

## *4-Le monde andin*



## Le monde désenchanté de la science-fiction équatorienne ? : « Viaje imprevisto » d'Alicia Yáñez Cossío<sup>1</sup> (1975) et « El analista » de Santiago Páez (1994)<sup>2</sup>

LA SCIENCE-FICTION représente un genre tardif et marginal en Équateur, même si Santiago Páez s'impose aujourd'hui comme une de ses figures marquantes. Au sein de la production d'un artiste également, la science-fiction se présente souvent comme une pratique mineure, une sorte d'exercice de style. Abdón Ubidia, par exemple, acteur de l'avant-garde des années 1960 au sein du mouvement Tzántzicos et de la Asociación de Escritores Jóvenes del Ecuador, puis promoteur de la revue littéraire *La Bufanda del sol* (aux côtés de Raúl Pérez Torres, Iván Egüez, Francisco Proaño, entre autres) dans les années 1970, publie des nouvelles parfois considérées comme de la science-fiction, en 1989, dans le recueil *Divertinventos* ; mais il s'agit davantage de contes fantastiques, qui incluent une dimension inexplicable et irrationnelle. Il en va de même, en 2009, de son recueil *La Escala humana*, qui relève aussi de la *fantasy*, tendant à faire intervenir le surnaturel.

La précurseuse de la science-fiction équatorienne elle-même, Alicia Yáñez Cossío (1929-), est l'auteur d'un seul volume de science-fiction, le recueil de nouvelles *El beso y otras fricciones*, publié en 1975. Son premier roman paru, *Bruna, soroche y los tíos*, la fait connaître en 1972 en obtenant le Prix national Ismael Pérez Pazmiño du quotidien *El Universo* ; et c'est ce succès qui lui permet de faire éditer sa production SF, restée jusque-là invisible. Par la suite, son œuvre s'articulera autour de personnages

---

<sup>1</sup> YANEZ COSSIO Alicia, «Viaje imprevisto», Miguel Donoso Pareja (ed.), *Antología de narradoras ecuatorianas*, Quito, Libresa, 1997, p. 181-183.

<sup>2</sup> PAEZ Santiago, «El analista», Raúl Vallejo (ed.), *Cuento ecuatoriano de finales del Siglo XX*, Quito, Libresa, 1999, p. 372-376.

féminins en butte aux préjugés d'une société conservatrice, dont la force personnelle défie les conventions sociales et religieuses. Le traitement des problématiques de genre lui permettra en effet, comme elle le revendique, de «combatir las viejas estructuras, los valores caducos, las ideologías pasadas [...]»<sup>3</sup>. Elle publiera ainsi *Yo vendo unos ojos negros* en 1979, *Más allá de las islas* en 1980, *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona* en 1985, *La casa del sano placer* en 1989 ou encore *El cristo feo* en 1996, *Aprendiendo a morir* en 1997 et *Y amarle pude...* en 2000, outre de la poésie et une pièce de théâtre.

De même, Santiago Páez (1958-) semble privilégier d'autres genres que la science-fiction, parmi lesquels, dans une production déjà vaste, le roman policier à caractère fantastique comme *La Reina Mora* (1997), *Los Archivos de Hilarión* (1998), *Shamanes y Reyes* (1999), *Condena Madre* (2000), ou le roman pour la jeunesse avec *El complot de las mamás* (2007) et *El secreto de la ocarina* (2008). Toutefois, il entre en littérature par la science-fiction, avec le recueil de nouvelles *Profundo en la galaxia*, en 1994, qui obtient le Prix national José de la Cuadra. Il y revient avec une remarquable tétralogie, *Crónicas del Breve Reino* en 2006, quatre romans brefs (ou longues nouvelles) pouvant être lus séparément, dont un de science-fiction : *Uriel*.

Cette relative confidentialité de la SF en Équateur s'explique par plusieurs facteurs. Le marché de la presse populaire, qui permettrait de gros tirages à bas prix, reste limité, tout particulièrement celui de la presse de jeunesse, vecteur privilégié de la SF. La hiérarchie entre une littérature jugée noble et une littérature de science-fiction toujours conçue comme mineure en dépit de sa popularité pénalise également la production nationale. Si la SF est connue et appréciée dans le pays, c'est par le biais d'une production importée d'Europe et, surtout, des États-Unis.

Dès lors, il n'est pas surprenant que la science-fiction fasse davantage l'objet de nouvelles que de romans. Ce phénomène tend à la classer doublement à la marge. Le choix de la forme brève et de la publication de recueils l'associe en effet à ce que les critiques ont appelé la littérature invisible. Arturo Arias parle ainsi d'un «fantasma de las literaturas invisibles» propre aux auteurs des pays en voie de développement : «Una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialoguiza, a la cual nadie toma en cuenta<sup>4</sup>.» La science-fiction équatorienne émerge, dans ce contexte, du boum de la nouvelle à partir des années 1970, comme l'illustre le recueil *El beso y otras fricciones* d'Alicia

---

<sup>3</sup> CEDEÑO Thalía, DAVILA Ramiro, «Entrevista a Alicia Yáñez Cossío», *AFESE*, N° 49, p. 167, article en ligne, consulté le 6 mars 2012 : <http://www.afese.com/img/revistas/revista49/entrevistayanez.pdf>

<sup>4</sup> Cité par A. MARTINEZ PABLO A., «Postmodernidad y cultura popular urbana: dos proposiciones sobre el nuevo cuento ecuatoriano para el siglo XXI», article en ligne, consulté le 5 mars 2012: [www.trinity.edu/pmartine/Martinez/ensayo.htm](http://www.trinity.edu/pmartine/Martinez/ensayo.htm)

Yáñez Cossío. Même s'il relève d'une longue tradition, manifeste dans l'œuvre des auteurs du Groupe de Guayaquil des années 1930 par exemple, le choix de la nouvelle renvoie à une stratégie toute pragmatique de la part d'auteurs désireux de toucher un nombre maximal de lecteurs, dans une société où l'acheteur de livres appartient aux secteurs privilégiés. La majorité de la population, par illettrisme, par pauvreté, en raison de la tyrannie de l'image, reste en marge des circuits de diffusion du livre. Dans les années 1990, la vogue des ateliers d'écriture fait émerger une jeune génération qui entre en littérature par l'exercice de la nouvelle, au point que la critique évoque la consolidation de un «nuevo cuento ecuatoriano<sup>5</sup>» dont témoigne à son tour la production originale de Santiago Páez.

La science-fiction équatorienne, production marginale, se caractérise toutefois par son originalité et la grande liberté qu'elle prend avec les topiques admis du genre, en raison même de son invisibilité qui la libère des dictats des modes littéraires et des maisons d'édition. Elle émerge en ce sens non seulement du boum de la nouvelle, mais aussi, comme le souligne Raúl Vallejo, d'une nouvelle préoccupation pour le langage, de l'apparition de l'antihéros, de l'instauration d'un jeu avec le lecteur, notamment par la démultiplication du narrateur et des narrations<sup>6</sup>. Dans ce panorama littéraire en renouvellement, si aucune grande figure ne semble se dégager, de jeunes auteurs explorent de nouvelles formes narratives dans un but expérimental, mais aussi pour chercher une nouvelle façon de dénoncer les injustices de la société équatorienne et le poids d'un ordre conservateur, pris dans les contradictions des valeurs consuméristes à partir des années 1970. Aucun grand roman fondateur d'un nouveau courant, mais une multitude d'œuvres, souvent isolées, qu'illustrent depuis la science-fiction Alicia Yáñez Cossío et Santiago Páez. Ils rejoignent les thématiques abordées par leurs contemporains à travers des genres plus conventionnels, en questionnant les croyances d'une société carcan, prisonnière de ses préjugés et condamnée à la médiocrité. Alicia Yáñez Cossío et Santiago Páez jouent avec les codes SF, afin d'offrir une lecture personnelle de la réalité contemporaine : celle d'un monde en Guerre froide angoissé par une course technologique déshumanisante pour Alicia Yáñez Cossío, celle d'un Équateur toujours en quête de son identité chez Santiago Páez. Dans les deux cas, la science-fiction sert à dépeindre un monde désenchanté, à la recherche d'un équilibre et de réponses qui toujours se dérobent. Elle représente un réservoir de stratégies littéraires, narratives et esthétiques, au service de la dénonciation d'une réalité culturelle décevante.

Afin de souligner les apports de cette production originale dans le paysage littéraire équatorien, nous nous attarderons sur deux textes représentatifs,

---

<sup>5</sup> Nous traduisons « cuento » par nouvelle pour éviter tout contresens.

<sup>6</sup> VALLEJO Raúl, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano*, Quito, Libresa, 1990, p. 18-25.

même si nous en évoquerons d'autres : «Viaje imprevisto», tiré de *El beso y otras fricciones*, d'Alicia Yáñez Cossío ; «El analista», publié dans *Profundo en la galaxia*, de Santiago Páez. Ils illustrent en effet la réactualisation et la reformulation des topiques SF, combinant, le cas échéant, la technologie du futur aux éléments culturels indiens, pour servir la construction d'un jeu narratif avec le lecteur, d'une part, et la démystification du réel, d'autre part.

## **1. L'angoissante aporie de «Viaje imprevisto» d'Alicia Yáñez Cossío**

### **1.1. L'utilisation du space opera**

Dans «Viaje imprevisto», des astronautes venus d'un espace-temps inconnu, issus de la lointaine galaxie Omega, atterrissent, suite à une panne technique, sur Terre. Le narrateur omniscient ne spécifie pas l'époque dans laquelle ils atterrissent ; le lecteur apprend juste qu'il s'agit «de una época remota<sup>7</sup>.» L'incident, qui donne son titre à la nouvelle, la fait entrer de plain-pied dans l'univers SF à travers ce sous-genre qu'est le *space opera* : à son retour d'un long voyage interplanétaire, la navette Apolo 1200 devait se rendre directement à la galaxie Omega. Les mystérieux astronautes peuvent donc être considérés comme des extraterrestres égarés, au savoir scientifique infiniment supérieur à celui de l'humanité, capables non seulement de déplacements intergalactiques, mais intertemporels. Leur technologie est d'une puissance inouïe : «Hicieron los cálculos y se enteraron que habían retrocedido al año Cero de la Civilización occidental. Al medir las distancias, comprobaron que estaban cerca de la ciudad de Jerusalén [...]»<sup>8</sup>. Les avancées scientifiques leur permettent également, avec une simplicité stupéfiante, de programmer leurs puissantes machines pour obtenir les informations idoines et de se vêtir selon les usages de l'époque : «Sacaron los vestidos apropiados para esa época, comprimidos en sobres, que al contacto con el ambiente, adquirieron su tamaño normal<sup>9</sup>.» Il en va de même de la communication avec les autochtones qui incarnent à leurs yeux une altérité absolue. Leurs équipements de pointe leur permettent d'évoluer de façon naturelle et inconsciente de surcroît dans ce milieu exotique :

Por medio de grabaciones que escucharon mientras se vestían, se enteraron de las costumbres y de los diversos acontecimientos que sucedieron en ese lejano periodo. Mientras recibían la síntesis de una clase de historia y se preparaban para enfrentarse al pasado, tomaron sus armas defensivas y protectoras. Luego se colocaron el pequeño aparato traductor, marcado de antemano con el idioma que se hablaba en ese

---

<sup>7</sup> YANEZ COSSIO Alicia , «Viaje imprevisto», *op. cit.*, p. 181.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

tiempo y en ese lugar, y abandonaron la nave llenos de curiosidad y de cautela<sup>10</sup>.

