

# HABITER LES ESPACES AUTRES DE LA FICTION CONTEMPORAINE

Utopies, dystopies, hétérotopies

Sous la direction de  
Maude Deschênes-Pradet et Christophe Duret



Les Éditions de l'Inframince

## Chapitre 7

# La dystopie ou À quoi cela peut-il bien servir d'habiter nos utopies ?

Marc Atallah

Université de Lausanne (Suisse)

### Introduction<sup>1</sup>

Depuis de nombreuses années, des études académiques<sup>2</sup> ont été dédiées à l'étude du couple — *a priori* conflictuel — formé par l'utopie et la dystopie littéraires<sup>3</sup>, afin d'analyser minutieusement et de comprendre, en vue d'un renouveau herméneutique salutaire, les relations, en particulier sémiotiques, qu'entretiennent ces deux genres discursifs : la dystopie serait alors à accepter comme une utopie *invertie*<sup>4</sup>, vu que le renversement du système sémiotique de celle-ci donne naissance à celle-là, j'y reviendrai. Or, et malgré la pertinence de ces recherches, l'opinion publique s'évertue à opposer, de manière parfois extrêmement naïve, les utopies et les dystopies : alors que les utopies littéraires, principalement publiées entre le début du XVI<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle, instaurent, par le biais d'une distanciation diégétique, une société idéale positive localisée dans un *ailleurs* d'abord spatial, puis, dès *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* de Louis-Sébastien Mercier (1999 [1771]), temporel (et donc, pour certains penseurs, atteignable), les dystopies, quant à elles, imagineraient des sociétés cauchemardesques qui, si l'on en croit certains discours critiques<sup>5</sup> ou médiatiques contemporains, feraient office de prévisions à caractère futurologique, c'est-à-dire de prévisions dont la fictionalité n'est attribuée qu'à l'inconsistance d'un futur pas encore advenu. Autrement dit, les dystopies exprimeraient — sur un mode négatif, cette fois-ci — les formes que prendra potentiellement le vivre-ensemble dans un futur totalitaire plus ou moins proche ; elles seraient donc des mises en garde, des avertissements. Cette assertion — problématique en raison du fait qu'elle

réduit à néant la distance, pourtant ontologique, entre la fiction et le réel — empêche ainsi les lecteurs ou les curieux d'adopter une lecture active orientée vers la fonction anthropologique de la dystopie : on lirait donc cette dernière pour être renseigné sur ce qui est en train de se mettre en place dans notre société. Toutefois, en la considérant comme une *anticipation*, rejoignant en cela l'étiquette générique qu'on lui affuble trop souvent dans le monde francophone, on passe sous silence, d'une part, son pouvoir réflexif — la dystopie vise *quelque chose* qui est actif dans notre quotidien — et, d'autre part, une de ses propriétés principales, en l'occurrence sa capacité à narrativiser nos idéologies utopiques ou, plus précisément, à narrativiser les conséquences aliénantes qui émergent lorsque nous acceptons, souvent passivement, d'habiter en utopie. Par voie de conséquence, réduire la dystopie à une « vision de notre futur », c'est instrumentaliser des milliers de romans, de nouvelles, de films, de romans graphiques, de *comic books*, sans oublier les mangas, les *animes*, les séries télévisuelles et les jeux vidéo ; c'est aussi « forcer » les récits à dire ce qu'ils ne disent pas, à ne retenir de la complexité de leur mise en intrigue que les éléments qui nous arrangent ou qui donnent le sentiment que la fiction conjecturale — au sens donné à cette notion par Pierre Versins (1972) — n'a de sens qu'à condition d'être au mieux programmatique, au pire prophétique. Pourtant, quiconque a déjà arpenté les territoires asphyxiants de la dystopie a pu remarquer que ces récits, bien loin du rôle tenu naguère par les oracles, tissent avant tout un lien très fort, non avec le futur du lecteur, mais avec son présent : le film *Metropolis* (1927) de Fritz Lang ne dialogue-t-il pas avant tout avec l'asservissement des prolétaires dans la société capitaliste des années 1920, comme le faisait, avant lui, le drame marxiste *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* de Karel Čapek (2013 [1920]), duquel les robots de Lang semblent s'inspirer par intermédialité ? Quant aux bandes dessinées *V pour Vendetta* d'Alan Moore et David Lloyd (2012 [1982-1988]) ou *S.O.S. Bonheur* de Jean Van Hamme et Griffo (2001 [1988]), ne s'inscrivent-elles pas dans le contexte des années 1980, marqué par un durcissement politique

et un néolibéralisme conquérant, qu'elles déforment, et ce, pour inspecter autrement leur quotidien ?

De telles questions pourraient évidemment être posées à quantité de films ou de séries plus récents : que nous disent *Ready Player One* (2018) de Steven Spielberg, *Westworld* (2016-) de Jonathan Nolan et Lisa Joy, ou *The Handmaid's Tale : La Servante écarlate* (2017-) de Bruce Miller, adaptant le célèbre roman éponyme de Margaret Atwood (2017 [1985]) ? Ces productions décrivent-elles le monde de demain, ou devraient-elles, en priorité, être considérées comme des récits qui scrutent, d'une manière qu'il nous reste encore à déterminer, certaines problématiques au cœur de notre sphère empirique ? C'est à cette tâche qu'il nous faut nous dédier maintenant, car cela nous permettra de mesurer l'ampleur du phénomène « dystopie » et d'étendre la liste susmentionnée, volontairement réduite et amputée des dystopies « canoniques » (telles que *Nous autres* d'Eugène Zamiatine (2005 [1920]), *Brave New World* d'Aldous Huxley (2001 [1932]), *1984* de George Orwell (1995 [1949]) ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (2006 [1953]), à toutes les œuvres qui, sans être des dystopies *stricto sensu*, intègrent au sein de leurs intrigues, des « îles » — des enclaves — dystopiques, comme on peut par exemple l'observer dans le roman *Les Dépossédés* d'Ursula Le Guin (2006 [1974]) ou dans le film *A Boy and His Dog* (1975), adapté d'une nouvelle d'Harlan Ellison (1979 [1969]).

