

2-Habiter, l'espace, la Terre

écrit par Pierre Cassou-Noguès

Pierre Cassou-Noguès

Pourrions-nous habiter l'espace, un espace homogène, où nous flotterions sans lieu particulier et sans rapport à la terre ? Habiter le vide ou en plein air, entouré seulement d'un invisible éther. Certes, il nous faudrait un vaisseau spatial, et toute une organisation qui imposerait des contraintes, auxquelles devraient se plier nos habitudes et nos corps. Mais c'est aussi le cas lorsque l'on habite une maison (a fortiori un appartement dans un ensemble) qui figure une sorte de donnée sur laquelle on n'a pas de pouvoir mais que l'on peut seulement bricoler. Où se fait, dans l'imagination, la différence ? L'habitation est-elle liée à la terre, comme le veut Heidegger et certains courants de l'écocritique ? Est-ce aussi le cas de l'imagination qui, dans la fiction, dessine ces formes d'habiter ? Ou bien justement celle-ci dispose-t-elle d'un espace plus vaste qui ne l'oblige pas toujours à retomber sur terre ? Pouvons-nous par l'imagination en décoller pour habiter ailleurs, au milieu de l'espace ?

I. « Paradise Lost »

Le vaisseau, *Discovery*, traverse l'espace entre deux planètes, la Terre, le plus souvent appelée Dichew, une déformation de son nom en chinois, et une autre planète du même type, Shindysheew, une autre déformation du chinois pour dire la Nouvelle Terre. Le voyage est prévu pour durer six générations. Il a été planifié par la génération 0. Le récit suit le développement et l'âge adulte de plusieurs enfants de la génération 5. Après 141 ans, le rapport à la Terre s'est distendu. Les communications, d'abord fréquentes, sont devenues rares avant de cesser presque entièrement. Les motivations initiales de la génération 0, le but même de ce voyage ne sont plus aussi clairs. Ils peuvent être différemment interprétés. A ce flottement près, les passagers vivent dans un environnement, un monde, qui a été pensé pour eux par d'autres.

Dans son organisation matérielle d'abord. Tout y est réglé. Le partage de l'espace est strictement défini, une pièce et demie, 960 pieds cubiques par personne, qu'il est possible d'assembler pour constituer des logements familiaux, ou des appartements pour des couples qui peuvent à nouveau se diviser. Le nombre des voyageurs est fixé, et la procréation n'est autorisée que pour remplacer les morts. La matière, dans le vaisseau, est constamment recyclée. Nourriture, eau, les corps humains eux-mêmes repassent dans la chaîne alimentaire. Puisque rien ne se gagne, dans l'espace, rien ne doit non plus se perdre.

L'organisation politique du vaisseau, le rôle du Conseil, les nominations, les votes, sont établis par une sorte de constitution. Tout se passe de façon démocratique, sans violence, ni abus d'autorité. Si le récit a un tour dystopique, celui-ci est ailleurs. Le contrôle, le pouvoir ne s'exerce pas tant sur le contenu des décisions qui sont prises que sur le cadre dans lequel elles peuvent se prendre.

L'éducation même des générations futures a également été planifiée par la génération 0. C'est pour cela que les enfants, bientôt adultes, de la génération 5 en savent si peu

sur la Terre, d'où ils viennent, et sur la Nouvelle Terre, où ils vont. Ils ont certes des cours d'histoire. Ils ont accès à des environnements en réalité virtuelle qui imitent la Jungle, ou le Centre Ville, des atmosphères terrestres. Mais le contenu de ces cours comme de ces environnements a été déterminé par la génération 0, en fonction des tâches dévolues aux générations futures, et évolue donc en fonction des générations. Il est prévu que la génération 6 qui doit atteindre la Nouvelle Terre aura accès à d'autres cours et environnements virtuels que les générations précédentes destinées seulement à voyager. Il s'agit de maintenir l'état d'esprit le plus propice au voyage, chez les voyageurs, comme il s'agit, par le recyclage des matières, de maintenir en état de fonctionnement le vaisseau qui les abrite. Comme le dit le bibliothécaire à Luis, « To speculate about our destination [...] is to increase anxiety, impatience, and erroneous expectations. [...]. Our job is to travel » (Le Guin 2004, 281).

Les enfants de la génération 5 naissent donc dans un cadre artificiel et conçu pour durer, dans lequel chaque élément a un sens, une fonction, y compris les êtres mêmes qui l'habitent.

« Everything had been thought about, seen to, provided for. All the necessities of life. *Why am I here ? Why am I ? A purpose for living : a reason. That, too, The Zeroes had to provide.* » (289) La seule nouveauté, que la génération 0 n'avait pas prévue, sort justement des limitations imposées à l'éducation des générations futures. C'est une religion qui ne dit pas son nom, la Béatitude (« *Bliss* »). Le contact avec la Terre s'étant rompu, et la Nouvelle Terre restant distante dans l'espace, comme dans le temps, et mal connue, les adeptes de la Béatitude, qui s'appellent eux-mêmes les anges, tiennent que le but du voyage n'est pas dans l'exploration et la colonisation de la Nouvelle Terre mais dans le voyage lui-même : « There's nothing outside the ship - literally nothing, spiritually nothing. Origin and destination are now metaphors. They have no reality. Journey is the sole reality. The voyage is its own end » (324).

Les intentions de la génération 0 sont donc ainsi réinterprétées. Les concepteurs du vaisseau auraient voulu extraire leurs descendants des horreurs de l'existence terrestre pour les placer dans un environnement protégé et quasi-immuable, dans lequel seulement la Béatitude est possible : une sorte de paradis arraché à la pesanteur qui règne sur Terre : « The life of the ship was bliss itself - the joyful mortal imitation of immortal reality » (298).

