qui accepte de publier la première nouvelle officielle de l'auteur, « Roog » - la courte histoire d'un chien qui tente d'avertir ses maîtres du vol quotidien, par les éboueurs, de la nourriture entreposée pour sa satisfaction, et ne récolte en retour que de l'agacement.

Dès lors, Dick quitte le magasin de musique, abandonne toute tentative de travailler dans un lieu confiné, selon un emploi du temps normé, et s'installe dans sa vie d'écrivain à plein temps, vivant à la maison. Assisté par un agent littéraire, Scott Meredith, le jeune auteur doit redoubler d'efforts pour assurer la subsistance de son couple. Il faut publier, et publier encore, inventer des intrigues, les développer, les reprendre, au risque du ressassement. Pour la seule année 1953, Dick est parvenu à placer trente nouvelles dans dix-sept revues. Pour soutenir le rythme, le spécialiste en pharmacopée se fait prescrire de l'amphétamine par son médecin de beau-père, officiellement afin de soigner son agoraphobie. Il devient un professionnel de la science-fiction, accepté par ses pairs, et se rend pour la première fois à la World Science Fiction Convention (WorldCon) qui a lieu à San Francisco. Pendant toute la décennie, il continue de produire des nouvelles tout en abordant le roman, notamment *Loterie solaire*, accepté en 1955 par l'éditeur Don Wollheim, ou *L'Œil dans le ciel*, en 1957, qui aborde la question de la perspective et des mondes subjectifs, et *Le Temps désarticulé* en 1958, variation shakespearienne qui présente pour la première fois un monde entièrement faux. Il s'essaie, sans relâche, au roman classique, sans parvenir à convaincre les éditeurs, à l'exception de ses *Confessions d'un barjo*. Cette reconnaissance refusée par le milieu littéraire *mainstream* sera l'un des drames de sa vie d'écrivain, le renvoyant avec rudesse, et à tort, à la marginalité de la science-fiction.

En 1959, la rencontre d'Anne Rubinstein, la veuve d'un voisin, précipite la fin de son mariage. Il s'installe avec elle et ses enfants dans le cadre bucolique de Pont Reyes Station, une ville paisible au nord de San Francisco. Bientôt commence une nouvelle phase de sa création romanesque. Mais le nouvelliste a déjà saisi la direction que prend le monde administré à la suite de la Deuxième Guerre Mondiale, dans le cadre de la Guerre Froide : celle d'un univers où la technologie militaire s'allie à la propagande industrielle en faveur du confort, afin de programmer une humanité réduite à l'état de mécanique. Alors que les hommes se terrent dans des abris anti-atomiques, la guerre continue, livrée aux conduites automatisées de robots, qui recréent sans cesse des images de désolation comme autant de trompe-l'œil (« Les défenseurs »). La vie pavillonnaire de la famille américaine type, réunie autour de son *breakfast*, s'effrite comme une illusion face au conflit nucléaire, qui en révèle la vérité secrète : le petit monde de la consommation privée est promis à l'apocalypse (« Petit déjeuner au crépuscule »). La télévision et la radio, moyens de communication de masse, rendent possible un contrôle totalitaire aimable. Le président qui s'agite sur l'écran n'est qu'une image, un mannequin de cire qui cache des circuits imprimés et des câbles en silicium. La figure de Yancy (futur personnage-clé du roman *La vérité avant-dernière*), élaborée à l'imitation du président Eisenhower, mais qui vaut pour toutes les figures politiques en carton-pâte, aux USA comme ailleurs, est la marionnette d'une cellule de technocrates œuvrant à bâtir le discours le plus

consensuel. Conspiration, ou pilotage de la masse par les techniques du *nudging* ? Les choses semblent claires :

« Dans tous les cas de figure, notre principe de base est le suivant : Yancy professe inmanquablement la croyance la moins génératrice de complications. La plus superficielle. La vision des choses la plus simple, celle qui réclame le moins d'efforts, celle qui ne va jamais assez au cœur des choses pour susciter une véritable réflexion » (« À l'image de Yancy »).

La masse abrutie obtient ce qu'elle demande : le règne des « infoclowns », visages du pouvoir dont on ne sait plus bien s'il s'agit de ludions inoffensifs, de masques permettant de transmettre des messages subliminaux sérieux ou bien de manipulateurs experts.

Surtout, les nouvelles des années 1950 prennent acte de l'évènement intellectuel et politique d'après-guerre qu'est le développement de la cybernétique (*Cybernétique et société*, de Wiener, date de 1950). Autrement dit, cette science de la communication et du contrôle de l'information chez le vivant, animal et humain, *et* les machines, placés sur un même plan comme autant de systèmes complexes. Issue de l'effort de guerre, la cybernétique promet le pilotage du comportement animal et humain par la machine, capable d'imiter la communication nerveuse à l'intérieur des organismes vivants, en mémorisant, en s'adaptant à des situations nouvelles et en rectifiant son comportement. Dick prend la mesure d'une telle application de la science, afin d'introduire son questionnement fondamental : comment définir dans ces conditions notre humanité, alors que la seconde révolution industrielle inaugurée par la cybernétique (selon Wiener) prétend que la machine peut se substituer au cerveau de l'homme (machine à calculer, machine à gouverner, etc.) ? Dans la nouvelle *Autofab* (1955), il imagine un système cybernétique contrôlant les ressources résiduelles de la Terre à la suite d'une guerre totale. Les machines maîtrisent les gisements de matières premières, et tiennent ainsi les humains captifs. Seuls quelques luddites, barbares en haillons qui vivent sans but, tentent de se débrancher, mais il se heurtent vite au paradoxe suivant : une production minimale ne peut repartir sans moyens/machines ; or, ce sont bien de tels moyens dont les néo-luddites prétendent se passer. En réalité, la boucle de l'artificialisation est bouclée lorsqu'on apprend que l'usine automatisée a intégré ses contestations et anticipé sa destruction à la suite d'une révolte, de sorte qu'une unité souterraine continue de produire des versions miniatures d'elle-même en construction, disséminées en un vaste réseau.

