



## *My Life in science fiction*

Atwood Margaret

### Pour citer cet article

Atwood Margaret, « My Life in science fiction », *Cycnos*, vol. 22.2 (La science-fiction dans l'histoire, l'histoire dans la science-fiction), 2005, mis en ligne en octobre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/654>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/654>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/654.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

#### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## My Life in science fiction

Margaret Atwood

**Margaret Atwood** est peut-être l'un des écrivains canadiens les plus prolifiques. Elle émerge sur la scène internationale grâce à son roman féministe d'avant-garde écrit en 1972, *Surfacing*. Depuis, son succès n'a cessé d'augmenter. Ses romans ont été traduits en plusieurs dizaines de langues et ont remporté de nombreux prix littéraires, comme très récemment le *Booker Prize*, le *Giller Prize* et le *Premio Mondello*. Son très célèbre roman *The Handmaid's Tale* (1984), a donné naissance à un grand film du cinéma. Margaret Atwood s'est également construit une solide réputation comme critique littéraire, poète et nouvelliste. Elle s'est récemment vu décerner un doctorat honoris causa par la Sorbonne.

Margaret Atwood raconte comment *Le Dernier homme*, a pris forme dans son imagination alors qu'elle était plongée en pleine nature et comment les attentats du 11 septembre ont interrompu pour un temps le processus d'écriture. Elle développe ensuite son idée de la science-fiction et de l'imaginaire dont elle se nourrit. Dès l'enfance, avec son frère elle se plaisait à inventer des mondes extra-terrestres, puis à lire Jules Verne et H.G.Wells. Quelle est la part de « science » et quelle est la part de « fiction », termes *a priori* incompatibles, dans ce nouveau genre qu'on appelle aussi *scientific romance* ? Margaret Atwood fait le point sur le récit dit réaliste et celui qui s'évade dans l'irrationnel. Elle souligne les nuances entre la science-fiction et la fiction spéculative (laquelle n'a rien à voir avec la prophétie), puis énumère toutes les limites du roman réaliste que la science-fiction et la fiction spéculative (utopie et dystopie) peuvent franchir. Margaret Atwood parle de son roman *La Servante écarlate* qu'elle définit comme une dystopie classique, selon le modèle de 1984, du point de vue d'une femme. Par contre elle apparente *Le Dernier homme* à une satire ménippée dont la question fondamentale serait « mais au fond, qu'est-ce que l'homme ? ». Pour elle, seuls les mythes et les histoires peuvent rendre compte de ce que nous désirons par-dessus tout de la vie. Seule la littérature peut exprimer notre imaginaire.

My Life in science fiction  
ow *Oryx and Crake* took shape in her imagination as she was living in the heart of the Australian bush and how the 11-9 terrorist attacks interrupted her writing of the novel for a while. Then she develops her conception of science fiction and the imaginary material it feeds on. At a very young age, she liked inventing extra-terrestrial worlds with her brother, then reading Jules Verne and H.G.Wells. What is the contribution of « science » and what is the contribution of « fiction », incompatible terms theoretically, to this new genre also called « scientific romance ? » Margaret Atwood gives her conclusions about the so-called realistic novel and the one which escapes into the irrational. She underlines the slight differences between science fiction and speculative fiction (the latter having nothing to do with prophecy), then enumerates all the limits of the realistic novel which science fiction and speculative fiction can overstep. Margaret Atwood talks about her novel *The Handmaid's Tale* which she defines as a classic dystopia in the manner of 1984, written from a woman's point of view. On the other hand she likens *Oryx and Crake* to a Menippean satire whose basic question would be « but, finally, what is man ? » To her, only myths and histories

can give us an account of what we want above all from life.  
Literature alone can give expression to our imagination.

## Version originale

Today I'm going to tell you how I came to write my latest long work of fiction, which is called –in English– *Oryx and Crake*, and in French, *Le Dernier homme*. As with all such accounts, there is a short version and a long version.

**Here is the short version:** It was the month of March, 2001 –four years ago. I was in Australia. I was still on a book tour for my previous novel, *The Blind Assassin*, which had been published in the fall of the year 2000. After I'd finished the book-related events, my spouse and I and two friends travelled north, to Max Davidson's camp in the monsoon rain forest of Arnheimland. For the most part we were bird-watching, but we also visited several open-sided cave complexes where Aboriginal people had lived continuously, in harmony with their environment, for tens of thousands of years. There was a lot of talk about how these people had lived –what they'd eaten, where they'd slept, and so on.

After that we went to Cassowary House, near Cairns, a sort of bed and breakfast operated by a bird-watcher. There were indeed Cassowaries there, and much conversation about their chances of making it through the twenty-first century. There were also many other rare birds. One such was the red-necked crane, which lives in a couple of shrinking pockets of habitat in the east-coast rainforest. It was while looking over the balcony at the red-necked cranes scuttling about in the underbrush that the novel appeared to me almost in its entirety. I began making notes on it that night.

I hadn't planned to begin another novel so soon after the previous one. I'd thought I might take some time off, write a few short pieces, maybe even have a rest. But when a story appears to you with such insistence you can't postpone it. I continued to write away at *Oryx and Crake* during the summer of 2001. I wrote several chapters of this book on a boat in the Arctic, where I could see for myself how quickly the glaciers were receding. I had the whole book mapped out and had reached the end of Part 7, when I was due to go to New York on September 11, 2001, for the paperback publication of *The Blind Assassin*.

I was sitting in the Toronto airport, daydreaming as usual. In ten minutes my flight would be called. An old friend of mine came over and said, « We're not flying. » « What do you mean? » I said. « Come and look at the television, » he replied. So we watched as the twin towers in New York caught fire.

I stopped writing for a number of weeks. It's deeply unsettling when you're writing about a fictional catastrophe and then a real one happens. I thought maybe I should turn to gardening books, something more cheerful. But then I started writing again, because what use would gardening books be in a world without gardens, and without books? And that was the vision that was preoccupying me.

That's the short version. **The long version** is longer, because when you write any work of fiction, you bring to it everything you know so far and everything you've written so far and everything that interests you at the moment, usually a continuation of things that have interested you for some time.

People are sometimes surprised that the science in *Oryx and Crake*, or *Le Dernier Homme*, is more or less accurate. But why wouldn't it be? I grew up among the biologists. My father was a forest entomologist, specializing in spruce budworm and sawfly and the like. I myself took zoology, botany and chemistry in the last year of secondary school, which was at that time equivalent to the first year of university. I was very good at them, and if I had not been kidnapped by literature I would have become a biologist, just like my brother. He is a marine biologist who branched into neurophysiology, specializing in the electrochemical mechanisms of the synapse. His son is a physicist. His other son is a materials engineer. So I know that if I

make some humungous error of fact in the biological areas, the whole family will be down my neck.

So, why not include biology in a work of fiction? Works of fiction are about human beings, however disguised, and human beings exist on a biological level. The rules of biology are as inexorable as those of physics : run out of food and water and you die. No animal can exhaust its resource base and hope to survive. Human civilizations are subject to the same law.

