

SOLARIS

Science-fiction et fantastique

Violet
Internet

N° 141

Printemps 2002

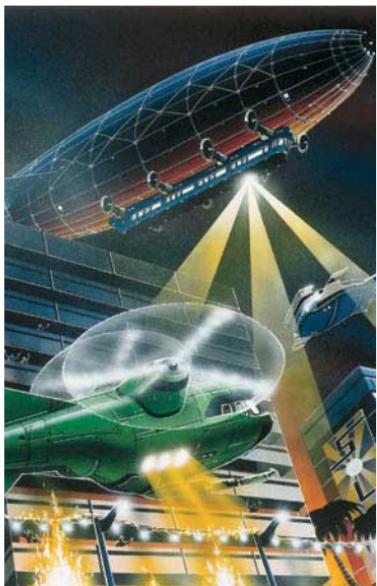


Illustration : Jean-Pierre Normand

Le Syncrétisme : une approche fédéraliste de la science-fiction canadienne

par Neal Baker

Les lecteurs britanniques et étatsuniens ignorent souvent les contributions canadiennes à la SF. Les auteurs célèbres dans le genre remontent à A. E. van Vogt et incluent des écrivains actuels comme Robert J. Sawyer et Robert Charles Wilson – tous deux finalistes des prix Hugo pour le meilleur roman en 1999. Selon la façon dont on définit le mot « canadien », cependant, la situation s'améliore. Dans l'anthologie **Northern Stars**, Hartwell et Grant définissent les auteurs canadiens comme « des citoyens canadiens qui écrivent au Canada, dont l'émigration est de fraîche date, ou encore des immigrants reçus vivant au Canada (p. 12) ». Les auteurs honoraires de SF canadienne pourraient donc inclure William Gibson, Spider Robinson et Geoff Ryman. Cette SF émerge néanmoins comme une forme unique de paralittérature existant dans les marges à la fois du canon littéraire et de l'industrie de l'édition américaine.

Si la contribution de la SF canadienne est ignorée, la vitalité de la SF québécoise est par comparaison éclipsée. Dans un pays officiellement bilingue d'environ vingt-neuf millions d'habitants – dont sept millions de Québécois –, peu de Canadiens anglophones connaissent des auteures comme Esther Rochon ou Élisabeth Vonarburg. On ne remarque absolument pas des magazines de fiction comme **Solaris**. Ce genre de négligence reflète un phéno-

mène plus vaste. Selon une étude récente, sur trois mille cinq cents livres publiés en français au Québec, seulement quarante ont été traduits en anglais (DePalma A4). La SF québécoise est donc une paralittérature non seulement pour des raisons génériques mais encore pour des raisons linguistiques et culturelles dans le contexte général canadien. De fait, la province du Québec elle-même peut être conçue comme une « parasociété » existant en tension avec le Canada anglophone. Depuis la montée du séparatisme au Québec pendant *la révolution tranquille* [NDT: *en français dans le texte*] des années soixante, la menace de la sécession a fini par dominer la politique canadienne. Les séparatistes ont gagné 40 % des votes lors du premier référendum de mai 1980 sur l'indépendance. En octobre 1995, le vote du Québec en faveur de la séparation est passé à 49,4 %. Par la suite, le 30 novembre 1998, la victoire du Parti québécois séparatiste aux élections provinciales a laissé ouverte l'option d'un possible troisième référendum dans le proche futur. Les études sur la SF canadienne supposent fréquemment une dynamique « francophone contre anglophone ». Même si David Ketterer traite ensemble les écrits « anglo-canadiens » et « franco-canadiens » dans son ouvrage qui a fait date, **Canadian Science Fiction and Fantasy**, ces termes servent constamment à structurer le corpus par comparaison et contraste, en commençant par les « visions du Canada futur » dans deux textes du XIX^e siècle : le pamphlet anonyme **The Dominion in 1983**, et **Pour la Patrie** de Jules-Paul Tardivel (p. 12). Plus explicite encore, Allan Weiss fait jouer les deux langues l'une contre l'autre dans son article de **Science Fiction Studies**, « Approaches to Québec Separatism in English and French-Canadian Fantastic Literature ». Cette attention à la langue renvoie à deux publications par John Bell dans **SF Studies**, « Uneasy Union: A Checklist of English-Language Science Fiction Concerning Canadian Separatist Conflicts » (1982) et « The Persistence of Division: Further Examples of English Language Science Fiction Concerning Canadian Separatist Conflicts » (1984). Autre exemple d'étude structurée sous l'égide de l'écriture francophone, le survol de Michel Lord paru dans **La Licorne**, une série publiée par la Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, « Un feu roulant en perpétuelle mutation : la science-fiction québécoise » (1993).

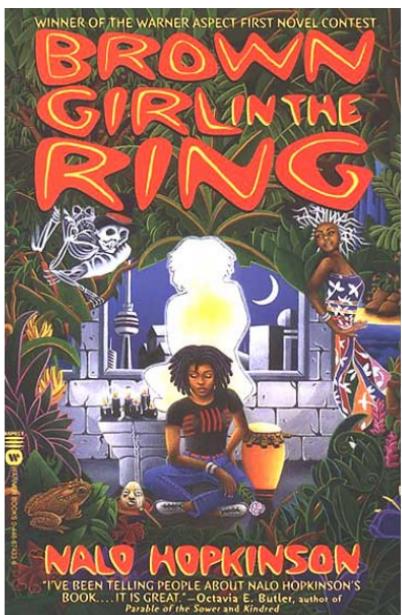
Il est réductionniste d'approcher la SF canadienne en termes d'opposition francophone/anglophone, cependant. D'abord, une

telle construction mentale efface la primauté des populations indigènes rencontrées par les colons anglais et français. Valérie Raoul affirme que « L'Amérique représente ici la terre d'immigration par excellence... dans cette perspective, les Québécois sont des immigrants comme les autres. Sur une base composée des cultures autochtones plus ou moins enterrées, des couches successives se construisent. (p. 132) » Ensuite, une approche opposant francophonie et anglophonie ignore la composition multiculturelle du Canada. L'essai de Hubert Aquin « The Cultural Fatigue of French Canada » [« La fatigue culturelle du Canada français »] déclare que « L'homogénéité ethnique n'existe plus, ou du moins est-elle très rare... Le Canada français est multiethnique. (p. 29-30) » Bénédicte Mauguière rappelle de même au lecteur que « l'objectif de ce recueil d'essais n'est pas de répondre à l'éternelle question de l'existence d'une identité canadienne mais plutôt d'affirmer les multiples identités qui constituent le Canada actuel et de contribuer ainsi à poser les jalons des nouvelles cartographies de l'imaginaire. (p. 3) »

J'arguerai que les nouvelles cartographies de l'imaginaire dans la SF canadienne des années quatre-vingt-dix montrent une tendance marquée au syncrétisme. Le syncrétisme suppose une reconfiguration de diverses essences auparavant unifiées – que ce soit l'État-nation, l'ethnicité, la race, la langue, le corps ou le temps – et la fusion de différences radicales. Je démontrerai ici cette tendance de la SF canadienne à travers le roman de Nalo Hopkinson **Brown Girl in the Ring, La Taupe et le Dragon** de Joël Champetier et **Chronoreg** de Daniel Sernine. Le syncrétisme fonctionne dans ces trois romans à travers la structure narrative autant qu'à travers des déplacements métaphoriques, des traits de caractère et des stratagèmes figuratifs. Je suggérerai ensuite une nouvelle approche pour concevoir les textes de SF canadiens, laquelle s'ajustera à la réalité sociopolitique du Canada actuel, de plus en plus syncrétique elle-même.

Les origines elles-mêmes syncrétiques de Nalo Hopkinson informent **Brown Girl in the Ring**, lauréat du prix Warner Aspect pour un premier roman et louangé par Octavia Butler comme par **The New York Times Book Review**. Née en Jamaïque et résidante de Toronto depuis 1977, Hopkinson a passé la majeure partie de ses seize premières années d'existence en Jamaïque, à Trinité-et-Tobago et en Guyane. Son roman relate les aventures de Ti-Jeanne,

une jeune Canado-Caribéenne vivant au centre de Toronto dans le futur proche. La base économique de la cité s'étant effondrée, le gouvernement canadien et le milieu des affaires se sont réfugiés dans les banlieues et ont transformé en ghetto le centre en voie de pourrissement. Ti-Jeanne et sa grand-mère, une prêtresse vaudou, Gros-Jeanne, essaient de se défendre contre un gang qui harcèle les habitants du quartier, récoltant leurs organes qui vont ensuite aux riches des banlieues.