Alors qu'elle détruit la nature, la machine automatisée acquiert un comportement de conservation « biologique », en engendrant ses propres nano-répliques. Un péril dont s'inquièteront certains scientifiques – dont l'informaticien Bill Joy, co-fondateur de Sun Microsystem - au début des années 2000 à propos des « nano-robots » et d'un possible emballement de leur auto-réplication, provoquant un épuisement du carbone de la planète¹. K. Eric Drexler, « le prophète des nanotechnologies » et Michael Crichton, auteur de science-fiction, évoqueront également ce risque de *grey goo* dans leurs ouvrages respectifs, *Engins de création* (1986), et *La Proie* (2002), répétant ainsi la fable de K. Dick et celle de *L'apprenti sorcier* avec le succès que l'on sait.

D'ores et déjà, il n'y a plus d'ailleurs. Dick sent venir le temps des inhumains, directifs, inaccessibles aux désirs des autres, rétifs aux plaisirs de la vie, tels le personnage initial de la nouvelle *Être humain, c'est...*, bureaucrate adapté au complexe militaro-industriel. Exilé dans son art, l'écrivain vit une époque d'expansion techno-scientifique où se généralisent les comportements d'andriodes, indiscernables des humains. À ceci près, et c'est un monde, que jamais chez ces derniers ne se fait jour la moindre révolte de la sensibilité contre la froide rationalité.

¹ Cf. Pièces et main d'œuvre. *Aujourd'hui le nanomonde. Nanotechnologies, un projet de société totalitaire.* p.71. L'Echappée, 2008

On le comprend, les nouvelles de Philip K. Dick gagnent à être lues en parallèle de ses romans, lesquels exploitent à fond ces gisements de thèmes et de problèmes philosophiques. Pendant que le chaos de l'histoire continue (crise des missiles de Cuba en 1962, assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963), la vie avec Anne, quoique parfois orageuse, s'inscrit dans une certaine routine. La première fille de l'écrivain, Laura, naît en 1960. Les journées sont consacrées à l'écriture. La cadence de deux livres par an, soutenue par une consommation croissante d'amphétamines et de vitamines, augmente brutalement à partir de 1962, date de la publication du *Maître du haut château*. Ce livre, récompensé en 1963 par le prestigieux prix Hugo, marque l'apogée de la formule dickienne des points de vue séparés appelés à s'enchevêtrer au cœur du récit. L'écrivain parvient également à l'équilibre, au sein de ce même ouvrage, entre les motifs de la science-fiction et les exigences de la littérature générale. Bientôt, Dick se trouve possédé par des visions, telle cette grande traînée noire traversant le ciel, aperçue depuis son jardin, ou cette déité métallique, visage du Mal qui prendra bientôt la forme du personnage de Palmer Eldritch dans *Le Dieu venu du Centaure*. Il y a du William Blake chez Philip K. Dick : même présence solitaire au monde, même puissance visionnaire au-delà de la réalité offerte aux perceptions, mêmes périodes de créativité intense. L'écrivain cultive l'imagination prophétique. Mais Dick se détruit pour engendrer ses histoires, en un énième paradoxe : s'augmenter chimiquement pour échapper à l'avenir machinal. Entre 1963 et 1966, depuis sa cabane-atelier où il se retire pour écrire, voient le jour certains de ses romans les plus marquants (en ce qui concerne, du moins, notre bibliothèque) : *Dr. Bloodmoney*, *Simulacres*, *En attendant l'année dernière*, *Les clans de la lune Alphane*, *Le Dieu venu du Centaure*, *Glissement de temps sur Mars*, *Le zappeur de mondes*, *La vérité avant-dernière* (pour les seules années 1963-1964), puis *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* et *Ubik*. Sept romans en douze mois, c'en est trop pour Anne Dick, elle-même éprouvée psychiquement. Le couple divorce en 1964. Dans la foulée, Philip tombe dans la dépression, avant de faire un tonneau avec sa voiture.

À la fin de l'année 1964, l'écrivain rencontre Nancy Hackett, la fille d'une amie qui fréquente la même église épiscopale que lui. Il tombe amoureux de cette belle jeune femme aux longs cheveux bruns, de vingt ans sa cadette, avec qui il finit par emménager à Oakland en 1965. Bientôt naît sa seconde fille, Isa, en 1967. Alors qu'il prétend avoir mis au point sa « formule » narrative formée de trois personnages, trois niveaux narratifs et deux thèmes (un extérieur-planétaire et un intérieur-individuel), recette que l'on saisit immédiatement comme la marque de l'auteur, bien qu'elle ait parfois le désavantage de la redondance, ses émoluments n'augmentent pas. Des synopsis proposés à la télévision et des projets de romans envoyés contre des avances sont rejetés. Nouvellement installé à San Rafael, grâce à l'aide financière de sa mère, remariée, Phil continue d'écrire alors que, sous l'impulsion de Lyndon Johnson, la guerre du Vietnam s'intensifie. Il fait partie des signataires d'une pétition du magazine *Ramparts*, qui s'engagent à ne pas payer le supplément de 10 % d'impôts destiné à financer la guerre. Depuis quelques années, il s'est lié d'amitié avec un évêque épiscopalien, James A. Pike, qui est devenu l'amant de la mère de Nancy. Rencontre déterminante qui permet à l'écrivain d'approfondir durant ses dix dernières années ses réflexions théologiques. Les motifs de la rédemption par une entité salvatrice, luttant contre la dégradation du monde, culminent pour cette période dans *Au bout du labyrinthe* (1970), roman complexe au point d'être décousu, qui symbolise l'achèvement (et sans doute l'épuisement) de la « formule » dickienne. Dans cette série de textes rédigés de façon frénétique, l'auteur travaille le matériau de ses rêves, de ses angoisses, de ses fantasmes, afin de rendre compte d'un monde qui, lui aussi, présente des tendances psychotiques. Les « post-modernes » diront que Dick a saisi, avec ses emboîtements de réalités sans fin et son maëlstrom de points de vue divergents sur la réalité, ce qui advient du monde lorsque la nature s'en est allée de pour de bon², c'est-à-dire lorsque fait défaut le point stable, la référence qui permet de juger extérieurement la valeur du réel. Avènement, pour d'autres, de la

2 Frederic Jameson, *La postmodernité ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, École nationale des Beaux-Arts, 2007.

simulation généralisée, une « matrice » hyper-réelle dépourvue de substance (Jean Baudrillard). Soit. C'est en partie vrai.