La panne technique, grain de sable dans un plan de vol pourtant bien rodé, est aussi le moteur de la narration, selon les topiques du *space opera*. Le narrateur omniscient rend compte de l'action depuis le point de vue de ces voyageurs égarés, regard innocent et neuf à l'instar de celui des *Lettres persanes*. C'est au lecteur, qui seul possède les clés d'interprétation, de décrypter les enjeux sous-jacents de la narration. Il s'instaure d'emblée un jeu entre narrateur et lecteur, où ce dernier produit le sens à partir des indices du texte. La relation entre narrateur et lecteur se présente d'abord comme asymétrique. La supériorité des astronautes semble indéniable et écrasante. Voilà le lecteur en position d'infériorité face à ces êtres auxquels le narrateur omniscient est associé, puisque ce dernier non seulement rend compte des événements depuis la perspective des extraterrestres, mais se garde bien de lui expliquer leurs mystères technologiques, lesquels lui restent donc hermétiques de bout en bout. Toutefois, l'asymétrie entre narrateur et lecteur tend à disparaître dans un second temps.

En effet, les astronautes observent des paysages inhabituels, selon les topiques de la SF ici inversés. De façon générale, ce sont les humains confrontés au monde étranger d'une autre planète qui font l'expérience du dépaysement et de l'altérité. Or ici, le lecteur en sait rapidement davantage que les extraterrestres et que le narrateur lui-même. Astucieusement, s'il est confronté à un univers inhabituel propre à la science-fiction, c'est pour mieux y reconnaître des référents familiers.

La seconde partie de la narration décrit une rencontre apparemment fortuite : les astronautes croisent un homme dont l'allure attire leur attention. Le Terrien, en sueur et dépenaillé, tient une corde ; il paraît désespéré, les yeux rougis par des pleurs abondants. Le malheureux, qui n'a pas remarqué la présence des voyageurs, s'emploie alors à faire passer la corde sur la branche d'un arbre. La description neutre et factuelle de ses gestes fait immédiatement sens pour le lecteur qui n'a, pour sa part, aucun doute sur les intentions du personnage. Les astronautes, eux, interviennent au dernier moment pour empêcher le malheureux de se suicider.

Dans un second temps, ils calment l'homme grâce à la préparation de pointe qu'ils ont reçue, selon les topiques SF : «estaban preparados para controlar las histerias y neurosis<sup>11</sup>.» Le suicidaire leur confie les raisons de son geste : «Los atronautas se enteraron del motivo por el cual quiso terminar con su vida : había traicionado a un amigo, y por su culpa, el amigo estaba condenado al suplicio de la cruz<sup>12</sup>.» Si ni les astronautes ni le narrateur ne

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

comprennent de quoi il s'agit, le lecteur, lui, identifie aussitôt Judas, Jésus et la crucifixion au cœur du Nouveau Testament. Cette supériorité lui permet, en outre, de comprendre rétrospectivement la portée de l'information donnée par les instruments de bord sur l'époque dans laquelle ont atterri nos voyageurs. Cet «Año Cero de la Civilización Occidental<sup>13</sup>» renvoie à la Passion du Christ. Désormais, le lecteur peut interpréter une narration toujours neutre qui se contente de rendre compte, à l'instar d'un carnet de bord, d'observations de terrain.

### **1.2. La réactualisation de l'uchronie**

Le jeu de production du sens rebondit avec un autre procédé de la science-fiction, l'uchronie. L'uchronie repose sur le principe de la réécriture de l'histoire admise, à partir de la modification d'un élément du passé. Justement, les astronautes, touchés par le désespoir de celui que le lecteur sait être Judas, décident d'intervenir : «Guiados por él, corrieron hasta las murallas de la ciudad, y cuando traspusieron sus puertas, encontraron convulsionados a todos los habitantes. Vieron desde lejos, en la cima de un monte, el bárbaro espectáculo de cruces clavadas en la tierra...<sup>14</sup>.» Cette phrase et ses points de suspension créent un suspens. L'intervention des astronautes ne serait-elle pas cet événement divergent appelé à changer non seulement le cours de l'histoire, mais le sens même de la Bonne Nouvelle proclamée par les Évangiles ? Car le lecteur, de nouveau, identifie la nature du spectacle « barbare ».

Notons l'horreur qu'inspire ce spectacle aux astronautes, incarnation d'une sensibilité moderne. Ces humains leur paraissent monstrueux, irrationnels et cruels. Leur violence primaire et effrayante les place du côté d'une sauvagerie qui tend à désacraliser le texte biblique, en proposant une version dénuée de transcendance. Ainsi les astronautes constatent-ils que «el amigo del hombre<sup>15</sup>» à l'agonie, à savoir Jésus, porte sur lui les stigmates de la barbarie humaine : «Su cara estaba desfigurada por el dolor y su cuerpo estaba cubierto de heridas y de golpes<sup>16</sup>.» « Indignés<sup>17</sup> », les voyageurs intergalactiques décrochent le moribond de sa croix, avec l'aide de «el hombre de la cuerda<sup>18</sup>», Judas, pour l'emmener sur un brancard improvisé. Sur ce, «el hombre de la cuerda» se retire, laissant seuls les astronautes et le mourant : «no quiso saber más, se despidió entristecido y

---

13 *Ibid.*, p. 181.

14 *Ibid.*, p. 182-183.

15 *Ibid.*, p. 183.

16 *Idem.*

17 *Idem.*

18 *Idem.*

echó a caminar, sin rumbo por los senderos polvorientos...<sup>19</sup>.» Les astronautes portent aussitôt jusqu'à leur navette spatiale le moribond dont l'état est critique : «La vida se le escapaba por las carnes rotas. Estaba agonizante. Le hicieron una transfusión de plasma universal<sup>20</sup>.»

Le suspens est à son comble avec l'accomplissement de l'événement divergent sous la forme de la transfusion de plasma universel : quelle sera la nouvelle issue des Évangiles ? Ce suspens n'existe évidemment que pour le lecteur qui possède toutes les clés d'interprétation. Or, le jeu avec le lecteur se poursuit par le biais de ce qui s'avère être une non-uchronie. En effet, l'intervention des astronautes, loin de modifier le cours des événements, le conforte. Ils en sont même à l'origine, puisqu'ils font revenir à la vie le moribond. Ils le ressuscitent au sens premier du terme : «El médico activó los rayos laser y le operó los órganos vitales. Le inyectó el más nuevo ADN con el cual se creaba la vida<sup>21</sup>.» Cette nouvelle version de la résurrection du Christ nie l'intervention de toute transcendance, au profit d'une explication rationnelle et scientifique. Dans cet univers frappé de violence, l'homme apparaît livré à lui-même, abandonné de Dieu. Nous touchons là à une représentation désenchantée de l'humanité, où le mystère n'aurait pas de place.

C'est à ce moment que ce produit un nouveau rebondissement, tant pour le lecteur que pour les astronautes interloqués de constater l'impuissance de leur savoir : «El moribundo abrió los ojos, sonrió a los astronautas y decidió morirse...<sup>22</sup>.» Le Christ meurt après avoir été rendu à la vie. Dépités, incapables de comprendre les raisons de l'échec de leur traitement ultrasophistiqué, les astronautes abandonnent le cadavre près d'une grotte et repartent. C'est sur leur ferme intention de ne jamais revenir sur cette planète barbare que se referme la narration.

### **1.3. Une anti-uchronie ?**

Le jeu sur les topiques et les procédés narratifs de la science-fiction laisse ici un texte béant. Aucun indice n'est cette fois fourni au lecteur pour lui permettre d'interpréter ce coup de théâtre. Il peut penser que les astronautes ont cru l'homme mort à tort, que le Christ a bel et bien été guéri grâce à l'ADN de vie, qu'il se réveille après le départ des voyageurs interplanétaires. La résurrection proclamée dans les Évangiles se révèle alors le fruit d'une intervention à caractère scientifique. Au contraire, le lecteur peut considérer que le Christ est mort malgré l'intervention des astronautes,

---

19 *Idem.*

20 *Idem.*

21 *Idem.*

22 *Idem.*

puis ressuscité par la volonté divine comme affirmée par les Évangiles. Une transcendance supérieure à toutes les technologies et à tous les savoirs intergalactiques se manifesterait, et ce, doublement : en faisant mourir un homme que l'ADN de vie aurait normalement secouru, d'une part, en lui permettant de ressusciter sans l'action de la science, d'autre part. Il fallait en effet que Jésus meure pour pouvoir ressusciter, et c'est bien parce qu'il serait le fils de Dieu qu'il décèderait alors même qu'il dispose du «*más nuevo ADN con el cual se crea la vida*<sup>23</sup>.» Selon cette seconde interprétation, le moribond doit accomplir un destin qu'aucune intervention extraterrestre ne saurait modifier. Dans cette anti-uchronie, l'élément divergent n'en est plus un, puisqu'il ne gêne en rien la réalisation de desseins mystérieux et transcendants.

Force est de le constater, l'interprétation laissée volontairement ouverte débouche sur une aporie vertigineuse. Celle-ci invite le lecteur, en quête de nouveaux indices, à reprendre un texte qui se dérobe, et renouvelle le jeu avec le narrateur. La première interprétation débouche sur la représentation d'une humanité désenchantée, sans mystère ni transcendance et partant, sans rêve ni espoir. Les éventuels miracles cèdent le pas aux avancées technologiques. Ils ont nécessairement une explication rationnelle, en l'occurrence l'intervention d'êtres venus d'un lointain espace/temps, au savoir technique et scientifique infiniment supérieur. Dès lors, le fait de croire aux miracles, comme le font les Évangiles, au passage, disqualifiés, viendrait pointer la finitude d'hommes limités dans leurs connaissances et dans leur intelligence. L'humanité manifesterait sa médiocrité en préférant, crédule, la superstition au doute. Elle est ici représentée par une masse tumultueuse sur le Mont Golgotha, en proie à des convulsions collectives effrayantes. D'ailleurs, si la foi est une illusion, si le miracle divin est une supercherie, alors penser la transcendance est impossible. Toute croyance religieuse peut être lue comme l'agitation désespérée d'hommes incapables d'accepter sans angoisse leur médiocre finitude. Dans cette vision désenchantée du monde, les Évangiles, loin d'être des textes sacrés porteurs d'une vérité universelle, se réduisent à une série de rumeurs, comme semble le suggérer la citation de Carlyle mise en exergue : «*La Historia es la destilación del chismorro*<sup>24</sup>.» La science-fiction sert cette représentation désenchantée en montrant le triomphe de la raison scientifique : celle-ci écrase toute autre forme de pensée, magique, merveilleuse ou religieuse.

Pourtant, le lecteur peut conclure exactement l'inverse et interpréter cette parabole SF comme l'affirmation de l'existence d'une transcendance qui dépasserait tous les êtres et tous leurs savoirs, y compris les formes supérieures d'intelligence venues de lointaines galaxies. La réactivation du

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 181.