Le trafic d'organes s'allie au syncrétisme pour donner forme à la narration. Les événements sont mis en branle par la santé déclinante de la première ministre ontarienne, Catherine Utley. Pour des raisons politiques, une transplantation cardiaque est nécessaire et un fonctionnaire de l'hôpital Angel of Mercy approche la bande du gangster Rudy Sheldon pour trouver un cœur. La mission va au petit ami de Ti-Jeanne, Tony, un drogué de Trinité. Il assassine Gros-Jeanne et le cœur de celle-ci sauve Utley. En d'autres mots, le cœur d'une immigrée noire, caribéenne, redonne la santé à une Canadienne blanche et de naissance. Utley n'est pas n'importe quelle Canadienne, néanmoins, mais l'incarnation de l'État-nation canadien. Littéralement et figurativement, le corps de l'État-nation canadien est fortifié par la transplantation d'un « organe étranger (p. 237). »

La transplantation est problématique. Pendant l'opération, Utley fait l'expérience du syndrome de rejet, dans lequel le transplant attaque le donneur. « Le pire cas que j'aie jamais vu », commente le chirurgien (p. 236). Il essaie « d'établir une symbiose entre le corps de leur patient et son nouveau cœur », mais « les cellules de l'organe du donneur attaquaient le système immunitaire d'Utley (p. 236) ». Dans un premier temps, c'est comme si, grâce à une métonymie, Gros-Jeanne résistait à son meurtre et à la transplan-

tation. Mais la description que fait ensuite Hopkinson va dans un autre sens. Trois paragraphes décrivent les rêves d'Utley dans la salle d'opération. Le plus important : « Puis la noirceur. Rien. Et ensuite, elle était de nouveau consciente. Son corps et son cerveau, dans le rêve, lui appartenaient de nouveau, mais avec une différence. Le cœur – son cœur – dansait joyeusement entre ses côtes. Quand elle se regardait, elle pouvait voir le sang qui coulait dans tout son corps au rythme de ses pulsations. Dans chaque artère, chaque veine, chaque capillaire : deux courants distincts mais interreliés. Elle s'était inquiétée pour rien. Elle était guérie, une nouvelle femme à présent. (p. 237) » En se réveillant après cette phase onirique, et après avoir intérieurisé « la noirceur » et « la différence », Utley fait aussitôt des plans : « Nous allons redonner vie à Toronto », déclare-t-elle (p. 239).

La représentation de l'espace est également liée au syncrétisme. Le plan d'urbanisme d'Utley fait écho aux courants « interreliés » mais « distincts » dans son sang, promesse d'une métropole syncrétique qui effacera les divisions entre les banlieues – majoritairement blanches – et le centre-ville multiethnique. Des espaces syncrétiques apparaissent tôt dans le roman, où ils remplissent des fonctions importantes. Ti-Jeanne et sa mère vivent dans Riverdale Farm, un parc antérieurement propriété de la ville de Toronto et dessiné à la ressemblance d'un domaine du XIX^e siècle. Il est à présent rempli de parfums d'épices caribéennes, des senteurs de cuisine des Indes occidentales et d'herbes médicinales séchées qu'utilise Gros-Jeanne dans ses fonctions de guérisseuse. La chapelle du crématorium de Toronto bâtie en 1872 qui se trouve non loin de là a été convertie par Gros-Jeanne en un « palais » où elle conduit des rituels vaudous avec ses disciples (p. 86). Tony, le petit ami de Ti-Jeanne, cherche à s'échapper du centre-ville pour aller dans les banlieues. Ce désir est un refus de ses racines trinidadiennes et de son environnement présent, avec ses marchands hindous, ses églises coréennes et ses francophones. Il rejette le syncrétisme.

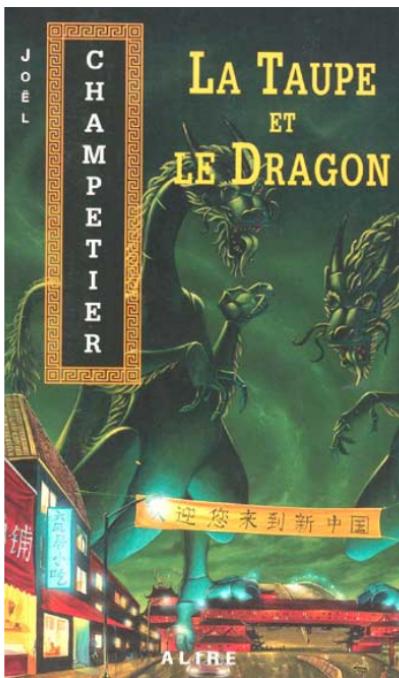
Le triomphe de Ti-Jeanne, par contraste, repose sur la négociation de différents espaces. Elle a été tourmentée par des visions du futur dès son enfance et reçoit désormais des visites d'esprits vaudous. Elle doit apprendre à réconcilier le monde spirituel et la réalité quotidienne, et, ce faisant, réconcilie son héritage caribéen et son présent canadien. « C'est un don de Dieu-le-Père », dit

Gros-Jeanne des rêves de sa petite-fille. « Si tu n'arrives pas à apprendre à t'en servir, c'est lui qui se servira de toi. (p. 47) » Au départ, Ti-Jeanne rejette le monde des esprits, mais elle comprend bientôt qu'elle doit apprendre à l'accepter, avec l'aide de Gros-Jeanne. C'est-à-dire qu'elle doit apprendre d'une sage dont l'existence est un exemple de syncrétisme, qui se déplace avec habileté du monde des esprits vaudous à celui du XXI^e siècle canadien. À la fin du roman, Ti-Jeanne défait la bande de Rudy avec l'aide de huit esprits vaudous. La bataille finale a lieu dans la tour du CN, que Gros-Jeanne désigne comme « le pont entre les mondes (p. 221) ». L'esprit vaudou Osain manifeste par la suite son souci de Ti-Jeanne : « Le corps va mieux, mais l'esprit est encore branlant, je crois (p. 228) ». Ti-Jeanne, optimiste, pense qu'elle dépassera ce stade du « branlant » et atteindra une intégrité syncrétique. « Je crois tu as déjà amorcé la bonne guérison. Je pourrais faire le reste moi-même. (p. 228) »

Comme nous l'avons suggéré ci-dessus [NDT: *mais moins clairement en français qu'en anglais*], le langage est également relié au syncrétisme. Hopkinson met celui-ci en relief par la façon dont ses personnages utilisent la langue parlée, ainsi que dans la structure narrative, par l'intermédiaire d'épigraphes. Dans les deux cas, elle emploie ce que les linguistes appellent des « changements de code », imitant la fluidité de l'énonciation caribéenne. Ses personnages changent constamment de modes à l'intérieur d'une même phrase, passant de l'anglais standard à une forme plus populaire ou parfois à un solide créole. Au début du roman, par exemple, «Tony passa au créole que ses parents avaient parlé avec lui dans son enfance. Il avait été élevé à Toronto par des parents créoles, et son langage vacillait entre créole et canadien. "T'as rien de mieux ? Depuis tout le temps que je viens ici, je n'entends que des trucs éculés de carnaval !" (p. 19) » Sur le plan de la structure narrative, Hopkinson introduit des épigraphes en créole au début des chapitres et de sections de chapitres, ce qui dérange le cours des descriptions en anglais standard. Lorsque mis en regard avec la façon dont parlent les personnages, le roman fait preuve d'une forme syncrétique qui reflète son contenu.

Si le roman d'Hopkinson affirme le syncrétisme de Toronto dans un futur proche, **La Taupe et le dragon** de Joël Champetier l'extrapole dans une colonie du XXIV^e siècle, en Nouvelle-Chine. En orbite autour de l'étoile double du Bouvier, la Nouvelle-Chine

a été terraformée à un coût énorme pour accueillir des milliards d'immigrants de la Chine rurale. La colonie est accablée par sa dette envers ses créateurs – la Chine, le Japon et l'Europe –, mais le remboursement est rendu difficile par l'intense radiation émise par l'un des soleils, l'Œil du Dragon. Introduit dans un climat de séparatisme xénophobe, l'agent européen Réjean Tanner doit extraire une taupe placée aux niveaux les plus élevés du gouvernement de Nouvelle-Chine.



de la ZLEC parle anglais et mandarin, tandis que les enseignes et publicités présentent à la fois de l'anglais, du mandarin et du cantonais. L'architecture va du style européen au chinois traditionnel, certes, et « l'ensemble aurait pu être hétéroclite si la profusion des palmiers, des vignes et des platanes n'avait pas lié, dans une jungle vert tendre, les taches de couleurs des habitations (p. 24) ». L'architecture diversifiée de la ZLEC est homogénéisée par la végétation locale, tout comme les habitants le sont dans leur bataille contre l'Œil du Dragon. Les familles de la ZLEC sont également diverses mais proches les unes des autres. Ainsi, Tanner passe ses premiers jours sur la planète avec le chef du Bureau européen des

La représentation de l'espace informe ici le syncrétisme, comme dans *Brown Girl in the Ring*. La ZLEC, « Zone de libre-échange commercial », constitue un espace hybride important qui offre une tête de pont sur la planète aux créateurs de Nouvelle-Chine. Proche de l'astropoort, il offre à Tanner un premier panorama de son nouvel environnement : « Parmi les rares passants, impossible de distinguer les Chinois des Européens, tous demeuraient anonymes sous leurs gants, lunettes et larges chapeaux. (p. 6) » Ici, toutes les ethnies sont unies dans leur effort pour se protéger des radiations solaires. La police

Affaires extérieures, un Scandinave nommé Bo Blœmbergen, son épouse chinoise, Zhao, et leurs enfants – Xunxun, Peter et Suzy. Le calendrier de la ZLEC est également syncrétique, empruntant à la Terre mais élevant le mercredi afin de correspondre aux conditions planétaires locales.