Yes, you may say; but still, isn't it odd to write books like this one, when a lot of your other books have been, well – normal novels? Again, not a surprise to me. I know the forms well. I was a child in the 1940s, which –in addition to their being the war years, were also a continuation of the 1930s, the Golden Age of science fiction as a popular form. My brother and I took it for granted that there were strange life forms on other, nearby planets –no one had been to the moon or to Mars, yet– and that these life forms most likely had tentacles. We made up stories about other planets –our favourite was populated by carnivorous flying rabbits who lived in monarchy, with three simultaneous kings– and drew pictures of their flora and fauna.

A little later, I read Huxley and Wells and Jules Verne and Orwell, and Ray Bradbury, and Jonathan Swift, and William Morris, and much more beside. And a little later than that, I used to go to B movies – this takes us into the mid-to-late fifties – where there were likely to be double bills and films with such titles as *The Creeping Eye* and *The Head that Wouldn't Die*. I sometimes bore people by reciting the plots of these books and films, which I know quite well. If you cruise among the paperbacks, you'll find that I've written an introduction to Rider Haggard's adventure-fantasy *She*, as well as one to *The Island of Doctor Moreau*, by H.G. Wells.

So let me try to place my peculiar work for you. First, I'll tackle the peculiar form of prose fiction often called « science fiction », a label that brings together two terms you'd think would be mutually exclusive, since « science », –from a Latin word meaning knowledge– is supposed to concern itself with demonstrable facts, and « fiction », –which derives from a verb meaning to mould, as in clay– denotes a thing which is invented. With « science fiction », one term is often thought to cancel out the other. Thus a science-fiction book may be judged as a statement of truth, with the fiction part –the story– rendering it useless for anyone who really wants to get a grip on, say, nanotechnology. Or else it's treated the way W.C. Fields treated golf when he spoke of it as a good walk spoiled –that is, the book is thought to be cluttered up with too much esoteric geek material, when it should have stuck to describing the social and sexual interactions among Bob and Carol and Ted and Alice.

Jules Verne, a grand-daddy of science fiction on the paternal side, and the author of such works as *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, was horrified by the liberties taken by H. G. Wells, who, unlike Verne, did not confine himself to machines that were within the realm of possibility –such as the submarine– but created other machines –such as the Time Machine– that were quite obviously not. « *Il invente !* » Jules Verne is said to have exclaimed, with vast disapproval.

Before the term « science fiction » appeared, in America, in the 1930s, during the golden age of bug-eyed monsters and girls in brassieres, stories such as H.G. Wells' *War of the Worlds* were called « scientific romances. » In both terms –« scientific romance » and « science fiction »– the science element is a qualifier. The nouns are « romance » and « fiction », and the word « fiction» covers a lot of ground.

We've fallen into the habit of calling all examples of long prose fiction « novels », and of measuring them by standards used to evaluate one particular kind of long prose fiction, namely the kind that treats of individuals embedded in a realistically-described social milieu with furniture and clothing we can recognize, and which emerged with the work of Daniel Defoe and was perfected by Jane Austen and George Eliot and Flaubert and Tolstoy and many

more. This kind of work is found superior if it has so-called « round » characters –characters with psychological complications and moods and introspections– rather than « flat » ones, adrenalin addicts and accident-prone heroines who run around opening doors they should have left shut and having narrow escapes and shooting people, round ones being thought to have more of what we call « depth ». Anything that doesn't fit this mode has been shoved into an area of lesser solemnity called « genre fiction », and it is here that the spy thriller and the crime story and the adventure story and the supernatural tale and the science fiction, however excellently written, must reside, sent to their rooms –as it were– for the misdemeanor of being enjoyable in what is considered a frivolous way. They invent, and we all know they invent, at least up to a point, and they are therefore not about Real Life, which ought to lack coincidences and weirdness and action/adventure –unless it is about war, of course, where anything goes– and they are therefore not solid and respectable.

The novel proper has always laid claim to a certain kind of truth –the truth about human nature, or how people really behave with all their clothes on except in the bedroom. The « genres », it is thought, have other designs on us. They want to entertain, a bad and escapist thing, rather than just rubbing our noses in the daily grit produced by the daily grind. Unhappily for novelists, the larger reading public quite likes being entertained. Witness the success of such pure adventure romances as *The Life of Pi* and *The Da Vinci Code*.

The setting of the realistic novel proper is Middle Earth, and the middle of Middle Earth is the middle class, and the hero and heroine are the desirable norms. As publishers' readers so often say, « We like these people ». Grotesque variations on the desirable norms appear, of course, but they take the form, not of evil talking clams or werewolves or space aliens or the Undead, but of folks with sad character defects or strange noses. Ideas about –for instance– untried forms of social organization are introduced through conversations among the characters, rather than being acted out, as in the utopia and the dystopia.

The central characters are placed for us in social space by being given parents and relatives, however unsatisfactory or dead the relatives may be. These central characters don't just appear out of thin air as fully-grown adults, the way adventure heroes are likely to do, but are provided with a past. The individual's past accounts for the character's inner problems, or conflicts, thus making him or her round enough to pass muster. Such fiction concerns itself with the conscious waking state, and if a man changes into an arthropod he'll do so only in a nightmare. It's up to fantasists such as Franz Kafka and Gogol to give us masterpieces in which –for instance– a man's nose becomes separated from his face and takes up independent life as a government bureaucrat, as in Gogol's « The Nose », or Gregor wakes up one morning to find he has become a beetle, as in Kafka's *Metamorphosis*. (There is a large amount of academic literature devoted to what sort of beetle, and I myself am inclined to think it was not a beetle as such, but a house centipede –those things that come out of the drain at night and have a lot of legs and many feelers.)

Thus, not all prose fictions are novels in the stick-to-realism sense of the word. A book can be a prose fiction without being a novel. *The Pilgrim's Progress*, although a prose narrative and a fiction, was not intended as a « novel » ; when it was written, such things did not yet quite exist. It's a romance –a story about the adventures of a hero– coupled with an allegory –the stages of the Christian life. (It's also one of the precursors of science fiction, although not often recognized as such.)

The French have two words for the short story : *conte* and *nouvelle* –« the tale » and « the news »– and this is a useful distinction. The tale can be set anywhere, and can move into realms that are off-limits for the novel –into the cellars and attics of the mind, where figures that can appear in novels only as dreams and fantasies take actual shape, and walk the earth. « The news », however, is news of us ; it's the daily news, as in « daily life ». There can be

car crashes and shipwrecks in the news, but there are not likely to be any Frankenstein monsters ; not, that is, until someone in « daily life » actually manages to create one.

But fiction can bring us another kind of news; it can speak of what is past and passing, and also of what's to come. When you're writing about what's to come, you could be engaged in journalism of the dire-warning sort, which used to be known as prophecy and is sometimes termed agit-prop –elect that bastard, build that dam, drop that bomb, and all hell will break loose, or, in its milder form, tut-tut– but as a person who has all too often been asked, « How did you know? » I'd like to make it clear that I don't go in for prophecy as such.

Nobody can predict the future. There are too many variables. You can however inspect the present, which contains the seeds of what might become the future. So you can look at a lamb and make an educated guess, such as, « If nothing unexpected happens to this lamb along the way, it will most likely become a) a sheep or b) your dinner », probably excluding c), a giant wool-covered monster that will crush New York.