Ce que nous lisons pour notre part dans ces romans, c'est l'omniprésence de l'entropie, du pourrissement, de la dégradation des formes vivantes, comme un écho des détonations de la bombe, de la déchéance nucléaire et des pollutions de l'industrialisation galopante. Elle porte plusieurs noms : la « bistouille » dans *Les Androïdes...*, la future « rongeasse » anticipée dans les visions de l'autiste Manfred dans *Glissement du temps sur Mars*, le « vaste désert brûlé » en surplomb duquel ricane Palmer Eldritch dans *Le Dieu venu du Centaure*, ou la dégradation temporelle dans *Ubik*. Or, dans ce monde changé en cauchemar, ce sont les appareils technologiques qui l'emportent, car ils ont pour eux l'avantage de fonctionner. En ce sens, Dick pressent l'avènement du « post-humain ». Mais ce n'est pas une bonne nouvelle. Le prophète de mauvais augure parle par la voix de Rachel, le prototype des *Androïdes...* :

« Nous ne naissons pas, nous ne grandissons pas, au lieu de mourir de vieillesse ou de maladie, nous nous usons, comme des fourmis. Tiens, encore les fourmis ! C'est ce que nous sommes [...] Des machines réflexes recouvertes de chitine et dépourvues de vie réelle ».

La question du critère de démarcation entre l'homme et la machine obsède Dick. Au sein du « système organisé », dénoncé par d'autres critiques américains des années 1960, comment ne pas devenir soi-même un humain-machine ? D'où ce délire psychotique, si bien mis en évidence dans *Glissement du temps sur Mars*, où l'on ne sait plus si le réel est naturel ou artificiel, comme si, derrière la façade du vivant, opérait toujours du machinal. Comment tracer la limite ? Maître des rebondissements, Dick perd volontiers son lecteur dans un vortex d'illusions, poussé à l'extrême dans *Ubik* et *Au bout du labyrinthe*. Dans le premier roman, « Ubik » est l'entité qui parvient à arrêter la dégradation. Mais tout au long du livre, il est présenté sous la forme d'une marchandise publicitaire. Comme si la force de stabilisation de la réalité reconduisait au règne des apparences. À moins qu'il ne s'agisse de la seule intercession possible du divin, capable de rédimmer le réel à travers les formes les plus vulgaires. Dans le second roman, l'opposition entre les puissances d'annihilation et les forces de construction, qui déchire les membres de la colonie envoyée sur la planète Delmak-O, se révèle une hallucination collective.

Il reste en général deux issues. La première reconduit l'illusion, par la plongée dans les drogues narcotiques et les plaisirs superficiels, exemplifiés par le D-Liss et le combiné Poupée Pat (*Le Dieu venu du Centaure*), simulant, à partir de jouets miniatures, un monde semblable à Disneyland. Acceptation, en d'autres termes, de la servitude sous le règne machinal : « ils continuaient à ne pouvoir s'en passer. Ils n'étaient libres en aucune façon [...] Et en aucune façon nous ne voulons être libres. »

La seconde prend la forme d'une religion de substitution fondée sur l'empathie, le Mercerisme, élément central des *Androïdes...* (biffé par Ridley Scott dans *Blade Runner*). Mercer, qui se révélera un artefact, promet la fusion empathique comme réponse à l'isolement urbain dans les « conapts », les machines à habiter de l'univers dickien. Face à l'abîme, seul Mercer maintient le lien avec les formes de vie, celles que le chasseur d'androïdes Rick Deckard persiste à détecter à travers les cendres d'un monde mort. L'issue est étroite, mais il n'y a qu'elle. Philip K. Dick insistera désormais sans cesse sur ce point : la clé de l'humain authentique tient dans la *caritas*, ce lien charnel qui, comme dans la parabole du Samaritain, accueille l'autre dans le don de sa présence.

En 1970, Nancy quitte son mari. Sa consommation d'amphétamines est devenue astronomique (on parle de mille comprimés de méthédrine par semaine, alliés à d'autres stimulants plusieurs fois par jour, sans compter les tranquillisants). Il s'est initié au LSD, cause de mauvais *trips* (qu'il tente de relater dans *Au bout du labyrinthe*) qu'il ne réitérera guère, ainsi qu'à la mescaline. Sa maison est désormais un repaire d'adolescents sans cause, de dealers et de motards. Avec la drogue augmente

la paranoïa de l'écrivain, qui se croit surveillé par le FBI et la CIA. Il entre de son plein gré à l'hôpital psychiatrique de Stanford pour un séjour de désintoxication. Signes et spectres se multiplient : rentré chez lui à pied suite à une panne de voiture, il découvre sa maison cambriolée, son armoire-classeur fracturée et ses papiers personnels, administratifs et bancaires disparus. Un policier va jusqu'à évoquer l'hypothèse selon laquelle Dick se serait cambriolé lui-même ; en 1972, il sort exceptionnellement du territoire américain pour se rendre à la WorldCon de Vancouver, où il tombe amoureux d'une jeune femme qui le quitte rapidement. Il fait dans la foulée une tentative de suicide en avalant du bromure de potassium, tout en appelant lui-même les secours. Se faisant passer pour héroïnomane, il entre de nouveau en centre de désintoxication, avec davantage de succès. Au plus mal psychologiquement, il bénéficie d'une courte embellie financière grâce à l'achat des droits des éditions étrangères de ses romans. De cette époque trouble date son allocution à la WorldCon, sous le titre « Androïde contre humain », où il expose avec clarté l'enjeu politique de sa réflexion, rapportée aux mouvements de la jeunesse contre-culturelle :