Il est question d'interdire cette secte mais, outre l'influence qu'ils ont prise, il apparaît que les anges, à cause justement de leurs croyances, contribuent mieux que quiconque au fonctionnement réglé du vaisseau, et à la poursuite du voyage. La Béatitude vient remplir le vide laissé par l'ignorance dans laquelle sont maintenues les générations intermédiaires. Ou plus exactement elle justifie cette ignorance, lui donne un sens et renforce donc le contrôle exercée par la génération 0 sur les suivantes :

Having read history, and experienced Jungle and Inner city, Luis wondered if part of the Zero generation's intent might have been to give a least a few thousand people a place where they could escape such horrors. A place where human existence could be controlled, as in a laboratory experiment. A controlled experiment in control. Or controlled experiment in freedom ? (278)

Est-il possible de vivre en liberté dans un environnement contrôlé, aussi bien en ce qui

concerne l'organisation matérielle, la structure des relations inter-personnelles, que le développement intellectuel des individus ? En liberté, ou non, la génération 5 se développe dans un environnement strictement contrôlé par d'autres. Jusqu'à la rencontre avec la Nouvelle Terre, qui arrive un demi-siècle plus tôt que prévu.

II. « Newton's Sleep »

Cette nouvelle, d'une dizaine d'années antérieure à « Paradise Lost », semble retracer les difficultés de la génération Zéro, celle des concepteurs. Elle se focalise sur une famille, un père, une mère et deux enfants, qui a fui la Terre ravagée par les émeutes, la famine, les virus, pour, avec quelques milliers d'autres, se réfugier dans un vaisseau, le Spes, qui reste en orbite autour de la Lune mais devrait s'en détacher, sortir même du système solaire, les descendants de cette génération Zéro étant ainsi promis à une dérive sans but ou, comme le voulaient les « anges » de « Paradise Lost », sans autre but que cette dérive elle-même, que cette vie isolée dans un environnement contrôlé. Ike milite pour que soient débranchés les moniteurs qui leur permettent encore d'observer la Terre, et pour couper tout lien avec celle-ci :

It would - simplify [...] It would be honest. It would turn us from clinging to the past, free us toward actuality and the future ... If they decide to build the Big Ship and cut free from the solar system - what relevance is anything about earth going to have to those people ? They will be true space dwellers. And that's the whole idea - that freedom. (Le Guin 1994, 28)

Il n'y a pas de Nouvelle Terre en vue. Le seul but de cette fuite, de ce déracinement, est d'atteindre par une organisation parfaitement rationnelle de tous les aspects de la vie, dans un environnement artificiel et maîtrisé, un bonheur qui n'était pas possible sur Terre : « what man had sought so long, and never found, never could find, on earth : a rational happiness » (28).

Le Spes sombre pourtant rapidement dans le chaos. Des tensions naissent. C'est d'abord un antisémitisme latent, puis une série d'hallucinations collectives, ou l'apparition de fantômes, que Ike est l'un des seuls à ne pas voir, jusqu'à ce qu'il bute lui-même contre un impossible caillou. Il ne le voit pas mais il peut le toucher de la main : il demande alors à sa fille de lui apprendre à voir.

La morale de l'histoire est claire. Elle est du reste explicitée par Le Guin elle-même dans l'introduction du recueil. Ike représente une raison abstraite : « a truly rational man who denies the existence of the irrational, which is to say, a true believer who can't see how and why the true belief isn't working » (10). Et, si la raison ne suffit pas, c'est que nous sommes malgré nous attachés à la Terre avec laquelle donc nous ne pouvons pas couper le lien : « I love both the idea and the reality of the exploration of space, and was only trying to make the whole idea less smugly antiseptic. I really do think that we have to take our dirt with us wherever we go. We are dirt. We are Earth » (11).

La morale est la même dans « Paradise Lost ». Les adeptes de la Béatitude refusent de quitter le vaisseau au moment où celui-ci atteint la Nouvelle Terre, et finissent par repartir pour un voyage sans destination, abandonnant les « outsiders » sur cette

planète. Il ne fait pas de doute, dans la nouvelle, que les anges ont tort, et renoncent ainsi à une vie plus complète, moins abstraite et plus joyeuse. La scène, à la fin du texte, où Hsing et Luis dansent pieds nus dans la poussière, dans la terre, le montre bien. C'est également la poussière, la terre que trouvent d'abord les outsiders lorsqu'ils sortent du vaisseau : « [Hsing] tried to hold on to the skin of the world [le vaisseau qui a été jusqu'à présent son monde] but it was smooth ceramic and would not let her hold it. Cold mother, hard mother, dead mother. She opened her eyes again and looked down past Alejo's silky black head at her feet and saw her feet standing in dirt » (349). Établir, ou rétablir, le contact avec la terre, constitue une seconde, et peut-être véritable, naissance à laquelle justement les anges renoncent, préférant rester dans le ventre du vaisseau-mère. Retour à la Terre donc. T. Payne, par exemple, a parfaitement raison d'associer les deux nouvelles, « Newton's Sleep » et « Paradise Lost » dans une même éco-critique qui refuse de séparer les êtres humains de leur monde naturel et, finalement, de la Terre. Il y a toutefois une différence entre les deux nouvelles. Alors que les occupants du Spes sombrent dans le chaos, dès qu'ils coupent le lien à la terre, les anges ont trouvé un mode de vie, une façon d'habiter leur vaisseau et, à travers lui, un espace que l'on pourrait dire atopique, sans lieu, ou dé-territorialisé.

III. « Living in a Work of Art »

La même problématique, savoir comment vivre dans un environnement conçu par un autre, se retrouve dans un texte de 2008, inclus dans le recueil *Words Are My Matter*. Le Guin y décrit la maison dans laquelle elle a grandi à Berkeley. Celle-ci a été construite par l'architecte Bernard Maybeck. Or habiter l'œuvre d'un architecte dont « la personnalité marque tellement ses bâtiments que l'on peut souvent identifier un 'Maybeck' au premier coup d'oeil » (2016, 51, ma traduction), c'est évidemment vivre, comme les enfants de la génération 5, dans un monde orchestré pour soi par un autre. C'est dès le début sur ce point qu'insiste LeGuin. Contrairement à d'autres architectes plus célèbres (Le Guin fait référence à Frank Lloyd Wright et de façon implicite à Le Corbusier), Maybeck ne construit pas des bâtiments pour y mettre en œuvre des principes abstraits. Il construit pour de futurs habitants :

This consideration of the future interaction of the house and its inhabitants is no less sophisticated and complex for being unfashionably modest. It asserts that the builder of the house has a relationship with the (future) dwellers in the house (whether he knows them or not), and that that relationship implies a responsibility towards them on the part of the architect [...]. We are familiar with the idea that an architect should consider the natural environment and the social setting and make his building appropriate to them. We are not used to this idea that the house should also be appropriate to the individuals who will inhabit it ; indeed we are not used to our architects thinking about individuals at all.