*space opera* et de l'uchronie démontre qu'aucune science ni technologie ne saurait remplacer le mystère de la vie et rivaliser avec le Créateur. Le pouvoir du plasma universel et du «*más nuevo ADN con el cual se crea la vida*<sup>25</sup>» s'avère dérisoire face à un Dieu tout-puissant, aux desseins impénétrables. Le mystère posé dans la nouvelle redouble le Mystère posé par les Évangiles. En refusant de faire pencher l'interprétation dans un sens ou dans l'autre, la nouvelle se fait aporie au sens littéral de *aporia* : impasse et embarras. Elle laisse le lecteur confronté à son désarroi, à l'heure de choisir de croire au miracle ou de le repousser.

## **2. L'humanité souffrante face à la raison triomphante dans «El analista» de Santiago Páez**

### **2.1. Un *space opera* équatorien**

C'est un jeu semblable avec le lecteur qui articule la narration dans la nouvelle «El analista». La nouvelle se présente formellement comme un carnet de bord où le narrateur, l'analyste qui donne son titre à la nouvelle, rédige ses remarques. Y figurent d'abord le lieu et la date, en haut à droite dans la page, exprimés en des termes qui font pénétrer d'emblée le lecteur dans l'univers de la science-fiction :

Quinta circunvolución de Arltü.  
Segunda era de la estrella Gaamlooth.  
Vigésimocuarta etapa Naiootx.  
Tercer planeta de la estrella 2T57w.  
Experimento Xx2687\*\*K  
Analista 1339-d4<sup>26</sup>

La première partie de ce compte-rendu d'expérience correspond à l'observation d'un «RITO DE CURACIÓN<sup>27</sup>», titre centré en majuscules, qui reproduit la présentation d'un rapport scientifique. Elle indique au lecteur que l'observation se déroule dans un milieu pour lui familier : le sanctuaire de la célèbre *Virgen de Agua Santa*, qu'il sait se trouver à Baños, en Équateur, au pied du menaçant Tungurahua dont les multiples éruptions font la une de tous les journaux du pays. Comme dans «El viaje imprevisto», le jeu avec les topiques du *space opera* repose sur une inversion où la rencontre interplanétaire n'est pas celle d'un humain confronté à la vie extraterrestre, mais d'un extraterrestre confronté à la vie terrestre, en l'occurrence à l'Équateur. Le rapport, de nouveau, à la manière des *Lettres persanes*, dévoile le regard de l'étranger sur le fonctionnement d'une société humaine que le lecteur connaît bien, et bien mieux que le narrateur, à

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>26</sup> PAEZ Santiago, «El analista», *op. cit.*, p. 372.

<sup>27</sup> *Idem.*

l'instar de «El viaje imprevisto». Là encore, la réactualisation des topiques SF permet à la narration de se développer autour d'un discours pseudo-scientifique, qui revendique neutralité et objectivité.

L'approche scientifique s'exerce ici sur les Indiens de la región de Baños : «Por enésima vez he registrado el rito ancestral: un padre indígena ha traído a su hija pequeña al santuario; la lleva en brazos pues la niña no puede caminar<sup>28</sup>.» Comme dans «El viaje imprevisto», s'ensuit le compte-rendu factuel des gestes et mines de cet Indien. Le sujet observe les nombreux appareils orthopédiques, consciencieusement énumérés par notre scientifique narrateur, «férulas para las piernas, abrazaderas para los tobillos, yesos, bastones, muletas<sup>29</sup>», et les ex-voto suspendus aux murs du sanctuaire. Il baigne les jambes déformées de sa fille des eaux qu'il croit sacrées, alors qu'il ouvre en réalité, par erreur, un simple robinet d'eau potable : «con fe, con una fe meciza, [...] lo hace una y otra vez, mientras pronuncia en quichua invocaciones y ruegos<sup>30</sup>.» La description conclut sur la foi inébranlable de l'homme.

La seconde partie du rapport revient sur la méthodologie employée, informant simultanément le lecteur de la nature de cette observation. Celle-ci s'inscrit dans une expérience ambitieuse, de longue haleine, menée par toute une équipe d'analystes depuis 1200 ans. Elle repose sur la confrontation des objets d'étude, «los investigados<sup>31</sup>», à des phénomènes que les extraterrestres provoquent pour mieux cerner leurs réactions : «las propiedades curativas de la vertiente y los apoyos colaterales de manifestaciones paranormales como alucinaciones colectivas, transformación de objetos, cambios en el clima, etc...<sup>32</sup>.» L'homme est bien ici un cobaye, manipulé à son insu et testé, dans un environnement artificiellement instable et menaçant, puisque les tremblements de terre et secousses sont produits par des machines actionnées par les scientifiques intergalactiques, dans le but de le stresser afin de mieux comprendre la logique de ses comportements. Réifié et incapable de comprendre ce qui se passe, l'homme est ramené à sa pauvre condition de mortel angoissé et tourmenté. Comme dans «El viaje imprevisto», le lecteur est confronté à une représentation sombre de la société, où l'univers si familier et doux de Baños est transformé en laboratoire intergalactique révélant la fragilité humaine. De nouveau, l'utilisation du *space opera* a pour effet de représenter l'humanité depuis sa finitude. L'homme observé par les astronautes ou par l'analyste est infime, tant par sa réification (il est objet du discours et objet de

---

28 *Idem.*

29 *Ibid.*, p. 373.

30 *Idem.*

31 *Idem.*

32 *Idem.*

l'intervention) que par son confinement, son autarcie dans une société et un univers culturel qu'il croit les seuls possibles. L'humain est fini, bordé et borné dans l'espace et dans le temps, alors que les frontières sont repoussées à l'immensité interplanétaire et à un temps a-humain par les astronautes d'Alicia Yáñez Cossío et l'analyste de Santiago Páez.

## **2.2. Un monde désenchanté : le ciel est vide**

La troisième partie du rapport, «COMENTARIO», introduit, selon les mêmes procédés de mise en page, les commentaires de l'analyste qui s'efforce de définir, avec la rigoureuse terminologie de sa science, les ressorts de «la estructura conductal de los sujetos<sup>33</sup>.» Il en conclut à une parfaite continuité entre la conduite des Indiens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et celle des «grupos preincásicos que conocieron del agente experimental las propiedades curativas del agua de la vertiente<sup>34</sup>.» Ce commentaire confirme au lecteur que les miracles, ou du moins ce que les Indiens considèrent comme des miracles n'existent pas : les bienfaits, à commencer par les vertus curatives des eaux du volcan, sont uniquement le fait de l'intervention extraterrestre. L'homme, à l'instar de «El viaje imprevisto», apparaît ici comme le jouet pathétique de mécanismes qui lui sont extérieurs. D'ailleurs, l'analyste souligne son besoin irrationnel de croire à une intervention miraculeuse pour surmonter ses angoisses :

Con el advenimiento de la conquista española (remitirse a los informes del grupo de Analistas XX5690 a cargo del proyecto de migraciones intercontinentales inducidas) el sincretismo religioso ha incorporado usos y creencias cristianas a toda la mitología desarrollada sobre la vertiente y su entorno. La figura de la Virgen de Agua Santa ha sustituido a la antigua deidad incásica [...]<sup>35</sup>.

Ce sont bien les mécanismes utilisés pour susciter des réactions vives de la part des sujets observés, terreurs, angoisses, excitations, hallucinations collectives, qui ont permis aux humains étudiés d'élaborer leurs croyances depuis 1200 ans à Baños. Il n'existe aucune transcendance, mais uniquement «la intrínseca mitología que ha generado nuestro ejercicio científico<sup>36</sup>.»

Le passage reste toutefois en suspens. Le texte ne se poursuit qu'au paragraphe suivant, marquant une rupture qui introduit une digression du narrateur. L'analyste se révèle être une subjectivité torturée ; il apparaît las, déprimé, doutant du sens du projet qu'il mène. Le journal de bord devient alors journal intime, où il fait part de ses propres impressions : «No debería

---

33 *Idem.*

34 *Ibid.*, p. 373-374.

35 *Ibid.*, p. 374.

36 *Idem.*

escribir esto aquí, pero no lo puedo evitar. Estoy perdiendo la cordura. Son ya más de mil años los que he estado a cargo del proyecto ; ya no lo soporto. Vilnaz, mi compañero, murió hace tiempo...<sup>37.</sup>» Cet épanchement est l'occasion de revenir sur la méthode scientifique employée. La croyance en de soi-disant miracles a été suggérée aux humains crédules, passifs et manipulables, par un des membres de l'expédition ayant pris visage humain, Vilnaz. La mission de Vilnaz était ainsi de susciter l'adhésion à la figure de la *Virgen de Agua Santa* :

Escarbó en las mentes de sus fieles [...]. Pintó o hizo pintar imágenes que representen lo que nuestros investigadores ven, creen y oyen, sobre la maravillosa virtud de la vertiente y de su Deidad. Todavía lo recuerdo, extendiendo estas extrañas extremidades humanas hacia el cielo para proclamar milagros o bendecir los montes que temblaban gracias al estratovibrador dd782P, que yo accionaba desde nuestro centro de trabajo<sup>38.</sup>

Pour sa mission, Vilnaz a non seulement pris apparence humaine, mais la soutane du prêtre, orientant la religion, définissant les croyances, fixant les rites. Voilà ces derniers désacralisés, à l'instar des Évangiles dans «El viaje imprevisto». Comme dans «El viaje imprevisto», les croyances religieuses sont démystifiées et réduites au rang de superstitions. Loin de renvoyer à une possible transcendance, elles sont ici la résultante d'une stratégie élaborée ; la foi relèverait alors d'une immense tromperie.

Pourtant, l'analyste narrateur semble peu à peu céder à l'univers irrationnel des sujets observés. Touchés par la foi de l'Indien et de sa fillette dans le sanctuaire, n'a-t-il pas failli se signer ? Il a bien perdu la distance scientifique et la hauteur de vue nécessaires, «a punto de realizar el sagrado gesto que tantas veces he registrado. Que...<sup>39.</sup>» Cette perte de distance et, partant, de repères qui définissent la position de l'analyste face à l'objet d'étude est interprétée comme un signe de folie, une perte d'identité. Cette folie consiste à se comporter en humain, alors qu'il a pris lui aussi apparence humaine en devenant cordonnier : «Tanto tiempo de fingirme devoto, de ir al templo como el sastre del pueblo, hijo de un sastre igual, al que por generaciones los habitantes del poblado han visto y conocido...<sup>40.</sup>» L'analyste semble se dissoudre progressivement dans cette humanité dérisoire. Le voici aliéné, «en este cerebro ajeno que ocup[a] con propósitos de investigación» : «Es como si esta raza extraña, a la que tanto he visto de lejos, me atrapara desde mi propia mente<sup>41.</sup>»

---

37 *Idem.*

38 *Idem.*

39 *Idem.*

40 *Idem.*

41 *Ibid.*, p. 374-375.