Alors que la ZLEC est un espace syncrétique, le reste de la Nouvelle-Chine recherche la pureté culturelle. Les colons sont des Chinois. « Pas la Chine des villes, fortement nipponisée et devenue puissance mondiale ; mais plutôt la Chine rurale, devenue avec son milliard d'êtres humains le plus grand groupe culturel homogène du monde. (p. 37) » Le gouvernement de Nouvelle-Chine met de l'avant des politiques xénophobes visant les civilisations occidentale et japonaise « agnostiques et technocratiques (p. 37) ». Alors que la ZLEC a adopté un calendrier mixte mêlant la Terre et les conditions locales, celui de Nouvelle-Chine est basé sur l'ancien calendrier chinois. La Nouvelle-Chine est homogène. Le gouvernement de Nouvelle-Chine insiste pour expérimenter avec la production de riz alors que les biotechniciens n'ont pas réussi à mettre au point un riz résistant à la radiation solaire.

Malgré tous ces efforts, la Nouvelle-Chine est déjà compromise. Un collègue japonais de Tanner remarque : « Nous nous ressemblons beaucoup, Chinois et Japonais, n'en déplaise aux Néo-Chinois, qui nous voient comme les pervertisseurs de la Chine, les profanateurs d'un mythique passé d'or et de gloire. Pourtant, sans les Japonais, la Chine aurait-elle un jour possédé la puissance technologique nécessaire au peuplement de ce monde hostile ? (p. 41) » D'ailleurs, la Nouvelle-Chine n'aurait jamais été possible sans le financement chinois, européen et japonais. A priori, la colonie est un lieu syncrétique à l'échelle d'une planète dont la géologie étrangère comme la biologie et la météorologie ne sont rendues supportables aux humains que par la terraformation. Le résultat de celle-ci est une biosphère transformée qui ressemble à la Terre mais conserve assez de conditions locales pour n'être certainement pas la Terre, mais plutôt un lieu intermédiaire.

Tanner apprend à négocier ces différents espaces, comme Ti-Jeanne dans **Brown Girl in the Ring**, en ayant recours à l'aide d'Autres qu'il réconcilie avec la mission de son Bureau européen. Le résultat final est une mission syncrétique. Pour quitter la ZLEC et infiltrer la Nouvelle-Chine elle-même, Tanner subit une

chirurgie qui le transforme en Chinois de Han. Cette chirurgie est exécutée par un associé du service secret chinois de la Terre, le *Diaochabu*. Afin de trouver son chemin en Nouvelle-Chine, Tanner a besoin d'un guide. Le service secret japonais – le *Naicho* – lui prête un agent, Jay Hamakawa. Pour pénétrer dans le repaire de la taupe terrienne et remplir leur mission, Tanner et Hamakawa se rendent compte qu'ils doivent piloter un bateau. Aucun des deux agents ne l'a jamais fait. Par chance, ils sont en mesure d'avoir recours aux talents de pilote de la compagne que vient de se trouver Tanner, une Néo-Chinoise nommée Qingling. Pour fuir la Nouvelle-Chine quand celle-ci déclare son indépendance, le groupe de Tanner contacte un réseau clandestin ; ayant réclamé de l'aide dans une maison sûre du *Diaochabu*, ils obtiennent une place à bord d'un bateau du *Naicho* qui se rend dans la ZLEC.

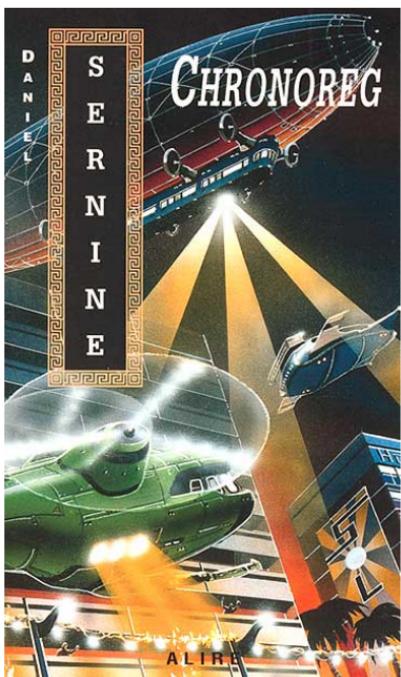
Deux moments narratifs catalysent la transformation de Tanner en un personnage complètement syncrétique. Le premier est sa rencontre avec la taupe du Bureau européen, Chen Shaoxing. Au lieu d'être une scène de bataille bourrée d'action, elle repose sur la traduction d'un poème chinois du XVIII^e siècle, **Hong lou meng, Le Rêve dans le pavillon rouge**. Chen en brandit une copie et demande à Tanner d'en traduire un passage en français. Le passage sur lequel Chen travaille commence avec une strophe : « Pourquoi me blâmer, si mon âme/Souffre une double peine en moi ? (p. 245) » Le passage textualise le rôle de Chen comme agent double et sa double souffrance spirituelle. Il devient clair que Chen a changé de bord et travaille maintenant vraiment pour le gouvernement de la Nouvelle-Chine. Cependant, il n'est pas d'accord avec la politique de pureté isolationniste de celle-ci. En tant que tel, Chen est incapable de réconcilier son héritage chinois, l'entraînement du Bureau européen et ses sympathies pour la Nouvelle-Chine. Il tente néanmoins une réconciliation, par l'intermédiaire de la poésie. Il poursuit en discutant avec Tanner les mérites relatifs de la traduction d'une version française du poème en *pinyin*, un système qui romanise les caractères chinois. Chen invite Tanner à utiliser les idéogrammes. « Un poème chinois comprend une partie lyrique, une partie picturale et une partie philosophique, dit-il. La transcription des idéogrammes en caractères romains ignore le degré d'expression suggéré par la disposition plastique. (p. 247) » La synthèse du lyrique, du graphique et du philosophique dans la poésie idéogrammatique chinoise représente le syncrétisme auquel aspire Chen.

Tanner réfléchit sur Chen et sur la traduction de la poésie pendant tout le reste du roman, pour en arriver finalement à une auto-transformation. Il se tient devant un miroir, vers la conclusion du roman, et observe les altérations chirurgicales de son déguisement en voie d'effacement. Sa peau claire commence à se révéler, et l'un de ses verres de contact teinté est tombé pendant ses pérégrinations, de sorte qu'il a à présent un œil brun et un œil vert. Il ressemble à « un clochard de race indéfinie » tandis qu'il se demande quelle voie emprunter désormais (p. 298). « Il s'approcha du miroir, comme s'il cherchait à sonder les pensées secrètes derrière ce regard bicolore. (p. 299) » Sous ce regard bicolore – qui suggère un composé de perspectives européenne et chinoise – Tanner décide de quitter son travail d'agent secret lorsqu'il sera retourné sur Terre, et d'y épouser sa compagne néo-chinoise Qingling. Ce faisant, il s'ouvrira lui-même aux influences néo-chinoises tout en restant proche de ses racines européennes. Tanner choisit ainsi une existence syncrétique.

Là où les protagonistes de **La Taupe et le Dragon** et **Brown Girl in the Ring** progressent vers des identités cohérentes et syncrétiques, le héros de **Chronoreg**, de Daniel Sernine, subit une révision radicale et se retrouve dans un état indéterminé. Ce roman dérangeant de 1992 prend pour point de départ un Québec indépendant au début du XXI^e siècle, embourbé dans une guerre pour le Labrador. En permission, loin de l'institut paramilitaire québécois qui l'emploie, l'agent Denis Blackburn se rend à Mexico à la recherche de son amant, Sébastien. Ce dernier est tué dans les rangs des rebelles du Chiapas et Blackburn essaie de le sauver en prenant du chronoreg, une drogue qui lui permet de voyager dans le passé et de changer l'histoire. La drogue déstabilise aussi bien la conscience de Blackburn que la structure narrative du roman. Elle sensibilise également Blackburn à l'existence d'une race humanoïde, les Éryméens, qui occupent un astéroïde orbitant autour de la Terre et sont impliqués dans les diverses factions qui s'affrontent au Labrador.