La maison est bien donc pensée pour ses occupants. Ceux-ci se trouvent vivre dans ensemble conçu pour eux dans une intention déterminée. Dans la maison de Maybeck, l'intention est de leur offrir « satisfaction » et « repos » :

[Maybeck] had a premodern understanding of the connection between dwelling place and dweller. It would be extremely silly to call a Maybeck house a 'machine for living'. In 1908, the year after he build the house I grew up in, he wrote: « The house after all is only the shell and the real interest must come from those who are to live in it. If this is done carefully and with earnestness, it will give the inmates a sense of satisfaction and rest and will have the same power over the mind as music or poetry or any healthy activity in any kind of human experience. »

C'est peut-être à ce genre d'espace que songe Luis lorsque, dans le passage précédemment cité, il se demande si cette expérience contrôlée que représente la vie dans le vaisseau peut néanmoins offrir une forme liberté. Dans la suite de « Paradise Lost », les enfants du début étant devenus adultes, Bingdi, sans adhérer à la Béatitude, décide néanmoins de rester dans le vaisseau, justement parce que celui-ci lui offre une vie en paix : « I want to live my life in peace, doing no harm and receiving no harm. And, judging by the films and books, I think this may be the best place, in all the universe, to live such a life » (2004, 346).

Le vaisseau a des points communs avec la maison dans la description qu'en fait Le Guin. L'un comme l'autre matérialise, sinon le contrôle du moins l'influence de celui qui l'a conçu sur l'enfant qui y grandit : « A house so carefully and deliberately planned and intended to give pleasure has got to have an influence on a person living in it, and perhaps most of all on a child, because for a little child the house is pretty much the world » (Le Guin 2016, 59).

La maison est un « monde » aussi bien que le vaisseau. Bien que Le Guin précise que la maison se trouve à Berkeley et parle du jardin, elle ne dit pratiquement rien de ce qui l'entoure, de ce qu'il y a de l'autre côté de la clôture. Elle évoque la baie de San Francisco uniquement en tant qu'elle fait la vue, lointaine, inaccessible, aperçue des fenêtres du premier étage. L'enfant qui y vit ne semble pas sortir du lopin, pas plus que la génération 5 ne sort dans l'espace vide qui entoure le vaisseau.

Le mot de monde est du reste ambigu. Ni le vaisseau, ni la maison ne sont des mondes au sens où l'on parle de « mondes possibles » qui n'ont pas d'extérieur dans l'espace et dont on ne sortirait que par un saut métaphysique. Si la maison, comme le vaisseau, sont dits « mondes », c'est dans la mesure où ils ont un extérieur mais un extérieur vide : ce n'est rien. « They knew that life was inside: light, warmth, breath, companionship. They knew that outside was nothing. The void. Death. Death silent, immediate, absolute » (Le Guin 2004, 289).

La présence de cet extérieur vide, autour du vaisseau, fait inversement de celui-ci une sorte de maison. Les passagers ont chacun leur espace personnel, cette pièce et demie qui leur est attribuée à la naissance, un « homespace », ainsi que l'accès à des espaces partagés : le pont d'où se commande le vaisseau, ou le réfectoire. Cependant, à aucun moment, ces espaces partagés ne sont considérés comme un « dehors ». Le mot « dehors » (« outside », vingt-neuf occurrences d'après mes calculs) est réservé pour l'espace vide autour du vaisseau. Les espaces personnels ne constituent donc pas un « intérieur » qui serait opposé à un « extérieur », ou un « dehors ». Ils font plutôt penser à la chambre de l'enfant dans la maison familiale. Le dehors n'est pas de l'autre côté de la porte mais de l'autre côté des murs, ou de la barrière qui délimite le jardin.

Il arrive du reste aux passagers de sortir du vaisseau pour s'occuper de la carrosserie

du vaisseau, ou de sa « peau ». Cette tâche, réservée aux hommes, est dite « dermatologique ». Ou encore c'est l'EVA (« doing EVA ») d'après l'acronyme « Extra Vehicular Activity » auquel, dans ce texte où figurent déjà des anges, vient s'ajouter la référence biblique à Ève la première femme. La maison de Maybeck comme le vaisseau de « Paradise Lost » sont associés à la figure de la mère : mère-vaisseau (dans un passage cité plus haut) dont sortent les « outsiders » et qui est alors morte pour eux, mère-maison qu'adorent et maltraitent Le Guin et ses frères (Le Guin 2016, 59). C'est une inversion par rapport au Spes de « Newton's Sleep », qui se trouve rattaché à la figure de Ike, l'homme de la raison, qui en est l'un des concepteurs et veut y « simplifier » tous les aspects de la vie. Si le Spes est bien l'ancêtre du vaisseau de « Paradise Lost », la figure qui lui est associée a changé. A la différence du Spes de « Newton's Sleep », le Discovery de « Paradise Lost » (le nom du vaisseau est rarement utilisé dans cette nouvelle) ouvre une forme de vie, un mode d'habiter, aussi bien que la maison de Maybeck. Et, dans ces deux cas, l'habitation est opposée à un dehors vide, sans structure : c'est-à-dire qu'elle n'a pas de lieu.

Il reste que, dans le passage cité plus haut, Le Guin oppose la maison de Maybeck à une machine à habiter. Or, littéralement, le vaisseau est une « machine à habiter » : le vaisseau est une machine et une machine qui définit un mode d'habiter. L'expression mérite un détour.

IV. Machine à habiter

L'expression de machine à habiter est forgée par Le Corbusier dans son livre manifeste de 1923, *Vers une architecture*. L'époque est industrielle, l'architecture ne l'est pas. Les logements sont encombrés d'éléments de style qui ne peuvent pas être produits en série, et ne sont pas non plus adaptés aux nouveaux modes de vie. Le Corbusier prend l'exemple des avions (puis des paquebots et des automobiles). Leur conception répond à un problème précis : ils doivent pouvoir voler, transporter un ou plusieurs passagers, leur coût de fabrication doit être aussi bas que possible. Et c'est parce que l'engin répond à ce problème, sans y ajouter un style superflu, qu'il peut manifester une esthétique particulière. « Il faut donc transformer totalement les usages en honneur chez MM. les architectes, tamiser le passé et tous ses souvenirs à travers les mailles de la raison, poser le problème comme se le sont posé les ingénieurs de l'aviation et construire en série des machines à habiter » (Le Corbusier 1923, 100).