### 2.3. Multiplication et brouillage des voix narratives

La narration intensifie alors son jeu avec un lecteur amené à constamment décrypter et interpréter la portée de voix qui se font écho. Après le « je scientifique » puis le « je subjectif » de l'analyste, sans indice de mise en page, une nouvelle voix semble s'exprimer, qui décrit les faits se produisant cette nuit-là : «Baños enloqueció<sup>42</sup>.» Le lecteur peut supposer qu'il s'agit de la voix d'un autre membre de l'équipe scientifique. À travers la réaction des habitants terrifiés et pris de panique, il comprend que le volcan Tungurahua est en pleine éruption, une éruption soudaine d'une rare violence. À la lumière des indices fournis, il comprend aussi que l'analyste, dans un accès de folie, a actionné l'estratovibrateur dd782P. Les humains affolés supplient la *Virgen de Agua Santa* d'accomplir un nouveau miracle :

- ¡Virgen de Santa Agua, favorécenos!
- ¡Virgencita linda, no seas malita, hacé que el volcán se calme!
- ¡Santa Virgen de Agua Santa, cuidá a tus hijos!

Todos gritaban.

Todos, de rodillas, esperaban que la imagen de la Virgen como en otras ocasiones, levantara su mano derecha para detener la erupción<sup>43</sup>.

Le miracle tant attendu se produit, que le lecteur devine alors être l'effet d'une nouvelle manipulation de l'estratovibrateur :

Entonces la luz se volvió azul, del color de la virgen, e iluminó todo el estrecho cielo de la ciudad de Baños, tan acotado por los montes que la rodean.

El asombro fue seguido, de inmediato, por la tranquilidad emocionada de todo el pueblo.

- ¡ Milagro !<sup>44</sup>

Dans une dernière partie, le lecteur voit validée son interprétation. Les indications fournies apparaissent dégagées du journal de bord par plusieurs sauts de ligne. Une nouvelle voix, différente de la précédente, mais toujours mystérieuse, y raconte ce que le lecteur a déjà reconstitué. L'équipage de la mission intergalactique a repris les rênes et neutralisé l'analyste, avant de rétablir le bon fonctionnement de la machine volcan. Entre-temps, le commandant de bord a été alerté de la mise en marche inopinée de l'estratovibrateur par le système de contrôle : «El comandante levitaba iluminado por la iridiscente luz cenital de su cápsula neuroregeneradora,

---

42 *Ibid.*, p. 375.

43 *Idem.*

44 *Idem.*

cuando fue arrancado de su estado de semiconciencia por el terminal que lo mantenía comunicado con la cápsula de control de la nave<sup>45</sup>»

Alors qu'il se rend à la salle de contrôle, un « subalterne » lui fait part de son rapport, texte que le lecteur comprend être, selon un jeu de mise en abîme, ce passage de la fin du journal de bord rédigé par une autre main que celle de l'analyste. Le « subalterne » était ainsi cette voix mystérieuse qui prenait en charge le rapport de l'analyste. Le subalterne confirme le retour à l'ordre au commandant, la nouvelle se refermant sur l'entrée de ce dernier dans la salle de contrôle. Les voix changeantes et les focalisations mouvantes, leur superposition et mise en concurrence, tendent à désarticuler la chronologie des événements. Face à ce puzzle, le lecteur se charge de combler les béances narratives. Comme dans «El viaje imprevisto», il produit le sens de la nouvelle.

L'analyste est soigné : «El analista está en proceso de integración. Su periodo de internamiento en un cuerpo humano afectó algunos de sus terminales electroquímicos, pero evoluciona correctamente<sup>46</sup>» L'incident est clos. La rationalité triomphe de ce coup de folie imprévisible, en définitive passager. Cette ultime voix narrative que le lecteur, désorienté par les jeux de mise en abîme, ne peut que supposer être celle d'un narrateur omniscient, vient confirmer que l'ordre établi n'a en rien été altéré.

### **3. Le désenchantement de l'impossible utopie**

#### **3.1. La déstabilisante tension identité – altérité**

La science-fiction se distingue du fantastique qui inclut une dimension inexplicable et de la *fantasy* qui tend à faire intervenir la magie. Plus exactement, la dimension fantastique de la science-fiction ne saurait relever de la pure fantaisie, de la magie ou du surnaturel, mais, au contraire, de la rationalité scientifique qui tend à nier, dans ses explications, la dimension merveilleuse. Santiago Páez joue avec ces principes en privilégiant la *hard science-fiction*, caractérisée par une attention particulière portée à tous les détails du récit qui concernent les sciences et les techniques. C'est non seulement la cohérence interne, mais les recours mêmes de la narration qui s'appuient ici sur les codes du rapport scientifique. La *hard science-fiction* envahit aussi la narration chez Alicia Yáñez Cossío, non seulement à travers les machines perfectionnées des astronautes, mais en proposant une relecture du Nouveau Testament au prisme de la rationalité scientifique qui associe le mystère pascal à un sérum ADN.

Ainsi les deux auteurs privilégient-ils une fiction spéculative qui place l'idée sur le même plan que les personnages, caractéristique de la science-

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>46</sup> *Idem.*

fiction. La SF est en effet structurée par des hypothèses sur ce que pourrait être le futur et projette l'état à venir des connaissances scientifiques et technologiques qu'illustre ici le *space opera*. Elle peut aussi émettre d'autres hypothèses qui ne sont pas situées dans le futur, mais dans le présent ou le passé ; elle entend alors révéler les secrets d'un monde parallèle et inconnu, comme cela est encore le cas avec l'intervention des astronautes dans la Passion du Christ ou celle des extraterrestres dans les éruptions du Tungurahua. Alicia Yáñez Cossío et Santiago Páez marient ces deux dimensions du discours spéculatif SF en construisant un univers original, entre la technologie du futur et la distanciation cognitive qu'elle implique et les référents culturels très connus du Nouveau Testament ou de l'univers de Baños.

À ce titre, un trait de la science-fiction équatorienne est de prendre soin de placer l'action non pas dans des univers totalement imaginaires, une autre planète par exemple, mais sur Terre et dans des univers toujours familiers. Il en résulte une tension identité – altérité créée par le télescopage des codes SF avec les univers balisés. Cette tension se révèle ici structurante. Elle suscite l'activité de compréhension du lecteur décrypteur, nous l'avons vu. Elle contribue à l'action : le personnage de l'analyste, victime de cette tension en sombrant dans le doute et la dépression, perd de son absolue altérité, se rapproche de ses sujets d'étude et s'humanise par identification ; c'est alors qu'il actionne de façon inopinée l'estratovibrateur. La tension identité – altérité débouche enfin sur la réinterprétation désacralisante du religieux dans les deux nouvelles. Il subsiste bien les personnages des Évangiles, Judas, Jésus, dans «El viaje imprevisto», ou la figure de la Vierge miraculeuse dans «El analista», mais Dieu semble avoir disparu et le ciel est vide. Il se produit une forme de démystification qui fait du discours sacré une simple légende. Surtout, à notre sens, la tension identité – altérité contribue à explorer de nouveaux univers narratifs. La science-fiction équatorienne revisite le fonds biblique et les croyances communes qui cimentent les liens culturels. Ce faisant, elle mobilise un patrimoine culturel partagé, afin de créer avec le lecteur une esthétique de la connivence selon l'expression d'Alain Viala<sup>47</sup>. Notons que les auteurs puisent dans des croyances et des textes sacrés qui ont fonction de réservoir, réservoir de récits et de symboles, de registres et de styles, coupés de la religiosité. Northrop Frye reconnaît d'ailleurs dans la Bible la principale matrice des archétypes structurant l'imaginaire à l'œuvre dans l'inconscient collectif occidental<sup>48</sup>. La science-fiction instaure une distance avec ce patrimoine par le biais de la *hard science-fiction* et du *space opera* en même temps qu'une complicité ludique avec le lecteur en raison de sa proximité

---

<sup>47</sup> Voir VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>48</sup> Voir FRYE Northrop, *Le grand code, la Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984.

avec ce fonds culturel. Entre distance et ressourcement, entre démythification et remystification, la science-fiction équatorienne affirme la littérature comme espace de rencontre. La convocation d'un fonds culturel commun et la bonne lisibilité de l'intertextualité permettent de consolider la tradition d'une culture partagée.

### **3.2. Dystopie et désenchantement chez Alicia Yánez Cossío : la Guerre froide anxieuse**

Un autre trait de la science-fiction équatorienne est la dystopie ou, plus exactement, une reformulation de la dystopie au service de la représentation d'une société sans futur. La dystopie y est associée à l'impossibilité d'une utopie, marquant de nouveau l'absence d'espoir pour l'homme.

Dans une autre nouvelle du recueil *El beso y otras fricciones*, «El botón naranja<sup>49</sup>», Alicia Yánez Cossío dépeint une société du futur dystopique, à travers un groupe d'hommes réfugiés en Alaska dans un camp retranché entouré de barbelés et interdit au public, le «Centro Atómico». Ils y conservent en effet « la más poderosa bomba de hidrógeno que, llegado el caso, puede destruir el mundo<sup>50</sup>. » Ce Centre est confié au commandement du général Smith, «pi, eich, di, en Cibernética<sup>51</sup>», incarnation de la raison scientifique triomphante, en lutte contre la démographie galopante qui détruit la Terre et la fait déjà sombrer dans le chaos, et membre d'une élite étasunienne qui a pris la tête mondiale de cette lutte. À côté du Centre atomique se trouve un autre camp, exclusivement destiné à des enfants orphelins, isolés en raison même de la menace qu'ils incarnent pour la survie de l'humanité, à savoir la prolifération anarchique. Cette «Ciudad de los Niños» est ainsi un camp retranché, abandonné parce que personne ne s'y rend et livré à la seule supervision d'une professionnelle de l'éducation, Miss Nelson, «pi, eich, di, en Niños Abandonados<sup>52</sup>», nouvelle figure de la science triomphante et du *leadership* mondial américain. La société humaine semble scindée en deux univers, l'un en proie à l'anarchie démographique, l'autre confié aux experts nord-américains. Ce dernier semble dominer, imposer ses normes culturelles et ses représentations. Il considère l'enfant, imprévisible et incontrôlable, comme un danger plutôt qu'une promesse de futur. L'enfance spontanée et curieuse, parce qu'elle aime les actes gratuits et purement ludiques, incarne ici toute une

---

<sup>49</sup> YANEZ COSSIO Alicia, «El botón naranja», DONOSO PAREJA Miguel, *Antología de narradoras ecuatorianas...*, p. 184-188.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

humanité qu'il convient de brider et de réprimer. Or, le général Smith a lui-même deux enfants et il mène une double vie : il supervise un univers dominé par «la *psicosis demográfica*», mais vit en bon père de famille dans la ville réservée aux élites de ce monde effrayant, «la *minúscula ciudad de casitas blancas rodeadas de jardines*<sup>53</sup>.» Il apparaît ainsi comme le survivant d'un passé révolu, celui du XX<sup>e</sup> siècle modelé par l'idéal de l'*American way of life*, avec sa vie de famille joyeuse dans une maison coquette entourée d'un jardin soigné. Le narrateur omniscient décrit d'ailleurs ce personnage comme une anomalie, annonçant au lecteur le drame à venir : «el general Smith es un hombre equilibrado<sup>54</sup>.» L'équilibre psychique dans ce monde terrifiant et anxiogène devient en effet, paradoxalement, une menace qui crée le suspense puis fait rebondir la narration.

C'est parce qu'il est «*equilibrado*» qu'il accepte de faire entrer dans le Centre Atomique les enfants, le temps d'une visite pédagogique. Il accède à la demande de Miss Nelson qui s'apitoie sur le sort des orphelins abandonnés et isolés, rattrapée elle aussi par des sentiments d'humanité, tendresse, pitié, générosité, instinct maternel. Elle représente une autre anomalie dans cet univers aux lois «*tan drásticas*<sup>55</sup>.»

