Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques. La science-fiction comme espace et modalité de reconstruction utopique du devenir planétaire

Yannick Rumpala

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/1044>

DOI : 10.4000/quaderni.1044

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 mars 2017

Pagination : 97-117

Référence électronique

Yannick Rumpala, « Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques. La science-fiction comme espace et modalité de reconstruction utopique du devenir planétaire », *Quaderni* [En ligne], 92 | Hiver 2016-2017, mis en ligne le 05 mars 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/1044> ; DOI : 10.4000/quaderni.1044

Entre imaginaire écotechnique et orientations utopiques *La science-fiction comme espace et modalité de reconstruction utopique du devenir planétaire*

Yannick
Rumpala

*Université de Nice /
Faculté de Droit et
de Science politique
Équipe de Recherche sur
les Mutations de l'Europe
et de ses Sociétés (ERMES)*

Les pressions sur l'environnement et les milieux ont atteint un tel niveau que la préservation de la planète est non seulement devenue un enjeu majeur, mais que la possibilité même de cette préservation a fini par être questionnée¹. Quels espoirs resteraient-ils alors ? Paradoxalement, on trouve dans la fiction, et notamment dans la science-fiction, des récits qui paraissent réinterpréter cet enjeu pour construire des visions aux allures utopiques. Bien éloignées donc du registre apocalyptique, elles donnent à voir des voies pour dépasser ou maîtriser les périls planant avec le spectre d'un effondrement écologique. La possibilité d'un futur meilleur par-delà les menaces est réimaginée, non pas dans une forme d'accusation de la modernité technique, mais avec une forme renouvelée de salut par la technique.

Ces récits fictionnels sont ainsi intéressants à étudier pour l'imaginaire (non dénué de charge morale et politique) qu'ils véhiculent, mais aussi pour les ferments utopiques qu'ils paraissent réintroduire. Alors que la situation environnementale peut prêter au pessimisme (comme le montrent l'accumulation des représentations catastrophistes du futur planétaire), le type d'espérances qui est reconstruit mérite en effet attention. Semble y jouer un processus repéré par Lucien Sfez, notamment lorsqu'il s'intéresse à des œuvres comme celle de Jules Verne : « *Le passage de la simple fiction à l'utopie intervient, en effet, quand la description du développement des techniques se double d'une projection imaginaire de ces développements dans le futur. [...]* En réalité, ces utopies fondées sur la puissance de la technique sont tout aussi bien des utopies politiques, disons techno-politiques.⁵ »

De fait, le pouvoir de l'imagination est aussi de contribuer à ouvrir le champ des possibles, à repenser les capacités et éventuellement à en trouver de nouvelles. Paul Ricœur avait rappelé ce lien entre imagination et capacités, notamment en évoluant vers une conception plus marquée de « *l'imagination comme faculté pratique éclairant les capacités humaines*.⁶ » Lorsqu'il distingue les significations de l'utopie, la première qu'il pose, par contraste avec l'idéologie, est d'ailleurs dans ce même registre : il y voit « *l'expression de toutes les potentialités d'un groupe qui se trouvent refoulées par l'ordre existant* » et « *un exercice de l'imagination pour penser autrement*.⁷ »

Il pourrait être objecté que le registre de la science-fiction éloigne ces visions utopiques de la « réalité », autrement dit qu'elles sont trop abstraites. Ernst Bloch avait fait ce type de distinction entre utopies abstraites et utopies concrètes, et elle lui a surtout servi à disqualifier les premières⁸, les renvoyant du côté de l'immaturité et de la simple fantaisie. Comme si les utopies abstraites ne pouvaient avoir aucun rôle... Comme si elles n'étaient pas susceptibles d'avoir des effets... Or, ces formes de tâtonnements utopiques peuvent aussi rencontrer d'autres imaginaires et les imprégner.

L'objectif de cette contribution est donc d'examiner les expressions et le potentiel utopique de cet imaginaire où la science-fiction paraît proposer un répertoire de solutions à des enjeux écologiques globaux. Du fait de leur armature narrative, les visions élaborées ont une cohérence qui incite à reconsidérer le sens et le rôle de ces utopies abstraites. En quoi ces représen-

tations proposent-elles des moyens nouveaux ou originaux pour prendre en charge des enjeux écologiques ? Quelles propositions utopiques la science-fiction permet-elle de promouvoir ? Ces récits contiennent des idées et celles-ci peuvent avoir une influence en participant à l'imaginaire social et en nourrissant de nouvelles aspirations. On sait que cela a pu être le cas, par exemple, avec l'œuvre de l'écrivain et journaliste américain Edward Bellamy. Publié aux États-Unis en 1888, son roman *Looking Backward* imagine la société de l'an 2000 dans une version idéalisée où, grâce à une large réorganisation industrielle et prise en charge étatique, la pauvreté et les inégalités auraient pu être éliminées⁹. L'espèce de modèle (socialiste en l'occurrence) décrit dans le livre a intéressé au point de servir d'inspiration à des clubs qui se sont efforcés d'en promouvoir les idées.

Nous considérerons qu'étudier des utopies abstraites donne aussi des moyens de saisir les gammes d'inspirations et d'espérances contenues dans des imaginaires en formation. En prenant la science-fiction comme espace d'expression, nous nous concentrerons sur un corpus d'œuvres littéraires et cinématographiques où est thématisé l'enjeu d'une intervention écologique globale ou au moins la recherche d'une situation écologique améliorée pour l'ensemble d'une collectivité. Ces thématisations sont désormais plus faciles à repérer grâce à des bases de données en anglais et en français disponibles sur Internet (notamment, en littérature, celle de la *Science Fiction and Fantasy Research Collection* de la *Texas A&M University* dans le monde anglophone et celles de <http://noosphere.org> et <http://www.quarante-deux.org> en France, et au cinéma, de manière large, celle

de l'Internet Movie Database [IMDb]). En plus de leur travail de catalogage utilisable comme un pré-corpus pour un thème déterminé, ces bases de données permettent d'accéder aux recensions d'une large variété d'œuvres, à la fois sur le plan temporel et thématique¹⁰. L'imaginaire technique convoqué amène évidemment à tenir compte du contexte de production et de réception de ces récits, d'autant que ces futurismes technologiques prolongent aussi un fil historique déjà long¹¹. De ce point de vue, les anthologies touchant à l'écologie peuvent être prises également comme un indicateur complémentaire des évolutions thématiques¹².

Sur ces bases et en reprenant les productions du genre par leur potentiel expérimental et heuristique¹³, nous proposons de montrer sous quelles formes et comment, sur des aspects écologiques, le registre de la science-fiction permet de recomposer un espace de représentation pour des propositions utopiques. En préalable théorique, nous reviendrons d'abord sur les manières d'appréhender la part d'esprit utopique repérable dans la science-fiction, ou au moins des affinités évolutives mais persistantes. Nous analyserons ensuite des cas de fictions où une totalité planétaire devient un support pour reconstruire un projet utopique, ce qui nous permettra d'éclairer des formes contrastées d'intervention et de réenchantement technique. Nous examinerons enfin les persistance d'un imaginaire du salut technologique dans des tentatives de contre-narration ayant émergé plus récemment et où des alternatives semblent recherchées dans de nouvelles technologies plus écologiques, comme celles liées typiquement aux énergies renouvelables.

Science-fiction et esprit utopique : proximités et affinités

En raison des espérances que peuvent convoquer certains éléments des récits de science-fiction, il peut y avoir une tentation forte à rapprocher le genre du registre utopique. Une part des explorations réalisées par ces décalages (spatio-) temporels peut en effet s'apparenter à la recherche de mondes meilleurs, ou au moins à une forme d'évasion du monde existant.