Les Éryméens sont associés au syncrétisme dès le début. Sans le savoir, dès son arrivée à Mexico, Blackburn se lie d'amitié avec l'Éryménne « Lavilia Carlis » dont les traits hybrides l'intriguent : « Son teint et ses cheveux semblaient nettement latino-américains, avec une trace apparente de sang indien, mais son accent était indéfinissable, et ses yeux d'un gris-vert trop pâle

pour passer inaperçus... Qui pouvait-elle être, avec cet accent qui, somme toute, était une absence d'accent, et ce nom évoquant vingt nationalités différentes ? (p. 11) » Plus tard, Blackburn affronte « Hélène Michalski », une Éryménenne aux desseins funestes prétendant être un officier de l'armée québécoise. Le pseudonyme franco-polonais de Michalski atteste de ses dispositions au syncrétisme. Sa *persona* est un mélange de loyautés qui inclut ses devoirs de liaison entre le haut commandement québécois et ses alliés russes, son statut d'agent double travaillant pour des guérilleros québécois désireux de prolonger le conflit labradorien, et ses propres desseins politiques sur Érymède. Indépendamment des individualités présentes, les troupes éryménennes, qui s'avèrent décisives vers la fin du roman, sont également décrites en termes syncrétiques : « Ils semblent être de toutes les races, mais le métis et le mulâtre dominent. (p. 370) »



Si les Éryménens sont associés au syncrétisme, le corps humain l'est aussi en ce qui concerne la technologie, Mireille Rosello observe, à propos de **Chronoreg**: « Chaque héros est une sorte de monstre impossible à situer, moitié humain et moitié mécanique. (p. 266) » Le roman contient en effet nombre de passages où les frontières entre le corps humain et la technologie se brouillent. Dans un passage, Blackburn démasque un espion dont la main prosthétique est un micro-ordinateur. L'ennemi juré de Blackburn, Jac Marin, est un accro aux jeux vidéo le plus souvent décrit comme branché à ses divertissements ou à son

système de surveillance électronique. Blackburn lui-même abrite un transmetteur dans son thalamus. De surcroît, sa conscience commence à se transformer sous l'effet de la technologie pharmaceutique, sous la forme du chronoreg ainsi que de la céréphédrine-

psi, une drogue qui lui permet de sonder les pensées d'autrui. Par exemple, le rêve de Blackburn se mélange à celui d'une personne endormie dans une chambre adjacente. « Son rêve ? Ou le rêve d'un autre ? Cela ressemblait plutôt à des souvenirs, réels, concrets – ceux d'une femme, en fait. (p. 208) »

Les drogues psychotropes ont pour effet un syncrétisme temporel. La perspective de Blackburn déforme la structure narrative lorsqu'il commence à faire l'expérience de plusieurs courants temporels. Par exemple : « N'étant plus contenu par la gangue du cerveau, il s'étire dans toutes les directions, Comitan, Vera Cruz, le passé mais aussi le futur, la taïga du Nouveau-Québec et les installations délabrées du front Churchill. (p. 125) » Les chapitres 16 à 18 commencent tous avec les trois mêmes phrases décrivant la taïga au crépuscule. Chaque chapitre réitère la voie temporelle parallèle et différente que vit Blackburn. Même s'il subit des morts violentes dans les chapitres 16 et 17, il survit au chapitre 18 grâce aux leçons apprises des itérations précédentes. « Comment aurait-il gardé dans son propre cerveau les informations acquises dans d'autres mondes, d'autres vies simultanées ? » se demande-t-il (p. 302). Dans d'autres cas, il est conscient de vivre deux moments temporels différents en même temps. Les deux possibilités sont représentées sur la même page par deux colonnes séparées de texte. Quoiqu'une bifurcation temporelle ait lieu, Blackburn réussit à faire la synthèse des deux temporalités la première fois que cela se produit. La narration reprend son cours « naturel », sur une seule colonne de texte. Mais dans la dernière page du roman, deux colonnes de textes présentent deux fins non compatibles où Blackburn se dirige vers le rivage de l'océan. C'est comme s'il était en dernier ressort incapable d'accéder à une identité cohérente, syncrétique, et reste plutôt suspendu au bord de l'indéterminé.

D'autres passages menant à la conclusion indiquent que Blackburn a une identité syncrétique, pourtant, ce qui ne fait qu'intensifier l'indétermination finale. Les Éryméens le considèrent certainement comme une figure syncrétique : « Chez des gens comme toi », explique Lavilia Carlis, « il se produit parfois ce que nous appelons une jonction... Ta conscience passée, présente et future coexiste dans la quatrième dimension. (p. 392) » Après avoir saboté les plans des guérilleros québécois et des Éryméens renégats, Blackburn s'écroule et se met à avoir des hallucinations. Ses visions placent le syncrétisme au premier plan.

Dans l'une, des prêtres mayas et aztèques – deux cultures distinctes dans le temps et l'espace – se réunissent dans les ruines de Chichén Itza, portant des uniformes de rebelles mexicains du XXI^e siècle et de soldats québécois. Dans une autre, Blackburn rencontre un indigène américain dans le désert : « L'Amérindien a maintenant le visage rosé d'un homme blanc, la tête d'un professeur, cheveux blancs en abondance. (p. 380) » Dans son hallucination finale, immédiatement avant la dernière page du roman, Blackburn assis dans une *taberna* mexicaine regarde les lettres du nom de la taverne se transformer sur la fenêtre d'espagnol en arabe. « Il y a quelques personnes dans la salle, des mulâtres surtout, du type brésilien, et quelques Noirs américains ou jamaïcains... il semble maintenant que les Arabes dominent, certains portant le burnous, d'autres coiffés d'un fez et vêtus à l'occidentale. Quelques Européens se mêlent à la clientèle. (p. 464-465) » Une femme chante en anglais puis en allemand tandis que Blackburn, épuisé mais content, se détend dans la foule syncrétique.

On pourrait arguer que **Brown Girl in the Ring**, **La Taupe et le Dragon** et **Chronoreg** s'imbriquent dans le syncrétisme de la réalité sociopolitique actuelle du Canada. Le Canada est un État fédéral, comptant dix provinces largement auto-gouvernées et deux territoires contrôlés par le gouvernement central d'Ottawa. « Le fédéralisme combine l'unité et la diversité », souligne **How Canadian Govern Themselves**, la publication officielle de la Bibliothèque du Bureau de l'information publique du Parlement (non paginée). Le discours officiel canadien met avec insistance cette notion en valeur. Dans son discours de juin 1999 à la nation, à l'occasion du Jour du Canada, par exemple, le premier ministre Jean Chrétien proclame : « En tant que peuple, nous avons compris que notre pays est constitué de communautés différentes. Chacune est dotée d'une identité et de valeurs uniques qui nous enrichissent et nous rendent plus forts, et que nous avons stimulées grâce à notre génie pour les compromis et la flexibilité. »

Dans le contexte de ce discours officiel canadien, **Brown Girl in the Ring**, **La Taupe et le Dragon** et **Chronoreg** pourraient être décrits comme une science-fiction « fédéraliste ». Ce genre de texte canadien contemporain reconfigure des essences homogènes – État-nation, ethnicité, race, langage, corps, temps – à travers la fusion des différences. Ce n'est pas là dire que Hopkinson, Champetier et Sernine épousent le fédéralisme ou que

leurs textes se livrent à des spéculations explicites à propos de l'identité nationale. Ni Hopkinson ni Champetier ne spéculent directement sur la sécession du Québec, au reste. Cependant, en présentant de façon insistant le syncrétisme comme stratégie textuelle, en réconciliant des antithèses apparemment fondamentales, ils fonctionnent comme de précieuses ressources symboliques dans le mythe plus général de la nation canadienne – en tant que Confédération. La science-fiction « fédéraliste » fait exploser le système d'opposition francophone/anglophone. De plus, elle n'a guère de sympathie pour les oppositions binaires comme soi/l'autre ou passé/présent, tout en retravaillant les notions de race et d'ethnicité. Là où le syncrétisme permet un processus qui transforme sans fin les réseaux de diverses expériences et identités sociales et historiques, la science-fiction fédéraliste offre des histoires parallèles syncrétiques et des fusions radicales de coutumes, de corps et de réalités. Comme l'écrit Homi K. Bhabha dans son introduction à **Nation and Narration**, « la “localité” de la culture nationale n'est ni unifiée ni unitaire en relation avec elle-même, et elle ne doit pas non plus être vue simplement comme “autre” en relation à ce qui lui est extérieur ou lointain. La frontière est à double face, comme Janus, et le couple problématique intérieur/extérieur doit toujours être un processus d'hybridation, incorporant de “nouveaux membres” relativement au corps politique, générant d'autres lieux de significations et, inévitablement, dans le processus politique, produisant des lieux anonymes d'antagonismes politiques et des forces imprévisibles pour la représentation politique. (p. 4) »

« L'une des caractéristiques de la littérature fantastique canadienne est sa nature politique », déclare Allan Weiss dans son analyse de la fiction portant sur la séparation du Québec (p. 53). Vus comme tels, **Brown Girl in the Ring**, **La Taupe et le Dragon** et **Chronoreg** s'inscrivent dans le discours politique entourant le projet fédéral canadien par l'intermédiaire de leur inscription du syncrétisme dans l'imaginaire national. Même si toutes les œuvres canadiennes ne se rangent pas dans une catégorie « fédéraliste », les romans de Hopkinson, Champetier et Sernine donnent une idée des préoccupations et des stratégies narratives d'autres textes¹. Ces textes reflètent un Canada contemporain de plus en plus syncrétique, dont la population augmente surtout à cause de l'immigration. En imaginant concrètement des futurs syncrétiques,

de tels textes sembleraient renforcer l'idée d'une unité canadienne. Ils offrent une autre option aux citoyens et citoyennes las de la polarisation des discours entourant le référendum, mais se trouvent néanmoins chargés de tout un bagage politique.