Le général Smith laisse s'exprimer de plus en plus ses sentiments, qu'il partage avec Miss Nelson, et humanise peu à peu le Centre atomique en autorisant d'autres visites. Or, un galopin fasciné par un bouton orange, «el *único de ese color*<sup>56</sup>», échappe à ses surveillants et presse le bouton. Il sait pourtant que ce bouton actionne la bombe à hydrogène qui détruira toute la planète. Mais il est curieux et cède à la tentation. Le narrateur omniscient rend compte de ses pensées et montre le début d'un raisonnement autonome, une forme d'esprit critique. L'enfant doute du bien-fondé de l'interdit, un interdit qui, simultanément, l'invite à enfreindre la loi :

¿Por qué los adultos tienen que pasarse la vida custodiando algo tan peligroso como un dragón dormido que puede despertarse...? ¿No es un contrasentido que los hombres intenten defenderse destruyéndose a sí mismos...? También cabe la posibilidad de que los adultos exageren y no sea tan peligroso como dicen...<sup>57</sup>.

Il se joue là, de nouveau, l'éveil à une humanité qui échappe à l'ordre imposé : à travers la figure du galopin s'affirme le retour d'un refoulé par des adultes soumis aux lois et aux tabous. Évidemment, le petit garçon détruit la Terre. Il ne reste plus rien, «ni el bueno del general Smith, ni Miss

---

53 *Idem.*

54 *Idem.*

55 *Idem.*

56 *Ibid.*, p. 187.

57 *Idem.*

Nelson con su libreta de notas, ni el huerfanito con las nalgas rojas y doloridas...<sup>58</sup>» L'image de l'enfant désobéissant et de la fessée sont les dernières d'une humanité qui a disparu à jamais. Le monde totalitaire a pu sembler se réenchâter sous la forme de l'enfance spontanée et imprévisible qui pénètre dans le Centre atomique ; mais la Terre en meurt également, de façon effrayante. Le petit galopin pose la question du possible réenchâtement d'un monde soumis à une implacable rationalité, mais pour mieux offrir une réponse sombre, car il s'avère être aussi l'assassin de l'humanité.

Soulignons que cette question de la destruction de l'humanité par les hommes illustre les préoccupations de l'époque où Alicia Yáñez Cossío écrit, les années 1960 et les années 1970, habitée par l'équilibre de la terreur qui se met en place dans le cadre de la Guerre froide. La science-fiction, par le détour vers l'altérité et l'inhabituel, revient sur les problèmes immédiats de la société d'où écrit l'auteur. La nouvelle d'Alicia Yáñez Cossío, non sans humour, sert d'exutoire et contribue à exorciser les angoisses de son temps. Elle confronte ainsi l'humanité brute et sans fard, celle de l'enfance, aux impératifs de la raison dans un monde dominé par les sciences. Le dénouement est sans appel et se fait l'écho de la citation en exergue de Victor Hugo qui ouvre la nouvelle : «Cuando un niño rompe su juguete, parece que le anda buscando el alma<sup>59</sup>.» Ici, il ne reste même plus d'âme à chercher, la Terre étant totalement détruite.

### **3.3. De l'anti-uchronie à l'anti-utopie**

Santiago Páez, pour sa part, semble également envisager la possibilité d'une réhumanisation au sein d'un univers régi par les lois de la science. L'extraterrestre ne s'humanise-t-il pas progressivement au contact des sujets étudiés ? Ne se sent-il pas ému par la scène touchante qu'offrent le père et sa fillette ? N'est-il pas sur le point de se signer ? N'est-il pas envahi par le doute ? Son coup de folie imprévisible semble suggérer que la science triomphante est ébranlée ; il rompt avec le monde rationnel de la *hard science-fiction*. Mais ce retour de l'humain est vain, car le coup de folie ne parvient pas à créer d'événement divergent : l'analyste se voit aussitôt neutralisé et l'ordre rationnel et scientifique est rétabli. Son geste reste sans effet, même papillon. Tout se passe comme si aucun changement ne devait être possible.

Notons que l'humanité envisagée est ici indienne et que, là encore, la science-fiction vient illustrer les préoccupations immédiates de la société d'où écrit l'auteur. Santiago Páez écrit en effet un *space opera* qui valorise l'importance de la composante indienne au sein de la population

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 184.

équatorienne. Avec le voyage interplanétaire, le temps n'est plus à l'échelle humaine, mais extraterrestre. L'analyste est arrivé au sein d'une expédition scientifique dans la région andine qui correspond à l'actuel Équateur il y a 1200 ans, soit bien, avant la Conquête. Ce faisant, l'histoire du pays s'inscrit sans discontinuité dans un temps long pensé sans la nécessaire présence d'une figure occidentale blanche. Il en résulte une représentation de l'Indien comme le fondement, la base humaine de ce qui deviendra bien plus tard seulement l'Audience de Quito puis la République de l'Équateur. Cette représentation rompt avec les discours historiques nationaux hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, qui tendent à faire démarrer l'histoire du pays avec la Colonie, structurant progressivement une représentation de l'équatorianité comme blanche-métisse<sup>60</sup>. Ce traitement du temps permet de poser l'identité nationale comme essentiellement indienne, et non nécessairement métisse. À ce titre, la science-fiction sert la reformulation littéraire et esthétique d'une préoccupation contemporaine dont Santiago Páez, anthropologue de formation, se fait l'écho. Dans les années 1990, les mouvements indiens sont désormais parfaitement organisés et acquièrent une visibilité politique inédite ; le débat sur l'identité équatorienne s'oriente alors vers des perspectives multiculturelles et interethniques. Ces dernières seront actées dans les principes fondateurs de la nouvelle Constitution adoptée par référendum le 28 septembre 2008 et entrée en vigueur le 21 octobre 2008<sup>61</sup>.

Pourtant, Santiago Páez construit à sa façon une anti-uchronie qui tend à dépeindre l'Indien comme le dominé par excellence et le perdant de l'Histoire. Loin de modifier l'issue historique du devenir indien (loin de jouer un rôle au moment de l'irruption des Blancs avec la Conquête, par exemple), les extraterrestres n'influencent en rien ni le cours des événements ni les ordres établis. Or, parce qu'ils prennent apparence humaine et qu'ils vivent parmi les Indiens qu'ils étudient, les différents analystes intergalactiques pourraient agir sur le cours de l'Histoire. Ils pourraient ainsi œuvrer concrètement à des changements favorables aux Indiens, par exemple en mettant leur savoir au service d'une subordination de la hiérarchie

---

<sup>60</sup> Voir sur ce sujet SINARDET Emmanuelle, « La mémoire exaltée dans *El Cuento de la Patria* (1967) de Benjamín Carrión : l'histoire revisitée d'une équatorianité joyeuse », FOURTANÉ Nicole, GUIRAUD Michèle (ed.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 335-348 ; SINARDET Emmanuelle, « L'équatorianité, une identité territorialisée : l'exemple de *La ecuatorianidad* (1942) de Jacinto Jijón y Caamaño », *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, N° 4, *L'équatorianité en question(s)*, 2010, article en ligne, consulté le 4 mars 2012, <http://www.hisal.org>

<sup>61</sup> La nation équatorienne, selon le préambule de la Constitution de 2008, reconnaît ses racines millénaires, forgées par des femmes et des hommes provenant de peuples divers. La nation équatorienne est définie comme plurielle et interculturelle dans l'article 1. Voir également MONJEAN-DECAUDIN Sylvie, « Constitution et équatorianité : la Pacha Mama proclamée sujet de droit », *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, N°4, *L'équatorianité en question(s)*, 2010, article en ligne, consulté le 2 mars 2012, <http://www.hisal.org>.

ethnosociale héritée de la Colonie et en luttant contre leur terrible misère. Mais rien de tel. Ainsi l'extraterrestre Vilnaz a-t-il pris l'apparence d'un prêtre pour se mêler aux humains : il opte pour un statut dominant culturellement et socialement, la figure du prêtre étant aussi celle des vainqueurs de l'Histoire. Dans cette anti-uchronie ou anti *alternative history*, l'ordre social reste intact. Le traitement du temps n'invite à aucune utopie, puisqu'il exclut la perspective de changement. L'Équateur dépeint demeure alors celui de la misère et de la douleur pour les Indiens.

L'équatorianité est chez Páez un thème central qui débouche sur le constat douloureux de l'échec de la construction d'une nation. Dans le sillage de « El analista », Páez propose de nouveau une anti *alternative history* avec *Rolando* et *Uriel*, deux des quatre brefs romans formant la tétralogie *Crónicas del Breve Reino*<sup>62</sup>, publiée en 2006. *Crónicas del Breve Reino* raconte l'évolution d'un pays imaginaire, l'Équateur, créé par l'écrivain tchèque Jan Vrhel, durant 130 ans, de 1910 à 2040. Cette évolution se présente comme la dislocation d'un idéal d'Équateur. La désagrégation du pays renvoie évidemment au moment où l'auteur écrit, à la crise inédite, politique, économique, sociale, qui frappe les Équatoriens et les pousse à émigrer massivement<sup>63</sup>.

Dans ce questionnement sur l'équatorianité, le narrateur omniscient de *Rolando* observe le complot ourdi par un anti-alfariste pour éliminer le leader de la Révolution libérale. Ce dernier, Eloy Alfaro, accède au pouvoir en 1895 et entreprend la consolidation du modèle d'État-nation ainsi que la modernisation de l'économie et de la société équatorienne, qu'il entend débarrasser des inégalités et des injustices héritées de la période coloniale. Le personnage, Rolando, parvient à mener à bien son complot ; Eloy Alfaro est assassiné et avec lui disparaît l'aile dite radicale du libéralisme équatorien, à savoir la plus sociale, favorable aux secteurs populaires et à l'émancipation des femmes et des Indiens notamment. Rolando contribue ainsi à installer au pouvoir les représentants des intérêts de l'oligarchie, devenant la cheville ouvrière de ce qui est présenté comme le rendez-vous raté avec la Nation Équateur. Dans le dernier roman de la tétralogie, *Uriel*, le narrateur imagine ce qui se serait passé si Eloy Alfaro n'avait pas été assassiné le 28 janvier 1912 et si le courant radical avait perduré au

---

<sup>62</sup> PAEZ Santiago, *Crónicas del Breve Reino*, Quito, Paradiso, 2006.