Théoricien devenu influent en la matière, Fredric Jameson fait un net rapprochement entre utopies et science-fiction. Dans sa perspective, l'esprit utopique se poursuivrait dans la science-fiction. Ou, pour l'exprimer différemment, la science-fiction aurait aussi des fonctions utopiques. Fredric Jameson tend ainsi à rejoindre la conception de Darko Suvin selon laquelle l'utopie serait un sous-genre de la science-fiction¹⁷. Cette forme fictionnelle produirait un effet de décalage cognitif (« *cognitive estrangement* »), faisant passer des éléments plus ou moins familiers dans le registre de l'étrangeté (ils sont reconnaissables et cependant différents). Un tel rapprochement paraît concevable parce que, pour Fredric Jameson, « [...] *la forme utopique est elle-même une méditation représentationnelle sur la différence radicale, et sur la nature systémique de la totalité sociale, si bien que l'on ne peut imaginer de changement fondamental dans notre existence sociale qui n'ait d'abord projeté des visions utopiques comme une comète des étincelles.*²⁰ »

Dans la perspective de Fredric Jameson, ces énoncés ont une ressource potentiellement puissante qui est celle de la perturbation (« *disruption* »).

Pour lui : « *La perturbation est donc le nom d'une nouvelle stratégie discursive, et l'utopie la forme que prend nécessairement cette perturbation.*²² » Ce sont les images ainsi produites qui aideraient à imaginer des alternatives radicales et donneraient des supports pour aider à réfléchir à d'autres modèles. De ce point de vue, la science-fiction apparaît comme un grand réservoir d'inspirations. Mais pas sur le mode du programme détaillé, car il est devenu difficile de construire un imaginaire en dehors de celui que fait peser le système économique contemporain. C'est ce que Fredric Jameson avait résumé en une phrase devenue presque classique à force d'avoir été reprise : « *It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism; perhaps that is due to some weakness in our imaginations.*²³ »

La science-fiction doit alors plutôt être regardée différemment, à la manière dont on peut considérer « *la nature et la fonction politiques du genre utopique* » : « [...] *sa vocation profonde est de faire percevoir, sur un mode local et déterminé, avec une plénitude de détails concrets, notre incapacité constitutionnelle à imaginer l'Utopie.*²⁴ » Ou, comme Fredric Jameson l'a répété : « [...] *ce qui est important dans une utopie n'est pas ce qui peut être imaginé et proposé en positif mais plutôt ce qui n'est ni imaginable ni concevable. L'utopie, à mon sens, n'est pas une représentation mais une opération visant à révéler les limites de notre propre imagination du futur, les lignes que nous ne semblons pas capables de franchir en imaginant des changements dans notre vie et notre monde (sauf dans le sens de la dystopie et de la catastrophe).*²⁵ »

Fredric Jameson incite ainsi à envisager l'utopie davantage comme une méthode²⁶. Cette représentation orientée vers le futur peut être alors une voie de formation d'une conscience historique distincte. Le travail cognitif qui peut être activé va au-delà de l'anticipation : « *il ne s'agit pas de nous donner des « images » du futur [...], mais de défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre présent, et ce sur un mode très spécifique, distinct de toute autre forme de défamiliarisation*²⁷ » Somme toute, si la forme utopique doit rester pertinente, c'est non pas sous l'aspect d'un « programme utopien » (« *utopian project* »), presque planifié d'emblée, mais plutôt sous l'aspect d'une « impulsion utopienne » (« *utopian impulse* »), laissant davantage de place à l'interprétation.

La réflexion de Fredric Jameson a le mérite d'inciter à replacer la dynamique utopique de la science-fiction dans des évolutions historiques et socioculturelles dont elle est aussi le produit. On peut ajouter que le paysage utopique a sensiblement évolué et que des œuvres littéraires, notamment dans les années 1970 (avec des auteurs comme Joanna Russ, Marge Percy, Samuel R. Delany, etc.), ont aussi repris cette dimension utopique en la complexifiant. Pour ces textes, Tom Moylan a proposé de parler d'« utopies critiques » de façon à intégrer ces traits relativement nouveaux, où la part d'idéal reste importante, mais où la construction d'un projet parfait n'est pas centrale : « *A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the originary world and the utopian society*

*opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within the utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives.*²⁸ »

Ce qui apparaît ainsi davantage envisagé et représenté, c'est que le changement d'ensemble ne peut être réalisé sans un travail politique pour produire ou maintenir la nouvelle société. Si le matériau originel dans ces fictions paraît similaire, il est en fait repris pour mettre davantage en relief le processus utopique lui-même. Autrement dit, dans la perspective de Tom Moylan, l'« utopie critique » devient une manière de réfléchir non sur un système, mais plutôt sur des modalités d'action²⁹. Plutôt que des modèles parfaits et forcément bien ordonnés, elle intègre une forme de réflexivité à l'orientation utopique, en montrant des difficultés, des tensions, voire des conflits. Comme le dit autrement Peter Fitting : « *Les utopies critiques ne présentaient plus des structures et formes administratives alternatives, mais (sous l'influence du féminisme) la vie quotidienne dans un monde différent, avec de nouvelles valeurs et formes d'interaction — humaines, sexuelles, familiales et collectives, et ainsi de suite.*³⁰ »

De fait, on ne peut pas dire que les productions de science-fiction cherchent à dessiner des grands projets collectifs. Avec une position qui paraît rejoindre celle de Tom Moylan, Fredric Jameson prend appui sur la trilogie de Kim Stanley Robinson romançant la colonisation de Mars (*Mars la Rouge, Mars la Verte, Mars la Bleue*³¹) pour montrer qu'une posture moins surplombante ou moins globalisante a un autre potentiel et qu'une

autre tendance peut être là à l'œuvre dans ce type de construction littéraire : « *L'utopique, ce n'est plus l'invention et la défense d'un plan spécifique, mais plutôt l'histoire des disputes à propos de la construction de l'utopie. Ce n'est plus l'exposition d'un construit utopique abouti, mais l'histoire de sa production et du processus même de production.*³² » Comme le précisait aussi Peter Fitting : « *En effet, la trilogie de Robinson n'est qu'indirectement une utopie : c'est surtout la description du processus de la formation des sociétés autres, des débats et discussions interminables et très intéressants sur ce que Mars devrait être plutôt que la description d'une nouvelle société achevée [...].*³³ » Dans cette manière de voir, il ne s'agirait donc pas de promettre ou de laisser croire à la possibilité d'une société mirifique ; c'est le collectif à construire qu'il semble plus important de faire apparaître.

Si toutes ces réflexions ont enrichi l'appréhension de ces orientations utopiques et de leurs expressions évolutives, elles peuvent toutefois ne pas laisser complètement satisfait, notamment pour ce qui participe de la portée potentielle de cet imaginaire. Fredric Jameson avoue dans sa démarche « *l'insistance répétée sur la forme plutôt que sur le contenu des utopies.*³⁴ » Autant elle peut se comprendre dans sa perspective de « critique littéraire », autant elle aboutit à négliger, voire effacer, la part de création idéale.

Une autre voie, plus attentive au fond de ces récits tout en ne perdant pas de vue la dimension utopique, peut être de revenir à l'idée d'alternative, ou plus précisément de potentialité alternative (si on veut essayer de traduire le terme « *alternativeness* » déjà disponible en anglais). À sa

manière, en jouant sur les ressorts de l'imaginaire, la science-fiction offre des ressources cognitives de nature à stimuler des formes d'espérance et à leur ouvrir des espaces expérimentaux³⁵. Les idées assemblées sous cette forme construisent alors un imaginaire contre-propositionnel : elles viennent comme des propositions décalées par rapport au réel ou à un ordre existant. L'esquisse d'alternatives peut ainsi devenir un de ces espaces pour la dimension productive de l'imagination, mais pas seulement : pour la dimension utopique également.

Esquisses fictionnelles de maîtrisabilité planétaire et projections utopiques

L'imagination utopique n'est pas figée et peut s'alimenter à différentes sources. La science-fiction en est une et sur des aspects qui peuvent inclure la dimension écologique. Jean-Paul Deléage rappelait que : « *Depuis un demi-siècle, les utopies écologiques font partie de l'expression littéraire de nos sociétés et tout particulièrement dans le champ de la science-fiction.* »³⁶ Ces visions utopiques, jusque sous des formes distordues ou renversées, comme l'ont montré Ernest J. Yanarella et Brian Stableford³⁷, ont participé au courant montant de questionnements liés aux enjeux environnementaux, en traduisant dans un répertoire d'œuvres spéculatives des formes de réflexivité quant aux situations perceptibles ou anticipées.