If you're writing about the future and you aren't doing forecast journalism, you'll most likely be writing something people will call either science fiction or speculative fiction. I myself like to make a distinction between science fiction proper and speculative fiction. For me, the science fiction label belongs on books with things in them we can't yet do or begin to do, such as going through a wormhole in space to another universe; and « speculative fiction » means a work that employs the means already to hand, such as DNA identification and credit cards, and that takes place on Planet Earth. But the terms are fluid. Some use « speculative fiction » as an umbrella covering science fiction and all its hyphenated forms –science fiction fantasy, and so forth– and others choose the reverse.

Here are some of the things these kinds of narratives can do that « socially realistic novels » cannot do.

- They can explore the consequences of new and proposed technologies in graphic ways, by showing them as fully operational. We've always been good at letting cats out of bags and genies out of bottles and plagues out of Pandora's Box. We just haven't been very good at putting them back in again. These stories in their darker modes are all versions of « The Sorcerer's Apprentice »: the apprentice finds out how to make the magic salt-grinder produce salt, but he can't turn it off, etc.

- They can explore the nature and limits of what it means to be human in graphic ways, by pushing the envelope as far as it will go.

- They can explore the relationship of man to the universe, an exploration that often takes us in the direction of religion and can melt easily with mythology – again, an exploration that can happen within the conventions of realism only through conversations, reveries, and soliloquies.

- They can explore proposed changes in social organization, by showing what they might be like for those living within them if we actually did them. Thus, the utopia and the dystopia, which have proved over and over again that we have a much better idea about how to make hell on earth than we do about how to make heaven. The history of the twentieth century, where a couple of societies took a crack at Utopia on a large scale and ended up with the Inferno, would bear this out. Beware of any politicians who tell you they know how to make Paradise, and especially of those who tell you they are following History's blueprint, or God's blueprint, or Nature's blueprint. They are also likely to tell you, sooner or later, that unfortunately quite a few people have to be eliminated before we can really enact the blueprint in the here and now. Think of Cambodia under Pol Pot. Human attempts at utopia are too often founded on bone-heaps. Which is not to say people shouldn't try to improve things. It's the speed and force and sweeping nature of change that creates havoc. Think of a tidal wave.

- They can explore the realms of the imagination by taking us boldly where no man has gone before. Thus the space ship, thus the inner space of the hilarious film *Fantastic Voyage*, the one where Raquel Welch gets miniaturized and shot through the blood stream in a submarine, ending up on the brain, which turns out to look like my high school formal –a lot of painted gauze in there. Thus also the cyberspace trips of William Gibson; and thus *The Matrix, Part 1* –this last, by the way, an adventure romance with strong overtones of Christian allegory, and therefore more closely related to *The Pilgrim's Progress* than to *Pride and Prejudice*.

More than one commentator has mentioned that science fiction as a form is where theological narrative went after *Paradise Lost*, and this is undoubtedly true. Supernatural creatures with wings, and burning bushes that speak, are unlikely to be encountered in a novel about stockbrokers, unless the stockbrokers have been taking quite a few mind-altering substances, but they are not out of place on Planet X. The form is often used as a way of acting out the consequences of a theological doctrine. The theological resonances in such films as *Star Wars* are more than obvious. Extraterrestrials have taken the place of angels, demons, fairies and saints, though it must be said that this last group is now making a comeback.

I myself have written two works of « science fiction » or, if you prefer, « speculative fiction », *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*. Although lumped together by commentators who have spotted those things they share –they are not « novels» in the Jane Austen sense, and both are set in the future– they are in fact dissimilar. *The Handmaid's Tale* is a classic dystopia, which takes at least part of its inspiration from George Orwell's 1984 –particularly the epilogue.

Orwell has been accused of bitterness and pessimism –of leaving us with a vision of the future in which the individual has no chance, and the brutal, totalitarian boot of the all-controlling Party will grind into the human face, forever. But this view of Orwell is contradicted by the last chapter in the book, an essay on Newspeak –the doublethink language concocted by the regime. However, the essay on Newspeak is written in standard English, in the third person, and in the past tense, which can only mean that the regime has fallen, and that language and individuality have survived. For whoever has written the essay on Newspeak, the world of *Nineteen Eighty-Four* is over. Thus it's my view that Orwell had much more faith in the resilience of the human spirit than he's usually been given credit for. Orwell became a direct model for me in the real 1984, the year in which I began writing *The Handmaid's Tale*.

The majority of dystopias have been written by men, and the point of view has been male. When women have appeared in them, they have been either sexless automatons or rebels who've defied the sex rules of the regime. They've acted as the temptresses of the male protagonists, however welcome this temptation may be to the men themselves. Thus Julia, who defies the puritanical regime in *1984* by wearing make-up and having affairs. I wanted to try a dystopia from the female point of view –the world according to Julia, as it were. However, this does not make *The Handmaid's Tale* a « feminist dystopia », except insofar as giving a woman a voice and an inner life will always be considered « feminist » by those who think women ought not to have these things.

In other respects, the despotism in *The Handmaid's Tale* is the same as all real ones and most imagined ones. It has a small powerful group at the top that controls everyone else, and it gets the lion's share of available goodies. The pigs in *Animal Farm* get the milk and the apples, the elite of *The Handmaid's Tale* get the fertile women. The force that opposes the tyranny in my book is one in which Orwell himself always put great store: ordinary human decency, of the kind he praised in his essay on Charles Dickens.

At the end of *The Handmaid's Tale*, there's a section that owes much to *1984*. It's the account of a symposium held several hundred years in the future, in which the repressive government described in the novel is now merely a subject for academic analysis. The parallels with Orwell's essay on Newspeak should be evident.

*The Handmaid's Tale*, then, is a dystopia. What about *Oryx and Crake*? I would argue that it is not a classic dystopia. Though it has dystopian elements, we don't really get an overview of the structure of the society in it; instead we see its central characters living their lives within a small corner of that society. What they can grasp of the rest of the world comes to them through television and the Internet, and is thus suspect, because filtered and edited.

I'd say instead that *Oryx and Crake* is an adventure romance coupled with a literary form that deals in intellectual obsession –a form sometimes called the Menippean satire. The floating island portion of *Gulliver's Travels* is one of these. So is H. G. Wells' *The Island of Doctor Moreau*. So are the Watson-Crick Institute chapters of *Oryx and Crake*. Although, I leap to say, my rule for *Oryx and Crake* was the same as my rule for *The Handmaid's Tale* : I put nothing in it that could not be backed up by factoid. It contains no intergalactic space travel, no teleportation, no Martians. It invents nothing we haven't already invented or started to invent.

In *Oryx and Crake* there are some human-like folks who have been designed, and they have been designed as an improvement on the current model, ourselves. Anyone who engages in such design –and designing people is very close to being something we can really do, now– such a designer has to ask, How far can you go in the alteration department without destroying us –we human beings, as we are now? What do we mean by « improvement », and who will get to choose which options are better. What features are at the core of our being? What a piece of work is man, and now that we ourselves can be the workmen, what bits shall we chop off? What is it to be human?

Which brings me back to the point of intersection between science and fiction. « Are you against Science? » I am sometimes asked. What a curious question. Against science, as opposed to what, and in favour of what? Without that thing we call « science », a lot of us would be dead of smallpox, not to mention tuberculosis. But some readers have missed the point, anyway : it isn't science that is bent on destroying the human race. The human race seems bent on destroying itself, and the biosphere along with it, because it seems unable to check its own greedy and aggressive behaviours. An individual in my book uses science to speed up the process, true, but only because he thinks that he's made some essential improvements to the breed, and wants in all benevolence to eliminate the defective model – ourselves.