### **La dystopie : réflexions liminaires**

Les quelques lignes qui précèdent nous permettent de constater à quel point il est devenu ardu de recenser avec précision toutes les fictions contemporaines qui pourraient être qualifiées de « dystopiques », c'est-à-dire les récits qui narrent le parcours, espéré émancipateur pour le lecteur ou le spectateur, d'un personnage prisonnier d'une société excessivement normative et aliénante — un « lieu » (-topos) « malade » ou de « malheur » (dys-) —, de laquelle il est impossible de s'évader et qui, inlassablement, cherche à s'assurer d'un pouvoir indéfectible sur ses habitants. Cette

impossibilité de s'affranchir du lieu dystopique et cet écrasement impitoyable de toute forme de rébellion ou de dissidence par un système ne souffrant aucune exception à la soumission aveugle à des diktats érigés en dogmes absolus sont en effet racontés par tous ces titres qui, à chaque rentrée littéraire ou cinématographique, affluent dans nos librairies, nos salles de cinéma et nos écrans de télévision. Rien de surprenant, donc, à ce que l'un des effets de cette omniprésence, comme évoqué auparavant, soit l'emploi de plus en plus fréquent — surtout dans les médias — de la notion de « dystopie » pour rendre intelligibles les contours de notre monde<sup>6</sup> ou, par contraste, pour nous avertir, avec bienveillance, du fait que le « pire des mondes » semble sur le point de se concrétiser, voire qu'il est déjà là. L'administration Trump n'a-t-elle pas été qualifiée de « dystopique », caractérisation renforcée par l'augmentation soudaine des ventes du chef-d'œuvre de George Orwell, *1984*, pourtant publié en 1949 ? Il est par ailleurs frappant de voir ce même roman cité par les journaux ou les magazines pour opérer un rapprochement se voulant convaincant entre notre monde empirique et un état totalitaire<sup>8</sup>, en particulier lorsque les caméras prennent possession de nos villes, lorsque le langage paraît s'appauvrir ou lorsque les mesures politiques restreignent nos libertés civiles ? Plus généralement, et pour revenir au plan de la fiction, comment comprendre la multiplication des productions contemporaines qui tissent des relations intertextuelles ou intermédiaires significatives avec les récits dystopiques du passé ? Peut-on vraiment imaginer — comme nous l'avons vu avec les exemples cités plus haut, et dont *Metropolis*, bien que précurseur en la matière, en est une illustration notable, puisqu'il s'inspire du roman homonyme de Thea von Harbou, publié en 1926, lui-même intertextuellement en dialogue avec la pièce de théâtre *R.U.R.* de Karel Čapek — que toutes ces adaptations de classiques littéraires prennent leur sens à l'aune d'une volonté des industries culturelles de « prévoir » notre destinée ? Il en va de même au niveau romanesque, puisque de nombreuses fictions contemporaines renouent avec leurs prédécesseurs — comme c'est le cas avec *2084. La fin du monde* de Boualem Sansal (2015), *1Q84* d'Haruki Murakami (2011) ou

*Fahrenheit 56K*, la pièce de théâtre de Fernando de Querol Alcaez (2009), qui, tous trois, réactualisent à leur manière le récit orwellien et, pour l'œuvre d'Alcaez, celui de Ray Bradbury. Ces quelques exemples pourraient encore être additionnés à de nombreux autres, si on se mettait à recenser les références qui font que dans tel roman, telle chanson ou tel *anime*, les personnages lisent, citent et racontent l'histoire de 1984 ou de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Cette déferlante dystopique — qui voit des fictions remotiver d'autres fictions — nous invite à amorcer une réflexion refusant de considérer la dystopie comme un dispositif qui décrit les dérives délétères de notre société ou de nos institutions réelles. Non, nous ne vivons pas en dystopie ; et les premières pages de tous les titres cités depuis le début de ce texte le confirment : le monde de 1984 est trop tourné vers l'anéantissement de l'humanité, nos livres ne sont pas brûlés comme ils le sont dans *Fahrenheit 451*, nous n'avons pas confié nos existences à l'ordinateur central d'*Un bonheur insoutenable* d'Ira Levin (1970), personne ne nous empêche de remettre en cause le système, ainsi qu'il en va dans *Globalia* de Jean-Christophe Rufin (2004) — cela ne fait aucun doute : les mondes dystopiques sont trop extrêmes pour représenter ce vers quoi nous nous dirigerions. Mais alors à quoi peut bien « servir » la dystopie ? Quelle est sa fonction centrale ? Pour répondre à ces questions, il nous faut revenir à un élément rapprochant la dystopie de l'utopie. Celle-là, comme celle-ci avant elle, est en effet une fiction qui reste à distance de notre réalité, une fiction qui, sauf à vouloir sombrer dans les affres du bovarysme, ne cherche pas à comparer notre quotidien aux cauchemars éveillés endurés par les protagonistes des récits terrifiants : nous découvrons certes en dystopie des signes — textuels, iconographiques — qui semblent se référer à ces « signaux faibles » écoutés en intelligence économique et que les prospectivistes considèrent comme au cœur des futures mutations sociétales ; il y a certes dans notre monde des caméras, des révoltes étouffées, des technologies qui ont tendance à nous réifier, des divertissements qui nous éloignent de l'activité de pensée ; mais de là à dire que notre monde est dystopique, il y a

un pas qu'il serait périlleux de franchir. Pour échapper aux mésententes catégoriales et éviter de se retrouver à la place de Don Quichotte, nous partirons donc de l'idée, somme toute évidente, que la dystopie est une *fiction distanciée* (au sens spatio-temporel : un autre lieu, un autre temps<sup>9</sup>), c'est-à-dire une configuration narrative imaginaire articulée autour d'une conjecture sociopolitique<sup>10</sup> à laquelle nous faisons semblant de croire durant le temps de notre immersion. Autrement dit, et pour exploiter les conséquences anthropologiques de l'immersion fictionnelle théorisée par Jean-Marie Schaeffer (1999), habiter une dystopie, ce n'est pas contempler une image littérale de notre monde (ou de notre avenir), mais avoir la chance de pouvoir réévaluer notre existence à l'aide d'un système sémiotique dont la fonction spécifique ne peut en aucun cas être celle de l'avertissement ou de l'anticipation.

### **Revenir à l'utopie pour saisir la dystopie**

Les considérations qui précèdent nous invitent par conséquent à rapprocher la dystopie — une fiction distanciée articulée autour d'une conjecture sociopolitique — de l'utopie qui, elle aussi, se retrouve dans une telle définition puisque, elle aussi, se fonde autour d'un renouvellement — présenté comme rationnel — de la forme du gouvernement. Or, une fois ce rapprochement opéré, il est important de se demander quel type de relation entretiennent ces deux genres discursifs. François Rosset (2019), dans son article « L'utopie comme Icare », nous rappelle que si l'utopie est toujours en lien avec le monde réel, c'est qu'elle en forme une image inversée. Autrement dit, et pour détailler le processus à l'œuvre dans la création du monde utopique, l'auteur transforme certaines propriétés « problématiques » du monde réel en signes (grâce à l'opération de textualisation) et, une fois cette opération terminée, inverse ces mêmes propriétés pour créer une société « parfaite » :

*[L'utopie] est elle-même un univers constitué de signes qui apparaissent le plus souvent comme l'avant heureux des propriétés du monde des hommes : les inégalités, les injustices...*

*tices, l'ignorance, les malheurs publics et privés seraient comme des négations dont il suffirait de retourner le signe pour retrouver l'état de félicité d'où les hommes auraient été exclus et qu'ils aspirent à retrouver.* (p. 25)