Cette forme de pensée est particulière, dans le sens où les éléments d'apparence utopique sont placés dans un cadre narratif. Loin de perdre en substance, ce sont des propositions sociopolitiques qui peuvent en gagner par la fiction. Du

moins, une certaine forme de substance. L'utopie abstraite apparaît avec la représentation d'une possibilité de bifurcation vers une situation rendue meilleure. Sur un mode analogue à l'expérience de pensée, en offrant un espace d'exploration pour envisager et proposer d'autres images du monde³⁸, cette bifurcation permet de placer un collectif sur une autre trajectoire, pouvant elle-même aboutir à un ordre renouvelé.

Partant de là, la science-fiction est intéressante à examiner comme production culturelle absorbant et réinterprétant des préoccupations plus larges, mais aussi pour les contenus à travers lesquels elle est susceptible d'entretenir ou de redéployer un imaginaire porteur d'espérances (au moins pour certains de ceux qui le reçoivent). Ces récits peuvent alors être lus ou vus comme l'exploration d'alternatives, dans la mesure où ils déplacent des facteurs et paramètres dans un sens apparemment émancipateur ou positif pour les membres des collectifs représentés. La vision nouvelle émerge en prenant les différentes pièces d'un système pour les changer, les réagencer.

Certes, s'agissant de la gestion écologique de la Terre elle-même, on peut, comme Brian Stableford, noter dans le dernier quart du XX^e siècle une forte érosion de l'optimisme, déplacé (quand il subsiste) dans un futur plus lointain³⁹. Mais cela reste une partie des productions de science-fiction, et élargir le regard montre que d'autres représentations peuvent persister par l'intermédiaire d'œuvres influentes ou émerger sous des formes plus ou moins originales. On peut ainsi trouver deux voies contrastées produites à quelques décennies de distance et qu'on peut considérer comme paradigmatiques, où

la totalité écologique qu'est une planète paraît ressaisie dans un programme écologique global. Examinons donc les figures et schémas qui y sont produits (Quelles sont les forces et processus qui jouent dans la transformation ?), notamment pour saisir comment une intervention consciente peut être mise en scène à des échelles différentes, mais avec des résultats globaux, écologiques plus spécialement, interprétables à chaque fois comme l'amélioration d'une situation d'ensemble.

L'utopie d'une ingénierie écologique planétaire

L'ingénierie écologique à une échelle planétaire peut aussi prendre des apparences utopiques. Comme s'il était possible de transformer une planète désertique en immense jardin, à la manière de l'évolution que va connaître Arrakis, planète qui sert de cadre principal aux romans de la série *Dune* de Frank Herbert. Dans un début de carrière comme journaliste, l'inspiration de ce qui allait devenir un des best-sellers en science-fiction lui serait venue d'une commande de reportage, en 1957, dans la ville de Florence dans l'Oregon, où était tentée une opération gouvernementale de stabilisation des dunes de sable par des plantations végétales⁴⁰. Amorcé dans les années suivantes avec des textes courts, le premier roman de la série paraît sous une première forme complète en 1965 sous le titre *Dune*⁴¹. Dans le récit, la planète fictive Arrakis fait partie d'un empire et y joue un rôle important, malgré ses conditions de vie inhospitalières : elle est en effet l'unique provenance de la fameuse Épice, substance psychotonique et stratégique pour les voyages spatiaux. Comme les autres planètes de l'empire, elle est soumise à un régime féodal, sa gestion et surtout son exploitation ayant été

confiées à la famille noble de la Maison Atréides, non sans raviver une rivalité avec une autre famille influente, celle de la Maison Harkonnen.

Dans le troisième roman de la série, *Les enfants de Dune*³³, après conflits et luttes ayant abouti à une redistribution du pouvoir au profit apparent des populations autochtones, le cadre change : les conditions écologiques de la planète Arrakis deviennent moins hostiles, au moins aux humains, puisqu'elles ont pu être radicalement modifiées. Par contraste avec le début de l'histoire, aux immenses espaces de sable et de roche ont succédé de nouveaux écosystèmes, bien plus verdoyants, mais plus défavorables également aux énormes vers des sables, en fait à l'origine de l'Épice et ne pouvant supporter l'eau.

Vouloir transformer une planète aride en une planète luxuriante ressemble au départ à un projet utopique. Dans le déroulement de la série *Dune*, ce projet va pouvoir prendre forme en faisant fond sur un savoir d'emblée global (la « planétologie »), qui semble initialement détenu par un type particulier de technocrate (père et fils même dans les romans : Pardot Kynes et Liet Kynes). L'« Appendice 1 » (« Écologie de Dune ») du premier roman montre comment ce savoir va lui-même être adapté aux conditions locales. Auparavant, l'ambition du père, Pardot Kynes, avait été rappelée dans un dialogue avec le fils (dans un moment d'hallucination, en fait), où était soulignée la nécessaire contribution que les habitants humains devait apporter à un tel projet : « *Sur Arrakis, nous devons entreprendre ce qui n'a jamais encore été entrepris à l'échelle planétaire. Nous devons nous servir de l'homme comme d'une force écologique, injecter à ce*

*monde une vie terraformée, adaptée. Une plante ici, un animal là, un homme. Pour transformer le cycle de l'eau et créer un territoire nouveau.*³⁴ »

Produire une telle transformation suppose aussi de s'appuyer sur une vaste infrastructure. Dans les romans de cette série, certaines planètes disposent de satellites permettant de contrôler la météorologie et d'infléchir le climat. Ce n'est pas le cas d'Arrakis, où d'autres moyens, plus localisés et plus finement adaptés, seront trouvés pour aider à transformer les contrées désertiques en vaste jardin. L'eau joue un rôle central dans le projet, logiquement pour le développement de la végétation. Les Fremen, peuple semi-nomade et rebelle qui vivait dans ce désert aride, employaient déjà différents dispositifs pour la recueillir, par exemple en récoltant la rosée ou grâce à des pièges à vent. Ce sont ces dispositifs qui vont permettre de gagner sur le désert, progressivement d'abord par différents types de plantation, et jusqu'à une transformation donc globale, qui va devenir ainsi, par accumulation, une mutation historique pour le collectif rassemblé sur Arrakis. La transformation, qui devait s'inscrire d'ailleurs dans une durée relativement longue à l'échelle des générations humaines (« [...] *Kynes avait prévu cinq cents ans de patience*³⁵ »), pourra même être raccourcie.

Dans l'évolution de l'histoire, la transformation planétaire se fait au prix du déclin des Fremen, pourtant promoteurs originels du projet. Alors que leurs pratiques leur permettaient de s'adapter au climat désertique, cette transformation va certes les aider à vivre avec moins de contraintes, par exemple sans des équipements individuels au-

paravant vitaux comme les distilles (plus besoin de recycler les liquides corporels). Mais ils vont aussi voir perturbés certains éléments fondamentaux de leur culture. Les effets touchent même l'économie politique du système : un écosystème en remplaçant un autre, ce sont les vers des sables qui deviennent en même temps menacés de disparition, et l'Épice avec eux.

L'orientation utopique du récit évolue donc en devenant plus ambiguë. D'un côté, le méga-projet conserve une résonance utopique qui tient à la production d'un espace vital, apparemment plus riche en aménités environnementales. Les conditions d'habitabilité de la planète sont ainsi améliorées pour les humains, de telle sorte que la rareté de l'eau n'est plus un souci. Par étapes successives, les cycles écologiques ont été adaptés. Mais, d'un autre côté, cette résonance utopique fait fond sur une vision du monde particulière. Réappréhendée à travers l'ensemble de ses processus écologiques, la planète Arrakis y apparaît en fait transformée en machine à piloter. Sous cet angle, la représentation fictionnelle de cette transformation globale se présente *a posteriori* comme une pièce d'un imaginaire en construction, tendant à s'étendre au-delà de la fiction. Avec le recul, la série *Dune* annonce, par la transposition fictionnelle, un « géo-constructionnisme » (pour reprendre l'expression de Frédéric Neyrat) qui allait se renforcer par la suite dans les schémas d'appréhension de la Terre³⁶. À côté d'autres discours plus éloignés de la fiction, le registre romanesque produit ici une vision qui vient tendanciellement participer à l'installation d'un « nouveau grand récit³⁷ », où l'enjeu consiste à pouvoir assurer une forme d'intendance pour une planète entière.