But science, as I've said, is about knowledge. Fiction on the other hand is about feeling. Science as such is not a person, and does not have a system of morality built into it, any more than a toaster does. It's only a tool –a tool for actualizing what we desire and defending ourselves against what we fear– and like any other tool, it can be used for good or ill. You can build a house with a hammer, and you can use the same hammer to murder your neighbour. Human tool-makers always make tools that will help us get what we want, and what we want has not changed for thousands of years, because, as far as we can tell, human nature hasn't changed either.

How do we know? We know if we consult the myths and stories. They tell us how and what we feel, and how and what we feel determines what we want.

What do we want? Here's a partial list. We want the purse that will always be filled with gold. We want the Fountain of Youth. We want to fly. We want the table that will cover itself with delicious food whenever we say the word, and that will clean up afterwards. We want invisible servants we'll never have to pay. We want the Seven League Boots so we can get places very quickly. We want the Hat of Darkness so we can snoop on other people without being seen. We want the weapon that will never miss, and that will destroy our enemies utterly. We want to punish injustice. We want power. We want excitement and adventure; we want safety and security. We want to be immortal. If we can't have that in the body, we want it in the spirit. We want to go to a heavenly afterlife, and we want those we consider bad to go

to a hellish one. We know what should be in Heaven: everything we want, and everyone we love. We know what should be in Hell: everything we don't want, and everyone we hate. Some of the most interesting societies in science fiction combine the two in unpredictable ways.

We want to have a large number of sexually attractive partners. We want those we love to love us in return, and to be sexually loyal to us. (Do the math on these two conflicting desires. You won't get even scores). We want cute, smart children who will treat us with the respect we deserve, and who will not die young or become drug addicts or smash up the car. We want to be surrounded by music, and by ravishing scents and attractive visual objects. We don't want to be too hot. We don't want to be too cold. We want to dance. We want to drink a lot without having a hangover. We want to speak with the animals. We want to be envied. We want to be as gods.

We want wisdom. We want hope. We want to be good. Therefore we sometimes tell ourselves warning stories that deal with the darker side of some of our other wants.

An educational system that teaches us only about our tools –the How To of them, their creation, their maintenance– and not about their function as facilitators of our hopes, fears and desires, is, in essence, no more than a school of toaster repair. You can be the best toaster repair person in the world, but you will cease to have a job if toast is no longer considered a desirable food item on the human breakfast menu. « The arts » –as we've come to term them– are not a frill. They are the heart of the matter, because they are about our hearts, and our technological inventiveness is generated by our emotions, not by our minds. A society without the arts would have broken its mirror and cut out its heart. It would no longer be what we now recognize as human.

As William Blake noted long ago, the human imagination drives the world. At first it drove only the human world, which was once very small in comparison to the huge and powerful natural world around it. Now we're next door to being in control of everything except earthquakes and the weather.

But it is still the human imagination, in all its diversity, that directs what we do with our tools. Literature is an uttering, or outering, of the human imagination. It lets the shadowy forms of thought and feeling –Heaven, Hell, monsters, angels and all– out into the light, where we can take a good look at them and perhaps come to a better understanding of who we are and what we want, and what the limits to those wants may be. Understanding the imagination is no longer a pastime or even a duty, but a necessity; because increasingly, if we can imagine it, we'll be able to do it.

## Version française de Geneviève Chevallier et Catherine Giuglio-Schnoor avec l'autorisation de l'auteur

### Ma vie et la science-fiction

Je vais vous raconter comment j'en suis venue à écrire ma dernière œuvre de fiction longue, qui s'intitule en anglais *Oryx and Crake* et en français *Le Dernier Homme*. Comme toujours dans ce genre d'exposé, il y a la version courte et la version longue.

**Voici la version courte :** c'était en mars 2001, il y a quatre ans. J'étais en Australie. J'assurais encore la promotion de mon roman précédent, *The Blind Assassin*, qui avait paru à l'automne 2000. Après que j'en ai eu terminé avec tous ces engagements, mon époux et moi sommes allés dans le nord en compagnie de deux amis, au camp de Max Davidson, dans la forêt de mousson d'Arnhem Land. Notre principale activité était l'observation des oiseaux, mais nous avons aussi visité plusieurs ensembles de grottes dans lesquelles les Aborigènes avaient vécu en harmonie avec l'environnement sans discontinuer pendant des dizaines de

milliers d'années. Nous avons beaucoup parlé de la façon dont ces gens vivaient, ce qu'ils mangeaient, où ils dormaient, etc.

Après quoi nous sommes allés à Cassowary House, la « Maison du casoar », près de Cairns, une sorte de pension tenue par un ornithologue amateur. De fait, il y avait bien des casoars et nous avons beaucoup parlé de leurs chances de survie au vingt-et-unième siècle. Il y avait beaucoup d'autres oiseaux rares, dont le râle tricolore qui vit dans des poches de plus en plus restreintes de la forêt tropicale de la côte est. C'est en regardant leurs allées et venues dans les sous-bois, depuis le balcon, que le roman m'est apparu presque dans son intégralité. C'est ce soir là que j'ai commencé à prendre des notes.

Je n'avais pas projeté d'écrire un nouveau roman aussi vite après le précédent. Je pensais faire une pause, écrire quelques textes courts, peut-être même me reposer. Mais lorsqu'une histoire s'impose à vous de façon aussi insistante, on ne peut pas la remettre à plus tard. J'ai continué à travailler à *Oryx and Crake* durant l'été 2001. J'ai écrit plusieurs chapitres de ce livre à bord d'un bateau dans l'Arctique, où j'ai pu voir de mes yeux la vitesse à laquelle les glaciers reculaient. J'avais établi les grandes lignes de l'histoire, et atteint la fin du chapitre sept, au moment de me rendre à New York, le 11 septembre 2001, pour la sortie de *The Blind Assassin* au format de poche.

J'étais assise dans l'aéroport de Toronto, perdue dans mes rêveries comme d'habitude. L'embarquement devait avoir lieu d'ici dix minutes. Un vieil ami à moi s'est approché de moi et m'a dit, « On ne part pas ». « Comment cela ? » ai-je dit. « Viens voir la télévision » m'a-t-il répondu. Et nous avons regardé les tours jumelles en train de prendre feu.

J'ai cessé d'écrire pendant plusieurs semaines. C'est extrêmement troublant d'être en train de raconter une catastrophe fictive quand tout à coup, il y en a une vraie. Je me suis dit que je devrais peut-être me mettre à écrire des livres de jardinage, quelque chose de plus gai. Et puis finalement, je me suis remise à écrire, parce que, à quoi serviraient des livres sur le jardinage dans un monde sans jardins et sans livres ? Et c'était la vision qui me préoccupait.

Ça, c'est la version courte. **La version longue** est plus longue parce que lorsqu'on écrit une œuvre de fiction, quelle qu'elle soit, on y met tout ce qu'on sait à ce jour, et tout ce qu'on a écrit à ce jour, et tout ce qui vous intéresse à ce moment là, et qui est en général dans la continuité de ce qui vous intéresse depuis un certain temps.