De tels textes répondent au souci exprimé par David Ketterer dans **Canadian Science Fiction and Fantasy**, qui est toujours d'actualité : « À un moment historique où le futur du Canada, ou celui du Canada et du Québec, est ou sont voilé(s) d'une incertitude considérable, un genre essentiellement consacré à des visions plausibles du futur a sûrement un rôle signifiant à jouer. (p. 166) » En fin de compte, la science-fiction « fédéraliste », syncrétique, offre une nouvelle approche à l'étude de la science-fiction canadienne dont Ketterer a été le pionnier. Elle suggère une autre voie que celle de la dynamique francophone/anglophone qui a pour méthodologie principale de séparer la science-fiction canadienne de sa contrepartie « canadienne » ou « anglophone », ou qui les examine ensemble simplement dans le but de les opposer. La notion d'une science-fiction « fédéraliste » n'exclut pas une poétique spécifiquement québécoise, qu'on m'entende bien, pas plus qu'elle n'efface en dernier ressort d'autres spécificités locales telles que celles des Inuits, des Manitobains ou des Acadiens dans le signifiant global qu'est la « canadienité ».

Du moins jusqu'au prochain référendum.

Neal BAKER

Titre original : « Syncretism : A Federal Approach

to Canadian Science Fiction »

Traduction : Élisabeth Vonarburg

Note

- 1- Voir par exemple William Gibson, **Idoru** (New York, Putnam, 1996), Phyllis Gotlieb, **Flesh and Gold** (New York, Tor, 1999). Pour les nouvelles disponibles en anglais aux États-Unis, voir les suivantes dans l'anthologie de D. Hartwell et G. Grant, **Northern Suns** : « The Eighth Register », d'Alain Bergeron [« Le Huitième registre », **Solaris** 107], « Divisions » d'Eric Choi et « Beyond the Barriers » de Charles Montpetit [Karl Kleinberg (pseudo), « Dégénérer », **Solaris** 101]. D'autres exemples se trouvent dans l'autre anthologie de Hartwell et Grant, **Northern Stars** : « Happy Days in Chernobyl » de Claude-Michel Prévost [« La Marquise de Chernobyl », **imagine...**] et « Remember, the Dead Say » de Jean-Louis Trudel.

Ouvrages cités

Hubert Aquin, « The Cultural Fatigue of French Canada », **Writing Quebec : Selected Essays**, édité par Anthony Purdy, Edmonton, University of Alberta Press, 1988, p. 19 à 48.

John Bell, « The Persistence of Division: Further Examples of English-Language Science Fiction Concerning Canadian Separatist Conflicts », **Science Fiction Studies** 11.2, 1984, p. 190 à 193.

John Bell, « Uneasy Union: A Checklist of English-Language Science-Fiction Concerning Canadian Separatist Conflicts », **Science Fiction Studies** 9.1, 1982, p. 82 à 88.

Homi K. Bhabha, anthologue, **Nation and Narration**, London, Routledge, 1990.

Canada, **How Canadians Govern themselves**, Ottawa, Library of Parliament Public Information Office, 4e édition, 11 Sept. 1999.

Joël Champetier, **La Taupe et le Dragon**, Beauport, Alire, 1999.

Jean Chrétien, « Canada Day 1999 », Ottawa, 29 juin, 11 septembre, 1999, <http://pm.gc.ca/publications/speeches/index.html-ssi>.

David G. Hartwell et Glenn Grant, anthologistes, **Northern Stars : The Anthology of Canadian Science Fiction**, New York, Tor, 1994.

Nalo Hopkinson, **Brown Girl in the Ring**, New York : Warner Aspect, 1998.
[**La Ronde des esprits**, Paris, J'ai lu, 2001]

David Ketterer, **Canadian Science Fiction and Fantasy**, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Françoise Lionnet, **Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity**, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

Michel Lord, « Un feu roulant en perpétuelles mutations : la science-fiction québécoise », **La Licorne** 27, 1993, p. 155 à 166.

Bénédicte Mauguière, « Introduction », **Cultural Identities in Canadian Literature**, New York, Peter Lang, 1998, p. 3 et 4.

Neal Baker enseigne au Earlham College, en Indiana et est un lecteur attentif de SFQ. La version originale de cet article a été publiée dans la revue **Extrapolation** (Vol. 42, no 3, Automne 2001, p. 218 à 231), traduit avec la permission de la Kent State University Press. Les changements apportés pour tenir compte de la disponibilité des textes en français ont été faits avec la permission de l'auteur.



Shalini Puri, « Canonized Hybridities, Resistant Hybridities: Chutney Soca, Carnival, and the Politics of Nationalism », **Caribbean Romances : The Politics of Regional Representation**. Édité par Belinda J. Edmondson, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999, p. 12 à 38.

Valérie Raoul, « Le “lieu commun” à redéfinir dans **Babel, prise deux ou Nous avons tous découvert l’Amérique** de Francine Noël: la ville, le verbe et le vertige », **Cultural Identities in Canadian Literature**, édité par Bénédicte Mauguière, New York, Peter Lang, 1998, p. 131 à 141.

Mireille Rosello, « The National-Sexual: From the Fear of Ghettos to the Banalization of Queer Practices », **Articulations of Difference: Gender Studies and Writing in French**, édité par Dominique D. Fisher et Lawrence R. Schehr, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 246 à 271.

Daniel Sernine, **Chronoreg**. Beauport, Alire, 1999.

Ella Shohat, « Notes on the Post-colonial », **Social Text** 10.2-3, 1992, p. 99 à 113.

Allan Weiss, « Separation and Unities: Approaches to Québec Separatism in English- and French-Canadian Fantastic Literature », **Science Fiction Studies** 25.1, 1999, p. 53 à 60.



C'EST MOI QUI VOUS LE DIS: COMPARÉ À LA COURSE AUX OSCARS, AFFRONTER UN BALROG, C'EST UNE VRAIE SINÉCURE...



Sci-néma

Chapitre 9

La SF et les Oscars

ou

Pourquoi

The Fellowship of the Ring

n'avait aucune chance

de remporter l'Oscar

du meilleur film.

par Hugues Morin [*HM*]
et Daniel Sernine [*DS*]

La SF et les Oscars

Comme dans la précédente livraison, nous accueillons dans cette livraison de « Sci-néma » Daniel Sernine, qui deviendra un collaborateur régulier. Nous espérons que sa présence saura apporter un ton différent et complémentaire dans cette chronique, ainsi qu'une plus grande variété de point de vue.

Mais avant d'examiner les plus récents films de fantastique et de science-fiction présentés sur nos écrans depuis le début de l'année, revenons un peu sur la cérémonie des Oscars qui vient de récompenser les films de 2001. J'ai cru qu'un

survol historique des performances des films de SF aux Oscars serait instructif et permettrait à nos lecteurs de mieux comprendre pourquoi **The Fellowship of the Ring**, le premier volet de *The Lord of The Rings* de Peter Jackson, n'avait aucune chance de remporter la statuette du meilleur film. Et ceci pour une raison très simple: les films de SF – au sens large, j'inclus ici le fantastique et la fantasy – ne gagnent *jamais* aux Oscars.

Oh, inutile de mentionner ici les six statuettes remportées par **Star Wars** (1977) ou celles de **E.T. The Extra-Terrestrial** (1982), ou même les Oscars remportés par **Aliens** (1992), **Batman Returns** (1992) et **Abyss** (1989). Dans tous ces cas, il s'agissait d'Oscars *techniques*: meilleurs effets visuels, meilleurs effets sonores et meilleur son. C'est particulièrement le cas depuis l'explosion technologique post-**Star Wars** au niveau des effets spéciaux. De temps à autre, un film de SF remporte l'Oscar de la meilleure musique originale, ou, plus rarement, de la meilleure direction artistique, des costumes ou des maquillages.

Mais, lorsque l'on consulte les archives de l'Académie, dans les catégories dites majeures, celles récompensant les acteurs, actrices, réalisateurs, scénaristes et bien sûr celle de meilleur film de l'année, la SF ne remporte *jamais* la statuette, purement et simplement.

Au fil des ans, et en ratissant large, on retrouve huit films de SF en nomination pour l'Oscar du meilleur film: **Dr. Strangelove** (1964), **A Clockwork Orange** (1971), **Star Wars** (1977), **E.T.** (1982), **The Green Mile** (1999), **The Sixth Sense** (1999), **Crouching Tiger Hidden Dragon** (2000) et **The Fellowship of The Ring** (2001). Aucun n'a remporté l'Oscar.

Examinons en détail, en prenant les choses d'un point de vue chronologique.

Le premier comédien à remporter la récompense du meilleur acteur a été Frederic March pour sa performance de 1932 dans **Dr. Jekyll et Mr. Hyde**. Pendant les trente ans qui ont suivi, les films de SF ont été absents de toutes les catégories. Pas de nomination, même technique.

C'est grâce à Stanley Kubrick que la SF fait un retour à l'Académie, en 1964 avec **Dr. Strangelove**, qui obtient des nominations comme meilleur film, meilleur scénario adapté, meilleur acteur (Peter Sellers), et meilleur réalisateur. Le film ne remporte aucun de ces Oscars.