Vu dans un contexte fictionnel plus large, cet épisode de la série *Dune* doit de fait être replacé dans le réseau d'intertextualité auquel participe les thèmes du contrôle des environnements et plus spécifiquement de la terraformation (idée utilisée dès 1942 par l'écrivain américain Jack Williamson et désignant couramment la transformation des milieux initialement inhospitaliers d'une planète en vue d'une colonisation humaine)³⁸. Toutefois, l'œuvre de Frank Herbert y est aussi à part, car il ne s'agit pas de terraformation à proprement parler, puisque la planète Arrakis, malgré un climat globalement difficile, était déjà habitable et que les processus utilisés sont endogènes.

La restauration ou la transformation écologique à grande échelle peut-elle être vue comme une utopie ? Dans une partie de l'imaginaire qui est dessiné par ce type de fiction, il y a l'utopie d'une connaissance complète, parfaite et utilisable des fonctionnements des écosystèmes. Une planète ne serait qu'un type de système à gérer et dont une particularité serait un degré de complexité élevé. Pour ce vaste système, il deviendrait ainsi possible d'envisager une évolution assistée. Dans le cas de *Dune*, la vision a des correspondances avec des réflexions qui se développent au même moment, plus ou moins directement dérivées des théories systémiques et cybernétiques³⁹.

Une telle ambition transformatrice suppose en outre une quantité accrue de médiations techniques. S'agissant d'Arrakis cependant, la vision proposée ne se place pas dans le registre du gigantisme (au moins dans un premier temps). En suivant les transformations de la planète, les romans de la série *Dune* mettent en avant un type

particulier de sophistication technique, moins orientée vers une intervention lourde que vers une forme de sensibilité aux situations environnementales. Le récit laisse affleurer une part de considérations éthiques : dans le processus fictionnalisé reste présent l'esprit de Pardot Kynes, pour qui les processus « naturels », plutôt qu'un contrôle atmosphérique satellitaire, semblaient plus à même d'éviter un résultat catastrophique.

Une orientation utopique appliquée à un destin planétaire implique-t-elle un monde sans limites, ni contraintes matérielles ? Pas forcément donc dans ce type de représentation : avec cette série de romans, une vision utopique paraît proposée comme une dynamique immanente, tout en gardant une conscience d'un certain nombre de limitations.

L'esquisse utopique d'une prise en charge cybernétique et nano-technologique du monde

La science-fiction n'est pas sans contribuer à un autre imaginaire du saut technologique. Jusqu'à des registres presque démiurgiques, que le film *Transcendance* (2014) réactualise par l'hypothèse de capacités exponentielles que seraient capables d'acquérir une forme d'intelligence « artificielle ». La version présentée dans le film réalisé par Wally Pfister (surtout connu auparavant comme directeur de la photographie, notamment pour le cinéaste Christopher Nolan), à partir d'un scénario de Jack Paglen, est en fait hybride, mélange d'esprit humain et machinique. Le ressort dramatique va tourner autour des doutes sur les véritables intentions du scientifique (forcément américain) qui est le personnage central, une fois son esprit « téléchargé » dans

une machine multipliant ses capacités. Le film (que les critiques majoritairement négatives ou mitigées condamnaient à laisser peu de traces) vient ainsi ajouter une tentative pour représenter, dans un horizon relativement réaliste parce que pas trop éloigné, les impacts que pourraient amener les interventions de créations machiniques hautement évoluées, voire accédant à une forme d'« intelligence ». Même si des figures et visions multiples du post-humanisme (androïdes, cyborgs, etc.) étaient déjà présentes au cinéma⁴⁰, la tentative y était de fait plus rare qu'en littérature, où l'idée de « Singularité », ce moment de dépassement des capacités intellectuelles des humains par celles des machines (moment rebaptisé « Transcendance » dans le film), avait déjà connu de nombreuses traductions fictionnelles⁴¹, à côté des propositions prophétisées et popularisées par la référence, voire le « gourou » qu'est devenu l'ingénieur et futurologue Ray Kurzweil en la matière⁴².

Le « héros » de *Transcendance*, le Dr. Will Caster, est un chercheur renommé dans le domaine de l'intelligence artificielle, qu'il défend de manière plutôt idéaliste comme un moyen d'améliorer le sort de l'humanité. Loin d'être partagé, son point de vue est même violemment contesté par un groupe d'opposants aux nouvelles technologies de type NBIC (nano- et biotechnologies, informatique, sciences cognitives), dont un membre ira jusqu'à tirer sur celui qui est jugé comme le représentant emblématique de ces dérives technologiques. Au lieu de mourir après avoir été touché par une balle irradiée, le Dr. Will Caster, ou plutôt son esprit, va avoir la possibilité d'entrer dans une nouvelle existence : s'il peut survivre, c'est en fait en étant transféré par son épouse dans un

ordinateur qui laissait entrevoir une possibilité proche de devenir la première forme d'« intelligence artificielle ». Mais le mari (son avatar, plus exactement) entraîne alors la tout aussi brillante scientifique dans un projet qui semble finir par la dépasser, jusqu'à éroder profondément sa confiance initiale.

La nouvelle entité va au début profiter de sa connexion à Internet pour développer ses capacités et intervenir sur les marchés boursiers. L'accumulation de ressources financières n'apparaît rapidement que comme une étape qui doit servir à construire dans le désert une base souterraine, permettant elle-même d'abriter de nouvelles recherches technologiques. L'intelligence informatique absorbée par l'esprit de Will Caster se développe même au point de comprendre comment transformer la matière et intervenir dans le fonctionnement physique du monde. Elle va ainsi commencer à pouvoir créer des nanoparticules, elles-mêmes capables de se diffuser dans tout l'environnement en permettant alors de le nettoyer de sa pollution.

Non sans connotations religieuses, par l'évocation d'un pouvoir qui rapproche du divin, le film avance ainsi en rejoignant la vision d'une gestion cybernétique de l'ensemble des processus biochimiques, appuyée donc sur une capacité de transformation radicale par les nanotechnologies. Comme si, grâce à la technologie, les fautes humaines pouvaient être lavées (impression que viennent conforter les images d'une pluie apparemment réparatrice). Comme si également la technologie permettait de s'affranchir des contraintes de la « nature ». Sa préservation, dans ce type de vision, n'est plus de l'ordre du souci si

des avancées comme celles des nanotechnologies rendent possible de corriger les effets négatifs des activités humaines (loin donc des dérives et craintes largement mises en scène dans la science-fiction autour de ce type de technologies⁴³).

Dans leur entreprise commune, Will Caster et sa femme agissent avec l'apparente conviction que le développement technologique peut être la principale solution pour résoudre les problèmes matériels de l'humanité : pénuries alimentaires, maladies, pollution... Les choix présentés à l'image s'avèrent symboliques : c'est un champ de panneaux solaires installés en surface (et non des réacteurs nucléaires, par exemple) qui fournit l'énergie requise au complexe souterrain. Le projet qui était esquissé sera toutefois entravé avant qu'il puisse atteindre sa pleine réalisation. Les services gouvernementaux et les activistes néo-luddites vont en effet réussir à joindre leurs forces et, avec l'aide et le sacrifice de l'épouse de Will Caster, à anéantir la nouvelle intelligence hybride. Cette élimination aura cependant un prix : celui de l'effondrement de l'ensemble de l'infrastructure informatique et électrique de la planète, effondrement qui paraît presque intervenir comme une façon de faire regretter la promesse non réalisée.