Ike, le père-concepteur du Spes, dans « Newton's Sleep », ne dirait pas autre chose. Il critique par exemple la reconstitution des environnements terrestres qui distinguent les différents secteurs du vaisseau (lui-même et la famille Rose habitent dans le « Vermont »). Ces environnements, ces ambiances sont comme les « styles » qu'entend écarter Le Corbusier, des rémanences d'une époque révolue, qui, à la fois, compliquent la construction des logements, ne sont pas adaptés à la vie qui y est menée et dénaturent l'esthétique de la machine à habiter :

« [...] don't make any landscapes [...] It's a matter of honesty. Let's use each area honestly, let it find its own aesthetic, instead of distinguishing it in any way. If Spes is our world, let's accept it as such. The next generation - what will these pretenses of earth scenery mean to them ? » (Le Guin, 1994, 28)

Si la machine à habiter, celle de Le Corbusier du moins, doit permettre d'inscrire l'architecture dans l'époque industrielle, elle n'entend y sacrifier ni l'esthétique, ni le confort : « La beauté ? Il y en a toujours lorsqu'il en existe l'intention et les moyens qui sont la proportion; la proportion ne coûte rien au propriétaire, mais seulement à l'architecte. Le cœur ne sera touché que si la raison est satisfaite et celle-ci peut l'être quand les choses sont calculées. Il ne faut pas avoir honte d'habiter une maison sans combles pointus, de posséder des murs lisses comme des feuilles de tôle, des fenêtres semblables aux châssis des usines. Mais ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire » (Le Corbusier 1923, 201).

La référence à une « machine à habiter » ne signifie donc pas que le logement répondrait à une logique industrielle, mécanique, une logique autonome, qui écraserait celle de la vie, celle des occupants avec leurs gestes, leurs habitudes. Au contraire, elle a pour fonction de réinscrire le logement dans son époque (celle industrielle des machines) et dans son environnement (dans le cas du vaisseau, l'espace sans Terre), en éliminant un superflu qui gêne les mouvements et irrite l'œil, s'adaptant ainsi au mode de vie des occupants et, par là, prenant une beauté qui lui est propre.

L'image de la machine à habiter en est cependant venue à représenter une approche purement technique du logement. Heidegger y est sans doute pour quelque chose (mais on trouverait des textes analogues chez Adorno) : « Y a-t-il encore, en ce temps, quelque chose de tel qu'un « chez soi », une habitation, une demeure ? Non, il y a des machines à habiter, des concentrations urbaines, bref : le produit industrialisé, et non plus une *maison* » (Heidegger 1990, 327-328).

Dans la conférence « Construire, habiter, penser » (1951), Heidegger, à l'opposé du renouveau de l'architecture que prône Le Corbusier, prend pour exemple de « maison » la ferme dans la Forêt Noire, dont la structure même évoque le rapport à la terre qui l'entoure, au ciel neigeux et qui laisse une place au lit de l'enfant, à celui des morts du passé, et à l'autel où l'on prie. La maison, l'habiter, doit ménager le quadriparti, sauver la Terre, accueillir le ciel, attendre les divinités, accompagner les mortels.

Le vaisseau spatial, tel que le décrit Le Guin, ne peut pas être une « maison », donnant lieu à un « habiter » au sens de Heidegger. Pour le philosophe allemand, il n'y a d'habiter que sur une Terre où se distinguent, dans l'activité même de bâtir, des lieux particuliers. C'est aussi un rapport à la Terre qu'invoque Le Guin, dans l'introduction déjà citée du recueil *Fisherman* : « Je crois que nous devrions emmener avec nous notre terre [dirt] partout où nous allons. Nous sommes terre, nous sommes Terre. » Pourtant, et quoi qu'en dise elle-même Le Guin dans cette introduction, se met en place sur le vaisseau de « Paradise Lost », loin de la Terre, et sans terre, un mode de vie, qui donne aux passagers le repos, la paix, une forme d'habiter qui semble même s'approcher de celle qu'offre la maison de Maybeck.

Dans une perspective phénoménologique, ou post-phénoménologique, on pourrait imaginer que le vaisseau lui-même se reconstitue comme Terre. C'est un tel devenir Terre de l'avion, ou du bateau, qu'esquisse Husserl dans le texte « L'arche-originnaire Terre ne se meut pas » : « Si je suis né enfant de marin, une part de mon développement a lieu sur le navire et celui-ci ne se caractérisera pas, pour moi, comme navire par rapport à la Terre [...], il sera ma « Terre », ma patrie originnaire » (Husserl 1989, 22). Le vaisseau constituant le sol de ma vie, il s'y rétablira les structures qui caractérisent pour les autres la vie terrestre. Je jugerai d'abord le vaisseau immobile et

c'est par rapport à ce sol que je déterminerai le mouvement et le repos. J'y distinguerai des lieux particuliers : un « chez moi », mon espace personnel, ma cabine, et par rapport à celui-ci un dehors, le pont, et des dehors proches et des dehors lointains et des horizons dont je sais qu'ils existent mais que je ne peux pas atteindre.

Cependant, Le Guin décrit dans la nouvelle « Paradise Lost » une forme d'habiter qui justement ne passe pas par le rétablissement des structures habituelles de la vie terrestre. En particulier, on l'a déjà remarqué, ne se distinguent pas pour les passagers, des « chez soi » et des « dehors » : il n'y a qu'un seul dehors, qui est le même pour tous, c'est l'espace vide, ou un espace géométrique que rien ne remplit, dont les directions sont interchangeable. La vie des passagers rappelle plutôt un passage de Levinas sur Gagarine. Contre Husserl et Heidegger qui insistent sur la localisation active de la vie ou de l'habiter humain, Levinas évoque une existence radicalement dé-territorialisée : « Pour une heure, un homme a existé en dehors de tout horizon - tout était ciel autour de lui, ou, plus exactement, tout était espace géométrique. Un homme existait dans l'absolu de l'espace homogène » (Levinas 1976, 302).