Les gens sont parfois surpris du fait que les références scientifiques dans *Oryx and Crake* (*Le Dernier Homme*) sont à peu près exactes. Mais pourquoi en serait-il autrement ? J'ai grandi au milieu de biologistes. Mon père était entomologiste forestier et sa spécialité était la tordeuse des bourgeons et la tenthrède de l'épinette, et autres insectes de ce genre. J'ai moi-même étudié la zoologie, la botanique et la chimie durant ma dernière année dans le secondaire, ce qui correspondait à l'époque à une première année d'université. J'étais très bonne dans ces matières et si je n'avais pas été happée par la littérature, je serais devenue biologiste, tout comme mon frère. Mon frère, biologiste océanographe, a bifurqué vers la neurophysiologie et s'est spécialisé dans les mécanismes électrochimiques de la synapse. Son fils est physicien. Son autre fils, ingénieur en matériaux. Alors je sais que si je fais une erreur de taille dans le domaine de la biologie, j'aurai toute ma famille sur le dos.

Et donc, pourquoi ne pas mettre de biologie dans une œuvre de fiction ? Les fictions traitent d'êtres humains, même si c'est sous une forme déguisée, et les êtres humains existent au niveau biologique. Les règles de la biologie sont aussi inexorables que celles de la physique : privé d'eau et de nourriture, on meurt. Aucun animal ne peut épuiser la base de ses ressources et espérer survivre. Les civilisations humaines obéissent à la même loi.

Bien sûr, me direz-vous, mais quand même, n'est-il pas étrange d'écrire des livres comme celui-ci, quand la plupart de vos autres livres ont été, disons, des romans normaux ? Là encore, cela ne me surprend pas. Je connais bien le genre. J'étais enfant dans les années quarante, années qui ont été non seulement des années de guerre mais aussi la continuation

des années trente, l'âge d'or de la science-fiction comme genre populaire. Mon frère et moi tenions pour acquis qu'il y avait des formes étranges de vie sur d'autres planètes proches – personne n'était encore allé sur la lune ou sur Mars – et que ces formes de vie avaient très probablement des tentacules. Nous inventions des histoires au sujet d'autres planètes – notre préférée était peuplée de lapins volants carnivores qui vivaient en monarchie, avec trois rois simultanés – et nous faisons des dessins de leur flore et de leur faune.

Un peu plus tard, j'ai lu Huxley, Wells, Jules Verne, Orwell, Ray Bradbury, Jonathan Swift, William Morris et bien d'autres. Et un peu plus tard, ça a été la période où j'allais voir des films de série B – c'était dans la deuxième moitié des années 50 – où il y avait le plus souvent deux longs métrages à la suite et des titres comme *The Creeping Eye* et *The Head that Wouldn't Die*. J'ennuie parfois les gens en leur racontant l'intrigue de ces livres et de ces films, que je connais parfaitement. Si vous fouillez dans les livres de poche, vous verrez que j'ai écrit une introduction à *She*, un récit d'aventures fantastique de Rider Haggard, et une autre à *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells.

Permettez-moi de vous situer cet ouvrage particulier dont je suis l'auteur. J'aborderai tout d'abord cette forme particulière de la fiction qu'on appelle souvent la science-fiction, une étiquette qui accole deux termes dont on pourrait penser qu'ils s'excluent mutuellement, puisque la « science », qui vient d'un mot latin qui veut dire le savoir, est censée s'intéresser aux faits démontrables, et la « fiction », terme dérivé d'un verbe qui signifie modeler, comme avec de l'argile, désigne quelque chose d'inventé. Avec « science-fiction », on a tendance à penser qu'un terme annule l'autre. Ainsi, un livre de science-fiction va être considéré comme l'énonciation d'une vérité, pendant que la partie fictive – l'histoire – le rendra inutile pour quiconque veut vraiment maîtriser, par exemple, la nanotechnologie. Ou bien on le considère comme W.C. Fields considérait le golf quand il disait que c'était une jolie promenade gâchée, c'est-à-dire qu'on considère que le livre est plein de trop de stupidités ésotériques, quand il aurait dû se contenter de décrire les interactions sociales et sexuelles entre Bob et Carol et Ted et Alice.

Jules Verne, papy de la science-fiction du côté paternel et l'auteur d'ouvrages comme *20000 lieues sous les mers*, était horrifié des libertés que prenait H.G. Wells qui, contrairement à lui, ne s'est pas limité à des machines appartenant au domaine du possible, comme le sous-marin, mais a créé d'autres machines, comme la machine à explorer le temps, qui n'en faisaient de toute évidence pas partie. « Il invente ! », se serait écrié Jules Verne d'un ton éminemment désapprouvateur.

Avant que le terme de science-fiction n'apparaisse, en Amérique, dans les années trente, à l'âge d'or des monstres aux yeux pédonculés et des filles en soutien-gorge, les histoires dans le genre de *The War of the Worlds* de H. G. Wells appartenaient à ce qu'on appelle *scientific romance*<sup>1</sup>. Dans les deux termes, « *scientific romance* » et « science-fiction », la science est un qualificatif. Les noms sont « *romance* » et « *fiction* », et le mot « *fiction* » recouvre un vaste champ.

On a pris l'habitude d'appeler « romans » tous les longs textes de fiction et de les mesurer selon les critères utilisés pour évaluer un type particulier de long texte de fiction, à savoir celui qui traite d'individus inscrits dans un milieu social décrit de façon réaliste, avec des meubles et des vêtements reconnaissables, forme qui a vu le jour avec l'œuvre de Daniel Defoe, et que Jane Austen, George Eliot, Flaubert, Tolstoï et bien d'autres ont parfaite. Ce type d'œuvre est considéré comme supérieur quand il présente des personnages « ronds », des personnages avec une psychologie complexe, des « humeurs », capables d'introspection, plutôt que des personnages « plats », des accros à l'adrénaline et des héroïnes sujettes aux accidents, qui ne cessent d'ouvrir des portes qu'elles auraient dû laisser fermées et de s'en

---

<sup>1</sup> « *Romance* » pourrait être traduit par « récit merveilleux ». Il n'est la plupart du temps pas traduit dans ses composés utilisés dans la littérature critique de science-fiction (NdT).

sortir de justesse, et qui n'arrêtent pas d'abattre des gens, parce que les personnages « ronds » sont censés avoir plus de ce qu'on appelle la « profondeur ».

Tout ce qui ne rentre pas dans ce cadre a été remisé dans un domaine moins solennel dit « fiction de genre », et c'est là que le roman d'espionnage, le roman policier, le roman d'aventures, les histoires surnaturelles et la science-fiction, si remarquablement bien écrits qu'ils soient, sont confinés, renvoyés dans leurs appartements, pour ainsi dire, pour s'être montrés coupables d'offrir ce que l'on considère comme un plaisir frivole. Ils inventent, et nous le savons tous, du moins jusqu'à un certain point, ils ne traitent donc pas de la Vraie Vie, dans laquelle il ne devrait y avoir ni coïncidences, ni bizarreries, ni action et aventures, sauf lorsqu'il s'agit de guerre, bien entendu, auquel cas tout est permis, et ils ne sont donc pas sérieux et respectables.