Pour le dire autrement, l'utopie naît de l'inversion de certaines propriétés du monde réel — propriétés considérées par l'auteur comme responsables du malheur des hommes (peu étonnant, à ce titre, que la propriété privée ait si souvent été renversée en son contraire, la communauté des biens). Au demeurant, puisque l'utopie s'appuie sur le monde réel pour le « perfectionner », c'est-à-dire en ôter les propriétés interprétées comme mortifères, il nous faut accepter l'utopie comme un modèle à la fois *herméneutique* — un modèle qui offre une interprétation de la société en sélectionnant les propriétés qui devraient être supprimées à condition de vouloir les hommes heureux — et *heuristique*, c'est-à-dire un modèle qui, puisqu'il ouvre de nouvelles interprétations à la forme d'organisation sociopolitique, sert à penser cette même société. Cette double caractérisation de l'utopie nous permet alors de saisir la fonction anthropologique de ce genre discursif :

*l'utopie est la peinture d'un tableau critique, un tableau qui met en lumière les défaillances du monde en actualisant ce qu'il adviendrait de la vie en société si ces défaillances étaient corrigées. L'utopie, en ce sens, est l'ailleurs fictionnel d'un ici révisé par la subjectivité d'un auteur ; un ailleurs qui n'existe qu'en tant qu'image, puisque l'utopie est formée par l'inversion de certaines propriétés du monde.* (Atallah, 2019, p. 51)

Or, et toujours en suivant François Rosset (2019) : « Il n'y a donc rien de plus simple que de soumettre une utopie à la même opération pour l'inverser en son contraire. C'est pourquoi l'on peut dire que la dystopie est une potentialité intrinsèque de l'utopie » (p. 25). S'il est possible de renverser l'utopie, d'en exhiber la « face cachée », c'est parce que tous les systèmes de signes — et l'utopie est un système sémiotique — sont par essence réversibles, puisque les relations qu'ils établissent les uns aux autres,

ainsi qu'à leurs significations, sont consensuelles et, partant, modulables : le système « feu vert ; feu rouge » — qui signifie, dans notre code de la route, « avancer ; arrêter » — peut toujours être renversé dans son contraire, c'est-à-dire qu'il nous est possible d'imaginer un monde, utopique, dans lequel ce même couple « feu vert ; feu rouge » signifierait « arrêter ; avancer ». C'est le résultat d'une telle inversion que l'on appelle « dystopie » : cette dernière correspondrait donc à une utopie *invertie* — et non à une anti-utopie ou à une contre-utopie, comme on le lit encore trop souvent dans la littérature spécialisée. Plusieurs corollaires peuvent être tirés de ce constat, en particulier deux de ses conséquences : d'une part, *la dystopie est ontologiquement une utopie* et, d'autre part, la dystopie est, tout comme sa sœur siamoise<sup>11</sup>, un modèle herméneutique et heuristique.

Toutefois, si la dystopie est toujours ontologiquement une utopie — mais vue « à l'envers » —, à quoi renvoie-t-elle ? Qu'interprète-t-elle et qu'aide-t-elle à penser ? On aurait tendance à accepter que la dystopie se réfère au réel ; pourtant, et au vu de ce qui vient d'être dit, c'est l'utopie qui, en inversant les signes du monde, propose une interprétation de ce même monde. Quant à la dystopie littéraire, et vu qu'elle renverse les signes de l'utopie classique, elle semble davantage regarder en direction des systèmes utopiques : elle est toujours un tableau critique, mais un tableau qui interprète les défaillances de l'utopie. Cette précision est par ailleurs riche en réflexions : la dystopie est le tableau d'un tableau, l'inversion d'une inversion, « l'utopie » d'une utopie. Peu étonnant, donc, que les dystopies convoquent les mêmes signes que les utopies, même si ces signes sont poussés à exprimer, dans une dystopie, leur dimension aliénante (l'aliénation étant l'envers de l'épanouissement) : le monde clos devient une prison, la loi imprescriptible exprime sa nature totalitaire, l'éducation a été remplacée par le conditionnement, la sécurité se vit comme une surveillance. Il est donc aisé d'observer que la dystopie, bien loin de se référer au réel, scrute le discours utopique, c'est-à-dire le discours qui instaure un monde postulé comme épanouissant — ou, du moins, « meilleur » (*eu-topia*) — pour ceux qui y habitent (et même si la parole n'est jamais

donnée aux utopiens, du moins dans les utopies narratives classiques) : le communautarisme, l'industrialisation et le mythe du progrès hier, le transhumanisme, la société de l'information et le néolibéralisme aujourd'hui. La vocation des dystopies, leur essence intime, est donc d'interpréter — sur un mode qu'il faudra néanmoins préciser — les utopies, d'en éclairer les défaillances, de nous inviter à adopter le point de vue d'un « utopien » et d'habiter en utopie. Comme le rappelle encore François Rosset (2019) :

*Mais partout, le bonheur collectif qui était postulé tourne au désastre, soit parce que les individus ne supportent pas de se soumettre aux lois de la communauté qui étouffent leurs aspirations personnelles, soit parce que les gouvernants finissent par abuser de leur pouvoir, soit encore parce que les voisins belliqueux sont toujours plus enclins à détruire et à piller qu'à s'intégrer dans le périmètre vertueux de l'utopie. (p. 29)*

L'auteur propose ici une clé d'analyse fondamentale pour quiconque souhaite comprendre la différence entre utopie et dystopie littéraires : la première *décrit* un « bonheur collectif » ; la seconde *raconte* le malheur des individus qui habitent en utopie. Autrement dit, l'inversion des signes utopiques s'accompagne d'une double modification — modale et de perspective narrative — essentielle : la dystopie est toujours narrative (alors que l'utopie est descriptive) ; la dystopie, contrairement à l'utopie qui est décrite de l'extérieur, est narrée de l'intérieur, souvent à la première personne. Tout se passe comme si l'artisan de dystopies plongeait son personnage dans le système utopique, afin de raconter ce qu'il y vit. Les deux différences qui viennent d'être mentionnées, loin d'être triviales, sont primordiales : nous rêvons, de loin, à l'utopie — Thomas More (1990 [1516]) « la souhaite, plus [qu'il] ne l'espère » (p. 204) —, mais la fiction dystopique nous invite à vivre, intimement, en utopie, à habiter ses rivages, à nous installer dans ses maisons, à mesurer sa capacité à nous rendre heureux. Au bout du compte, la dystopie raconte comment les sociétés, lorsqu'elles sont informées par une utopie, ne peuvent

conduire qu'au malheur de leurs habitants : vivre en utopie, c'est vivre un cauchemar, c'est voir sa liberté anéantie, puisqu'un monde parfait ne peut être modifié et ne peut s'accommoder de tous les événements qui remettraient en cause cette perfection.