C'est ce mode d'existence que le vaisseau matérialise, et dont Le Guin fait un habiter, qui n'est plus limité dans la durée. Dans l'espace vide, les passagers du vaisseau ont un chez-soi. L'espace n'est plus structuré que par l'opposition entre le ici du vaisseau (l'ici du chez soi) et le dehors, lequel ne comporte plus de direction, ni de lieux puisqu'il ne s'agit plus d'aller quelque part. Le chez soi n'est nulle part. On pourrait parler d'un *habiter atopique* et y voir une forme radicale de la machine à habiter, au-delà même de celle qu'imagine Le Corbusier. Si celui-ci réinscrit en effet l'habitation dans son époque industrielle en s'inspirant de la conception des avions, la machine à habiter que représente le vaisseau appartient à une autre époque, imaginaire : celle du voyage interplanétaire ou, plus exactement, spatial. Les passagers, les habitants, peuvent oublier ou mettre en doute que le but du voyage soit de relier deux planètes, et préférer flotter dans l'espace, dériver sans carte, ni instrument de navigation. Or, en passant dans l'époque spatiale, la machine à habiter perd toute référence à un environnement spécifique (ville ou banlieue ou campagne), toute référence à la Terre, toute référence même à un quelconque lieu. Ce n'est pas qu'elle n'ait pas d'environnement, ou de dehors, ce serait impossible, mais ce dehors est vide, c'est un environnement nul, il n'y a rien. Et la machine à habiter ne se définit plus alors que par la mise en adéquation entre des contraintes de fonctionnement, ce en quoi elle est « machine », et le mode de vie des habitants (vie biologique, habitudes sociales, etc.), ce en quoi elle est « habitée ». Dans ses machines à habiter, Le Corbusier n'entendait aucunement faire abstraction de leur environnement spécifique, qui représentait une donnée, ou une contrainte, supplémentaire. Mais l'environnement nul du vaisseau spatial en fait la plus rigoureuse « machine à habiter ».

V. Craquements et frissons

Cette mise en adéquation des contraintes de fonctionnement et des modes de vie est une co-adaptation de la machine à habiter et de ses habitants. La machine est bien pensée pour les voyageurs mais ceux-ci doivent s'y acclimater, et, comme on l'a vu, ce processus leur donne l'impression d'être contrôlés par d'autres, la génération 0, qui ont

conçu la machine. Cette acclimatation, ce contrôle, n'est du reste pas parfait : « No matter how you civilized it, the body remained somewhat wild, or savage, or natural. It had to keep up its animal functions, or die. It could never be fully tamed, fully controlled » (2004, 277).

Le vaisseau emporte des humains, des plantes, nécessaires à l'alimentation, et des bactéries, nécessaires à la vie humaine et végétale. Le développement des plantes n'est jamais totalement prédictible. Les bactéries mutent et doivent être surveillées. Pourtant, aucun incident ne marque les cinq générations qui se succèdent dans le vaisseau. Les maladies infectieuses ne sont plus même un souvenir mais une entrée dans les livres d'histoire. L'esprit lui-même semble pouvoir être contrôlé : « What about the controller, the civiliser itself, the mind? Was it civilised? Did it control itself? There seemed to be no reason why it should not » (2004, 277).

Les difficultés que rencontrent les voyageurs semblent plutôt être d'ordre psychosomatiques ou « psychogénétiques », dans une zone obscure où l'esprit et le corps ne se distinguent plus nettement. Les premières générations, et particulièrement les hommes entre trente et quarante ans, « souffrent de démangeaisons, léthargie, douleurs articulaires, nausées, faiblesse, difficultés à se concentrer » (Le Guin 2004, 290, ma traduction). À la suite de cette épidémie, essentiellement masculine, la charge de la « dermatologie » du vaisseau, qui consiste à « réparer et maintenir la peau du monde là où elle entre en contact avec l'espace » (290) et qui implique donc de sortir du vaisseau, est confiée aux hommes. La troisième génération connaît pendant quelques années un nombre anormalement élevé de fausses couches. Dans la quatrième et la cinquième générations, apparaît un nouveau syndrome, appelé TSS, « tactile sensitivity syndrome » :

The symptoms were random pains and extreme neural sensitivity. TSS sufferers avoided crowds, could not eat in the refectories, complained that everything they touched hurt ; they used dark glasses and earplugs and covered their hands and feet with things called sox. As no explanation or cure had been found, myths of prevention sprang up and folk remedies flourished. (291)

Aucune explication n'est donnée quant à la cause de ces afflictions, ou leur succession. Elles semblent rester marginales, n'occasionnant pas de dysfonctionnement majeur dans la poursuite du voyage. Aucun des enfants que suit le récit n'en est affligé. Il est possible que la pratique de la Béatitude en diminue les effets : « The angels asserted that no practitioner of Bliss suffered from TSS and that to escape it, all you had to do was learn to rejoice » (292).

Mises à part les fausses couches de la troisième génération, ces syndromes semblent toujours être liés à la peau et à une hypersensibilité de celle-ci : hypersensibilité des quatrième et cinquième générations mais aussi démangeaisons qu'éprouvent les hommes des deux premières générations et qui semblent se résorber lorsque ceux-ci sont chargés de la dermatologie du vaisseau. Ce mode d'habiter semble se refléter sur le corps des habitants dans des affections de la peau (l'eczéma) que l'on dit aussi atopiques, n'étant liées à aucun lieu particulier du corps mais se déplaçant sur celui-ci. Comme si peut-être ce contrôle, cette adaptation à la machine, qui ne peut pas être parfaite, engendrait une sorte de manie, une sensibilité exacerbée à ce qui justement y

échappe, jusqu'au moment où la Béatitude donne sens à ce contrôle et à son imperfection : la vie dans le vaisseau est l'expression mortelle, donc imparfaite, d'une immobilité immortelle.