Dans cette vision cinématographique, la rationalité technique apparaît redéployée en ambition régulatrice globale. Le gouvernement des choses change à la fois d'échelle et de nature. Avant que ne soit interrompu le projet du Dr. Will Caster (ou du moins de l'entité qui a repris son image), le film laisse penser que des machines ou des systèmes cybernétiques presque autonomes, susceptibles d'accumuler données

et connaissances, pourraient être en capacité d'assurer la maintenance écologique du monde. Les contraintes n'y sont plus subies, mais gérées. Le monde est transformé tout en semblant rester le même, puisque les nanotechnologies agissent sans être visibles pour l'œil humain (même si le film doit trouver des subterfuges visuels pour donner à voir la présence et l'action des nanoparticules). L'orientation utopique se présente en l'occurrence comme une reprogrammation de l'écologie du monde, transcendant la « nature » en la rendant autoréparatrice face aux pressions ou agressions d'origine humaine.

Dans ce film, le registre de la science-fiction offre ainsi un support à l'expression d'une forme de « techno-messianisme⁴⁴ ». Comme dans d'autres œuvres fictionnelles ou réflexions spéculatives⁴⁵, le scénario réutilise l'hypothèse d'une humanité presque soumise à la bienveillance ou à la malveillance d'une entité machinique à l'intelligence exponentielle (une seule dans ce film, mais, une nouvelle fois, apparemment animée par une quête de puissance, presque similaire finalement à celle qui sert de ressort narratif dans nombre de fictions). L'apparence utopique est du reste ambiguë, tant elle vient en prolongement d'orientations technologiques fortement soutenues actuellement par des intérêts industriels et institutionnels. Dans le déroulé du récit, c'était du reste apparemment une volonté du réalisateur de maintenir une part d'ambivalence sur les retombées possibles des avancées technologiques⁴⁶.

Persistances et réappropriations utopiques d'un imaginaire du salut technologique

Comme le font remarquer Tom Moylan et Raf-

faella Baccolini, les vagues utopiques et dystopiques semblent se suivre dans la science-fiction en cycles plus moins distendus⁴⁷. On a vu que la charnière des années 1960 et 1970 a été marquée par la réactivation de récits littéraires utopiques, mais davantage sous la forme d'une « utopie critique », plus réflexive par rapport aux limites de la tradition utopique. Cette tendance a paru s'effacer dans les années 1980.

Dans une espèce de relation dialectique se sont néanmoins reconstituées après les années 1990 des propositions plus ou moins proches de la fiction, où la condition humaine ne paraît pas réduite à la survie dans un monde fortement dégradé et devenu hostile. Quelques auteurs de science-fiction ont pu jouer de leur notoriété pour les pousser, à partir de points de départ variés intégrant un souci écologique et proches d'aspirations utopiques. Des élans utopiques, tels que Fredric Jameson tentait de les définir, percent ainsi dans des courants de la science-fiction qui, par leurs similarités thématiques et esthétiques, peuvent s'apparenter à des esquisses de mouvements littéraires ou artistiques⁴⁸ et où l'activité fictionnelle tend aussi à être conçue comme un moyen de porter des messages.

Bruce Sterling, un des inspirateurs américains du courant cyberpunk (exubérance technologique, informatique notamment, sur fond de néo-féodalisme économique et de décrépitude sociale) dans les années 1980, a aussi été plus tard à l'origine du « Viridian Design Movement », un mouvement lancé pour lutter contre les problèmes environnementaux en promouvant les solutions et technologies considérées comme innovantes. Auteur affichant sa passion pour les effets sociaux

des technologies, il avait laissé transparaître dans ses prises de position et certains de ses romans un intérêt croissant pour les questions liées aux changements climatiques, dans un contexte où l'enjeu montait également. *Heavy Weather*, sorti en 1994⁴⁹, raconte par exemple les efforts d'une bande d'informaticiens et de spécialistes scientifiques (les « *Storm Troupers* »), dans un Middle West américain futur plus intensément soumis aux tornades et aléas climatiques, pour en étudier un prochain épisode qui pourrait s'avérer encore plus destructeur. Le manifeste du « Viridian Design Movement », publié en janvier 2000⁵⁰, appelait à sortir des mauvaises habitudes accumulées au XX^e siècle et développer une sensibilité écologique séduisante (symbolisée visuellement par une nuance brillante de vert), de façon à pouvoir déplacer les énergies créatives. Dans la perspective élaborée alors par Bruce Sterling, le design, comme activité industrielle traduisible en produits, figure comme le plus sûr moyen d'emporter l'adhésion du public, si ces produits deviennent à la fois vertueux et attractifs : « *I think that's one of our most effective tactics: just to describe consumer objects that are very attractive that you can't have because your society is too dirty and too poorly organised to be able to produce them. To look at these projects and to imagine owning them is to be forced to imagine a different world. I think that's a better way to get people into that frame of mind. Give them the artefact! Don't give them a lecture about the constitution!*⁵¹ » En plus d'une « mailing list », un site Internet (<http://viridiandesign.org/>) a servi de relais aux prises de positions du mouvement (sous la forme de « *Viridian Notes* ») et à des concours (« *design contests* ») incitant à imaginer les produits que les participants aimeraient posséder.

Bruce Sterling a rassemblé une partie de ses idées de manière plus formalisée dans un autre livre, presque en forme de manifeste, paru à la même époque (*Shaping Things*⁵²) et abordant également la thématique de la « durabilité / soutenabilité ». Considérant que tout mouvement social devait avoir une durée limitée, il a décidé de mettre fin en novembre 2008 à celui qu'il avait inspiré⁵³.

Le « Project Hieroglyph », plus récemment lancé sous l'impulsion du romancier américain Neal Stephenson, part d'une réaction plus générale contre la tendance de la science-fiction à sombrer dans les visions pessimistes et apocalyptiques. Les romans de Neal Stephenson sont fréquemment rattachés au courant « post-cyberpunk », moins sombre que son prédécesseur, tout en conservant un intérêt pour les effets des développements technologiques, mais en étendant le regard des marginalités vers des sphères sociales plus larges. Dans un article intitulé « Innovation Starvation », publié en septembre 2011 dans la revue du *World Policy Institute*, un think tank américain orienté vers les enjeux politiques globaux, il s'alarmait en effet des formes de désespérance que cette tendance risquait selon lui d'engendrer, et de la perte d'inspiration qui pourrait en résulter, notamment pour la stimulation de grands projets innovants⁵⁴. Dans le but de nourrir une dynamique plus collective, le projet esquissé est devenu une plate-forme contributive sur Internet (<http://hieroglyph.asu.edu/>), en liaison avec le *Center for Science and the Imagination* de l'*Arizona State University*. Les visions rassemblées ont débouché sur un premier livre, publié en septembre 2014, coédité par le directeur du *CSI*, Ed Finn, et l'écrivaine, critique littéraire, Kathryn Cramer, en incluant quelques grands noms du

genre dans la liste des auteurs (Gregory Benford, Cory Doctorow, Karl Schroeder, Bruce Sterling, par exemple)⁵⁵. La forme narrative y est effectivement conçue comme un moyen d'orienter les cadres d'appréhension du futur, en l'occurrence à partir d'une version supposée plus inspirante (mais encore réaliste) de la science et de ses potentialités. Si un élan utopique paraît présent, il est en fait converti dans un registre technologique où les récits tendent à servir de cadres de démonstration pour les techniques ou innovations imaginables. Dans la nouvelle de Brenda Cooper par exemple (« Elephant Angels »), les drones se voient conférer un type supplémentaire d'utilité pour protéger à distance les populations d'éléphants contre les braconniers (l'idée étant entrée dans les pratiques depuis). Dans le même recueil, la tour en acier de vingt kilomètres de haut que Neal Stephenson imagine pour sa nouvelle offre l'image d'un exploit technologique permettant également d'accueillir des procédés novateurs dans le domaine de la production d'énergie renouvelable. Dans ses inspirations politiques, les orientations de Neal Stephenson paraissent toutefois le rapprocher davantage du registre des utopies libertariennes⁵⁶ (ou technolibertariennes, plus exactement⁵⁷).