Le vrai roman a toujours revendiqué une certaine vérité, la vérité sur la nature humaine, ou sur la façon dont les gens se comportent réellement, tout habillés – sauf bien entendu dans leur chambre à coucher. Les « genres » auraient paraît-il de tout autres desseins. Ils visent à divertir, ce qui constitue une attitude vile, une fuite devant la réalité, au lieu de simplement nous frotter à la réalité crue du quotidien. Malheureusement pour les romanciers, le grand public aime bien être divertit. Voyez le succès de purs *adventure romances* comme *Life of Pi* et *Da Vinci Code*.

Le roman réaliste proprement dit se déroule sur la Terre du Milieu et le milieu de la Terre du Milieu, c'est la classe moyenne, et le héros et l'héroïne correspondent à la norme souhaitée. Comme le disent souvent les lecteurs des maisons d'édition, « on les aime, ces gens ». On voit bien évidemment apparaître des variantes grotesques par rapport à la norme souhaitée, mais elles prennent la forme non pas de palourdes maléfiques douées de la parole, ou de loups-garous, ou d'extraterrestres, ou encore de morts-vivants, mais de gens avec de tristes défauts de caractère ou un nez bizarre. Les idées relatives par exemple à des formes inédites d'organisation sociale sont introduites par le biais de conversations entre les personnages, plutôt que vécues par eux, comme c'est le cas dans l'utopie et la dystopie.

Le fait est que les personnages centraux sont dotés de parents et d'une famille, quand bien même ceux-ci seraient morts ou laisseraient à désirer, qui contribuent à les situer dans un espace social. Ces personnages centraux n'apparaissent pas comme par magie à l'état adulte, comme c'est le cas des héros d'aventures, mais on leur a construit un passé. Le passé de l'individu rend compte des problèmes ou conflits internes du personnage et le rend suffisamment rond pour être acceptable. Ce type de fiction s'intéresse à l'état de veille conscient et si un homme se change en arthropode ce ne peut être que dans un cauchemar. Seuls des écrivains de récits fantastiques comme Kafka ou Gogol peuvent produire des chefs-d'œuvres dans lesquels, par exemple, le nez d'un homme se sépare de son visage et acquiert une vie autonome de bureaucrate du gouvernement, comme dans « Le Nez » de Gogol, ou encore Gregor se réveille un matin en découvrant qu'il est devenu un scarabée, comme dans *La Métamorphose* de Kafka. (Il y a toute une littérature critique consacrée à la question de savoir de quel type de scarabée il s'agit, et j'ai quant à moi dans l'idée qu'il ne s'agissait pas exactement d'un scarabée, mais plutôt d'un mille-pattes, ces choses qui sortent des tuyauteries la nuit et ont plein de pattes et d'antennes).

Ainsi, toutes les œuvres de fiction en prose ne sont pas des romans dans le sens d'œuvres strictement réalistes. Un livre peut très bien être une fiction en prose sans être un roman. Le *Pilgrim's Progress*, tout en étant un récit en prose en même temps qu'une fiction, n'a pas été conçu comme un roman. A l'époque où il a été écrit, les romans n'existaient pas vraiment. Il s'agit d'un récit merveilleux, en anglais *romance*, qui raconte les aventures d'un héros, doublé d'une allégorie : les étapes de la vie chrétienne. (C'est aussi un des précurseurs de la science-fiction, bien qu'on le reconnaisse rarement comme tel).

Les Français ont deux termes pour parler de ce que les Anglais nomment les « *short stories* » : le conte et la nouvelle, ce qui est conté et ce qui est de l'ordre des informations, et cette distinction est utile. Le conte peut se dérouler n'importe où, et accéder à des contrées interdites au roman, les caves et greniers de l'esprit, où des personnages qui ne peuvent apparaître que sous la forme de rêves ou de fantasmes dans le roman, prennent une forme matérielle et parcourent la terre. La nouvelle, par contre, donne de nos nouvelles ; ce sont les nouvelles « de tous les jours », comme dans la « vie de tous les jours ». Il peut y avoir des accidents de voiture et des naufrages de bateaux dans les nouvelles, mais il ne peut pas y avoir de monstre de Frankenstein, du moins jusqu'à ce que quelqu'un de la « vie de tous les jours » réussisse à en créer un.

Mais la fiction peut nous transmettre un autre genre de « nouvelle ». Elle peut parler de ce qui a été et de ce qui est, et de ce qui est à venir. Lorsqu'on parle de ce qui est à venir, on peut faire de ce journalisme du genre catastrophiste, ce qu'on appelait autrefois des prophéties et auquel on donne parfois le nom d'agit-prop – éliminez cette ordure, construisez ce barrage, larguez cette bombe, et ça va être une sacrée pagaille, ou, pour rester poli, allons, voyons ! – Mais moi à qui on a trop souvent demandé « comment le saviez-vous ? », je voudrais qu'il soit bien clair que je ne donne pas dans la prophétie en tant que telle.

Personne ne peut prédire l'avenir. Il y a trop de variables. Par contre, on peut examiner le présent, qui contient les germes de ce qui pourrait devenir le futur. Ainsi, vous pouvez regarder un agneau et émettre une docte supposition du genre « à moins d'un événement inattendu, cet agneau deviendra très probablement a) un mouton ou b) votre dîner », à l'exclusion probable de c) un monstre géant laineux qui va réduire New York en miettes.

Si vous parlez de l'avenir sans faire du journalisme prévisionniste, ce que vous écrivez a toutes les chances d'être ce que les gens appellent de la science-fiction ou de la fiction spéculative. Pour ma part, j'aime faire la distinction entre la science-fiction proprement dite et la fiction spéculative. Selon moi, le terme de science-fiction s'applique à des livres qui traitent de choses qu'on ne peut pas encore faire ou seulement commencer à faire, comme passer par un trou de ver dans l'espace pour atteindre un autre univers, et « fiction spéculative » renvoie à un ouvrage qui fait appel aux moyens dont on dispose déjà, comme l'identification par l'ADN et les cartes de crédit, et qui a lieu sur la planète Terre. Mais les termes sont flottants. D'aucuns utilisent le terme de « fiction spéculative » comme parapluie pour recouvrir la science-fiction et toutes ses formes dérivées, science-fiction fantastique et autres, tandis que d'autres font le contraire.

Voici quelques exemples de ce que ce genre de récits peut faire que les « romans réalistes » ne peuvent pas.

- Ils peuvent explorer les conséquences de nouvelles technologies et de technologies à venir de façon très explicite, en les montrant tout à fait opérationnelles. Nous avons toujours été très forts pour vendre la mèche, laisser sortir le génie de la bouteille ou laisser les maux s'échapper de la boîte de Pandore, mais nous n'avons jamais été très forts pour inverser le processus. Ces histoires sont toutes, dans leur version la plus noire, des variantes de l'histoire de « l'Apprenti sorcier ». L'apprenti trouve comment faire en sorte que le moulin magique fabrique du sel, mais il ne sait pas l'arrêter, etc.

- Ils peuvent explorer la nature et les limites de ce que c'est que d'être un humain de façon très explicite, en poussant la démonstration le plus loin possible.

- Ils peuvent explorer la relation que l'homme entretient avec l'univers, exploration qui nous oriente souvent vers la religion et peut aisément rejoindre la mythologie – là encore une exploration qui ne peut avoir lieu dans le cadre des conventions du réalisme que par le biais de conversations, rêveries et soliloques.