Après quatre autres années de silence, c'est encore Kubrick qui, en 1968, nous représente à la cérémonie avec **2001: A Space Odyssey**, en lice pour la réalisation et le scénario original. Il ne remportera ni l'un ni l'autre. La même année toutefois, Cliff Robertson remporte l'Oscar du meilleur acteur pour sa performance dans **Charly**, un film adapté du roman de Daniel Keyes, **Flowers for Algernon**. Robertson est donc le second acteur à remporter cette récompense pour un rôle dans un film de SF. Il demeure le dernier à avoir accompli ce miracle.

Kubrick, toujours lui, permet à la SF de réapparaître aux Oscars en 1971 avec **A Clockwork Orange**, qui obtient des nominations dans les catégories meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur scénario adapté. Le film ne remporte aucune des trois statuettes convoitées.

Il faudra attendre 1977 pour revoir la SF en nomination dans des catégories importantes. C'est une année-clé pour la présence des films de SF aux Oscars. **Star Wars** de Georges Lucas obtient dix nominations, dont meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario original et meilleur acteur de soutien (Alec Guinness), alors que **Close Encounters of The Third Kind** de Steven Spielberg obtient neuf nominations dont meilleur réalisateur et meilleure actrice de soutien (Melinda Dillon). Bien que **Star Wars** remportera six Oscars et **Close Encounters** deux, ni l'un ni l'autre ne quittera la cérémonie avec un Oscar pour une catégorie majeure. Woody Allen remporte la statuette de meilleur réalisateur et son **Annie Hall** celle du meilleur film. Cette tendance à récompenser les films d'arts ou d'artistes se poursuivra encore quelques décennies.

Steven Spielberg revient à la charge en 1982 avec les neuf nominations pour **E.T. The Extra-Terrestrial**, dont meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur scénario original. Le film ne remporte aucune des trois catégories.

De 1983 à 1998, la SF est plutôt absente de la cérémonie des Oscars. Mentionnons pour cette période les nominations de **War-games** (1983), **Back to the Future** (1985) et **Brazil** (1985) pour le meilleur scénario original, celle de Jeff Bridges comme meilleur acteur pour **Starman**, celle de Sigourney Weaver comme meilleure actrice pour **Aliens** (1986) et celle de Brad Pitt comme meilleur acteur de soutien pour **12 Monkeys** (1995). Aucun ne remportera l'Oscar. Une seule exception, Don Ameche est récompensé comme acteur de soutien dans **Cocoon** en 1985.

Ce qui fait illusion pendant ces quinze ans, c'est l'omniprésence des films de SF dans les catégories techniques, où la lutte se fait la plupart du temps entre films de SF. Mentionnons par exemple l'Oscar remporté par **Batman** (1989) pour la direction artistique, alors que **Abyss** était en lice dans la même catégorie, ce dernier remportant par contre la statuette décernée aux effets visuels sur **Back to The Future II**. En 1992, **Death Becomes Her** l'emporte sur **Alien 3** et **Batman Returns** pour les effets visuels mais le film de Tim Burton remporte l'Oscar pour le maquillage au détriment de **Bram Stoker's Dracula** de Francis F. Coppola.

Un retour de la SF dans les catégories majeures est effectué avec **The Truman Show** (1998), qui est en nomination comme meilleur film, meilleur scénario original et meilleur acteur de soutien (Ed Harris). Évidemment, aucune statuette n'est remportée pour ces performances.

L'année 1999 est une autre année-clé puisque pas moins de trois films de SF sont en nomination dans des catégories majeures. Du jamais vu depuis 1977. **The Green Mile** est en lice dans quatre catégories dont meilleur film, meilleur acteur de soutien (Michael Clarke Duncan) et meilleur scénario adapté. **The Sixth Sense** est en nomination dans six catégories dont meilleur film, meilleur réalisateur (M. Night Shyamalan), meilleur acteur de soutien (Haley Joel Osment), meilleure actrice de soutien (Toni Colette) et meilleur scénario original. Enfin, **Being John Malkovich** concourt dans les catégories meilleur réalisateur (Spike Jonze), meilleur scénario original et meilleure actrice de soutien (Catherine Keener). Pas une seule de ces treize nominations ne mènera au podium.

Mais tout de même, après une année aussi faste en nominations, suivie en 2000 par les dix nominations pour **Crouching Tiger Hidden Dragon**, et les treize nominations pour **The Fellowship of The Ring** en 2001, on peut avoir l'impression que l'Académie évolue lentement et que depuis trois ans elle sait mieux reconnaître les films de SF de qualité. Peut-être. Les membres de l'Académie changent, vieillissent, se diversifient. N'empêche que **Crouching Tiger Hidden Dragon** n'a pas remporté l'Oscar du meilleur film, ni celui du scénario original, ni celui du meilleur réalisateur (Ang Lee).

Quand au film de Peter Jackson, récompensé pour ses aspects techniques, il a vu lui passer sous le nez les statuettes décernées

au meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario adapté et meilleur acteur de soutien (Ian McKellen).

Si nous récapitulons, nous nous rendons compte que dans toute l'histoire des Oscars, seuls *trois* acteurs ont été récompensés pour un rôle dans un film de SF. *Aucune* actrice, *aucun* réalisateur et *aucun* scénariste n'est monté sur le podium pour son travail sur un film de SF. Enfin, *aucun film de SF n'a jamais remporté la statuette décernée au meilleur film.*

On serait porté à croire que l'horreur a mieux réussi que la SF, lorsque l'on se souvient de l'Oscar de la meilleure actrice décernée à Kathy Bates pour **Misery** (1990) ou des Oscars de meilleur film, meilleur scénario adapté, meilleur réalisateur (Jonathan Demme), meilleure actrice (Jodie Foster) et meilleur acteur (Anthony Hopkins) décernés pour **Silence of The Lambs** (1991). Mais ce serait oublier qu'il s'agit là d'horreur *mainstream*, de suspenses terrifiants, certes, mais sans le moindre élément fantastique.

Je n'avais personnellement jamais réalisé à quel point la crise de la SF aux Oscars était profonde, à quel point, pour ce cinéphile-ci, l'abondance des Oscars techniques et des nominations de quelques films célèbres ont masqué cette réalité. Or, c'est peut-être même pire encore si au lieu d'examiner la situation chronologiquement, on la regarde par catégorie.

D'abord, les réalisateurs. Ils sont les chefs d'orchestre des films de SF. Stanley Kubrick n'a jamais remporté d'Oscars – un fait qui relève presque de la SF ! On a remis à Georges Lucas le *Irving Thalberg memorial Award* en 1991, la même distinction ayant été remise à Steven Spielberg en 1986. Ce prix récompense surtout le talent de producteur des deux cinéastes. Ridley Scott a été nominé à quelques reprises (jamais pour de la SF), sans toutefois remporter d'Oscars. La seule nomination de Terry Gilliam a été pour le scénario de **Brazil** (1995). Tim Burton n'a même jamais été en nomination et il a fallu **A Beautiful Mind** (2001) pour que Ron Howard obtienne une nomination (et un Oscar). Enfin, James Cameron a été récompensé pour **Titanic** (1997), Steven Spielberg pour **Schindler's List** (1993) et Robert Zemeckis a remporté l'Oscar pour **Forrest Gump** (1994).

Une conclusion s'impose donc : l'Académie reconnaît le talent de ces réalisateurs mais n'est jamais prête à reconnaître que ce talent est à son meilleur avec des films de SF. Des films comme

Blade Runner (1982), **Alien** (1979), **Gattaca** (1997), **The Matrix** (1999), **Bram Stoker's Dracula** (1992), **What Dreams May Come** (1998), **Interview With The Vampire** (1994) ou encore **Contact** (1998) n'ont reçu que des nominations techniques. **Dark City** (1998) et **The Shining** (1980) n'ont reçu absolument aucune nomination, même pas pour leur remarquable cinématographie ! L'Académie semble se donner bonne conscience en remettant des Oscars spéciaux, comme celui décerné à **Star Wars** (1977) pour les effets sonores pour la réalisation de certaines voix, par exemple.

La piètre performance des acteurs et des actrices semble plus explicable. Il est vrai que dans plusieurs films de SF, l'accent est mis sur l'histoire, les idées ou l'action, et moins sur les personnages (voir ma critique de **The Fellowship of The Ring**, dans **Solaris** 140, à titre d'exemple). En ce qui concerne les scénarios (adaptés ou originaux), c'est plus difficile à comprendre. En effet, la SF est censée être le genre par excellence au niveau des idées – et des idées originales de surcroît. Alors que se passe-t-il ? On a adapté les œuvres d'auteurs comme Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Stephen King, J.R.R. Tolkien, Ray Bradbury et Philip K. Dick, pour ne nommer que ceux-là, tous des auteurs récompensés par plusieurs prix SF, mais pourtant, aucun scénario adapté ne s'est vu récompensé aux Oscars.