La dystopie est donc le miroir de nos utopies : elle en interprète les limitations, elle nous permet d'éprouver le quotidien désastreux de ceux qui habitent en utopie — d'autant plus désastreux qu'il ne cesse, par slogan et propagande interposés, de vanter ses mérites — et, *in fine*, elle nous permet de ne pas succomber aux promesses de bonheur en les interrogeant, par le biais de la narration, dans leurs déviances aliénantes. Au surplus, il est intéressant de constater que de nombreuses fictions mettent en abyme le lien indéfectible qui unit utopie et dystopie, ce qui a pour vertu de thématiser, au niveau de la diégèse, la consubstantialité entre ces deux modèles de « non-lieux » (*u-topos*). La ville haute, utopique<sup>12</sup>, du film *Metropolis* de Fritz Lang, filmée de manière descriptive en plan large et caractérisée par l'oisiveté des familles dirigeantes, fait écho au plan serré nous plaçant à hauteur des ouvriers qui, d'un pas mécanique et aliéné, se rendent dans la ville basse, dystopique : le bonheur de ceux-là n'est possible qu'à condition que ceux-ci soient instrumentalisés. Cette interdépendance, dont une des origines peut être trouvée dans le roman *La Machine à explorer le temps* d'Herbert George Wells (2001 [1895]), peut aisément être interprétée, au niveau structurel, comme l'équivalence des systèmes sémiotiques utopiques et dystopiques ; et, au niveau herméneutique, comme la mise en scène des conséquences néfastes que tout discours ou monde utopique fait peser, mais de manière voilée, sur les individus. Fritz Lang, comme beaucoup d'autres après lui, en particulier nombre d'écrivains de science-fiction, puisque ceux-ci ont pour habitude de construire des mondes fictionnels autour d'extrapolations rationnelles de leur quotidien, se propose de critiquer, par une réalisation éminemment ingénieuse qui alterne les plans de la ville haute et de la ville basse, les discours utopiques — en particulier industriels — de son temps, en montrant, grâce à une mise en abyme signifiante, que l'épanouisse-

ment oiseux des uns implique l'aliénation industrielle des autres.

Un tel procédé de construction, faisant se répondre des sociétés utopiques et des sociétés dystopiques, a très souvent été préconisé par les scénaristes, notamment dans le film de science-fiction *Elysium* (2013) de Neill Blomkamp, ou dans le roman graphique de Mark Millar *et al.* (2004), *Superman : Red Son*. Dans le film de Blomkamp, les êtres humains, rivés à une Terre polluée, surpeuplée et où règne la violence la plus brutale, rêvent de se rendre sur la station spatiale utopique Elysium, qu'ils ne voient que de loin et qu'ils savent exempte de maladies. Prise dans sa globalité, cette histoire est, en fait, une métaphore dérangeante du soubassement économique de l'utopie hygiéniste : les classes hautes, protégées dans leur tour d'ivoire spatiale — comme chez Fritz Lang —, y ont accès ; les classes pauvres sont les miséreux qui travaillent sur Terre pour que cette utopie se réalise — comme chez Fritz Lang —, mais ne peuvent espérer en profiter, faute de moyens financiers ; les classes moyennes, symbolisées par l'espace vide situé entre la planète bleue et la station spatiale, ont tout simplement disparu. Quant à la minisérie *Superman : Red Son*, publiée par DC Comics dans la collection de récits alternatifs « Elseworlds », elle multiplie les niveaux de lecture et prend la forme d'une hybridation générique auto-réflexive. Ce roman graphique, fondé autour d'une conjecture contre-factuelle (le vaisseau transportant Superman enfant n'atterrit pas dans l'Amérique de 1938, mais, la même année, en Ukraine, comme nous l'apprend le récitatif placé en haut de la dernière page du récit), permet de mettre en perspective l'histoire « officielle » de Superman en insistant sur la dimension problématique de l'archétype : Superman fait toujours le bien, mais que veut dire « faire le bien » quand on a grandi sous Staline ? Grâce au génie de Mark Millar, Superman n'est donc plus considéré comme un bienfaiteur universel — c'est-à-dire : américain —, mais comme une force politique au service d'un idéal utopique qui, puisque cet idéal n'est pas partagé par tous, transforme l'homme d'acier soviétique en Némésis du monde américain d'abord, puis de tous les peuples : l'utopie des uns est la dystopie

des autres, Superman est un *Big Brother* tout-puissant qui, au nom des valeurs qu'il adopte aveuglément, impose au monde entier l'impossibilité de se soustraire aux règles qui lui paraissent devoir être suivies pour atteindre l'utopie heureuse. Il faut attendre la lettre désespérée de Lex Luthor à la fin de la bande dessinée (« Et si tu enfermais simplement le MONDE entier dans une BOUTEILLE, Superman ? ») pour que l'homme d'acier s'effondre en larmes — on repère même une feuille de papier glissée sous ses genoux titrée « Utopia » — en implorant : « Oh mon Dieu ! Qu'ai-je fait ? Je voulais juste mettre fin aux guerres et à la famine ! Je voulais le bonheur pour tous. Vous devez me croire ». Le lecteur rejoint donc, à la fin du récit, le cœur de la sensibilité de Mark Millar : l'utopie sécuritaire de ce Superman totalitaire suppose l'obéissance aveugle et la disparition de tout esprit critique ; son utopie *est* une dystopie. Ces deux exemples, bien que fort différents sur de nombreux points, illustrent à merveille ce que quantité d'autres récits ont cherché à réfléchir : la superposition, au sein du même monde diégétique, d'enclaves utopiques et dystopiques — comme dans l'excellent roman *L'Autre côté* de Léo Henry (2019) —, qui, grâce à la représentation de cette interdépendance, invite le lecteur à rester alerte et à ne pas se laisser berner par les mirages des rêves de perfection.

### **Habiter nos utopies technoscientifiques**

C'est en raison de leur nature d'images inverties qu'il est erroné de considérer les dystopies comme des *avertissements* : elles sont toujours des *fictions critiques* qui, parce qu'elles racontent le quotidien humain en utopie, ont la capacité de rendre intelligible l'aliénation dissimulée sous cette même utopie. Pour atteindre un tel objectif, nous l'avons vu, les récits dystopiques narrativisent les systèmes utopiques : plutôt que de contempler ces derniers de loin, les dystopies nous proposent de les vivre de l'intérieur, d'en éprouver l'atmosphère délétère, de suivre le parcours de vie d'un « utopien » qui, après avoir pris conscience de la société effrayante dans laquelle il évolue, cherche par tous les moyens à la fuir, généralement en vain. Et c'est là où la triste vérité se fait

jour. Tout comme il est impossible de s'installer définitivement en utopie — nous l'approchons, nous en découvrons le fonctionnement et nous repartons raconter ce que nous avons vu, laissant étonnamment derrière nous ce monde idéal ! —, il est impossible de quitter la dystopie, ainsi que nous le montrent, par l'utilisation de dispositifs complexes, les films américains *Dark City* (1998) d'Alex Proyas et *The Truman Show* (1998) de Peter Weir. Dans le premier, nous apprenons, lors du *twist* final, que nous sommes en fait sur un astéroïde, version contemporaine de l'île exotique de la Renaissance ; dans le second, le monde de Truman épouse les formes d'un plateau de télévision enfermé dans un dôme gigantesque entièrement supervisé de l'extérieur. Ces deux illustrations, outre qu'elles mériteraient d'être étudiées dans le détail tant le jeu sur la réversibilité des signes et sur le point de vue est passionnant, pointent une évidence pour quiconque s'intéresse à la dystopie : les dystopies des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sont, la plupart du temps, des récits de science-fiction.