- Ils peuvent explorer des propositions de changements dans l'organisation de la société, en montrant quels pourraient en être les effets sur ceux qui en feraient l'expérience s'ils étaient

effectivement réalisés. Ainsi de l'utopie et de la dystopie, qui ont largement apporté la preuve que nous savons bien mieux faire de la terre un enfer qu'un paradis. L'histoire du vingtième siècle, durant lequel quelques sociétés ont fait l'essai de l'Utopie à grande échelle et se sont retrouvées en Enfer, tendrait à le confirmer. Méfions-nous des hommes politiques qui vous promettent le Paradis, surtout ceux qui déclarent se conformer aux desseins de l'Histoire, ou de Dieu, ou de la Nature. Tôt ou tard, ils en viendront certainement à vous dire qu'il faut malheureusement éliminer bon nombre de gens avant de pouvoir réaliser ces desseins dans l'ici et maintenant. Pensez au Cambodge sous Pol Pot. Les tentatives humaines de construire une utopie se font trop souvent sur des ossements. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas essayer d'améliorer les choses. C'est la vitesse, la force, le caractère radical du changement qui causent des ravages. Imaginez un raz-de-marée.

- Ils peuvent explorer les régions de l'imaginaire en nous emmenant bravement là où nul n'a jamais posé le pied. C'est le cas des vaisseaux spatiaux, de l'espace intérieur de ce film hilarant, *The Fantastic voyage*, celui où Raquel Welch est miniaturisée et propulsée dans le flux sanguin à l'intérieur d'un sous marin pour finir dans le cerveau, qui ressemble au bal de fin d'année du lycée, en fin de compte : beaucoup de clinquant. C'est aussi le cas des voyages de William Gibson dans le cyber-espace, dans *The Matrix, Part 1*, qui est par ailleurs un *adventure romance* avec de forts accents d'allégorie chrétienne et de là plus proche du *Pilgrim's Progress* que de *Pride and Prejudice*.

Plus d'un critique a dit que la science-fiction en tant que genre est ce qui a pris la suite du récit théologique après *Paradise Lost*, et c'est indéniable. On ne trouvera pas de créatures ailées surnaturelles ou de buissons ardents qui parlent dans un roman où il est question d'agents de change, à moins que ces agents de change n'aient absorbé une bonne dose de substances hallucinogènes, mais ils sont à leur place sur la Planète X. Le genre est souvent utilisé pour représenter les conséquences d'une doctrine théologique. Les résonances théologiques de films comme *Star Wars* sont plus qu'évidentes. Les extra-terrestres ont pris la place des anges, des démons, des fées et des saints, encore qu'il faut bien dire que ces derniers sont en train de faire un retour en force.

J'ai moi-même écrit deux ouvrages de « science-fiction » ou, si vous préférez, de « fiction spéculative », *The Handmaid's Tale* et *Oryx and Crake*. Bien qu'ils aient été mis dans le même panier par les critiques qui ont relevé leurs points communs – ce ne sont pas des « romans » à la Jane Austen et tous deux se déroulent dans le futur – ils sont en réalité différents. *The Handmaid's Tale* est une dystopie classique, qui s'inspire du moins en partie du *1984* de George Orwell, surtout l'épilogue.

On a accusé Orwell d'amertume et de pessimisme : il nous donne une vision d'un futur dans lequel l'individu n'a aucune chance et où la botte brutale et totalitaire du Parti omnipotent écrasera à jamais le visage de l'homme. Mais cette vision d'Orwell est contredite par le dernier chapitre du livre, un essai sur le novlangue, ce langage fondé sur la double-pensée et concocté par le régime. Pourtant, l'essai sur le novlangue est écrit en anglais standard, à la troisième personne et au passé, ce qui veut nécessairement dire que le régime s'est effondré et que le langage et l'individu ont survécu. Pour celui qui a écrit l'essai sur le novlangue, le monde de *1984* est terminé. Aussi je suis convaincue qu'Orwell avait beaucoup plus foi dans la résistance de l'esprit humain qu'on ne l'a souvent supposé. Orwell est devenu un véritable modèle pour moi en 1984, la vraie année, celle où j'ai commencé à écrire *The Handmaid's Tale*.

La plupart des dystopies ont été écrites par des hommes, selon un point de vue masculin. Lorsque des femmes sont mises en scène, ce sont soit des automates asexués soit des rebelles qui défient les règles sexuelles du régime. Elles agissent en tentatrices des protagonistes masculins, que les hommes eux-mêmes aient envie d'être tentés ou non. C'est le cas de Julia, qui défie le régime puritain de *1984* en portant du maquillage et en ayant des liaisons. Je

voulais essayer d'écrire une dystopie d'un point de vue féminin : le monde selon Julia, en quelque sorte. Cela ne fait pourtant pas de *The Handmaid's Tale* une « dystopie féministe », si ce n'est dans la mesure où le fait de donner une voix et une vie intérieure à une femme sera toujours considéré comme « féministe » par ceux qui pensent que les femmes ne devraient pas se voir attribuer ce genre de choses.

Par ailleurs, le despotisme présent dans *The Handmaid's Tale* est le même que tous ceux qui existent dans la réalité et que la plupart de ceux qui sont imaginés. Il a un petit groupe puissant à sa tête, qui contrôle tous les autres, et il se taille la part du lion sur le gâteau. Les cochons d'*Animal Farm* se réservent le lait et les pommes, l'élite de *The Handmaid's Tale* les femmes fertiles. La force qui s'oppose à la tyrannie dans mon livre est une force à laquelle Orwell lui-même a toujours attaché une grande importance : le simple respect de la personne humaine, tel qu'il en a fait l'éloge dans son essai sur Charles Dickens.

A la fin de *The Handmaid's Tale*, il y a un passage qui doit beaucoup à 1984. Il s'agit du compte-rendu d'un symposium qui se tient plusieurs centaines d'années dans le futur, dans lequel le gouvernement répressif décrit dans le roman est devenu un simple sujet d'analyse théorique. Le parallèle avec l'essai d'Orwell sur la novlangue devrait être évident.

Ainsi donc, *The Handmaid's Tale* est une dystopie. Et *Oryx and Crake* alors ? A mon sens, ce n'est pas une dystopie classique. Bien qu'il s'y trouve des éléments dystopiques, il ne nous donne pas vraiment une vision globale de la structure de la société. Non : on y voit les personnages principaux vivre leur vie dans un petit coin de cette société. Ce qu'ils perçoivent du reste du monde ne leur est accessible que par le biais de la télévision et d'Internet et est donc suspect, car filtré et révisé.

Je dirais plutôt qu'*Oryx and Crake* est un *adventure romance* associé à une forme littéraire qui traite d'obsession intellectuelle, une forme que l'on appelle parfois la satire ménippéenne. Le passage sur l'île flottante dans *Gulliver's Travels* en est une. Il en va de même pour *The Island of Doctor Moreau* de H. G. Wells. Même chose pour les chapitres sur l'Institut Watson-Crick dans *Oryx and Crake*. Bien que je m'empresse de dire que la règle pour *Oryx and Crake* a été la même que pour *The Handmaid's Tale* : je n'y ai rien mis qui ne pouvait être confirmé par de soi-disant faits journalistiques. On n'y trouve ni voyage dans l'espace intergalactique, ni télékinésie, ni Martiens. Il n'y a rien d'inventé qui n'ait été déjà inventé ou ne soit en passe de l'être.