Une partie de l'explication provient du fait que les meilleurs romans de SF sont très forts et riches en idées, mais certainement moins axé sur l'action. Comme, règle générale, les adaptations de ces romans éliminent une partie des idées au profit de l'action, il en résulte des scénarios moins forts que les œuvres qui les ont inspirés, ce qui diminue les possibilités de nomination.

Alors à quand le moment historique ? Le secret est peut-être dans le tournage d'un film de SF par un cinéaste qui ne provient pas de la SF, un réalisateur et scénariste déjà *oscarisé* ou très apprécié de l'académie. Quelqu'un comme Steven Soderbergh, par exemple...

Mais d'ici là, jetons un regard sur la cuvée de ce premier trimestre de 2002. Vous noterez que nous n'avons pas eu l'occasion de voir **Dragonfly** et **Rollerball**, deux films qui ont trop rapidement quitté les écrans. Dans les deux cas, la critique a été assassine. [HM]



The Time Machine : Temps pas tout à fait perdu

Je n'allais certes pas voir **The Time Machine** comme spectateur vierge. La version de Georges Pal (1960) est le premier grand film de SF que j'aie vu en salle (j'écris « grand » par opposition aux films de série B ou même aux films d'Ed Wood) ; j'ai dû le voir vers dix ans et les Morlocks avaient dès lors hanté mon imagination.

Je pense aussi le plus grand bien de Guy Pearce, l'acteur britanno-australien en vedette dans l'inoubliable **Memento**, acteur qui s'en tire honorablement dans ce film-ci.

The Time Machine 2002 a été réalisé par l'arrière-petit-fils d'Herbert Georges Wells. Cela pourrait présager du meilleur comme du pire ; cela s'avère un facteur neutre, dans un film neutre. Mes attentes étaient assez basses, la critique ayant été plutôt mitigée. À la différence de mon collègue Hugues Morin, je n'ai rien à reprocher au film ; mais je n'ai pas matière non plus à en faire un vibrant éloge. À quarante et un ans, Simon Wells n'est pas un novice, mais il avait réalisé ou co-réalisé jusqu'ici des films d'animation, comme **The Prince of Egypt** et **An American Tail : Fievel goes West**.

Le film est bien fait, quoique le rythme défaillle par moments. Et on ne saisit pas très bien pourquoi l'histoire commence désor-

mais à New York plutôt qu'à Londres. La guerre nucléaire mondiale a été remplacée par un cataclysme planétaire : la Lune accidentellement fragmentée lors d'explosions déclenchées par les ingénieurs terriens. 800 000 ans plus tard, les fragments ne se sont toujours pas éloignés de la Lune, et ne sont pas non plus retombés sur elle (mais bon, le voyage dans le temps, ça ne se peut pas non plus...).

Ce qui s'avère le mieux réussi, c'est l'aspect visuel : la machine elle-même est *cool*, avec des éléments qui rappellent la version de 1960. Le bibliothécaire holographique (Orlando Jones), avec son petit clin d'œil aux *trekkies*, est sympathique ; son principe de fonctionnement est intéressant, quoique pris en défaut au moins une fois lorsque l'hologramme touche le crâne de son défunt interlocuteur.

Jeremy Irons a dû prendre son pied à faire une apparition goulesque à souhait (gouléenne ?) en chef des Morlocks. Dans un tout autre registre qu'en 1960 (plus énergique mais probablement moins apeurant — mais comment puis-je comparer en ayant à mon actif trente-cinq ans de plus de fréquentation cinématographique ?) les Morlocks s'avèrent efficaces.

Côté esthétique, le village rupestre des Élois est fort réussi, et je mettrais ma main au feu que l'un des trois directeurs artistiques est amateur de *Riven* et d'*Exile*.

Une question en terminant : qu'est-ce que les critiques de films d'il y a trente ans trouvaient à conclure à la place de « louez le vidéo quand il sortira et jugez par vous-mêmes » ? [DS]

Queen of the damned : Trop peu, trop tard

Laurine Spehner, avec qui je suis allé voir **The Queen of the Damned**, opinait : « C'est un film qui arrive dix ans trop tard. » Nous cherchions à cerner ce qui nous avait laissés sur notre faim (ce qui nous avait assourdis nous le savions : je n'ai rien entendu d'aussi bruyant au cinéma depuis **Armageddon**). Et c'est vrai que le film de Michael Rymer est esthétiquement typé : on pense à **The Crow** de 1994 (peut-être à cause de Vincent Perez, vedette du second film de ce nom, mais aussi à cause de l'esthétique sombre-urbaine). Or la mode « goth », la mode « Masquerade » sont en déclin. **The Queen of the Damned** est un bruyant hymne à cette mode, monté sur un rythme de vidéo-clip, avec des effets

de vol qui ne vont pas à la cheville de ce qu'on a pu voir dans **Crouching Tiger Hidden Dragon** ou **The Matrix**.

Si le nom du réalisateur Michael Rymer ne vous dit rien, c'est normal ; si le visage de Stuart Townsend vous dit vaguement quelque chose, c'est que vous avez vu des films oubliables ou peu connus. Ici, Townsend réincarne Lestat ; il a une gueule intéressante mais ne parvient pas à habiter ce personnage plus grand que nature. Vincent Perez ne se montre guère convaincant en Marius (le « père » de Lestat) et Aaliyah, d'une présence quand même indéniable dans le rôle titre d'Akasha, est surtout célèbre pour être morte avant la fin du tournage de **Matrix 2** (j'avoue ne pas avoir vu **Romeo Must Die**).

Le film, scénarisé par un nommé Scott Abbott, tente une synthèse extrêmement sommaire des romans 2 et 3 d'Anne Rice dans sa *Chronique des Vampires* : **The Vampire Lestat** (que j'avais bien aimé), et **The Queen of the Damned** (qui m'était tombé des mains après quelques chapitres ou même quelques pages). Autant **Interview with the Vampire** innovait en révélant le talent d'une nouvelle écrivaine et en recréant le mythe du vampire, autant Anne Rice est par la suite (vers la fin des années 80, disons) devenue une faiseuse de romans. Les films basés sur son œuvre ont, je le crains, suivi la même pente : le premier film, mettant en vedette Tom Cruise, Brad Pitt, Christian Slater, Kirsten Dunst et Antonio Banderas, trône près du sommet de mon palmarès de





films fantastiques, avec **Bram Stoker's Dracula**, de Coppola. Le rythme soutenu, les numéros d'acteurs, la foison d'images intenses et baroques, la qualité de l'œuvre d'origine, la caméra de Philippe Rousselot (**La Reine Margot**, **The Emerald Forest**, **Diva**), tout concourrait à faire du film de Neil Jordan un chef-d'œuvre (je sais, mon opinion là-dessus est loin d'être partagée unanimement). Mais la suite... Dès le lendemain du visionnement, j'ai déjà peine à évoquer des images ou des moments forts du film. La crypte où « dort » la statue de la reine égyptienne, peut-être, puis la scène finale où Akasha s'émette en petites tornades de cendres. Ensuite tout retombe dans l'oubli, et je crois que j'ai là mon mot de la fin : **The Queen of the Damned** est un film éminemment oubliable... [DS]

The Mothman Prophecies : Des feux de circulation comme présages

The Mothman Prophecies est l'un de ces films qui ne restera pas gravé dans la mémoire comme un **Sixth Sense** ou un **Blair Witch Project**, mais qui est produit de manière quasi irréprochable et auquel on ne trouve pas grand-chose à redire (sinon, dans ce cas précis, qu'on aurait peut-être dû en couper un quart d'heure car le film est long et, vers les deux tiers, on a le sentiment que l'histoire fait un peu de surplace).

Apparemment inspiré d'événements réels, **The Mothman Prophecies** est basé sur un livre de John A. Keel, ufologue et spécialiste du paranormal dont le nom revient en anagramme dans celui du personnage interprété par Alan Bates, Alexander Leek (manifestement son incarnation), un auteur jadis victime de prémonitions. « Victime » est bien le mot car, comme le savent les lecteurs de fantastique, la prescience n'est pas un cadeau. Les résidents de Point Pleasant, en Virginie occidentale, sont troublés depuis des mois par des incidents bizarres, par des voix, des visions ou des rêves quelquefois prémonitoires. Le personnage de Richard Gere, journaliste au **Washington Post**, veuf depuis deux ans, s'y retrouve sans trop savoir comment, lui qui se rendait à Richmond pour interviewer un sénateur. Panne de moteur nocturne sur une petite route de Virginie, temps arrêté ou « perdu », images en clair-obscur, appels anonymes sur cellulaire, chambre de motel mal éclairée, jours blafards : on se croirait dans un épisode des **X-Files** (visuellement, d'ailleurs, c'est aussi bien fait). Et le réalisateur, Mark Pellington, est celui qui a signé le très paranoïaque **Arlington Road.** ; je le verrais bien, du reste, collaborer avec Chris Carter sur le prochain film des **X-Files**.