Cet état de fait n'est en rien surprenant. Science-fiction et dystopie se rejoignent car, toutes deux, elles visent à raconter nos utopies en construisant un monde fictionnel distancié au sein duquel ces utopies sont réalisées. Toutes deux mettent également en scène l'impact socioanthropologique de nos utopies (et les technosciences, dans leurs aspirations, ont une dimension utopique) sur notre condition humaine. Cependant, alors que la dystopie convoque un ensemble de codes contraignants — monde clos, loi imprescriptible, surveillance, etc. —, la science-fiction est plus libre et réunit tous les récits articulés autour d'une conjecture technoscientifique *au moins*<sup>13</sup>, c'est-à-dire l'extrapolation rationnelle d'une science ou d'une technologie réellement existante. Les progrès de l'astronomie au début du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, rendent plausible l'apparition d'entités extraterrestres inintelligibles, comme on le voit dans les nouvelles d'Howard Phillips Lovecraft ; *idem* pour les interfaces hommes-machines dans le roman cyberpunk de William Gibson (2007), *Neuromancien*, conjecturées à partir de l'émergence des jeux informatiques<sup>14</sup>, entre autres. Pour le dire autrement, la dystopie peut être science-fictionnelle lorsque l'univers inventé mobilise, outre

une conjecture sociopolitique, une conjecture technoscientifique, comme c'est le cas pour les télécrans panoptiques de 1984 ou la Grande Opération visant à l'ablation du centre de l'imagination dans *Nous autres* d'Eugène Zamiatine, mais la science-fiction n'est pas nécessairement dystopique si elle ne recourt pas aux codes de l'utopie invertie. Il n'y a, par exemple, rien de nécessairement dystopique dans la plupart des récits post-apocalyptiques<sup>15</sup>, sauf à entendre « dystopique » dans le sens de « dysphorique », amalgame erroné que l'on rencontre encore trop souvent, en particulier lors des années COVID qui, bien que cela ait pu minimalement servir à la reconnaissance du genre, ont usé et abusé de la notion de « dystopie ». Il est alors peu étonnant d'observer, à condition de se rappeler que les sociétés modernes se sont construites sur l'alliance entre le politique, les technosciences et le libéralisme, et que chacune de ces dimensions a donné naissance à quantité d'utopies, que les dystopies science-fictionnelles contemporaines instaurent des sociétés totalitaires (inversion des utopies politiques), réifiantes (inversion des utopies technoscientifiques) et instrumentalisantes (inversion des utopies libérales).

Or, une des richesses notables de la science-fiction est à déceler dans la nature métaphorique — au sens donné à ce terme par Paul Ricoeur (2002) (je terminerai ce chapitre sur ce point) — de nombre de ses conjectures : le robot ne se réfère pas d'abord aux machines des ingénieurs, mais, comme on peut le constater dans le drame séminal *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)* de Karel Čapek, la métaphore d'un homme sans conscience — les robots du dramaturge tchécoslovaque sont en effet des êtres de chair et de sang dépourvus d'âme —, produit artificiellement dans des usines. Il en va de même pour l'intelligence artificielle désincarnée par la voix de Scarlett Johansson dans le film *Her* (2013) de Spike Jonze, un logiciel évoquant métaphoriquement la disparition du corps humain dans une société solipsiste où les assistants personnels — une extrapolation science-fictionnelle basée sur les fonctionnalités de plus en plus accrues de nos téléphones intelligents — sont préférés à la rencontre de l'autre dans son altérité confrontante. La combinaison heureuse de la

dystopie et de la science-fiction ouvre donc de nombreuses pistes herméneutiques et conduit à préciser le mode opératoire de la dystopie : raconter les défaillances de nos utopies et leurs impacts sur la condition humaine, tout en exploitant les ressources métaphoriques des conjectures science-fictionnelles pour montrer que ces utopies, d'une certaine manière, sont déjà actives dans notre quotidien et, par conséquent, ont déjà commencé à nous aliéner. C'est ainsi, par exemple, qu'Ursula Le Guin (2016), une célèbre auteure de science-fiction, lit *Nous autres* de Zamiatine :

*En tout cas, je me suis assise en face de D-503 — non pas dans un train, certes, mais dans un immeuble super-utopique dont les murs, les planchers et les plafonds étaient transparents. J'ai souffert avec lui, je me suis enfuie avec lui, j'ai été recapturée et ramenée de force avec lui en Utopie. J'ai été lobotomisée en même temps que lui. Je ne l'oublierai jamais, pas plus que je n'oublierai le nom de ce livre, ni celui de son auteur [...]. Nous autres est une œuvre dystopique, qui recèle en son sein une utopie cachée, implicite ; une œuvre subtile, brillante, puissante. D'un point de vue émotionnel, elle stupéfie ; d'un point de vue technique, elle fait un usage du registre métaphorique de la science-fiction qui dépasse presque tout ce qui a été écrit depuis. (p. 123)*

Ces quelques lignes, qui montrent par ailleurs la claire compréhension qu'a Le Guin de la consubstantialité entre utopie et dystopie, permet d'accepter la dystopie comme un récit fictionnel « critique »<sup>16</sup> métaphorisant, par l'intermédiaire de la conjecture science-fictionnelle, les conséquences anthropologiques d'une utopie du quotidien, en l'occurrence, pour le roman d'Eugène Zamiatine, un stalinisme teinté de bonheur mathématique. Car, oui, toutes les tendances totalitaires — qu'elles soient staliennes, fascistes, mais aussi libérales, industrielles, robotiques, biotechnologiques, numériques ou transhumanistes — sont, au départ, des utopies, comme le suggère, bien à propos, François Rosset (2019) :

*Mais bien sûr, le XX<sup>e</sup> siècle apporta surtout l'expérience tragique des grands totalitarismes, confiscations brutales et cyniques de modèles que les hommes avaient imaginés pour y loger leurs rêves de bonheur. Toute fiction utopique en est devenue proprement irrecevable comme une provocation ; il n'y a plus que son contraire qui conserverait encore une certaine légitimité. Il fallut donc des siècles pour que prenne tout son sens la formule étrange de Thomas More, qui disait souhaiter l'avènement de l'utopie dans le monde réel, sans toutefois l'espérer. (p. 33)*