« Devenir ce que, faute d'un terme plus convenable, j'ai appelé un androïde, veut dire [...] se laisser transformer en instrument, se laisser écraser, manipuler, devenir un instrument à son insu ou sans son consentement – c'est du pareil au même. Mais on ne peut pas transformer un humain en androïde si cet humain a tendance à enfreindre la loi dès qu'il en a l'occasion. L'androïdisation exige l'obéissance. Et, par-dessus tout, la *prévisibilité*. C'est justement lorsque la réaction d'une personne donnée à une situation donnée peut être prévue avec une précision scientifique que l'on ouvre grand les portes au cheval de Troie : à la production possible d'une forme de vie androïde à grande échelle. Car à quoi servirait une lampe de poche si, lorsqu'on appuie sur le bouton, l'ampoule ne s'allumait qu'une fois de temps en temps ? Toute machine doit marcher sans coup férir pour être fiable. L'androïde, comme toute autre machine, doit marcher au doigt et à l'œil. Mais on ne peut pas compter sur les jeunes pour agir ainsi : ils ne sont pas fiables. [...] Les écrivains anti-utopistes de science-fiction d'il y a une quinzaine d'années, dont je faisais partie, ont entrevu la machinerie propagandiste de la communication de masse, passant tout un chacun à la moulinette de la médiocrité et de l'uniformité. Mais ce n'est pas comme ça que ça se passe. Tandis que l'auto-radio déverse les points de vue officiels sur la guerre du Vietnam, un jeune débranche le haut-parleur pour le remplacer par un *tweeter* pour les aigus et un *woofers* pour les graves : au milieu de la harangue gouvernementale, le haut parleur est débranché. »

Décidément, la société technologique, sous l'ère Nixon, déplaît à Dick autant qu'elle lui fournit la matière de ses rêves métalliques et de ses angoisses de complot politico-industriel. Il en tire deux grands romans à mi-chemin entre la littérature classique et la science-fiction, *Coulez mes larmes, dit le policier*, et *Substance mort*. De nouveau en difficulté financière, moins encore guéri de ses obsessions, il rencontre la jeune Tessa Busby, dix-huit ans, qui donne naissance en 1973 à Christopher, le troisième enfant de l'écrivain. Vient l'année 1974, entre février et avril, dernier tournant dans la vie de Dick. Opéré d'une dent infectée, l'écrivain est sous l'effet d'un anesthésique, le sodium pentothal. Une coursière vient lui livrer un médicament :

« Elle portait un profil de poisson doré en pendentif. Le soleil l'a frappé et son éclat m'a aveuglé. Je lui ai demandé ce que c'était et elle a répondu qu'il s'agissait d'un signe porté par les premiers chrétiens, et le monde s'est aussitôt transformé en apocalypse. Le monde était devenu comme celui de l'époque apostolique romaine (la Rome antique), lorsqu'on portait ce poisson. »

L'univers consumériste de la Californie des années 1970 se dissout et laisse paraître le monde réel de la Rome antique, dans lequel Dick croit vivre en chrétien sous le nom de Thomas. Une nuit, il aperçoit pendant huit heures d'affilée des rayons tourbillonnants, qui se changent bientôt en

peintures de Klee et de Kandinsky. Une après-midi, à l'écoute de *Strawberry Fields*, des Beatles, les paroles de la chanson se déforment et avertissent Phil de l'hernie inguinale dont souffre son fils, à opérer en urgence. Enfin, la nuit, un rayon rose se révèle à lui, et lui dicte des phrases, voire des livres, dans des langues telles que le latin, le grec ou le sanscrit, qu'il ne connaît pas.

Jusqu'à la fin de sa vie, Dick va ferrailer avec cette série de révélations subjectives, dont la raison voudrait qu'on les attribue aux dommages cérébraux irréversibles causés par la consommation, depuis l'enfance, d'amphétamines (le docteur ayant examiné Christopher avait ainsi signalé que son hernie était si grosse qu'il était impossible de ne pas la voir...). Cela n'empêche pas de lire avec intérêt son *Exégèse*, document gigantesque en deux tomes, constitué de lettres, analyses, digressions théologiques et récapitulation du sens de l'œuvre complète à l'aune des événements de 1974. Il y devient prophète au sens biblique, porte-voix de Dieu, œuvrant pour un monde meilleur. Les réflexions mûries au fil des conversations avec l'évêque Pike aboutissent à des incursions dans la Gnose, tandis que l'écrivain se met au clair sur sa paranoïa et sa schizophrénie : lorsque le fou prend conscience de sa folie, l'est-il encore ? *L'Exégèse* est un texte désordonné, labyrinthique, qui dissuade parfois le lecteur de poursuivre tant Dick s'y montre philosophe « du dimanche », dissertant par sauts et gambades. N'en déplaise aux professionnels de la profession, c'est précisément cette capacité d'opérer des rapprochements insolites qui lui confère sa lucidité. *L'Exégèse* concentre, comme son sous-texte, les sept dernières années de la vie d'un homme désormais dépressif, à nouveau tenté par le suicide, qui insiste pour que Tessa et son fils quittent le domicile conjugal. Paranoïaque, brisé par les médicaments, assisté par des femmes qui vivent avec lui sans se risquer à devenir ses amantes, il revoit néanmoins ses enfants et continue d'écrire. Outre la publication de quelques nouvelles, il tire de son introspection une trilogie haute en couleur à partir de 1978 : *Siva*, *L'invasion divine*, *La transmigration de Timothy Archer*, où entrent en collision le cauchemar de l'État répressif, l'expérience du rayon rose, les discussions avec James Pike et le souvenir de sa sœur. Le cinéma commence à s'intéresser à lui, et ses livres se vendent à l'étranger. Un début de reconnaissance qui prend forme avec le scénario de *Blade Runner*, qu'on lui soumet en 1980, et qu'il n'apprécie guère. Favorablement impressionné par les effets spéciaux du film, il entre en relation avec les producteurs qui lui font parvenir une nouvelle version du scénario, qui cette fois lui agréé. Il aura le temps d'assister, en 1981, à une projection privée d'une vingtaine de minutes en compagnie de Ridley Scott. Victime de plusieurs attaques cérébrales en février 1982, il part rejoindre sa jumelle, à côté de qui il est enterré à Fort Morgan, dans le Colorado.