<sup>63</sup> Sur cette grave crise, voir « Equateur, chronologie (1990-2008) », *Encyclopaedia Universalis*, 2010, article en ligne, consulté le 10 mars 2012, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/equateur-actualite-1990-2008> ; GASTAMBIDE Axel, « Equateur : de la crise bancaire de 1998 à la crise politique de 2000 », *Problèmes d'Amérique latine*, N°36, 2000, p. 61-76 ; GASTAMBIDE Axel, *El camino hacia la dolarización en Ecuador*, Quito, FLACSO Sede Ecuador, 2010, p. 93-120 ; HERRERA Gioconda, CARRILLO María Cristina, Torres Alicia, *La migración ecuatoriana. Transnacionalismo, redes, identidades*, Quito, FLASCO Sede Ecuador, 2005 ; PAGNOTTA Chiara, *Attraversando lo stagno, Storie della migrazione ecuadoriana in Europa tra continuità e cambiamento (1997-2007)*, Rome, CISU, 2010.

pouvoir. Ce roman s'inscrit dans le genre de la science-fiction et repose sur l'uchronie. Depuis la Station spatiale où est établi le haut commandement de la Sécurité, en 2040, un commando est chargé de construire une machine à remonter le temps. Il s'agit de revenir à l'année 1911 et de faire échouer l'assassinat d'Eloy Alfaro : «Según nuestros ordenadores, si usted evita que ese sujeto actúe [...] los ánimos del populacho se aplacarán y no se linchará al líder de esa revolución, a un tal Eloy Alfaro ; y la historia del Ecuador cambiará por completo<sup>64</sup>.»

Pourtant, l'*alternative history*, moteur de la narration, capote rapidement. En effet, les trois jeunes gens chargés de la mission refusent de la mener ; ils détruisent la machine à remonter le temps et se réfugient en Amazonie pour y fonder une nouvelle communauté, Archidona de los Quijos. L'événement divergent prévu n'a donc pas lieu et le dénouement historique reste inchangé. L'anti-uchronie ou anti *alternative history* est mise au service de la critique d'une société de privilégiés, posant un amer constat : les tentatives de réformes en faveur des secteurs populaires, en Équateur, sont forcément vouées à l'échec. Toute uchronie, à savoir l'utopie appliquée à l'histoire, « l'Histoire refaite en pensée telle qu'elle aurait pu être<sup>65</sup> », est impossible en Équateur. Là encore, tout se passe comme si le réel était irréformable. Il n'existe pas d'*alternative history* possible et, partant, pas d'alternative à un Équateur meurtri et à son humanité souffrante.

Le dénouement de *Uriel* nourrit ce constat douloureux, au cœur de la science-fiction équatorienne. Plutôt que de réformer l'Équateur et de refaire son histoire, les trois membres du commando le fuient. Ils font table rase et fondent une société nouvelle. Notons que celle-ci, Archidona de Quijos, reprend le nom de deux cantons existants de la province amazonienne de Napo, Archidona et Quijos, qui étaient appelés durant l'époque coloniale *Gobernación de Quijos*<sup>66</sup>. Non seulement les membres du commando refusent d'intervenir dans l'histoire de l'Équateur indépendant, au moment même où doit se consolider le cœur institutionnel de l'équatorianité naissante, le modèle d'État-nation, au début du XX<sup>e</sup> siècle ; mais ils optent pour inscrire symboliquement leur nouvelle communauté dans un temps hors de la nation, hors de la République de l'Équateur, le nom retenu renvoyant à la Colonie, à un temps où les territoires amazoniens sont encore isolés et vierges de la présence de colons.

---

<sup>64</sup> PAEZ Santiago, *Crónicas del Breve Reino*, op. cit., p. 377.

<sup>65</sup> Définition d'uchronie selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales du CNRS, notice en ligne, consultée le 23 février 2012, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/uchronie?>

<sup>66</sup> SITNISKY Carolina, «¿Alfaro vive? Una lectura de *Crónicas del Breve Reino* de Santiago Páez», *Archipiélago, revista cultural de nuestra América*, vol. 16, N°58, p. 29, article également en ligne, consulté le 15 mars 2012, <http://www.journals.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/20229>

La science-fiction équatorienne débouche sur la contre-utopie, en ce sens qu'elle montre qu'il n'y a pas d'échappatoire possible au réel décevant, si ce n'est la fuite. Elle décrit des sociétés où atteindre le bonheur s'avère impossible. Au mieux, il reste l'espoir. L'homme se réfugie alors dans la croyance aux miracles, tels les humains de «El viaje improviso» ou les habitants de Baños face à l'éruption volcanique dans «El analista». Dans «El botón naranja», cette fuite dans la croyance devient même impossible, puisque la narration se referme sur la destruction des hommes<sup>67</sup>. Parce qu'il est un enfant et qu'il représente une figure de l'avenir de l'humanité, un monde meilleur possible, l'assassin destructeur incarne la négation même de l'espoir et du futur. Son geste spontané précipite la Terre dans l'apocalypse, forme ultime de la dystopie, une dystopie qui récuse ici toute utopie.

## Conclusion

La science-fiction équatorienne se fait l'écho de cette réflexion nationale sur un Équateur désenchanté, largement analysée par la critique<sup>68</sup>, et que tente par exemple de théoriser Fernando Tinajero dans *El desencuentro* (1976-1983) ou Raúl Pérez Torres dans *Teoría del desencanto* (1985). Les termes que ce dernier emploie peuvent s'appliquer aux œuvres ici évoquées : «Nos fuimos apagando, descorazonados por la abulia del medio, por el grito al vacío, por la falta de imaginación, por el egoísmo, la falsedad, la cobardía [...]. [...] Se instaló en nosotros la soledad y la vergüenza<sup>69</sup>.»

À l'instar des personnages de ces textes, il ne reste au lecteur – pour peu qu'il soit désireux de fuir le pessimisme et de poursuivre le jeu de décryptage – qu'à chercher entre les lignes les signes d'un possible espoir. Il peut ainsi être porté à croire au succès de l'entreprise des fondateurs de la société nouvelle d'Archidona de Quijos dans *Uriel*. Il peut aussi envisager la nouvelle «El viaje improviso» comme l'affirmation de l'existence d'une possible transcendance. Ces astronautes venus de si loin dans le temps et dans l'espace, aux navettes si perfectionnées et aux machines si puissantes, atterrissent-ils réellement par hasard sur Terre au moment même où le

---

<sup>67</sup> YANEZ COSSIO Alicia, «El botón naranja», *op. cit.*, p. 188.

<sup>68</sup> Voir notamment Patricia VARAS, «Modernidades ecuatorianas: ira, desencanto y esperanza», *Kipus: revista andina de letras*, N°12, Semestre II 2000 – Semestre I 2001, p. 91-102 ; Anne-MOREL Claudine, « Culture et identité nationale dans les années 70 et 80 en Equateur : la théorie de la rencontre manquée avec l'équatorianité. Etude de *El desencuentro*, de Fernando Tinajero, éditions de 1976 et 1983 », *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, N°4 *L'équatorianité en question(s)*, 2010, article en ligne, consulté le 2 mars 2012, <http://www.hisal.org>

<sup>69</sup> PEREZ TORRES Raúl, *Teoría del desencanto*, Quito, Libresa, 1985, p. 17, p. 18. Également cité par HANDELSMAN Michael qui évoque cette littérature du *desencanto* dans «Entre el bolero y el internet : reflexiones desde la mitad del mundo», *Kipus : revista andina de letras*, N°17, 2004, p. 103-111.

Christ est crucifié ? Alors qu'ils ne laissent rien au hasard, alors même que leur technologie inouïe leur permet le contrôle absolu de leur trajectoire, les voilà littéralement coincés sur cette petite planète à un moment fondateur de la civilisation occidentale, comme le spécifient leurs instruments de bord, curieusement en parfait état de marche. Le doigt de Dieu ne serait-il pas derrière cette panne subite et surprenante ? Ce voyage imprévu aurait alors été prévu par une transcendance omnipotente, supérieure à toutes les connaissances et à toutes les sciences de toutes les galaxies de l'univers. Remarquons que la panne semble se résoudre d'elle-même, comme par magie, à l'issue de l'intervention auprès du Christ : le narrateur indique qu'après avoir déposé le corps du mort près d'une grotte, les astronautes mettent les moteurs en marche et s'éloignent, sans mentionner de réparation préalable. Certes, la narration reste ludiquement béante, mais elle permet en définitive de poser la question du désenchantement avec un point d'interrogation.

**Emmanuelle SINARDET**  
**Université Paris-Ouest Nanterre La Défense**  
**(CRIIA/ EA 369)**



# Demain.

## Quelques réflexions sur le genre SF au Pérou

DEPUIS QUELQUES ANNÉES, au Pérou, comme dans de nombreux pays d'Amérique latine, ce que l'on nomme habituellement le genre science-fiction, littérature d'anticipation, connaît un grand succès. Des blogs lui sont consacrés, des revues, *Argonautas*, *Velero 25*, des sites, des colloques. Apparaissent des spécialistes eux-mêmes auteurs, comme Daniel Salvo<sup>1</sup> ou Carlos Saldivar<sup>2</sup>, qui recensent minutieusement dans la production littéraire péruvienne du XX<sup>e</sup> siècle voire du XIX<sup>e</sup> siècle, la moindre trace du moindre écrit qui ressemblerait de près ou de loin à de la science-fiction, même si le terme science-fiction reste à redéfinir et c'est un peu l'objet de cette communication. Nous nous attacherons surtout à chercher s'il y a ou non une tradition pour comprendre les plus récentes livraisons d'un genre paradoxal, comme on le verra ; genre qui connaît un grand succès, pour des raisons qui tiennent autant à la démultiplication des techniques de communication qui permettent de faire une littérature interactive dans un cyberspace où tout le monde peut naviguer, qu'à un certain air du temps postmoderne où tout étant arrivé, le pire comme le meilleur, tout est donc possible.

Je m'appuierai essentiellement sur des œuvres écrites et publiées au XX<sup>e</sup> siècle, néanmoins il faut constater qu'au Pérou, comme dans de

---

<sup>1</sup> SALVO Daniel, *Panorama de la ciencia ficción en el Perú en Argonautas. Revista de fantasía, misterio y ciencia ficción*, n°3, Lima, 2007.

<sup>2</sup> Cf. *Velero 25 Ciencia Ficción peruana*, Carlos Enrique Saldivar fait un bilan de la production science-fictionnelle au Pérou. Il est aussi l'auteur de *Historias de ciencia ficción*, Edición del autor, Lima, 2008 et de *El otro engendro*, Lima, *Pohemia Lux. Revista literaria*, 2012.

nombreux pays d'Amérique latine, et c'est encore là un paradoxe, le genre science-fictionnel apparaît dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un écho de ce qui se fait en France (Jules Verne) ou dans le monde anglo-américain.

J'analyserai quelques œuvres jalons en m'en tenant à des critères, certes à revisiter aujourd'hui, mais qui sont considérés par les spécialistes, comme les conditions indispensables au « moment science fictionnel de la littérature » : le temps, les machines et le binôme utopie / dystopie.