Ironique, herméneutique, heuristique, utopie invertie, métaphore science-fictionnelle : la dystopie, bien loin d'être une technique narrative peu ambitieuse ou stéréotypée, est un « outil » symbolique essentiel qui nous aide à rendre intelligibles les utopies de notre quotidien et leurs impacts aliénants sur la condition humaine et le vivre-ensemble. En effet, que nous dit *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley ? Qu'une démocratie n'a que faire de la subjectivité et de la culture ; elle doit donc, pour conserver sa stabilité, se fonder sur l'uniformité et la servitude volontaire, métaphorisées par cette drogue, consommée par tous les citoyens de l'État mondial, nommée le soma. Que nous dit-il d'autre ? Que la société démocratique et industrielle des années 1930, sous le couvert d'un progressisme interprété par le roman comme illusoire, produit artificiellement — les métaphores science-fictionnelles du procédé Bokanovsky et de l'hypnopédie sont limpides — des classes standardisées et indépassables (les alphas, bêtas, gammas, etc.), comme au bon vieux temps du prolétariat. La puissance des métaphores de Huxley, combinée avec la justesse de son analyse des utopies début-de-siècle, a irrigué de nombreux textes de science-fiction ultérieurs, notamment *La Tour de verre* de Robert Silverberg (1986) qui, lui aussi, s'appuie, intertextuellement, sur la nomenclature « alphas, bêtas, gammas » — néanmoins couplée à cette autre métaphore qu'est le robot —, démontrant ainsi à quel point la démocratie continue à être perçue, quarante ans plus tard, comme une utopie normative et décérébrante. Et 1984 de George Orwell, alors ? Nous parle-t-il toujours de la surveillance ou peut-il être qualifié d'anti-

cipation brillante ? N'est-il pas plutôt le (non —) lieu d'une réflexion critique portant sur la fonction politico-anthropologique du langage — garantissant la pensée libre et la possibilité d'une identité individuelle —, alors que, dès 1940, l'utopie linguistique du *Basic English*, métaphorisée par Orwell sous les traits de la *novlangue*, est soutenue par Churchill et massivement diffusée ?

La dystopie, donc, ne traite jamais du futur ; elle est, c'est moins fascinant mais plus édifiant, la problématisation de nos utopies actuelles et permet aux lecteurs autant qu'aux spectateurs d'interroger, de manière critique, les discours idéaux véhiculés dans leur monde empirique en poussant ces derniers dans leurs retranchements. *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, attaque clairement les *mass média* des années 1950, dont le pouvoir abrutissant est, symboliquement, corrélé aux pompiers qui incendient les livres, métaphore efficace d'une culture qui se transforme en divertissement prêt-à-consommer. Une telle critique des médias de masse et de l'anti-intellectualisme n'est pas propre à l'auteur des *Chroniques martiennes* (Bradbury, 1991 [1950]) ; on la retrouve, plus récemment, dans la dystopie cinématographique *Idiocracy* de Mike Judge (2006), où l'on ne peut s'empêcher de rire, alors même que ce rire, devenant jaune au cours du film, résonne étroitement avec l'utopie de la consommation et un de ses effets pervers, l'abêtissement. Doit-on encore citer d'autres exemples ? Doit-on citer ce classique de la dystopie qu'est le film *Soleil vert* de Richard Fleischer (1973) et son substitut alimentaire — le *Soylent Green* — fabriqué à partir des morts, métaphore d'une société libérale où l'homme, devenu marchandise, consomme ses semblables ? Fleischer attaque nos démocraties, qui, par leur alliance avec une société technocapitaliste, sont vues comme des sociétés anthropophages. Ou alors faut-il se pencher sur la bande dessinée *Ceci est mon corps* de Damien Marie et Sébastien Goethals (2009) ? Celle-ci met en scène, sur un mode circulaire (la première case du premier tome est identique à la dernière case du deuxième tome), une société paradisiaque dans laquelle les riches oisifs peuvent prendre possession du corps de n'importe quel autre individu — la technologie transhumaniste de l'*uploading* est ici visée —, méta-

phorisant par là même à quel point notre corps n'est pas autre chose qu'un véhicule dont on pourrait se débarrasser ?

La dystopie ne s'arrête jamais et risque fort de continuer son office tant que des promesses utopiques émergeront (et nous vivons une ère où elles semblent émerger avec facilité !) : elle n'a de cesse d'inspecter nos discours, de décortiquer nos utopies, de créer des images pour pointer les effets symboliques que ces mêmes utopies nous font subir, sans que nous y soyons attentifs, sans que nous pensions à les réfléchir, trop aveuglés par leur brillance superficielle. Le célèbre roman graphique *V pour Vendetta* d'Alan Moore et David Lloyd (2012 [1982-1988]) — qui compose, dès la septième case de la première page, la bibliothèque de V avec l'*Utopie* de Thomas More placé sur le même rayonnage que *Mein Kampf* d'Adolf Hitler et *Le Capital* de Karl Marx —, rappelle, à l'occasion d'une narration complexe et violente, que la démocratie s'est transformée en totalitarisme dès le moment où le confort et la sécurité ont remplacé l'activité de pensée, une interprétation déjà exploitée par l'auteur de science-fiction John Brunner (1972) dans sa dystopie *Le Troupeau aveugle*. On retrouve la métaphore science-fictionnelle dans la superproduction *Time Out* (2011) d'Andrew Niccol, qui, après avoir critiqué l'utopie génétique dans cette œuvre culte qu'est *Bienvenue à Gattaca* (1997), réalise un film étonnant où les riches, protégés des pauvres par une configuration urbanistique infranchissable, sont éternels : le temps de vie que les milliardaires ont à disposition, indiqué par un compteur greffé sur leur avant-bras, étant surtout le signe de leur pouvoir financier et de l'oisiveté qui l'accompagne. Finalement, citons encore *Clones* (2009) de Jonathan Mostow, une production méconnue, adaptée d'un *comic book* scénarisé par Robert Venditti et critiquant de manière acerbe l'utopie de l'éternelle jeunesse, discours central d'une société de la consommation qui, pour exister, doit vendre du rêve, en particulier celui de ne jamais mourir. Dans cette société futuriste où le crime a disparu — l'utopie sécuritaire est enfin réalisée ! —, les êtres humains ne se côtoient plus que par robots de substitution interposés, par ailleurs tous beaux, jeunes et souriants ; or, envers du décor, les clones ne peuvent se mou-

voir que s'ils sont pilotés par des individus allongés sur un lit, chez eux, et connectés, via une interface numérique conquérante, à leurs corps de plastique. L'utopie de la sécurité, doublée d'une utopie de la jeunesse éternelle, sont ici racontées et révèlent leurs aspects complémentaires et dystopiques : pour éviter les accidents (crime) et la mort (vieillesse), les êtres humains ont arrêté de vivre — ils se contentent de végéter —, ils ne se parlent plus, ne s'aiment plus et vivent une vie factice, couchés sur leur lit de mort, à la grande satisfaction des vendeurs de poupées en attente d'être animées. La scène finale de *Clones*, qui représente les individus sortant de chez eux pour retrouver leurs semblables, est touchante, bien que convenue : la dystopie, ici, flanche et autorise les humains à quitter leur prison, terminant sur un *happy end* un récit qui aurait eu plus d'impact s'il avait refusé la légèreté.