Bien que *L'Exégèse* soit un texte difficile à résumer, tordant la théologie dans tous les sens, des sectes chrétiennes primitives jusqu'au teilhardisme, on y trouve parfois de curieuses coïncidences. En 1974, Dick lit ainsi un article de revue à propos de Lewis Mumford, qui établissait la différence entre la Rome impériale, tournée vers les « mêmes buts que notre civilisation : le pouvoir, la productivité, le prestige » et les premières communautés chrétiennes, à l'écart de la société, volontairement pauvres. Il voit dans sa société technologique de Californie le même enchaînement à la puissance. Du hittite « mekkis », mot passé dans le sanscrit, puis dans le grec et le latin, enfin dans le langage moderne sous la forme de mots comme « machine » et « mécanique », nous dit-il par la voix du personnage Maggie Walsh dans *Au bout du labyrinthe*. Dans une lettre tardive de septembre 1981, adressée au rédacteur de la revue *Niekas*, il pointe, non sa confusion, la « trinité démoniaque » qui met en péril l'« écosphère » : les déchets nucléaires, les armes nucléaires et l'électricité des centrales, autant de stigmates balafrant le corps de Dieu lui-même.

Dans ce dédale introspectif, qui nous échappe en bien des points, il se pourrait pourtant que la prophétie révèle son efficace : affermir la résolution intérieure de renverser l'empire des moyens. Autrement dit, déchirer le voile des apparences pour revenir au fondement humain de la société, exprimé dans la *caritas*. Un fou, Phil Dick ? Songeons à la société de contrainte où les gogos semblent se plaire à voir disparaître, ensemble, nature et liberté, et lisons ce passage, plein de saine raison :

« C'est à une forme de vie vraiment néfaste que nous avons affaire, qui nous réduit sans cesse en esclavage puis fait que nous oublions ce que nous vivions avant, que nous sommes incapables de voir et de réfléchir correctement, que nous ignorons ce fait même ; pour finir, elle devient invisible à nos yeux en raison même de ce qu'elle nous a fait. Nous ne sommes même pas capables de jauger notre propre difformité, notre propre préjudice³. »

Saisie par des forces supérieures, et nonobstant ses obscurités, la voix de Dick nous importe, parce qu'elle incite à une « grève métaphysique », un « refus de coopérer », un « rechignement éthique ⁴ » face à un monde factice dissimulant, sous la façade d'un Disneyland global, le désert des relations humaines.

Renaud Garcia
Eté 2022

Lectures :

- *Nouvelles complètes*, Tomes 1 et 2, Gallimard, Quarto.
- *L'Exégèse de Philip K. Dick*, volumes 1 et 2, J'ai lu, « Nouveaux millénaires ».
- *Si ce monde vous déplaît... et autres écrits*, Éditions de L'éclat (contient le texte de la conférence « Androïde contre humain »).
- *Le Dieu venu du Centaure*, éditions J'ai lu.
- *Ubik*, éditions 10/ 18.
- *Le maître du haut château*, éditions J'ai lu.
- *Glissement du temps sur Mars*, éditions Pocket.
- *Blade Runner*, J'ai lu.
- *Au bout du labyrinthe*, J'ai lu.

³ *L'Exégèse de Philip K. Dick*, volume 1, J'ai lu, « nouveaux millénaires », 2016, septembre-octobre 1978, classeur n° 19.

⁴ *L'Exégèse de Philip K. Dick*, volume 1, J'ai lu, « nouveaux millénaires », 2016, 19 novembre 1977, classeur n°32.

Soleil Vert

par Richard Fleischer (1916-2006)

Il est des films dont la violence marque les spectateurs sur le coup, quitte à disparaître de la conscience collective. Les effets étaient surfaits, le choc gratuit. *Soleil Vert* (titre original *Soylent Green*) n'a pas subi ce destin. L'angoisse du film de Richard Fleischer, ressentie par les critiques cinématographiques dès sa sortie en avril 1973 aux États-Unis, puis en juin 1974 en France, semble n'être jamais retombée. Évoquez aujourd'hui *Soleil Vert*, et votre interlocuteur, la mine agitée, s'écrie : « bien sûr ! » Parce que cette histoire est trop triste. Parce qu'elle dépeint notre aujourd'hui, ou peu s'en faut.

L'action se déroule en 2022, à New York. Les gaz à effet de serre ont détruit les réserves de viande, de lait, de fruits et de légumes. Partout, un brouillard verdâtre bouche l'horizon. Les températures sont intolérables. La population a gonflé jusqu'à dépasser les quarante millions d'habitants. Peut-on encore les qualifier ainsi ? Ils grouillent de toute part, préoccupés par leur survie immédiate. La plupart vivent dans la rue, sous des porches, s'entassent dans des cages d'escalier ou à l'intérieur des églises transformées en hôpitaux. À heure fixe, ils font la queue pour obtenir leur ration de nourriture de synthèse, dont le tout nouveau *soylent green* (étrangement traduit en français par « soleil vert »), un ersatz d'aliment protéiné fabriqué, dit-on (du moins selon l'entreprise Soylent Corp.) à partir de cultures de plancton en pleine mer. Alors que la masse régresse de jour en jour vers la bestialité, la caste des dominants, notamment les administrateurs de la firme *Soylent*, continue de goûter les plaisirs d'antan (confitures, légumes frais, viande, alcools forts) dans des appartements cossus disposant de tout le confort moderne et plus encore, avec climatisation, salles de bains spacieuses et bornes de jeu vidéo pour tromper l'ennui.

Le détective Frank Thorn (joué par Charlton Heston) est appelé pour enquêter sur le meurtre d'un des directeurs de la firme Soylent Corp. Contre la volonté de sa hiérarchie corrompue, qui aspire à classer rapidement l'affaire, il découvre un véritable complot industriel à l'œuvre derrière cet assassinat et noue une idylle avec la veuve de l'industriel, une femme-objet (à l'image de toutes les femmes, assimilées à du « mobilier », devenues les esclaves sexuelles des riches) aspirant à une timide libération.