1- La date : Soit le rapport au temps, puisque l'un des paradigmes de ce genre de littérature est de pouvoir voyager dans le temps, de se projeter dans le temps ; le rapport entre le temps du récit et le temps du lecteur, ce bond temporel extrêmement dérangent, est un déclencheur d'imaginaire « déclencheur science fictionnel par la force de l'évocation, l'émerveillement et nostalgie à la fois<sup>3</sup>. » *1984* de George Orwell est publié en 1949, le film *2001 Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick sort en 1968 ; *les Chroniques martiennes* (1946) de Ray Bradbury se déroulent entre janvier 2030 et la dernière nouvelle « octobre 2057 » est intitulée « Pique-nique dans un million d'années. » C'est cela qui crée l'effet de vertigineuse interrogation, une sorte de trou noir indispensable au charme de la lecture science-fictionnelle. Prenons pour exemple ce qui est considéré comme le premier roman d'anticipation au Pérou et ce même avant le premier roman péruvien, *El padre Horán*, de Narciso Aréstegui (1848) ; *Lima de aquí a cien años*, de Julián M. del Portillo, est publié entre 1843 et 1844, dans le tout jeune quotidien *El Comercio*, sous la forme d'un feuilleton ; à *Lima de aquí a cien años* répond en écho sous la forme d'un feuilleton aussi, *Cuzco de aquí a cien años* : Artur le Liménien et Carlos, qui se trouve à Cuzco, ont tous deux la miraculeuse opportunité d'être transportés dans un Lima et un Cuzco de 1943 ; on verra que ces cent ans de distance seront porteurs d'espérance, celle d'un futur heureux, contrepoint de la société de l'époque. Mais on trouve aussi le cas inverse : la plongée dans le temps amène une sorte de nostalgie ; on se souvient des *Chroniques martiennes* de Bradbury la nuit d'été août 2030, et l'étrange chanson que les habitants de Mars écoutent en pleurant, ou encore la dernière nuit sur terre dans « Mai 2040 » pour Janice et Leonora<sup>4</sup> ; pour James Graham Ballard (*Le monde englouti, La forêt de cristal*), l'effet de nostalgie est inhérent au genre : « les éléments de nostalgie, un sens du passé perdu pour toujours [...] [qui] sont en fait les clichés de la science-fiction<sup>5</sup>. » On va donc trouver dans les

---

<sup>3</sup> LANGLET Isabelle, *La science-fiction lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 242.

<sup>4</sup> BRADBURY Ray, *Chroniques martiennes* (1946) ; « Mai 2034 », « Les grands espaces » ou dans « Novembre 2036 »

<sup>5</sup> Interview de J. G Ballard in « Approches » (Ballard At Home 1982) Science Fiction 1, Paris, Denoël, 1984, p. 175.

romans péruviens l'utilisation d'une temporalité parfois extravagante et vertigineuse, comme dans le roman de José Montenegro Baca, *Indoamérica en el año 3580* ; d'autres sont plus modestes en situant leur diégèse dans les années 2030, comme les romans d'un des rares écrivains d'anticipation, José Adolph<sup>6</sup> ; citons en particulier le roman qui pourrait servir de paradigme, *Mañana las ratas*, écrit en 1977 et publié en 1984. L'intrigue se passe en 2034 dans un univers pré-apocalyptique : les rats dans le centre dégradé de Lima, c'est-à-dire les pauvres, se révoltent contre les riches, c'est-à-dire contre ceux qui vivent dans la mondialisation, comme le héros Tony Treveris, lequel se souvient avec nostalgie de ce que lui racontaient ses parents et grands-parents sur le Lima d'autrefois, une ville paisible, élégante ; confronter l'avenir avec le présent est également un jeu. Il se souvient aussi que son père l'avait emmené voir un film en 2001 alors qu'il avait dix ou onze ans :

2001 una odisea del espacio « (...) El y su padre se habían reído mucho con el resto del público ante esa descarnada confrontación de la especulación entre espantada y burlona de los años sesenta o setenta, y la mucho más mediocre realidad presente. El mitológico año 2001— ¡el cambio de milenio! —había llegado y pasado con una asombrosa frivolidad, a decir verdad<sup>7</sup>.

Signalons au passage que si les jeunes auteurs se sont appropriés le genre, les anciens ne sont pas en reste ; c'est le cas de Enrique Congrains (1932-2009), le chef de file du néo-réalisme urbain avec, en 1954, *Lima hora cero*. Cet écrivain resté silencieux pendant très longtemps, publiera *El narrador de historias* (2007), roman politico-futuriste, qui se passe en 2075 et *999 palabras para la tierra* dont l'action se situe entre 2015 et 2016 (un vaisseau éditeur venu d'une planète lointaine se pose à Nazca et veut recueillir 999 mots représentatifs de chaque nation terrienne, pour l'encyclopédie intergalactique), soit une coordonnée temporelle très près du temps de l'écriture, ce qui confère une dimension étrange au roman ; on pourrait donner d'autres exemples. Enrique Prochazca est l'auteur de *Un único desierto*, recueil de nouvelles très borgésiennes ; l'une d'elles, intitulée « 2984 » («esa pequeña distopía» comme l'appelle l'auteur) est aussi un clin d'œil au 1984 de Orwell.

2- Les machines à illusions<sup>8</sup> : De même que la date est déclencheur d'imaginaire, de même la machine, la technique, la science et le progrès sont indissociables du genre puisqu'ils permettent, dans tous les sens du

---

<sup>6</sup> Cf. Prologue de Alberto Escobar dans *Cuentos del relojero abominable*, Lima, Colección autores peruanos, 1974.

<sup>7</sup> ADOLPH José, *Mañana, las ratas*, Lima, Mosca azul, 1984, p. 50.

<sup>8</sup> Cf. Titre emprunté à Philip. K. Dick, « Les machines à illusions » (1967).

terme, cette poussée vers le futur, ces voyages vers d'autres planètes, vers d'autres possibles.

La science-fiction ne se conçoit pas sans les machines merveilleuses qu'elle met en scène (qu'elle rend merveilleuses) et ces machines ne se conçoivent pas sans les industries qui les fabriquent : c'est une littérature de l'ère industrielle, dont l'imaginaire collectif a des concentrations urbaines pour paysages, les sciences physiques et mathématiques pour paradigme épistémologique et des ingénieurs et des chefs d'entreprise pour élite sociale<sup>9</sup>.

C'est un peu le paradoxe : qui dit SF, dit société suffisamment évoluée pour concevoir toutes ces inventions. Mais dans les romans péruviens, on ne trouvera guère d'extraordinaires engins, seulement ce que j'appellerai l'accessoirisation habituelle (soucoupes volantes, petits gadgets, fonctionnant comme les garants de l'effet de réel, tout un bric à brac peu inventif<sup>10</sup> ; dans *Mañana las ratas*, qui se passe en 2036, les riches habitent dans des ghettos dorés aux murs électrifiés, le scanner est omniprésent, on se déplace en *Gemelectric*, véhicule au toit transparent, à propulsion électrique ou nucléaire, on utilise des sexorobots, poupées gonflables améliorées ; il y a aussi des petits gadgets amusants comme *el antipelo* : «Metió la cabeza en el antipelo que zumbó levemente mientras convertía todo el cabello de su cabeza y cara en una tibia ceniza. Luego introdujo los brazos y después las piernas, acomodando el aparato a sus diferentes necesidades<sup>11</sup>.»

Tous ces petits détails fonctionnent comme ceux que l'on trouve dans le roman noir, « il alluma une Chesterfield, et se servit un double whisky », et qui donne de la chair au récit selon Raymond Chandler.

La langue, une sorte de *nouvelangue*, pourrait faire partie aussi de l'habillement, voire de l'exotisme du roman d'anticipation. Si Prochazca s'inspire dans ces nouvelles de «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» en inventant un Xixxä, (Dios), de façon parodique et grotesque, José Manuel Estremadoyro, dans *Glasskan el planeta maravilloso* (1971), crée une série de mots expliqués dans un glossaire introductif (les *glacsinos* sont les habitants de cette merveilleuse planète Glassman ; *klava*, une petite soucoupe, *klavan*, une grande soucoupe et *el super klavna*, une soucoupe très rapide). *Korponte*, planète voisine, est habitée par des *Korpon* cannibales, soit une trentaine de mots qui ne servent qu'à maquiller un texte d'une grande platitude, mais qui apparemment a eu son petit succès.

---

<sup>9</sup> LANGLET Isabelle, *La science -fiction lecture poétique d'un genre littéraire*, Paris Armand Colin, 2006, p. 257.

<sup>10</sup> C'est ce que dit José Adolph : les écrivains ne travaillent pas assez pour écrire leurs fictions scientifiques; pas de recherche, or tout est dans le détail technique. Cf. «Entrevista con José Adolph», Giancarlo Stagnaro, *El hablador*, n°3, 2003-2004.

<sup>11</sup> *Mañana las ratas*, *op. cit.*, p. 8.

Mais le progrès, c'est aussi imaginer que la science résout tous les problèmes, que la science domine l'homme, le soigne, le répare et peut même le créer ; clonage («Mi clon» dans *Los fines del mundo* de 2003) et la cryogénie pour atteindre l'immortalité, sont des thèmes abordés par José Adolph ; dans «Nosotros, no» de *Hasta que la muerte*, tous les cent ans, on fait une injection, sauf à ceux qui ont atteint un certain âge, d'où le titre angoissant «Nosotros, no» ; le clonage reprend le vieux thème du double, le défi à la création divine que l'écrivain moderniste et auteur polémique, Clemente Palma<sup>12</sup>, mettra en intrigue dans *XYZ* publié en 1935 et dont les sources sont *L'Eve future*, de Villiers de L'Isle-Adam (1886) et aussi *L'île du docteur Moreau*, de H.G Wells (1896). L'invention que constitue le cinéma dans tout son aspect technique, est le moteur diégétique du roman. On y raconte l'étrange histoire de Rolland Poe, passionné de cinéma qui réussit à créer dans son île Rollandia, des «androgenas», sortes de doubles des grandes étoiles d'Hollywood. Après de nombreux tâtonnements – le texte suit alors les codes du discours scientifique –, il crée d'abord un petit Maurice Chevalier de quelques centimètres, puis la technique s'étant améliorée, des stars comme Greta Garbo, Joan Crawford, Jeannet Mac Donald, Norma Shearer et même Rudolf Valentino ; ces «androgenas» ont un temps de vie compté ; leur mort est souvent brutale : un soir Garbo ne sera plus qu'une petite flaque :

Segundos después no quedaba nada sino la humedad de un líquido gelatinoso que embebió las ropas de cama y que a poco comenzó a derramarse en el suelo en un hilo opalino. Vacíe la botella de agua que había en el velador y en ella recogí buena parte del líquido que un tiempo fuera vida, belleza y amor<sup>13</sup>.

Hollywood découvrira le mystère des sosies et voudra les exhiber dans un show mortel pour tout le monde : les stars se liquéfieront sur la scène et leur inventeur se suicidera. Ce roman est très philosophique puisqu'il pose, à un moment de grand bouleversement socioculturel, la question de la place de l'homme au sein du progrès, de la technique et des inventions :

Si Palma elabora el tema de una humanidad artificial es porque en su tiempo, lo artificial lo tecnológico si bien se potenciaba como una oportunidad, con ella también se corría el riesgo de que el hombre se aleja cada vez más de su condición humana y que la alienación, más que ser un mal, sea visto como una moda<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Cf. la thèse de Clemente Palma sur *El porvenir de las razas en el Perú*.

<sup>13</sup> PALMA Clemente, *XYZ*, (novela grotesca), Lima, Ediciones Perú actual, 1934, p. 90.

<sup>14</sup> ELGUERA OLÓRTEGUI Christian, «XYZ dilucidaciones sobre estilística y crítica de lo grotesco», *El hablador* n°15.