Une anthologie publiée en 2010 sous l'égide de Jetse de Vries, autre écrivain américain, affichait un esprit voisin en cherchant à montrer, par les nouvelles rassemblées, que le futur peut être aussi porteur d'espoir. D'où un titre assumant ce refus du pessimisme : *Shine: An Anthology of Optimistic SF*⁵⁸. Les risques liés à l'absence de voies inspirantes constituaient également un de ses arguments : « *It's also a slanted way to educate people: imagine you are bringing up*

*your children, and your only approach to teach them doing wrong things is to chide and punish them, while not telling them what behaviour is good and rewarding it. Constant punishment, no reward. Only stick, no carrot. I leave it up to your vivid imagination as to what type of balanced individual this kind of upbringing will bring.*⁵⁹ » Jetse de Vries souhaitait par ailleurs rassembler des nouvelles qui ne soient pas dans un futur trop éloigné, de façon à ne pas verser dans la présentation facile de technologies (trop) miraculeuses. Dans ces propositions fictionnelles, les mondes décrits comportent donc encore des problèmes, mais ils sont construits de telle manière qu'ils paraissent globalement pouvoir être engagés sur la voie de changements positifs (même si certaines options ou solutions peuvent avoir leurs ambiguïtés : la nouvelle de Jacques Barcia évoque par exemple, en laissant penser à une forme nouvelle de surveillance, l'utilisation de systèmes de comptes personnels pour suivre précisément la consommation de carbone).

Dans le milieu américain de la science-fiction, plus large que celui des auteurs grâce à sa communauté de blogueurs, a pris forme à la fin des années 2000 une tentative, moins structurée, pour développer également une perspective optimiste, spécialement à partir de promesses technologiques paraissant plus respectueuses de l'environnement ou rattachables à des formes de production plus « naturelles ». Les textes et récits qui ont pris l'étiquette du « solarpunk » véhiculent en effet une forme d'engagement. Le sous-genre, par sa dénomination, est positionné dans la lignée des dérivés du cyberpunk (biopunk, steampunk, etc.), mais avec un esprit moins sombre ou moins angoissant. L'étiquette, dans

la mesure où elle a précédé les œuvres produites (encore quantitativement peu nombreuses⁶⁰), a plus une valeur performative comme inspiration d'un mouvement à venir. Son préfixe marque l'intérêt central pour les potentialités des énergies alternatives, à commencer symboliquement par l'énergie solaire, mais aussi éolienne, géothermique, photosynthétique, etc. Le suffixe -punk continue à connoter une dimension contre-culturelle, celle d'une exubérance rebelle, ouverte aux énergies créatives et à la sortie des cadres dominants (également sur un plan culturel large au profit d'une plus grande autonomie et diversité raciale, sexuelle, etc.). L'idée générale du « solarpunk » circulait en 2014 sur des blogs (plusieurs en revendiquant l'inspiration originelle⁶¹), mais est apparue davantage formalisée sous la forme d'un « manifeste » sur le site du « Project Hieroglyph ». Comme le résume son auteur, Adam Flynn (non pas écrivain, mais stratège pour une agence publicitaire californienne), pour poser le contraste avec d'autres courants : « *Our futurism is not nihilistic like cyberpunk and it avoids steampunk's potentially quasi-reactionary tendencies: it is about ingenuity, generativity, independence, and community.*⁶² » Ce qui apparaît escompté, c'est la production d'une esthétique propre à porter une espérance. L'horizon présenté laisse espérer une humanité capable de vivre dans un rapport moins agressif, voire en harmonie, avec les milieux dont elle est tributaire. Grâce aux développements technologiques appropriés, l'espérance esquissée est celle d'une abondance énergétique sans les inconvénients des énergies fossiles et sans les tendances centralisatrices de l'ancien modèle électrique, notamment ses lourdes infrastructures. Les représentations déployées, assises sur une hypothèse implicite,

font comme s'il était possible de faire le tri entre les technologies et comme si les plus vertueuses devaient l'emporter. Cet imaginaire est de surcroît accompagné d'un discours ayant une forte tonalité mobilisatrice, où il s'agit également de convaincre de ces vertus en les montrant. La démarche n'exclut d'ailleurs pas les hybridations entre genres, par exemple entre la science-fiction et le surnaturel de la fantasy (avec dragons, sorcières, etc.), comme dans l'anthologie de Claudie Arseneault et Brenda J. Pierson⁶³.

Pour partie, ces visions et initiatives recyclent des promesses technologiques déjà présentes et les mettent au futur. Dans leur ambition, elles tendent conjointement à ajouter un potentiel émancipateur aux technologies privilégiées. Sous forme narrative, avec souvent une aspiration à pouvoir exercer une influence par cet intermédiaire, sont posées des visions de sociétés ayant su avancer sans recourir aux énergies fossiles, tout en offrant un horizon apparemment désirable, où il serait possible que la qualité de vie, malgré cette transformation énergétique profonde, ne soit pas forcément amoindrie. Dans cet imaginaire en construction, les récits se déploient au total en partageant une hypothèse sous-jacente similaire : les problèmes ne sont pas insolubles et il faudrait que la créativité humaine puisse (à nouveau) s'exprimer. Le tout, donc, sur fond d'orientation techno-centrée, mais où les trajectoires de développement technique paraissent pouvoir être reconfigurées.

Conclusion

La science-fiction s'avère un registre propice pour réinjecter de l'utopie dans l'anticipation

des trajectoires collectives futures. Une part des productions du genre compose un espace imaginaire où paraissent maintenues, voire sont reconstruites, des espérances quant à la capacité de renverser une situation insatisfaisante et d'engager une transformation systémique.

L'étude des productions dans cet espace est utile pour comprendre les contenus et appuis idéels qui rendent possibles des inclinations utopique (aussi abstraites puissent-elles paraître), leurs modalités d'expression et les combinaisons thématiques qui peuvent s'effectuer. D'un côté, la forme narrative donne une capacité à transporter dans un moment futur de l'Histoire, que les récits permettent de transfigurer pour éliminer les maux qui ont pesé sur les moments précédents. D'un autre côté, l'espace de possibilité prend aussi forme à partir d'images du futur pouvant servir de véhicule à des idées. La dimension écologique est une dimension qui peut être ainsi thématisée, éventuellement en ouvrant les possibles vers l'amélioration plutôt qu'une irréversible détérioration générale.

Ces visions ne sont pas des utopies concrètes ou réelles. Les ferments utopiques que la science-fiction entretient sont en outre éparpillés. Ces récits donnent cependant des représentations à des trajectoires sociotechniques envisageables. À leur manière, par les traits que nous avons repérés, ils participent à la production de ce que Georges Balandier a appelé un « techno-imaginaire »⁶⁴.

Une partie de cet imaginaire absorbe l'enjeu du devenir écologique à l'échelle d'une planète pour proposer des voies supposées positives d'adaptation. Avec ses images du futur, le registre de la

science-fiction donne une apparence symbolique et une esthétique à des propositions hypothétiques qui peuvent ouvrir vers des utopies abstraites. Précisément, les représentations que contiennent des récits comme ceux de *Dune* et *Transcendance* (ré)activent un imaginaire de maîtrise planétaire. Ils marquent toutefois deux options différentes et un glissement dans le type, voire le degré d'intervention. Dans *Transcendance*, ce sont des éléments naturels qui sont modifiés par la technique, au niveau presque des atomes, et tirés vers une forme plus artificielle. Dans les romans de la série *Dune*, la « planétologie » appliquée sur Arrakis correspondait davantage à un pilotage de processus naturels, qui ne sont pas immédiatement transformés mais utilisés de manière créative. Dans les deux cas, la « nature » tend à être traitée comme une infrastructure à réorganiser. Mais ce n'est pas la même « nature » qui est travaillée et les prises sont différentes. La distinction repérable se rapproche en effet de celle entre « faire » (voire « faire-faire ») et « faire-avec », proposée par Catherine et Raphaël Larrère pour penser les rapports de l'action humaine à la « nature »⁶⁵.

Dans leur dimension utopique, ces visions opèrent même au niveau de la perception ontologique de ce que sont une planète et ses écosystèmes. Le cadre fictionnel procure un support pour amorcer l'interrogation de ces prétentions transformatrices. On voit en effet que le type de rapport à l'environnement est aussi le prolongement d'un rapport à la technique. En l'occurrence, le rapport de l'humanité au monde se réorganise par le réagencement et le redéploiement de médiations techniques. Ces visions traduisent même une forte confiance dans les possibilités techniques,

qui apparaissent comme des facteurs facilitant le changement.