Mais au-delà de l'enquête policière, on retient le tableau de la surpopulation et de la barbarie sociale et écologique qui en résulte. Alors que le garde du corps du dirigeant de la Soylent Corporation entretient une amazone drapée de satin, le simple détective partage un appartement miteux avec son acolyte, le vieux Sol Roth, un ancien universitaire dont les souvenirs sont le seul viatique et qui jugera que le suicide reste l'issue la plus honorable dans un monde déshumanisé. Sur le parvis de l'église, Thorn détache un enfant en pleurs de la corde par laquelle sa mère, morte d'inanition, le retenait près de lui. Lâché par la police, fidèle à son colocataire, qui a connu et aimé le monde naturel, animal et humain avant qu'il ne soit rasé au profit d'un immonde géré technocratiquement, le détective poursuit son enquête jusqu'à se confronter à l'insupportable : il n'y a plus de plancton dans les mers polluées. Comme les buffles, les baleines, les grues ou les poissons, les espèces aquatiques emportées par le courant ont été rayées de la carte du vivant. Il n'y a plus d'autres, ni d'ailleurs ; même les campagnes sont interdites d'accès. Entassée dans les villes, l'humanité rabougrie se dévore elle-même. La vérité est horripilante : « Soylent Green is Man ». *It is people*. Le Soylent est de la viande de cadavre recomposée en usine. L'effroyable métaphore du cannibalisme industriel.

Deux scènes ont particulièrement frappé spectateurs et critiques, depuis la sortie du film jusqu'à aujourd'hui. Tout d'abord les images d'émeutes de la faim, où des pelleteuses ressemblant à des tanks, les « dégageuses », finissent par intervenir pour se débarrasser des superflus, réduits à l'état de bêtes affamées. Ces scènes représentent le mal absolu, l'âme viciée de l'homme dans un monde où la nature a disparu. Pour le critique du *Chicago Sun-Times*, Roger Ebert (le 27 avril 1973), elles n'étaient pourtant qu'extrapolation : le New York de l'époque transposé 49 ans plus tard. C'est le propre du film prophétique : se placer au bout de la trajectoire en train de s'accomplir. Un monde surpeuplé et machinisé produit nécessairement la superfluité. Il répand donc la mort en la banalisant.

La seconde scène touchant au moment de grâce cinématographique, hier comme aujourd'hui, est celle de la mort de Sol Roth dans le « Foyer », un établissement d'euthanasie.

Après avoir enquêté sur les rapports d'activité de la Soylent Corp récupérés par Thorn dans l'appartement de l'industriel assassiné, puis s'être adressé aux anciens de l'Échange, une bibliothèque des gardiens de l'humanité, Sol lève le voile sur l'abjection du *soylent green*. C'en est trop pour lui. Il choisit de partir devant un défilé d'images de paysages bucoliques, dans une ode aux éléments orchestrée par la *Symphonie Pastorale* de Beethoven et l'air poignant de la mort de Aase dans *Peer Gynt*, le chef d'œuvre d'Edvard Grieg. Un « beau moment » que cette scène du mouvoir, un « rêve très doux dans cette vision aigrie d'une humanité abêtie, résignée », note Colette Godard, la journaliste du *Monde*, le 29 juin 1974. Une ode au cinéma, pour certains, puisque la mémoire de ce qui fut la diversité de la nature ne reste plus que sur pellicule. Mort avec ses souvenirs, Sol a tout juste le temps d'inciter Thorn, accouru pour le voir une dernière fois à travers une cloison vitrée, à prouver la vérité.

Voilà d'où le film *Soleil Vert* a tiré son évidence effroyable. Du moins pour ceux qui avaient des yeux pour y voir autre chose qu'un bon film. La trame originale de *Soylent Green* provient d'un roman publié en 1966 par Harry Harrison sous le titre *Make Room, Make Room !* (désormais publié en français sous le titre *Soleil Vert*). Né en 1925, Harrison débute après-guerre ses activités artistiques dans le domaine du dessin et des scénarios pour les *comics* américains. C'est un enfant des *pulps*, des fanzines, un lecteur des premiers magazines de science-fiction tels que *Amazing Stories*. De son propre aveu, il lui faudra un peu de temps avant de maîtriser les techniques d'écriture. Nouvelliste, puis romancier, il livre en 1966 l'œuvre pour laquelle les connaisseurs se souviennent de lui. On y retrouve un policier, Andy Rusch, qui enquête sur le meurtre d'un gros bonnet new yorkais, ce qui le conduit à explorer les bas-fonds de la ville et le rapproche de Shirl, la femme-objet du nabab assassiné, riche jeune femme qui peut encore s'offrir le luxe de manger de la viande et des aliments sains. Le vieux Solomon apparaît également, en tant que conscience du monde ancien, qui persiste à cultiver quelques plantes et s'occupe à pédaler sur un vélo sans roue afin de produire l'énergie nécessaire au refroidissement d'un réfrigérateur. Harrison a également cette idée géniale : alors que la ville de New York, où se passe le récit, concentre 35 millions de personnes exténuées par la chaleur, au bord de l'effondrement par manque d'eau et de nourriture, les industriels prétendent résoudre le problème de la faim à l'aide d'une pâtée synthétique à base de soja, le *soylent*. Mais l'auteur ne déroule pas ce fil. Le tableau d'une société industrielle ayant triomphé, à ses dépens, d'une nature presque entièrement artificialisée cède la place à un *whodunit* de facture classique.

En réalité, Harrison effectue dans ce roman un plaidoyer en faveur du contrôle des naissances. Il s'adresse moins à la technocratie progressiste, persuadée de conduire l'humanité toujours plus avant grâce au pouvoir industriel, qu'aux bigots conservateurs renâclant face à l'urgence d'une diffusion massive de la contraception. Bien entendu, surpopulation et surexploitation des milieux naturels sont liées, et le romancier alourdit son récit de passages didactiques sur les conséquences écologiques de la « bombe population ». De quoi ravir le biologiste Paul Ehrlich, un écologiste reconnu dans les années 1966-1968, avec ses prévisions catastrophistes d'une croissance démographique explosant en une famine mondiale. Le scientifique rédigera une introduction pour la

réédition de poche de *Soleil vert* (*Soylent Green*) parue en 1973 à Berkeley, suite à la diffusion du film.