L'habiter, le fait de vivre dans un ensemble conçu par un autre, ne se fait pas sans friction. C'est aussi le cas dans la maison de Maybeck. Celle-ci est bâtie en planches de sequoia qui craquent, donnant à entendre des pas, et des présences. Le Guin raconte la nuit d'un de ses cousins, qui, endormi dans la chambre en face de l'escalier, entend quelqu'un monter qui disparaît dès que lui-même apparaît sur le palier. De peur, le cousin finit par installer une couchette sur le balcon. Le Guin évoque aussi la première fois qu'elle-même reste seule dans la maison, et cette « lente panique » qui monte en elle : « I tried to be brave but little by little the shadows and the creakings were too much for me » (Le Guin 2016, 62).

Si elle finit par s'y habituer, c'est en prenant ces craquements dans une sorte de jeu imaginaire :

Redwood floors have a kind of delayed resilience ; compressed by a footfall, they snap back ... after a while ... hours perhaps. Once you understand the phenomenon, it is more or less endurable. As an adolescent I rather liked to hang over the deep well of the stair case and listen to the invisible people ascending it, or later, to lie in my small room and listen to my self walking around up in the attic, the floor repeating every step I had taken there that afternoon. (Le Guin 2016, 62-63)

Les craquements perdent leur caractère effrayant lorsqu'ils sont « compris » mais surtout repris par l'imagination, qui joue à y distinguer des êtres invisibles ou, comme après un voyage dans le temps, à y reconnaître ses propres pas.

C'est aussi peut-être par ces craquements que la maison de Maybeck se distingue d'une machine à habiter. L'architecte ne les avaient pas prévus. La matière même, ces arbres dont la vie propre fait encore écho dans la maison, vient rattacher celle-ci à la Terre où se sont enracinés ces mêmes arbres : ils introduisent donc un rapport à la Terre qui fait justement défaut dans le vaisseau spatial.

Dans la nouvelle « Newton's Sleep », c'est le problématique rapport à la Terre, l'effort même des passagers pour se détacher de la Terre, qui produit dans le vaisseau une série d'apparitions : d'abord une vieille femme au corps brûlé, puis une foule en haillons, des plantes aussi. Les apparitions sont intangibles, inaudibles. On peut marcher au travers. Ike, l'homme de la raison, ne les voit pas. Les passagers les considèrent tantôt comme des hallucinations, tantôt comme des fantômes. Ils y voient l'effet de la pauvreté de leur environnement (Le Guin 1994, 42), ou celui de leur culpabilité (43), une sorte de folie ou une réalité dont le mode d'existence serait inconnu. Ils ne réussissent pas à leur donner sens :

Call them hallucinations, then - Helena said - although I liked ghosts better. 'Ghosts' may be in fact more accurate. But we don't know how to coexist with ghosts. It is not something we're trained in. We have to learn how to do it as we go along. And believe me we have to. They are not going away [...] We who are aware if them have to learn what kind of existence they have, and why. (47)

C'est faute de savoir co-exister avec les apparitions que les passagers se heurtent les uns aux autres et que le vaisseau sombre dans le chaos. Mais cette co-existence avec les apparitions semble supposer de pouvoir leur donner un sens, un statut, et cela par l'imagination, comme Le Guin adolescente domestique les bruits de la maison en jouant à y percevoir différents personnages. La même idée intervient dans une autre nouvelle « Dancing with Ganam » du même recueil. Il s'agit encore d'un voyage spatial. Celui-ci utilise un mystérieux effet « Churten », que les personnages ne contrôlent, ni ne comprennent. Leur hypothèse est que la « réalité » perçue à l'arrivée dépend de la coordination entre l'imagination des voyageurs :

Only when you all worked together to construct a joint, coherent reality could the ship begin to respond to it and record it, right ?

- Yes. But it's very difficult - Shan said - to live without the notion that there is, somewhere, if one could just find it, a fact.

- Only fiction - said Forest - unrelenting, fact is one of our finest fictions. (1994, 118)

En liant le fait à la fiction, Le Guin ne défend pas ce que, au regard de la politique contemporaine, on appellerait des fausses nouvelles, des fake news. Dans un passage de *Words Are My Matter*, Le Guin prend soin de distinguer la « fiction » et le « mensonge » [lie] ou le « vœu pieux » [wishful thinking]. Le mensonge, comme la fausse nouvelle, reste attaché à un mythe du fait, et vise seulement à remplacer un fait par un autre. La fiction s'en détache délibérément et explicitement pour donner un aperçu sur la réalité qui n'est plus de l'ordre du fait :

Fiction is invention, but it is not lies. It moves on a different level of reality from either fact-finding or lying. [...] Don Quixote indulges his longing to be a knight till he loses touch with reality and makes an awful mess of his life. That's wishful thinking. Miguel Cervantes, by working out and telling the invented story of a man who wishes he were a knight, vastly increased our store of laughter and our human understanding. (2016, 108)

Dans la nouvelle « Dancing for Ganam », l'idée qu'il n'y a pas de faits sinon comme fictions, est immédiatement nuancée par plusieurs éléments. Les voyageurs doivent d'abord collaborer entre eux pour constituer la fiction la plus stable possible, faute de faire face à l'expérience la plus chaotique : « a sort of shit-planet » (1994, 114). D'autre part, la fiction qui permet de co-exister avec ce qui apparaît doit toujours être considérée comme telle. Il ne s'agit donc pas d'y croire, de la prendre pour une vue univoque sur la réalité : « And look : on the fiction theory, we should be careful not to « believe » Dalzul's records, or the ship's tapes. They're fictions » (119).

Enfin, la fiction semble encore devoir s'attacher à la Terre. La meilleure façon, pour les voyageurs, de synchroniser leurs fictions, de mettre leurs fictions à l'unisson, est de chanter et finalement de danser « pour » la planète elle-même : Ganam, comme Hsing et Luis dans la scène finale de « Paradise Lost », dansent pour et sur cette nouvelle Terre qu'ils ont abordée. Il semble, dans ces nouvelles, que l'on ne danse pas dans l'espace mais seulement les pieds sur Terre.

L'ambiguïté avec laquelle, dans « Paradise Lost » est évoqué le possible effet de la Béatitude dans la résolution des « syndromes » d'hypersensibilité s'explique sans doute dans cette perspective. Les syndromes ne sont pas visuels mais plutôt tactiles.