Transposée dans le registre de la science-fiction, la méga-ingénierie planétaire peut en somme prendre des allures utopiques. Combinées à des enjeux écologiques plus saillants, les avancées technologiques contribuent au redéploiement de cet imaginaire. S'il y a des craintes de dégradations irréversibles des environnements, une utopie latente peut être celle d'une planète « réparable ». Si l'on suit de telles visions, peut-être à coup de biologie synthétique, de nanotechnologies, d'ingénierie écologique...

Lorsqu'entre en jeu la dimension technologique, il n'est du reste pas forcément facile de tracer une frontière nette entre l'utopisme et le techno-optimisme. Sous des formes apparemment utopiques peuvent être entretenues différentes formes de technicisme. Comme nous l'avons montré, reviennent en effet des visions, presque en forme de promesses⁶⁶, où la technologie permettrait de sauver l'espèce humaine de tous les maux qu'elle subit ou qu'elle aurait contribué à engendrer. Avec un courant comme le « solarpunk », les moyens pour une transition énergétique sont imaginés comme accessibles aux sociétés, surtout si est disponible une volonté collective pour les favoriser.

Le contexte de production et de circulation de ces récits a évidemment varié : l'état des technologies disponibles ou envisageables n'est pas le même (entre *Dune* et *Transcendance*, les avancées techniques ont ouvert de nouvelles possibilités). Le degré de conscience collective des enjeux non plus, ni la configuration de l'espace politique et sa réceptivité aux propositions utopiques. Si ces

visions technofuturistes peuvent être raccrochées à un esprit utopique, leur contenu émancipateur reste par ailleurs ambigu. Qui a la maîtrise des technologies ? Qui a le pouvoir d'orienter les choix collectifs ? Quel ordre politique accompagne la sauvegarde écologique planétaire ? D'un point de vue historique, on sait que des projets techniques massifs peuvent contribuer au pouvoir de certains acteurs. Dans la série *Dune*, les humains sur Arrakis sont encore actifs. Dans *Transcendance*, le rôle qui semblait envisagé pour eux s'annonçait plus passif, comme si le processus méritait leur confiance une fois lancé.

Ces esquisses utopiques laissent donc des espérances qui peuvent être appréciées de manières variées. D'autant que l'utopie abstraite reste plutôt confortable tant qu'elle n'a pas à s'occuper des conditions de possibilités ou de ses modalités pratiques de réalisation. Si ces propositions utopiques ajoutent des possibilités supplémentaires dans l'imaginaire collectif, elles se retrouvent, compte tenu de leur ancrage tendanciellement techniciste, dépendantes d'un état des techniques, mais aussi de l'état des systèmes sociaux capables de les faire fonctionner. Pour que ce type de vision puisse paraître comme utopique, une condition est en plus que les processus enclenchés soient sans risques. L'avantage avec la fiction, c'est qu'il est plus commode de tenter l'expérience sans avoir à craindre d'éventuels désagréments si elle finit par mal se dérouler...

N · O · T · E · S

1. Cf. Dominique Bourg, « Peut-on encore parler de crise écologique ? », *Revue d'éthique et de théologie morale*, HS/2013 (n° 276), pp. 61-71.
2. Lucien Sfez, « Finale. La technique est-elle une fiction instituante ? », in *Technique et idéologie. Un enjeu de pouvoir*, Paris, Seuil, 2002, p. 242.
3. Michaël Foessel, « Action, normes et critique. Paul Ricœur et les pouvoirs de l'imaginaire », *Philosophiques*, vol. 41, n° 2, automne 2014, p. 242.
4. Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps*, vol. 2, n° 1, 1984, p. 61.
5. Cf. Ruth Levitas, « Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia », in Jamie Owen Daniel and Tom Moylan (eds), *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, London, Verso, 1997.
6. En français : *Un regard en arrière*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2014.
7. Parmi ses « pages thématiques », le site nooSfere en offre une sur l'écologie (<http://www.noosfere.org/icarus/articles/Theme.asp?numtheme=37>), mais elle est plus indicative qu'exhaustive. Sur la thématique privilégiée, d'autres sites comme eco-fiction.com (initialement axé sur les aspects touchant au changement climatique, mais élargi depuis), font aussi un travail de recensement sur une base volontaire et collaborative et ont été utiles, même si ce travail est moins systématique.
8. Cf. Michael S. Burdett, *Eschatology and the Technological Future*, Oxon, Routledge, 2014.
9. Par exemple, en français, les trois anthologies dirigées par Jean-Pierre Andrevon (*Retour à la Terre – 1, 2 & 3*, Paris, Denoël, 1975, 1976, 1977) ; *Histoires écologiques (La grande anthologie de la science-fiction - vol. 16)*, Textes réunis par Jacques Goimard,

Demètre Ioakimidis et Gérard Klein, Paris, Livre de Poche, 1983 ; *Demain la Terre*, Textes réunis par Denis Guiot, Paris, Mango Jeunesse, 2002.

10. Cf. Yannick Rumpala, « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique », *Raisons politiques*, n° 40, novembre 2010, pp. 97-113 ; Yannick Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains : la science-fiction comme support de réflexion et de production de connaissances », *Methodos. Savoirs et textes*, n° 15, 2015. URL : <http://methodos.revues.org/4178>

11. Cf. « Introduction. L'utopie maintenant », in Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007.

12. « Introduction. L'utopie maintenant », in *Archéologies du futur*, ibid.

13. *Archéologies du futur*, op. cit., p. 246.

14. *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1996, p. xi.

15. « Progrès contre utopie ou Peut-on imaginer le futur ? », in *Penser avec la science-fiction*, Tome 2 de *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2008, p. 21.

16. Fredric Jameson, « L'utopie comme méthode », *Contretemps*, n° 20, septembre 2007, p. 61.

17. Sur l'argument dans son ensemble, voir Fredric Jameson, « L'utopie comme méthode », *Contretemps*, n° 20, septembre 2007, pp. 61-70.

18. *Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo, 2008, p. 16.

19. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Methuen, 1986, pp. 10-11.

20. *Demand the Impossible*, ibid., p. 49.

21. Peter Fitting, « Utopies/Dystopie/Science-fiction : l'interaction de la fiction et du réel », *Alliage*, n°60, Juin 2007, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3494>

22. Paris, Presses de la Cité, 1994, 1995, 1996 (*Red Mars*, *Green Mars*, *Blue Mars*, New York, Bantam Books, 1993, 1994, 1996).

23. *Archéologies du futur*, op. cit., p. 366.

24. Peter Fitting, « Utopies/Dystopie/Science-fiction : l'interaction de la fiction et du réel », op. cit.

25. « L'utopie comme méthode », op. cit.

26. Cf. Yannick Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains : la science-fiction comme support de réflexion et de production de connaissances », op.cit.

27. « Utopies et dystopies écologiques », *Ecologie & politique*, 3/2008 (N°37), p. 33.

28. Cf. Ernest J. Yanarella, *The Cross, the Plow and the Skyline. Contemporary Science Fiction and the Ecological Imagination*, Parkland, Brown Walker Press, 2001 et Brian Stableford, « Ecology and Dystopia », in Gregory Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

29. Cf. Yannick Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains », op.cit.

30. Brian Stableford, « Science Fiction and Ecology », in David Seed (ed.), *A companion to science fiction*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 136-137.

31. Frank Herbert, Brian Herbert, and Kevin J. Anderson, *The road to Dune*, New York, Tor Books, 2005.

32. London, New English Library, 1965 (Paris, Robert Laffont, 1972). Six romans seront en tout écrits par Frank Herbert dans cette série. Après sa mort en 1986, l'univers a été repris par son fils, Brian Herbert, et Kevin J. Anderson.

33. Paris, Robert Laffont, 1978 (*Children of Dune*, New York, Berkley Pub. Corp., 1976).

34. *Dune*, Tome 2, Paris, Pocket, 1996, p. 66. En version originale : « *We must do a thing on Arrakis never before attempted for an entire planet [...]* *We*

must use man as a constructive ecological force – inserting adapted terraform life: a plant here, an animal there, a man in that place – to transform the water cycle, to build a new kind of landscape ».