En insistant sur les inégalités et l'impossibilité de nourrir d'une façon satisfaisante l'humanité superflue, le roman de Harrison est visionnaire. Mais l'intuition brillante d'une pseudo-nourriture de survie recombinaison industriellement en brisant un tabou culturel, tout comme la vision bouleversante d'une mort accueillie comme un « rêve doux » dans un monde sans joie, c'est au réalisateur Richard Fleischer qu'on les doit. *Soleil Vert*, c'est lui bien plus que Harrison, même si le romancier a été associé à la réalisation de la séquence d'ouverture du film, un déroulé de vignettes présentant une histoire fulgurante de l'industrialisation, des terres vierges jusqu'à la catastrophe de la surpopulation. Mais Harrison jura par la suite qu'on ne l'y prendrait plus, déplorant la ressemblance simplement « légère » du film avec le livre.

Pourtant, sauf pour les spécialistes, le nom de Fleischer a disparu des mémoires. Une sorte d'anti-Ridley Scott, connu de tous, quant à lui, comme le réalisateur de *Blade Runner*, au point d'occulter le roman original de Philip K. Dick, bien plus riche que le film.

En 1973, Fleischer a su magnifier à l'écran un roman moyen, en ajoutant à sa maîtrise technique éprouvée dans les studios de la MGM et de Disney quelques belles idées. Les cinéphiles le citent pour avoir dirigé les plus grands acteurs de son temps, de Kirk Douglas à Henry Fonda en passant par Anthony Quinn ou Tony Curtis, exploré tous les genres, de la tragédie au thriller en passant par le *peplum* et le film de guerre. Son incursion dans le registre de la science-fiction, sur fond de film noir, aura donc été décisive, tout comme le choix des acteurs. Charlton Heston, impeccable de détachement et d'obstination (non sans une affectueuse muflerie à l'égard de Shirl, la « femme-mobilier ») devient un héros tragique en incarnant Frank Thorn. « Thorn », c'est l'épine dans le pied d'une bureaucratie corrompue. Lorsque ses supérieurs veulent classer l'affaire, lui poursuit l'enquête, quitte à se sacrifier pour la vérité, comme un autre porteur de couronne d'épines.

Quant à Sol, il prend les traits de Edward G. Robinson, un acteur à la longue carrière qui se savait condamné par un cancer et qui mourut quelques semaines après la fin du tournage. Lorsque Charlton Heston pleure lors de la scène du « Foyer », la réalité rejoint la fiction, car l'acteur est au courant de l'agonie de son compagnon de jeu. Fleischer souligne avec brio les liens émouvants unissant le détective et son ami, à la vie à la mort. Ainsi, lorsque, grâce à Shirl, Thorn ramène chez lui une pièce de viande de bœuf, une laitue, un céleri, une pomme, autant de richesses auxquelles il n'a jamais pu goûter. Durant cette cène impromptue, il est initié par Sol aux saveurs de la nature enfouies dans la mémoire du sage. « Il y avait un monde, autrefois », s'entend-il répliquer. Aussi la recherche de la vérité a-t-elle une origine affective. Frank Thorn est en effet *ému* par son colocataire Sol, parce que ce dernier ne peut se résoudre à vivre dans les restes⁵. Il a su vivre en humain, avant l'emballage machinal. En instillant la nostalgie du moment qui ne reviendra plus, il donne au détective une raison de se battre. Le film redouble alors de profondeur, jusqu'à la fameuse scène du « Foyer ».

Soleil Vert fut bien accueilli lors de sa sortie aux États-Unis. L'époque était à l'éveil écologique, suite à la journée de la Terre décrétée en 1970. Des scientifiques tels que le biologiste Barry Commoner (futur candidat malheureux à l'élection présidentielle en 1980) évoquaient, chiffres à l'appui, les problèmes de survie en milieu terrestre (*Science and Survival*⁶, 1966) et le dérèglement des cycles énergétiques induit par le développement technologique et la pollution (*The Closing Circle*, 1971). D'autres, comme Ehrlich, également biologiste, s'étaient taillé une réputation avec leurs thèses catastrophistes, discutées dans le champ de l'écologie militante. (Cf. *The Population bomb*, 1968. Ballantine. *La Bombe P*, 1970, Fayard). Le dénouement du film montrait aussi que les

⁵ Cf. Pièces et main d'œuvre, *La vie dans les restes*,

⁶ En français : *Quelle terre laisserons-nous à nos enfants ?*, Seuil, 1969 ; *L'encerclement. Problèmes de survie en milieu terrestre*, Seuil, 1972.

sociétés « avancées » n'étaient pas quitte de la barbarie nazie, avec sa fabrication industrielle de cadavres. Mais s'il continue de bouleverser, c'est qu' il nous tend le miroir grossissant (mais si peu) de cette année même, 2022, où chacun a pu constater l'assèchement des cours d'eau, la précocité des moissons, les difficultés des maraîchers à assurer la livraison de leur production, sous la menace entretenue d'une guerre nucléaire. Tout ce que le film représentait s'est aujourd'hui rapproché dans un vécu direct.

Ainsi, on aura beau agiter la menace de l'« éco-fascisme », la question du maximum ne peut plus être éludée. Elle impose, entre autres, de penser le gouffre démographique entre les pays dits du Centre, sur-industrialisés, et les pays faiblement industrialisés ou gravitant vers l'industrialisation (Afrique subsaharienne et Asie du sud-est). Au cours du XX^e siècle, les centres de densité démographique et de prédation écologique ont été des pays dont la population est devenue de moins en moins fertile en raison des pollutions industrielles, au point que la reproduction artificielle de l'humain y apparaît désormais comme une solution progressiste, sans que ses hérauts ne saisissent combien elle participe de la même fuite en avant technoscientifique. Mais l'on sait qu'une « solution progressiste » est celle qui passe pour telle aux yeux des gens qui s'autoproclament eux-mêmes « progressistes ».

En Chine, au Japon, en Europe, en Russie, ces pays ont entamé un déclin démographique – quitte - à remplacer la main d'œuvre défaillante par des machines ou par des immigrés. La mondialisation du mode de vie industriel n'ayant laissé aux pays pauvres (*alias* « sud », « tiers-monde », « pays en voie de développement », etc.) que les déchets du pillage de leurs milieux naturels et humains (richesses naturelles et cultures vernaculaires), leurs habitants, non moins avides d'opulence industrielle que les Occidentaux, se pressent en foules aux frontières des forteresses ex-coloniales, dans les bidonvilles, les ghettos et les camps des zones militarisées.