### **Conclusion : critiquer pour réinventer**

De nombreux exemples ont été cités dans les pages qui précèdent ; quantité d'autres auraient pu être choisis, décortiqués, analysés, médités. Mais tous, sans exception, peuvent être compris comme les mises en récit de nos utopies, ces modèles de perfection et d'idéal qui semblent trouver leur pertinence dans leur seul énoncé. Or, et cela a été indiqué à plusieurs reprises, le problème de ces utopies, en particulier quand elles cherchent à se réaliser, c'est justement qu'elles sont vues de l'extérieur et qu'elles décrivent en oubliant de raconter : elles se contentent de postuler l'épanouissement, le bonheur, la résolution de tous nos problèmes. Pourtant, nous le savons bien, la complexité de la vie humaine et de la conduite des sociétés ne peut être solutionnée par un simple tableau chatoyant ; le bonheur n'est pas un état, ni même un destin. C'est pourquoi, dès la seconde moitié d'un XIX<sup>e</sup> siècle informé par de plus en plus d'utopies — politiques, économiques, technoscientifiques —, les écrivains puis, plus tard, les scénaristes se sont sentis dans la nécessité de raconter ces utopies, de se concentrer sur ce que vivrait un personnage s'il y habitait : la dystopie, en tant que genre discursif, était née. Autrement dit, c'est au moment où l'on a désiré réaliser l'utopie qu'elle a dévoilé explicitement l'ambiguïté de son essence : « Mais on

dut aussi constater les irréductibles difficultés qui se posent quand on entreprend de les mettre en œuvre dans les sociétés humaines, comme si réaliser l'utopie nous condamnerait toujours à son tragique renversement. » (Rosset, 2019, p. 30)

François Rosset a raison de rappeler ce triste constat : l'utopie doit rester un modèle herméneutique et heuristique du monde, car dès l'instant où elle essaie de se substituer au monde, elle se renverse, elle s'inverit et ne peut plus être racontée qu'en tant que dystopie. Celle-ci, bien loin d'être un effet de mode ou une paresse narrative, doit donc être acceptée comme un outil symbolique qui propose une interprétation de nos utopies et de leur dimension aliénante, ainsi qu'une invitation, grâce aux résonances émotionnelles qu'elle produit sur leurs lecteurs, à penser ces utopies que, parfois, nous contemplons avec une cécité avide. Au demeurant, lorsque la dystopie se conjugue avec les métaphores science-fictionnelles, elle vient plus spécifiquement pointer les utopies technocapitalistes, sûrement l'un des rares creusets de l'utopie qui résiste à l'effondrement des rêves politiques.

La métaphore — ses théoriciens, tels que Paul Ricœur, l'ont démontré avec pertinence — ne doit pas être considérée comme une figure ornementale, mais comme une figure de l'écart permettant une nouvelle description de notre condition humaine et, ce faisant, comme une figure qui, en jouant sur l'impertinence sémantique, remet en cause l'organisation du monde empirique et incite le lecteur à accepter de nouveaux liens entre des concepts *a priori* discordants (robot = homme sans âme, intelligence artificielle = homme sans corps, etc.). Pour le dire plus simplement, grâce à l'action de la métaphore, le lecteur peut décrire différemment l'action et l'identité humaines. La dystopie science-fictionnelle, donc, s'appuie sur des métaphores qui, si elles sont décryptées correctement, autorisent à se rapporter autrement aux rêves utopiques, en particulier à les interpréter comme des modèles qui, une fois réalisés, ne pourraient avoir d'autres conséquences que de nous aliéner. C'est exactement cette fonction qu'Ursula Le Guin (2016) attribue à la science-fiction et, évidemment, sa réflexion pourrait être étendue à la dystopie :

*Leur sujet [aux récits de science-fiction], c'est le sujet, ce qui ne peut jamais être autre qu'un sujet : nous-mêmes. Les êtres humains.*

*Cependant, ces êtres humains vivent dans un univers qu'informe la science contemporaine, dans un monde que transforme la technologie moderne. En cela, la science-fiction se distingue de toute autre forme de fiction. Dans ces deux livres [Synthajoy de David G. Compton et *Le Maître du haut château* de Philip K. Dick], la présence de la science et de la technologie est essentielle. C'est évident. Mais, comme je viens de le dire, les conjectures et les faits, la notion de relativité, l'idée d'une machine capable de reproduire les émotions ne représentent pas des fins en soi, mais des métaphores. Des métaphores de quoi ? De tout ce qui n'est pas évident. De ces variables dont tous les écrivains cherchent à déterminer la valeur. L'insaisissable individu, sur lequel tout ce qui est évident agit, mais qui se contente d'être. La personne, la psyché humaine, la vie. (p. 130)*

Notre quotidien humain est informé, profondément, par l'utopie technocapitaliste : elle a modifié nos pensées, nos pratiques, nos espoirs et nos désespoirs ; elle a modifié notre être en le poussant à se manifester différemment. Quoi de mieux, par conséquent, pour saisir cette transformation ontologique que de découvrir des dystopies, elles qui sont aptes à *ex-pose* — à poser devant nous — ce que nous sommes devenus, la société que nous cherchons à habiter alors qu'elle détruirait notre liberté si nous nous y installions ? Les adolescents et jeunes adultes peuvent regarder le film *Hunger Games* (2012) de Gary Ross — adapté du roman éponyme de Suzanne Collins (2008) —, *Divergente* (2014) de Neil Burger, inspiré du roman *Divergent* de Veronica Roth (2011), et autres *Le Passeur* (2014) de Phillip Noyce (tiré du roman de Lois Lawry, 1993). Ils y apprendront, à condition de décrypter les métaphores cachées derrière les sociétés strictement hiérarchisées et émotionnellement stériles représentées dans la narration, comment, aujourd'hui, l'aliénation de l'homme