Cependant, ils relèvent bien d'une hypersensibilité qui fait apparaître pour ceux qui en sont atteints des présences que les autres ne remarquent pas. Ce passage du registre visuel (dans « Newton's Sleep ») ou auditif (dans « Living in a Work of Art ») au registre tactile tient peut-être à ceci que les concepteurs du vaisseau ont déjà organisé un système d'hallucinations visuelles, dans un jeu de réalité virtuelle qui permet aux passagers de faire l'expérience des environnements de la Terre. Le champ visuel serait déjà comme saturé d'un virtuel, contrôlé et reconnu pour tel. C'est alors par le toucher, plutôt que par la vision ou l'ouïe, que les corps se soustraient à ce contrôle. Mais, justement, la Béatitude donne sens à ce contrôle imparfait, qui représente une version mortelle d'un paradis éternel. Elle le reprend dans son imaginaire. Le défaut de la Béatitude ne serait pas dans ce qu'elle peut avoir d'irréel mais dans le fait de constituer une religion, un système de croyances, au lieu de laisser jouer l'imagination librement. Le Guin adolescente, penchée au-dessus de la cage d'escalier, ne croit pas à l'existence des personnages qu'elle entend monter. Elle se contente de les imaginer : donnant sens aux bruits, apaisant l'effroi qu'ils lui causent d'abord, tout en maintenant stable la réalité. Alors que pour les adeptes de la béatitude, « [b]elief dismisses reality. [...] It is dangerous to confuse reality and unreality - he said promptly - to confuse desire with power, ego with cosmos. » (Le Guin 2004, 299)

Cette remarque est faite par un personnage qu'il ne faut pas forcément prendre au mot. Il reste que la Béatitude est une religion, ce que n'est pas l'imagination. Et c'est bien par l'imagination que Le Guin adolescente apprend à co-exister avec les fantômes de la maison. Il reste, d'autre part, que la Béatitude coupe le rapport à la Terre lequel semble faire la solidité des fictions, dans les nouvelles de Le Guin. La fiction aboutit (dans « Dancing for Ganam », comme dans « Paradise Lost ») à une danse sur ou à la Terre.

VI. Les éléments de la fiction

La fiction, en tant que telle, l'image non pas comme objet d'une croyance mais comme jeu, stabilise les voyageurs sur Ganam (dont le vaisseau s'enfonçait d'abord dans le sol d'une « planète de merde »). Elle apaise la panique de la jeune Le Guin face aux craquements de la maison de Maybeck ou atténue l'hypersensibilité tactile des passagers de « Paradise Lost ». Cette thérapie par l'imagination peut rappeler les exercices que Bachelard évoque dans *Les rêveries de la volonté* pour surmonter le vertige une fois éprouvé en montant à la cathédrale de Strasbourg (Bachelard 1948, 301 et suivantes, cf. aussi Cassou-Noguès 2019). Le vertige, comme la panique, comme l'hypersensibilité, se joue dans cette zone où ce que l'on voudrait distinguer comme esprit et corps se brouille.

Pour Bachelard, le vertige vient d'un déséquilibre perçu entre les différents éléments qui forment notre environnement. On sent trop d'air en haut du clocher, comme on peut sentir dans une cave trop de terre, la phobie de l'écrasement remplaçant alors celle de la chute. Mais la cure est la même et passe par l'imagination. Il faut se fortifier par l'imagination et, selon ses phobies, s'habituer à tomber puis à s'envoler dans sa chute, ou à pénétrer sous la Terre pour en explorer les interminables boyaux et gouffres. Ce sont ces infinis travaux de l'imagination (comme on parle des douze travaux d'Hercule) qui permettent de s'acclimater aux différents éléments de notre

environnement et à leurs possibles déséquilibres. C'est une gymnastique immobile :

Contempler l'univers avec une imagination des forces de la matière, c'est refaire tous les travaux d'Hercule, c'est lutter contre toutes les forces naturelles opprimantes avec des efforts humains, c'est mettre le corps humain en action contre le monde. [...] Si l'on pouvait étudier les travaux d'Hercule dans leurs rêveries dynamiques, comme des images de la volonté première, on accéderait à une sorte d'hygiène centrale qui a déjà, à peu près, toutes les vertus de l'hygiène effectuée. Imaginer lyriquement un effort, donner à un effort imaginaire les splendides images légendaires, c'est vraiment tonifier l'être entier, sans encourir la partialité musculaire des exercices de la gymnastique usuelle. (Bachelard 1948, 362-363)

L'imagination telle que l'analyse Bachelard n'a pas les mêmes contenus que les fictions de Le Guin. Les poésies que, pour l'essentiel, étudie Bachelard ou les « rêveries » auxquelles lui-même se livre, dans la *Poétique de l'espace* notamment, ne ressemblent évidemment pas aux nouvelles de Le Guin, ni aux fictions qu'elle prête à ses personnages. Bachelard vise à fonder une poétique. Il n'y est pratiquement pas question de récit. Bachelard s'intéresse aux différentes valeurs que prennent, dans quelques vers, ou une description, les éléments cosmologiques, l'air, l'eau, le feu, la terre. C'est que, pour le philosophe, l'imaginaire humain possède une structure immobile, innée à l'humain, organisée autour de ces quatre éléments qui y prennent des valeurs parfois contradictoires mais que l'on peut retrouver indépendamment du contexte culturel. Il s'agit d'analyser cette structure imaginaire qui est hors de l'histoire, ne connaît pas de progrès, ni de transformation, mais se retrouve dans la poésie, comme l'inconscient se retrouve dans les rêves. Si l'imagination peut avoir une portée thérapeutique, c'est un peu comme la psychanalyse en amenant à la conscience, à l'expression explicite des éléments latents dans l'esprit humain et en rétablissant entre eux une sorte d'équilibre.

Dans les nouvelles de Le Guin évoquées ci-dessus, la portée thérapeutique de l'imagination tient à ce qu'elle permet de donner un sens (un sens parmi d'autres possibles puisqu'il s'agit de fiction et non de croyance ou de religion) à un indéterminé, un bruit, une image, un contact, qui vient du dehors. A en croire Le Guin lorsqu'elle discute de ses nouvelles, ou à suivre la morale explicite de ces histoires, l'imagination prend toute sa portée lorsqu'elle vient finalement s'appuyer, comme les pieds des danseurs, sur la terre.