Dés lors, il n'est pas étonnant que les plus riches d'entre les puissants, tels Bill et Melinda Gates, tentent d'utiliser une partie de leur fortune pour ralentir la croissance démographique des pays pauvres⁷. En comptant sans doute également sur les campagnes étatiques de stérilisation forcée en Inde⁸ et ailleurs. En attendant, enfin, que dans nos « pays avancés » les biotechnologies encadrées par des contrats dûment exécutés entre des machines à engendrer et des « parents d'intention » régulent la baisse générale de fertilité. Une évolution qui aggravera l'inégalité déjà abyssale, entre ceux qui auront les moyens de sélectionner les gènes de leurs enfants et ceux qui, à l'autre bout monde, essaieront d'empêcher que leur nourrisson ne meure de diphtérie dans la journée.

Ensuite, compte tenu de la dégradation des sols et de l'extinction de masse des espèces, l'époque est à se demander ce que nous allons manger demain. À entendre Peter Singer, le théoricien de la « libération animale », on ne peut s'empêcher d'envisager une réhabilitation du *soylent* pour des raisons éthiques, validée par des comités *ad hoc*. Avec l'application de son *principe d'utilité* à la question de la consommation de viande (sur le modèle d'une mesure des conséquences globalement positives et négatives, sur les plateaux d'une balance), ce philosophe nous pousse vers un avenir à la *Soleil Vert*, où la viande honnie servirait de caution *antiséciste* aux noces du transhumanisme et de l'écologie⁹.

Enfin, le recyclage des morts au service de l'accroissement du système technique est devenu l'ordinaire, trop souvent tu, par répulsion devant l'intolérable, des laboratoires de bio-technologies, spécialisés dans la création des « bio-objets » (Céline Lafontaine¹⁰), autrement dit ces formes de

⁷ « La Fondation Bill & Melinda Gates publie la deuxième édition de son rapport annuel: Goalkeepers », 19 septembre 2018. Cf. www.speakupafrika.org.

⁸ « En Inde, plus d'une femme sur trois opte pour la stérilisation comme moyen de contraception », *Le Monde*, 23 décembre 2021.

⁹ Cf. Tomjo, « Écologisme et transhumanisme. Des connexions contre nature », octobre 2016 www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?page=resume&id_article=879.

¹⁰ Céline Lafontaine, *Bio-objets. Les nouvelles frontières du vivant*, Seuil, 2021.

reconstruction artificielle de ce que le capitalisme technologique a détruit. Songeons à la brebis Dolly, clonée en 1996 à partir d'une mamelle de brebis morte. Lisons, plus près de nous, en 2016, le projet de William Hurlbut, médecin et bioéthicien à l'Université de Stanford, intéressé par la croissance des embryons humains afin de cultiver des « organes primitifs, tels que des cellules de foie ou de pancréas », obtenus à partir d'embryons humains âgés de trois mois au maximum, afin de les utiliser dans la médecine de transplantation¹¹. Pour l'industrie des greffons, dans l'homme, tout est bon, quitte à laisser mafias locales et chefs de guerre dépecer des cadavres pour soutenir le Progrès qui sauve et, accessoirement, alimenter le marché international de la vente d'organes :

« Les trafiquants bédouins et leurs partenaires somaliens qui enlèvent les migrants dans le Sinaï pour en extraire les pièces vendables. Leurs pareils de la frontière mexicaine. Les fiers combattants de l'Armée de libération du Kosovo (UCK) qui ont expédié plus de deux mille personnes en Albanie, afin de les tuer et d'exporter leurs organes vers la Turquie et le Proche-Orient. Les mêmes faisant ensuite appel à des vendeurs venus de Moldavie, du Kazakhstan, de Russie – amputés mais jamais payés – tandis que leurs clients déboursaient entre quatre vingt mille et cent mille euros par organe. Ce sont les investisseurs venus d'Allemagne, les chirurgiens de Turquie et d'Israël, les prospecteurs d'Ukraine qui pillent les morgues pour le compte d'entreprises allemandes et américaines, et vident les cadavres de leurs parties recyclables. À Kidneyville, dans les faubourgs de Chennai, la capitale du Tamil Nadu, les prospecteurs achètent des reins par dizaines aux rescapés du tsunami. À la frontière népalaise, le cheptel captif des *blood farms*, enchaîné et affamé, alimente les banques de sang locales¹². »

Pas de sensiblerie, dira le progressiste fasciné par les prouesses scientifiques. Notre espérance de vie le vaut bien. *Soleil Vert* nous dit autre chose, en s'adressant justement à la sensibilité du spectateur, sollicitant cette rébellion contre l'abjection : le sens de la dignité humaine. Contre toute espérance, le film de Fleischer laisse au moins, avec les personnages de Thorn et de Sol, deux exemples de rectitude à imiter. Face à la dévastation d'une cité vautrée dans ses bas-fonds, déchéance morale et matérielle, il reste, épars, des gens qui se souviennent, des nostalgiques de l'humain, cet animal malade. Capable d'horreurs mais aussi, comme Beethoven, Grieg et tant d'autres, d'utiliser l'art pour chanter aussi bien la souffrance que la beauté des êtres. Eux n'ont pas voulu la puissance, l'expansion sans fin de l'artificiel dans un monde clivé entre puissants et souffrants. Leur mémoire est entretenue par les érudits bibliophiles, consciences du passé, soucieux de la vérité et donc, des chances de la liberté dans le monde présent. Ceux-là même que le personnage le plus émouvant du film, Sol, consulte avant de prendre son ultime décision et de guider son ami Frank Thorn vers la découverte de la vérité. Là, peut-être, se trouve le secret d'une œuvre aussi tragique : préserver, par la mémoire et la transmission, au sein d'un milieu industriel qui n'en veut plus, les chances d'une humanité fière et droite. Comme au temps où il y avait un monde.

Renaud Garcia
Été 2022

¹¹ A. Regalado, « Un grempo artificiale si affaccia sul nostro futuro », *Mit Technology Review*, 18 mars 2021, technologyreview.it/un-grembo-artificiale-si-affaccia-sul-nostro-futuro

¹² Yannick Blanc, *Dans l'homme, tout est bon. Homo homini porcus*, Sens & Tonka, 2016.