Dans *Oryx and Crake*, il y a des humanoïdes qui ont été conçus, et qui l'ont été comme un progrès par rapport au modèle actuel, à savoir nous-mêmes. Celui qui s'engage dans ce type de conception – et concevoir des gens n'est pas loin du tout de quelque chose que nous sommes actuellement effectivement capables de faire – celui-là doit se demander : jusqu'où peut-on aller dans les modifications sans nous détruire, nous, les humains, tels que nous sommes à ce jour. Qu'entendons-nous par « amélioration » et qui aura le droit de décider quelles options sont les meilleures ? Quelles caractéristiques sont fondamentales à notre existence ? Qu'est-ce que cette oeuvre qu'est l'homme et, maintenant que nous pouvons en être les ouvriers, quelles parties allons-nous supprimer ? Qu'est-ce que c'est qu'être un homme ?

Ce qui me ramène au point d'intersection de la science et la fiction. On me demande parfois : « Etes-vous hostile à la science ? ». Quelle étrange question. Hostile à la science, par opposition à quoi, et en faveur de quoi ? Sans cette chose que nous appelons la « science » un bon nombre d'entre nous seraient morts de la variole, sans parler de la tuberculose. Mais certains lecteurs n'ont pas compris en tout cas : ce n'est pas la science qui est résolue à détruire la race humaine. C'est la race humaine qui semble résolue à se détruire et à détruire la biosphère avec elle, parce qu'elle semble incapable de contrôler ses propres comportements avides et agressifs. Dans mon livre, il y a un individu qui utilise la science pour accélérer le processus, c'est vrai, mais c'est seulement parce qu'il croit avoir réalisé des améliorations

essentielles sur l'espèce, et il veut en toute générosité éliminer le modèle défectueux, c'est-à-dire nous.

Mais, comme je l'ai déjà dit, la science traite de la connaissance. La fiction quant à elle traite des sentiments. La science en tant que telle n'est pas une personne et n'a pas plus de système de moralité intégré que n'en aurait un grille-pain. Ce n'est qu'un outil, un outil pour faire de nos désirs des réalités et nous défendre contre ce dont nous avons peur, et comme tout outil, elle peut être utilisée pour le bien ou pour le mal. On peut construire une maison avec un marteau et on peut utiliser le même marteau pour assassiner le voisin. Les hommes qui fabriquent des outils font toujours des outils qui nous aideront à obtenir ce que nous voulons, et ce que nous voulons n'a pas changé depuis des milliers d'années, parce que, pour autant qu'on puisse en juger, la nature humaine n'a pas changé non plus.

Qu'en savons-nous ? Nous le savons en consultant les mythes et les histoires. Ils nous disent ce que nous ressentons, comment nous le ressentons et comment cela détermine ce que nous voulons.

Que voulons-nous ? Voici une liste incomplète. Nous voulons une bourse toujours remplie d'or. Nous voulons la Fontaine de Jouvence. Nous voulons voler. Nous voulons la table qui se couvre de mets délicieux chaque fois qu'on prononce le mot magique et qui se débarrasse toute seule aussitôt après. Nous voulons des serviteurs invisibles que nous n'aurons jamais besoin de payer. Nous voulons les bottes de sept lieues pour nous déplacer rapidement. Nous voulons le casque qui rend invisible pour épier les autres sans être vus. Nous voulons l'arme qui ne rate jamais sa cible et qui anéantira nos ennemis. Nous voulons punir l'injustice. Nous voulons le pouvoir. Nous voulons des émotions fortes et de l'aventure, nous voulons la sécurité. Nous voulons être immortels. Si notre corps ne peut l'être, nous voulons que notre esprit le soit. Nous voulons aller au paradis et nous voulons que ceux que nous tenons pour mauvais aillent en enfer. Nous savons de quoi le paradis doit être fait : de tout ce que nous voulons et de tous ceux que nous aimons. Nous savons de quoi l'enfer doit être fait : de tout ce que nous ne voulons pas et de tous ceux que nous détestons. Dans la science-fiction, certaines des sociétés les plus intéressantes combinent les deux de manière imprévisible.

Nous voulons un grand nombre de partenaires sexuellement attirants. Nous voulons que ceux que nous aimons nous aiment en retour et nous soient fidèles sexuellement. (Mettez en équation ces deux désirs contradictoires. Vous ne tomberez pas juste). Nous voulons de gentils enfants intelligents qui nous traiteront avec tout le respect qui nous est dû, qui ne mourront pas jeunes, ne seront pas toxicomanes et n'auront pas d'accident de voiture. Nous voulons être entourés de musique, de senteurs sublimes et d'objets beaux à voir. Nous ne voulons pas avoir trop chaud. Nous ne voulons pas avoir trop froid. Nous voulons danser. Nous voulons boire beaucoup sans avoir la gueule de bois. Nous voulons parler avec les animaux. Nous voulons être enviés. Nous voulons être comme des dieux.

Nous voulons la sagesse. Nous voulons l'espoir. Nous voulons être bons. C'est pourquoi nous nous racontons parfois des histoires alarmantes qui traitent du côté obscur de certaines de nos autres envies.

Un système éducatif qui ne nous enseigne que le fonctionnement de nos outils, leur mode d'emploi, leur création, leur entretien, et pas le rôle qu'ils doivent jouer pour faciliter nos espoirs, nos craintes et nos désirs n'est par essence pas plus qu'une école de réparation de grille-pain. Vous aurez beau être le meilleur réparateur de grille-pain au monde, vous vous retrouverez sans travail si le pain grillé n'est plus considéré comme une nourriture souhaitable au menu du petit déjeuner humain. « Les lettres », comme on en est venu à les appeler, ne sont pas des fanfreluches. Elles sont le cœur du problème, car elles s'intéressent à notre cœur, et notre inventivité technologique est le fruit de nos émotions, et non de notre esprit. Une société sans lettres aurait brisé son miroir et se serait arraché le cœur. Elle ne serait plus ce que l'on reconnaît comme humain.

Comme William Blake l'écrivait il y a longtemps, c'est l'imagination des hommes qui mène le monde. Au début, elle ne menait que le monde des hommes, qui était autrefois très petit par rapport au monde naturel immense et puissant environnant. Aujourd'hui, nous sommes à deux doigts de tout contrôler à l'exception des tremblements de terre et de la météo.

Mais c'est toujours l'imagination humaine, dans toute sa diversité, qui guide ce que nous faisons avec nos outils. La littérature est une expression, une extériorisation, de l'imagination humaine. Elle fait sortir les formes obscures de la pensée et des sentiments – le paradis, l'enfer, les monstres, les anges et autres – en pleine lumière, là où nous pouvons les regarder attentivement et arriver peut-être à une meilleure compréhension de qui nous sommes et ce que nous désirons et de ce que peuvent être les limites de ces désirs. Comprendre l'imagination n'est plus un passe-temps ou même un devoir, mais une nécessité ; car de plus de plus, si nous arrivons à l'imaginer, nous pourrions le réaliser.

\* Margaret Atwood a présenté une version voisine de cet exposé à Tampa (Floride) en février 2005.