par l'homme ne passe plus forcément par la délation ou la modification du passé, mais par l'obligation de se conformer à un moule, d'abolir ses émotions et de se divertir pour éviter une conscientisation troublante. Pour ceux qui, plus âgés, souhaitent lever le voile sur les utopies génétiques, et donc mieux en saisir les obscurités, pourquoi ne pas regarder *Bienvenue à Gattaca* (1997) d'Andrew Niccol ou *The Island* (2005) de Michael Bay ? L'ombre de l'eugénisme et de la marchandisation de l'homme risque bien de venir frapper l'esprit et de remettre en question la réduction — tyrannique — de l'homme à ses gènes. L'utopie transhumaniste nous interroge-t-elle ? N'hésitons plus et essayons d'y vivre quelques instants grâce aux romans *De Candide à Candide* d'Olivier Fournout (2018) ou *Transparence* de Marc Dugain (2019) : les métaphores mobilisées risqueront bien de faire rimer transhumanisme, non plus avec fin des maladies ou de la mort, mais avec contrôle social et standardisation des corps et des pensées. Peut-être est-ce la révolution numérique et les bienfaits que ses chantres louent au quotidien que le lecteur ambitionne de réfléchir ; alors quoi de mieux que de projeter le film *Ready Player One* (2018) de Steven Spielberg — adapté du roman *Player One* d'Ernest Cline (2015) —, où la fuite dans les jeux vidéo n'est plus une fuite du réel, mais la métaphore d'un monde dévasté, d'un monde si désenchanté que seules les couleurs factices d'un monde simulé permettent de le réinvestir et de lui redonner du sens. Il est aussi possible, mais la lecture est bien plus exigeante, de se plonger dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio (2019) : le romancier de science-fiction nous offre une œuvre magistrale où il s'aventure à exploiter le pouvoir de la métaphore pour rappeler que l'utopie numérique, caractérisée par une apologie de la vitesse, a plutôt pour conséquence de nous immobiliser, de nous engluer dans un réseau de données qui nous étouffe. Finalement, nous désirons peut-être prendre de la hauteur et habiter les trois utopies majeures de notre temps le temps d'une projection cinématographique, soit les utopies démocratique, biotechnologique et technocapitaliste. Si c'est le cas, plongeons-nous dans la trilogie orwellienne de Terry Gilliam — c'est-à-dire *Brazil* (1985), *L'Armée des 12 singes* (1995) et *Zero*

*Theorem* (2013) ; nous serons surpris de voir comment le réalisateur joue sur les métaphores pour faire de ces dystopies baroques et excentriques des miroirs herméneutiques puissants des systèmes utopiques au cœur des dogmes postmodernes.

C'est une évidence : la dystopie est promise à un bel avenir... Mais c'est peu réjouissant, puisque cela implique que les utopies — autrement appelées « idéologies » dans un langage politique — continuent à vouloir se réaliser et, partant, à s'ignorer dans leur qualité de modèle herméneutique du monde : Thomas More semble bien ne pas avoir été écouté. Par contre, et ce garde-fou est rassurant, tant que certains idéologues souhaiteront voir se réaliser des utopies, il y aura toujours des artistes — écrivains, réalisateurs, scénaristes, mangakas et autres *game designers* — qui lutteront, avec leurs armes esthétiques, pour que les êtres humains apprennent à renverser les signes utopiques en permettant aux lecteurs et aux spectateurs d'habiter en utopie, de décrypter les métaphores technocapitalistes, de se révolter et, *in fine*, de comprendre que l'image onirique ne fait sens que si elle ne cherche pas à devenir notre seul foyer.

## Notes

1. Ce chapitre est une version quelque peu remaniée et élargie de la réflexion menée dans Atallah (2019).

2. Je citerai, entre autres : Baczko (2001), Engélibert et Guidée (2015), Faye (1993), Hugues (2005), Stébé (2011), Jameson (2007), Trousson (2003), Suvin (1977) et Wegner (2014).

3. Dans ce chapitre, et pour limiter l'étendue de ma réflexion, les termes « utopie » et « dystopie » seront entendus dans les sens d'utopie et dystopie « littéraires », c'est-à-dire de configurations discursives et narratives fondées autour d'une conjecture sociopolitique. Pour de plus amples précisions, je renvoie le lecteur intéressé à Atallah (2016a) et Trousson (1999).

4. Voir Atallah (2016b).

5. Voir, par exemple, Baccolini et Moylan (2003).

6. Une illustration parmi des centaines d'autres : Andrei (2018).

7. Voir Bourcier (2017).

8. L'article de Jean-David Sichel (2014) est à ce titre édifiant, surtout par son utilisation problématique des termes « prophéties » et « anticipation ».

9. Cette précision s'impose, car je n'entends pas le syntagme « fiction distanciée » comme un synonyme strict du « cognitive estrangement » de Darko Suvin : le premier relève d'un effet narratif — l'intrigue fictionnelle se déroule dans un ailleurs diégétique créé par l'action de la conjecture, toujours intelligible à l'aune de notre encyclopédie —, alors que le second ressortit à un effet pragmatique (c'est le lecteur qui expérimenterait une distanciation cognitive). Je n'ai pas la place de développer ma critique du concept suvinien, mais, en quelques mots, il me paraît extrêmement restrictif de définir les fictions conjecturales par le biais de cette propriété, inspirée, mais pas forcément de manière adéquate, de la distanciation brechtienne : les récits conjecturaux ne peuvent être réduits à des récits qui nous obligerait à adopter une conception du monde différente de la nôtre — au contraire !

10. Pour de plus amples précisions sur l'importance et les fonctions de la conjecture narrative, voir Atallah (2016a).

11. C'est la thèse que je développe dans Atallah (2016a).

12. Évidemment, dans le dispositif diégétique global du film *Metropolis*, il n'y a qu'une seule ville, séparée en deux « niveaux » : on ne peut donc pas parler *stricto sensu*, de ville utopique ou de dystopie. Par contre, si on sépare les deux niveaux et qu'on les regarde dans leurs propriétés constitutives, on peut tout à fait postuler que la ville haute est utopique, alors que la ville basse est dystopique : l'articulation de ces deux niveaux dans un dispositif global est même la richesse du film de Fritz Lang, puisqu'il exhibe, au niveau métanarratif, le lien sémiotique — ici représenté par les changements de plan et d'ambiance lumineuse — unissant utopie et dystopie littéraires.

13. Il serait fastidieux, et hors des limites de ce chapitre, de préciser les tenants et aboutissants de cette définition minimale. Si la science-fiction se construit autour d'une conjecture technoscientifique, cela ne veut pas dire que les romans science-fictionnels ne peuvent se construire autour de plusieurs autres types de conjectures — technoscientifiques, sociopolitiques ou contrefactuelles. J'ai démontré, ailleurs, que chacun de ces types ouvrait l'espace à des genres discursifs spécifiques — l'uchronie suppose notamment des conjectures contrefactuelles — et que l'hybridité des conjectures permettait de comprendre l'hybridité générique : une uchronie science-fictionnelle, par exemple, implique la présence d'une conjecture contre-factuelle et d'une conjecture technoscientifique (l'une et l'autre pouvant être identiques ou distinctes). Voir Atallah (2016a).

14. Plus de précisions dans Wallace-Wells (2014).

15. Certains récits post-apocalyptiques peuvent évidemment être dystopiques — en particulier lorsque l'effondrement cataclysmique qui a détruit le monde diégétique conduit à une réorganisation sociale (c'est par exemple le cas dans le roman *Ravage* de René Barjavel, publié en 1943) —, sans que l'on puisse établir de lien nécessaire entre les deux genres discursifs. Parfois, en effet, aucune société n'émerge des décombres du monde, comme on peut le constater dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006).

16. Je remercie Christophe Duret d'avoir attiré mon attention sur la proximité entre la conception de la dystopie que je développe dans le présent chapitre et la notion d'« utopie critique », développée par Thomas Moylan (2000).