3- Utopie / Dystopie : L'intérêt de la littérature d'anticipation est donc d'émettre de façon naïve ou plus élaborée, des doutes, des interrogations, de spéculer sur le devenir du monde dont l'homme, terrien ou extraterrestre, est responsable. Utopies et dystopies fonctionnent en miroir avec le temps de l'écriture. Les utopies sont peu nombreuses, elles se cristallisent autour de quelques notions qui sont l'ordre, l'harmonie, la paix, et bien souvent l'espace urbain ; la ville ordonnée, policée, éclairée, devient alors la métaphore de la nation. Dans *Lima de aquí a cien años*<sup>15</sup> (1843), de Julián M. del Portillo, la ville ne ressemble plus à ce qu'elle est en 1843, c'est-à-dire peu différente de la ville racontée par Flora Tristan dans *Les pérégrinations d'une paria*<sup>16</sup> : Artur et Carlos dans leur échange épistolaire, qui a lieu en 1943 et 1944, racontent un Pérou prospère où la guerre n'existe plus, où règne la libre entreprise. Lima est radieuse, propre ; on trouve la rue de Paris, l'éclairage public, des publicités ; le Callao est devenu un grand port international<sup>17</sup>. Le Pérou est le centre de gravité de la politique mondiale. Les puissances européennes louent l'efficacité du Congrès des nations américaines réunies à Lima ; Cusco n'a plus rien d'exotique, hormis quelques grandes pyramides ; c'est la ville des théâtres et d'innombrables bibliothèques<sup>18</sup>. On peut lire là l'utopie d'une nation moderne :

el discurso nacionalista estuvo dominado por la firme creencia en el poder de la ciencia y el capital extranjero como motor desencadenante de una avalancha de progreso material y moral que alcanzaría todos los rincones del país y que a su vez desataría el tan anhelado proceso de modernización nacional<sup>19</sup>.

C'est le triomphe de l'idéologie de l'élite *criolla* qui se voit blanche, qui vit le regard tourné vers l'Europe ; cette élite créole sera stigmatisée quelques

---

<sup>15</sup> Cf. BERNAL MÉNDEZ Christian, VILLALONGA NATTERI Penélope, «Siglo y medio de silencio: una apertura para *Lima de aquí a cien años* (1843)», *Ajos y zafiros*, n°7, 2005, p. 170-193.

<sup>16</sup> Cf. L'arrivée à Lima : « Lima si grandiose vue de loin, quand on y pénètre ne tient plus ses promesses, ne répond pas à l'image qu'on s'en était faite. Les façades des maisons sont mesquines, leurs croisées sans vitres ; les barreaux de fer dont elles sont grillées rappellent les idées de méfiance, de contrainte et en même temps qu'on est attristé par le peu de mouvement qu'offrent presque toutes les rues », Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, (129) Tome 2 (1837), 2000, Paris, Indigo & Côté femmes éditions.

<sup>17</sup> Cf. VELÁSQUEZ CASTRO Marcel, «Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo», *Revista de literatura, Ajos & Zafiros*, n°6, 2004.

<sup>18</sup> «La biblioteca tiene doce millones de tomos; ciento ochenta teatros apenas dan abasto a la curiosidad pública. Tal es la armonía y tal los acentos melodiosos de nuestra música, unida a la china, rusa y omaguasina que todas las noches se mueren de placer mil y más personas» in «Siglo y medio de silencio», *op. cit.*, p. 180.

<sup>19</sup> Cf. L'article très complet de Christian Elguera ; dans *El Hablador*, «Diálogo, historia y utopía: *Lima de aquí a cien años* como unidad y la idea de nación» (*El hablador.com*).

trente ans plus tard après la défaite de la guerre du Pacifique par Manuel González Prada : «la élite modernizadora imaginaba al Perú contemporáneo como un territorio inscrito dentro de la esfera de las naciones europeas blancas, cristianas y capitalistas<sup>20</sup>.»

L'utopie est poussée à l'extrême dans un roman publié en 1940, *Indoamérica en el año 3580*, de José Montenegro Baca, dédié à la jeunesse ; c'est comme une sorte de nouvelle *Raza cósmica* qui se serait réalisée ; on y propose une utopie politique : l'Amérique unie et belle, c'est Totinemia qui s'étend du Río Bravo à la Terre de Feu ; Panama est la nouvelle capitale ; les USA s'appellent Nigriyanquia, car la République noire a été proclamée tandis que la capitale intellectuelle s'appelle Quijotiz, à l'embouchure du fleuve Amazone ; on note la présence d'extraterrestres blonds et aux yeux bleus qui s'adaptent bien, la langue unitaire est *espanolfili*, l'anglais a disparu. Tout est beau dans cette fantaisie d'un style très maladroit. Il faudrait travailler la réception ce genre de roman. L'auteur a écrit un long prologue où il explique que son roman répond à l'inquiétante actualité de l'époque dominée par la question sociale. Signalons encore un autre très mauvais roman : *Glasskan el planeta maravilloso*, où l'on trouve tous les clichés sur le monde extraterrestre ; on se nourrit de pilules, on corrige, grâce à de merveilleuses opérations, tous les défauts physiques, on porte des combinaisons dans des matières synthétiques ; la paix et l'amour règnent ; les Terriens ont donc tout à apprendre de cette planète. Mais hélas à côté il y a les méchants *korpons* cannibales ; il y a une suite...

Les publications plus récentes seront bien différentes, et relèvent de la dystopie, de l'apocalypse, du cataclysme. Dans la nouvelle de Alfredo Pita, «El último día<sup>21</sup>», Antar se réfugie dans la seule mégapole qui subsiste après des siècles de grands cataclysmes météorologiques (le feu, la cendre et la glace). Dans certaines nouvelles de José Adolph, la terre a disparu ; dans «A quien corresponda», Rad et son compagnon voyagent de planète en planète pour trouver le moindre signe d'intelligence (*Mañana Fuimos Felices*)<sup>22</sup> ; dans « Exploración », les mêmes cosmonautes (*Cuentos del relojero abominable*) sans doute sur la Terre, découvrent une église très bien conservée «¿cómo acabó este planeta?» et un étrange objet, un enregistrement musical (une cantate de Bach). Quand la planète Terre n'est pas anéantie, elle est devenue un monde robotisé et violent ; il faut fuir vers Pluton, vers Mars. C'est ce que font les héros de *Mañana las ratas*, roman dont l'action se passe en

---

<sup>20</sup> DENEGRI Francisca, *El abanico y la cigarrera, La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Flora Tristan/IEP, 1996, p. 73.

<sup>21</sup> PITA Alfredo, «El último día », *Y de pronto anochece*, Lima, Lluvia editores, 1987.

<sup>22</sup> Cf. l'article de Lucero de Vivanco, «Apocalipsis (post-bicentenario) en la ciudad de Lima. Representación de la modernidad y de la nación en *Mañana las ratas* de José Adolph», *Revista de crítica literaria latinoamericana* año XXXVI, n° 71, Lima Boston, 1er semestre de 2010 p. 237-254.

2034 ; les nations n'existent plus, l'ordre économique domine le monde ; Tony Treveris, directeur d'une multinationale de produits stimulants, fait partie de ces privilégiés économiques, qui quand la guerre entre les rats et le premier monde éclatera, partiront vers Pluton, construire en fait un autre condominium protégé. Ce roman apocalyptique, écrit à la fin des années soixante-dix, mais publié en 1984, est comme prémonitoire de la *década trágica, década de la violencia* (crise économique et terrorisme de Sentier Lumineux) qui plongera, pendant plus de dix ans, le pays dans un vertigineux marasme.

Adolph cultive tout particulièrement ce versant apocalyptique où le bien et le mal se mènent une lutte acharnée par l'intermédiaire d'étranges représentants de sectes, curés, cardinal noir. Dans l'un de ces derniers romans, *Un ejército de locos* (2003), Dieu est prisonnier du mal dans le cyberspace dominé par Unisoft et Macrosoft. L'humour a-t-il droit de cité dans le genre science-fictionnel ? Autre question. L'ingéniosité de l'homme peut être aussi à l'origine de véritables catastrophes écologiques, comme ce savant du nom de Possedom qui, au XX<sup>e</sup>, transforme le désert de Sechura en Mar piurano, Lago de Grau incontrôlable, quand tout à coup en 2016 la terre commence à trembler<sup>23</sup>.

Je terminerai en posant le problème du genre ; les spécialistes de la SF au Pérou ont annexé des œuvrettes qui n'ont rien à voir avec le genre science-fictionnel, comme certains écrits de l'architecte Hector Velarde, sorte de moraliste humoriste à la Pierre Daninos qui observe les mœurs de ses contemporains ; il est considéré comme un auteur de littérature d'anticipation, car il a publié une petite nouvelle en 1958 «La perra en el satélite<sup>24</sup>» (allusion au lancement en 1957 de Laïka, la première chienne de l'espace). Quelques années avant, on trouve un récit répertorié dans la même catégorie ; il s'agit en fait d'une petite pièce de théâtre intitulée *Un hombre con tongo !* sous-titrée : *Fantasia en cuatro actos*. L'action se passe en 2427, dans une ville ultra moderne habitée par des hommes robotisés ; soudain apparaît un homme « à l'ancienne », un libre-penseur ; il sera envoyé sur la lune, qui sert de camp de concentration pour les déviants (thème qu'utilisera Adolph dans une de ses nouvelles).

La littérature péruvienne, enfermée pendant très longtemps dans la catégorie du réalisme « dur », semble expérimenter d'autres registres, comme celui de la science-fiction sans véritable tradition et en sautant des étapes. L'originalité serait peut-être dans l'exploitation d'un imaginaire ou d'un

---

<sup>23</sup> PROCHAZKA Enrique, «El breve mar», *Un único desierto*, Lima, Grupo editorial Matalamanga, 1997.

<sup>24</sup> VELARDE Hector, *Obras completas*, Lima, Moncloa Editores, 1966.

merveilleux scientifique<sup>25</sup> autochtone, qui détournerait l'histoire comme le fait José Adolf dans «Persistencia», où la Conquête du Nouveau Monde devient un voyage intergalactique intersidéral : «Una humanidad que ya no se asombra de nada nos vio partir hacia el más allá: estaba ya habituada a una desfalleciente fascinación<sup>26</sup>» ou encore dans «El falsificador».

Tout est au rendez-vous pour que décolle une vraie littérature science-fictionnelle, grâce à un énorme potentiel imaginaire : de délirants savants ont toujours pensé que les géoglyphes de Nazca étaient des pistes atterrissage d'extraterrestres... Ce genre de littérature normale et paranormale a donc un avenir puissant, encore faut-il que ce ne soit pas dans l'imitation ; le cinéma de province, avec de faibles moyens fait ses propres films d'horreur sur un patron nord-américain, mais en utilisant les légendes locales (celle du *condenado*, sorte de mort-vivant, des têtes volantes, comme dans le film *La maldición de la jarjachas* (2003) de Palito Ortega Matute) remporte un énorme succès populaire. Peut-être se passera-t-il la même chose dans le domaine de la littérature science-fictionnelle ? Demain.

**Françoise AUBÈS**  
**Université Paris-Ouest Nanterre La Défense**  
**(CRIIA/EA 369)**

---

<sup>25</sup> « merveilleux scientifique » pour reprendre l'expression d'un des premiers auteurs francophones de SF J. H Rosny (auteur de *La mort de la terre* 1911).

<sup>26</sup> ADOLPH José, «Persistencia» in *Cuentos del relojero abominable*, Lima, editorial Universo, 1974, p. 91-93.