L'imaginaire de Bachelard semble être à la fois plus étroit et plus large que l'imagination de Le Guin. Plus étroit dans la mesure où il est lié à une structure fixe, innée, mais plus large puisque les rêveries, pour Bachelard, peuvent être portées par n'importe lequel des quatre éléments, alors que l'imagination pour Le Guin doit toujours retomber sur terre. Le rôle que Bachelard donne aux rêves d'envol, une gymnastique intérieure qui prévient le vertige, est comparable à celui que prend la danse lorsqu'elle répond à l'angoisse du dehors qu'éprouve les « outsiders ». Mais il s'agit, pour Bachelard, d'apprendre par l'imagination à voler dans l'air, ou dériver dans l'eau, ou se réchauffer au feu des volcans, aussi bien qu'à danser sur la terre. Pour suivre Bachelard dans ses rêveries, il faudrait ignorer ce que dit Le Guin elle-même de « Newton's Sleep » et apprendre plutôt avec les passagers de « Paradise Lost » à

habiter l'espace.

Conclusion

- I don't want to be in another person's world, I want to be in mine, she said.
- You read novels', he said
- Sure. But I do reading. The writer puts the story there, and I do it. I make it be. The v-programmer uses me to do his story. Nobody uses my body and my mind but me. (Le Guin 2004, 283)

On pourrait discuter de la distinction qu'établit Hsing entre la littérature, à laquelle le lecteur donnerait lui-même corps, et la VR qui le lui prendrait, qui utiliserait à son propre profit le corps et l'esprit du joueur. Le romancier n'utilise-t-il pas, ne manipule-t-il pas aussi le corps et l'esprit du lecteur ? Comment, par degré ou par principe, s'établit la différence entre le rapport du romancier à son lecteur et celui du programmeur au joueur ? Cependant, Hsing n'est pas seulement une lectrice, elle est aussi un personnage de fiction que l'auteur, Le Guin en l'occurrence, semble utiliser pour produire son histoire. Hsing, si elle en prenait conscience, s'y refuserait certainement : « personne d'autre moi n'utilise mon corps et mon esprit ». Pourrait-elle faire l'histoire dans laquelle elle figure comme celles qu'elle lit ? Les personnages de fiction font-ils l'histoire plutôt que l'auteur ? La question est de savoir si le romancier peut sortir de lui-même, avec l'aide de ses personnages, si ceux-ci ont une autonomie propre, sortir d'un univers qu'il contrôle et dans lequel il serait lui-même enfermé, comme l'écrivain pour Bachelard est enfermé dans un imaginaire dont la structure est infiniment riche, se prête à d'infinies expressions mais reste néanmoins figée ?

Dans les textes de Le Guin, il ne fait pas de doute que l'on peut sortir de soi aussi bien que des vaisseaux spatiaux et des maisons tels qu'ils ont été d'abord conçus. Cela parce qu'il y a une matérialité qui échappe au contrôle, au contrôle névrotique comme à celui de la raison, et qui entraîne au dehors. C'est vrai des voyages dans l'espace comme de l'écriture romanesque. Et cette matérialité est toujours associée à l'élément terre. Dans le poème qui donne son titre au recueil de textes *Words Are My Matter*, cette matérialité des mots est celle d'une pierre (Le Guin 2016, « Epigraph »). Ou, plus explicitement encore dans l'article « Making up a Story » :

It can be useful to think of writing as gardening. You plant the seeds, but each plant will take its own way and shape. The gardener is in control, yes ; but plants are living, willful things. Every story has to find its own way to light. [...] Watch it, water it, let it grow. [...] The writing of fiction is endlessly surprising to the writer. (Le Guin 2016, 110)

Le Guin prend soin de l'explicitement, les commentateurs l'ont remarqué, la « morale » à tirer des nouvelles « Paradise Lost » et « Newton's Sleep » est claire : « *We are dirt. We are Earth* ». Il n'y a de vie, sinon abstraite et instable, que dans un certain rapport à la Terre. Pourtant, le vaisseau de « Paradise Lost » ouvre une forme d'habiter, qui, comme la maison de Maybeck, avec laquelle il a un certain nombre de points communs,

procure à ses hôtes la paix. Cet habiter, sans lieu, ni terre, cet habiter dans une machine dé-territorialisée pourrait, mieux que les rêves d'envol de la poétique de Bachelard, donner forme à une vie extra-terrestre, ou multi-élémentaire. Certes, il y a dans les essais de Le Guin, dans ce qu'elle dit de ses récits, dans leur conclusion, une proximité à l'éco-criticisme. Mais dans leur mouvement propre, ils vont au-delà, donnant à penser des vies possibles plus larges, des vies possibles qui traversent les éléments cosmologiques : « The great stories of imagination have meanings beyond any message » (Le Guin 2016, 110).

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

Cassou-Noguès, Pierre, « Bachelard and the Imorg », in *Phobic Postcards, Substance@work*, 2019, en ligne [<http://substancejournal.sites.lmu.edu/phobic-postcards/bachelard>].

Heidegger, Martin, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1951.

_____ Question IV, Paris, Gallimard « Tel », 1990.

Husserl, Edmund, *La Terre ne se meut pas*, trad. D. Franck, Paris, Minuit, 1989.

Goetz, Benoît, *Théorie des maisons*, Paris, Verdier, 2011.

Le Corbusier, *Vers une architecture* (deuxième édition), Paris, Crès, 1924 [1923].

Le Guin, Ursula K., « Newton's Sleep », *A Fisherman of the Inland Sea*, New York, Harper, 1994, p. 22-51.

_____ « Paradise Lost », *The Birthday of the World*, Londres, Gallancz, 2004.

_____ « Living in a Work of Art », *Words Are My Matter*, New York, Small Beer Press, 2016.

Levinas Emmanuel, « Heidegger, Gagarine et nous », in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme* (deuxième édition), Paris, Albin Michel, 1976, p. 299-303.

Payne, Tonia, « We are dirt. We are Earth. Ursula Le Guin and the problem of extraterrestrialism », in C. Gersdorf et al. (dir), *Nature in Literary and Cultural Studies*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 229-248.