35. « Appendice I : Écologie de Dune », *Dune*, tome 2, Paris, Pocket, 1996, p. 369.

36. Cf. Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*, Paris, Seuil, 2016.

37. Ibid. L'auteur n'accorde néanmoins guère de place au rôle de la science-fiction et de son imaginaire.

38. Sur l'histoire et l'utilisation de l'idée de terraformation dans la science-fiction, voir Chris Pak, « Terraforming 101 », *SFRA Review*, n° 302, Fall 2012, pp. 6-15 et, de manière plus développée, Chris Pak, *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016. Sur l'insertion du thème de la gestion écologique, voir Brian Stableford, « Science Fiction and Ecology », in David Seed (ed.), *A companion to science fiction*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, notamment pp. 134-137.

39. Cf. « Mettre en système : la Terre, une grande machine cybernétique ? », in Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, 2013.

40. Voir par exemple Michael Hauskeller, Curtis D. Carbonell and Thomas D. Philbeck (eds), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, notamment David Roden, Post-Singularity Entities in Film and TV, pp. 88-98 et Sherryl Vint, 'Change for the Machines'? Posthumanism as Digital Sentience, pp. 120-129.

41. Pour une remise en perspective et des éléments d'analyse, voir Joshua Raulerson. *Singularities: Technoculture, Transhumanism, and Science Fiction in the 21st Century*, Liverpool, Liverpool University

Press, 2013.

42. Voir par exemple Ray Kurzweil, *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, New York, Penguin, 2005. Pour une remise en perspective de ces courants de réflexion à la frontière de la science et de la futurologie, voir également Francis Chateauraynaud, « Trajectoires argumentatives et constellations discursives. Exploration socio-informatique des futurs vus depuis le nanomonde », *Réseaux*, 6/2014 (n° 188), pp. 121-158.

43. Cf. « Malevolent Molecular Machines: Nanotechnology », in Daniel Dinello, *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin, University of Texas Press, 2005, p. 223 et s. À l'image des réactions sociales qu'elles ont pu susciter, les nanotechnologies ont en fait été intégrées dans les mondes fictionnels sous des formes qui sont allées des plus enthousiastes aux plus suspicieuses, avec de multiples variations entre ces polarités. Cf. Sylvie Catellin, « Nanomonde : entre science et fiction. Quelles visions du futur ? », *Alliage*, n° 62, avril 2008, pp. 67-78.

44. Cf. Georges Balandier, *Le grand système*, Paris, Fayard, 2001.

45. Voir par exemple Nick Bostrom, *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

46. C'est en effet ce qu'il a pu laisser entendre en interview. Voir par exemple « 'Transcendence' Director Wally Pfister on 'Frustrating' Technology and What Chris Nolan Taught Him », *The Wrap*, April 15, 2014 <http://www.thewrap.com/transcendence-director-wally-pfister-talks-examining-technologies-perils-promise/>

47. Cf. « Introduction: Dystopia and Histories », in Tom Moylan and Raffaella Baccolini (eds), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Routledge, 2013.

48. Cf. Gary K. Wolfe, « Literary Movements », in Rob Latham (ed.), *The Oxford Handbook of Science Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2014, notamment p. 68.

49. New York, Bantam Books, 1994 (*Gros temps*, Paris, Denoël, 1997).

50. Cf. Bruce Sterling, « The Manifesto of January 3, 2000 », <http://www.viridiandesign.org/manifesto.html>, consulté le 6 septembre 2013.

51. « Born in the USA. By Ulrich Gutmair and Martin Conrads interviewing Bruce Sterling », 10 May 2001 (Featured in *Mute*, vol. 1, n° 19, 2001-04), <http://www.metamute.org/editorial/articles/born-usa>

52. Cambridge, MIT Press, 2005.

53. Cf. Bruce Sterling, « The Last Viridian Note », <http://www.viridiandesign.org/notes/451-500/the-last-viridian-note.html>, consulté le 31 octobre 2016.

54. Neal Stephenson, « Innovation Starvation », *World Policy Journal*, vol. 28, n° 3, September 2011, pp. 11-16, <http://www.worldpolicy.org/journal/fall2011/innovation-starvation>

55. Ed Finn and Kathryn Cramer (eds), *Hieroglyph. Stories & Visions for a Better Future*, New York, William Morrow, 2014.

56. Cf. Matthew Snyder, « Saving Spaceship Earth », *Los Angeles Review of Books*, October 22, 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/saving-spaceship-earth/>

57. Cf. Lincoln Dahlberg, « Libertarian Cyber-Utopianism and Global Digital Networks », in Patrick Hayden and Chamsy el-Ojeili (eds), *Globalization and Utopia: Critical Essays*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp 176-189.

58. Jetse de Vries (ed.), *Shine: An Anthology of Optimistic SF*, Oxford, Solaris, 2010.

59. « MIND MELD: Ecological Science Fiction », July 25th, 2012, <http://www.sfsignal.com/archives/2012/07/mind-meld-ecological-science-fiction/>

[fiction/](#)

60. Voir par exemple les interviews de deux auteures expliquant leurs intentions et leur manière de s'approprier l'étiquette « solarpunk » : « Interview Part 1: Sheryl Kaleo on the New Sub-Genre Solarpunk », *Carbon Culture Review*, April 1, 2015, <http://www.carbonculturereview.com/interviews/interview-part-1-sheryl-kaleo-on-the-new-sub-genre-solarpunk/> ; « Interview Part 2: Alia Gee on the New Sub-Genre Solarpunk », *Carbon Culture Review*, May 1, 2015, <http://www.carbonculturereview.com/interviews/interview-part-2-alia-gee-on-the-new-sub-genre-solarpunk/>

61. Même si avait été auparavant publiée au Brésil une anthologie sous ce titre *Solarpunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável* (Draco, 2013). Pour une présentation des motivations de l'anthologie, voir l'interview de son directeur : « "I believe solarpunk could be a valid and innovative theme in science fiction" An Interview with Gerson Lodi-Ribeiro », May 15, 2016, <https://medium.com/solarpunk-worldscene/i-believe-solarpunk-could-be-a-valid-and-innovative-theme-in-science-fiction-ea1e7bd1fe8#.bz7kxo5bz>

62. « Solarpunk: Notes toward a manifesto », September 4, 2014, <http://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/> (les éléments en gras sont ceux du texte original).

63. Claudie Arseneault and Brenda J. Pierson (eds), *Wings of Renewal: A Solarpunk Dragon Anthology*, Incandescent Phoenix Books, 2015.

64. Cf. « La technique en jeu : technophiles et technophobes », *Revue européenne des sciences sociales*, T. 29, n° 91, 1991, pp. 5-10 ; *Le grand système*, op. cit.

65. Cf. « Chapitre 6 : Le démiurge et le pilote », in *Penser et agir avec la nature. Une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 175 et s.

66. Susceptibles donc de croiser des discours circulant plus largement, comme dans le cas des nanotechnologies. Cf. Francis Chateauraynaud, « Trajectoires argumentatives et constellations discursives. Exploration socio-informatique des futurs vus depuis le nanomonde », *Réseaux*, 6/2014 (n° 188), pp. 121-158.

R · É · S · U · M · É

Comment est-il encore possible d'imaginer des voies permettant de surmonter un défi écologique planétaire ? Dans les productions de science-fiction, des difficultés écologiques peuvent avoir été accumulées, mais elles ne débouchent pas nécessairement sur des réactions passives ou résignées. Elles peuvent même être la base pour des reconstructions qui peuvent prendre des allures utopiques. Ce sont ces utopies abstraites et leurs visions que cette contribution propose d'étudier. Pour cela, elle revient d'abord sur les manières d'appréhender la part d'esprit utopique repérable dans la science-fiction, ou au moins des affinités évolutives mais persistantes. Sont ensuite analysés des cas de fictions où une totalité planétaire devient un support pour reconstruire un projet utopique, en l'occurrence par des formes contrastées de réenchantement technique. Sont enfin examinées les persistances d'un imaginaire du salut technologique dans des tentatives de contre-narration ayant émergé plus récemment et où des alternatives semblent recherchées dans de nouvelles technologies plus écologiques, comme celles liées typiquement aux énergies renouvelables.