Richard Gere (que je n'avais pas vu depuis un bon moment) est un de ces acteurs au jeu compétent et retenu (on pense aussi à Keanu Reeves, quoique certains emploient d'autres qualificatifs dans son cas). Il est efficace dans le rôle de ce veuf dont la femme, avant de mourir d'une rare forme de cancer du cerveau, avait elle aussi « vu » quelque chose, qu'elle avait tenté de rendre dans de sombres dessins évoquant à la fois des anges et des lépidoptères. Depuis l'au-delà, Mary tente-t-elle de le contacter ? Cette entité disant s'appeler Endrid Cold, aux apparitions traumatisantes et aux appels téléphoniques confus, est-elle en relation d'une manière quelconque avec Mary ?

Je n'en dis pas plus, sauf pour évoquer une ressemblance entre la finale de **The Mothman Prophecies** et certains films-catastrophes des années soixante-dix comme **The Medusa Touch** ou **The Cassandra Crossing**.

L'aspect cinématographique est intéressant. Pellington a peu ou pas fait appel à des effets spéciaux numériques, mais a tiré un parti fort habile de simples procédés optiques : mises au foyer ou hors foyer, lentilles filigranées, surexpositions ou hauts contrastes.

À la fin de certaines scènes, j'ai relevé un procédé de fondu où l'image photographique se voit graduellement et brièvement supplantée par un traitement impressionniste de la même image, à la Sisley ou à la Monet (ou avec certains filtres de Photoshop, pour employer une analogie plus contemporaine).

La lumière, *les* lumières jouent d'ailleurs un rôle incident mais important dans **The Mothman Prophecies**, que ce soient les feux de circulation qui présagent le drame initial ou la catastrophe finale, les feux de positions, les lampadaires, les ampoules de Noël, les phares et gyrophares, les clignotants des barrières d'urgence de la voirie, ou encore ces plafonniers vus en perspective qui, filmés hors-foyer, évoquent la forme en Y d'une paire d'ailes.

Pas d'horreur ou d'effets-choc, ici, ni de suspense insupportable avec poignard à la clé. Pour ceux qui préfèrent leur fantastique sobre (je pense à **The Others**), **The Mothman Prophecies** est à louer sans faute lors qu'il sortira sur vidéo-cassette ou, mieux encore, sur DVD... [DS]

Ice Age : Un « Wile E. Coyote » de l'âge de glace

Après avoir été fort bien servi par **Shrek et Monsters Inc.** l'an dernier, et après avoir habilement été alléché par des bandes-annonces délirantes, c'est avec enthousiasme que je me suis présenté à la projection de **Ice Age**, un film d'animation réalisé par Chris Wedge. Ce dernier n'est pas un novice : il a été *oscarisé* pour son court-métrage d'animation **Bunny** en 1998, et il avait auparavant travaillé sur diverses productions de SF, de la programmation d'ordinateurs pour **Tron** en 1982 à **Alien Resurrection** en 1997.



L'action de **Ice Age** se déroule aux temps préhistoriques avant la dernière glaciation et raconte le périple de Manfred le mammouth et de Sid le paresseux qui tentent de ramener un bébé humain à sa tribu avant la saison froide. Ils s'associent à Diego, un tigre aux dents de sabre qui leur servira de guide, mais avec l'arrière pensée de livrer le mammouth à sa harde. Pendant ce temps, un écureuil-rat à dent de sabre appelé Scrat tente désespérément d'enterrer ses provisions avant l'hiver, provoquant diverses catastrophes.

Si l'humour de **Ice Age** est moins adulte que pour **Shrek** ou **Monsters Inc.**, il n'en demeure pas moins que les gags plus enfantins alternent avec ceux plus subtils dont seuls les adultes pourront profiter (je pense entre autres à celui sur le réchauffement de la planète). Le film saura probablement plaire à tous, y compris aux plus âgé qui se souviendront avec joie et nostalgie des animations de Chuck Jones. Car les décors dépouillés de **Ice Age**, et sa suspension de certaines lois de la physique rappellent immanquablement certaines aventures de *Bugs Bunny* ou du *Roadrunner*. Scrat, qui ne prononce pas un mot du film, est un perdant imaginatif mais malchanceux qui rappelle immanquablement Wile E. Coyote. Ainsi, alors que la plupart des films d'animations récents jouent la carte du réalisme à fond, Wedge et son équipe n'ont pas hésité à créer un *cartoon* dans la plus pure tradition.

L'histoire principale est assez simple, mais le film n'en souffre pas du tout, l'humour reposant plus sur les gags visuels et les dialogues, souvent hilarants, principalement ceux de Sid, joué par un John Leguizamo en pleine forme. Et quand j'y réfléchis sérieusement, **Ice Age** est définitivement le meilleur film de SF que j'ai vu ce trimestre.

Vous vous souviendrez peut-être que 20th Century Fox avait envisagé la fermeture de son studio d'animation après l'échec de **Titan A.E.** Depuis que j'ai vu **Ice Age**, je ne peux que me réjouir qu'ils soient revenus sur cette décision. [HM]

Blade II: Super-vampires

Suite au succès de **Blade** en 1998, il n'est pas étonnant de voir que les producteurs de New Line aient décidé d'y aller avec une suite. Nous revoici donc dans l'univers bruyant de **Blade**

(Wesley Snipes), un chasseur de vampires qui n'est lui-même qu'à demi-humain.

Cette fois-ci, Blade se voit proposer un pacte avec ses ennemis jurés. En effet, Damaskinos, le « chef » des vampires (une sorte de croisement entre Dracula et Palpatine) l'informe que des super-vampires, plus violents, plus assoiffés et affamés, se multiplient de manière exponentielle et risquent d'exterminer vampires et humains si on ne les en empêche pas. Notre chasseur s'associe donc temporairement à ses proies, menées par la belle Nyssa, la « fille » de Damaskinos (qui est pourtant très laid, lui).

Comme dans tous les films adaptés de *comics*, le scénario de **Blade II** est plutôt simple, mais s'élève au-dessus de la moyenne des films de ce genre. Car **Blade II**, ce n'est pas seulement un film d'horreur-SF, c'est surtout un film d'action. N'allons pas chercher dans ce film ce que ses créateurs n'ont pas voulu y mettre et profitons du divertissement. Le traitement novateur du thème des vampires a perdu beaucoup de son impact depuis la sortie du premier film, mais les effets visuels et sonores sont tout aussi convaincants et réalisés avec compétence. La manière dont les vampires et super-vampires se décomposent quand Blade les extermine relève plus du spectacle graphique que de l'horreur sanguinolente. Quand aux inévitables scènes de combats, elles sont suffisamment bien chorégraphiées et assez courtes pour ne pas ennuyer le spectateur difficile, surtout qu'elles sont supportées par l'élément surnaturel de l'histoire.



Copyright © 2002 New Line Productions, Inc.

Bon, après une heure et demie – le film fait un peu plus de deux heures –, on se lasse tout de même un brin, surtout que la finale est longuette et convenue. Tout de même, Wesley Snipes s'amuse et nous amuse encore avec son vampire *cool* qui ne se prend jamais réellement au sérieux. Bref, si vous aimez votre SF bien saignante, frénétique et assaisonnée aux arts martiaux, vous passerez un moment divertissant avec **Blade II**. [HM]

Et après ?

Comme vous savez déjà que les films attendus ce printemps 2002 sont **Spider-man**, **Star Wars Episode II** et **Minority Report**, je vous laisse sur la nouvelle du tournage d'un film au titre prometteur : **Solaris**, d'après le livre de Stanislas Lem (et non en l'honneur de votre magazine préféré de SF), écrit et réalisé par Steven Soderbergh, avec Georges Clooney. La date de distribution prévue est le 13 décembre 2002, donc ne retenez pas encore votre souffle. **Solaris** fera-t-il mieux que **Event Horizon**, **Sphere** ou même **Final Fantasy : The Spirit Within**, qui s'inspiraient de thématiques similaires ? Nous verrons bien.[HM]

Hugues MORIN et Daniel SERNINE

- Nouvelliste, rédacteur, micro-éditeur et ancien coordonnateur de la revue **Solaris**, Hugues Morin œuvre principalement dans le milieu du cinéma depuis 1998. Il habite présentement Vancouver, en Colombie-Britannique.
- Romancier et nouvelliste, directeur de la revue **Lurelu** et directeur littéraire de la collection Jeunesse-Pop (Médiaspaul), Daniel Sernine est aussi un des plus fidèles collaborateurs de **Solaris**, revue à laquelle il participe depuis 1975.

Solaris est une revue publiée quatre fois par année par Les Publications Bénévoles des Littératures de l'Imaginaire du Québec. Fondée en 1974 par Norbert Spehner, **Solaris** est la première revue de science-fiction et de fantastique en français en Amérique du Nord.

Ces pages sont offertes gratuitement. Elles constituent le *Supplément en ligne* du numéro 141 de la revue **Solaris**. Toute reproduction – à l'exclusion d'une impression unique en vue de joindre ce supplément au numéro 141 de **Solaris** –, est strictement interdite à moins d'entente spécifique avec les auteurs et la rédaction.

Les collaborateurs sont responsables de leurs opinions qui ne reflètent pas nécessairement celles de la rédaction.

Date de mise en ligne : avril 2002

© Solaris et les auteurs