Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui

Cécile Leconte et Cédric Passard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/1847>

DOI : 10.4000/quaderni.1847

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2021

Pagination : 9-12

Référence électronique

Cécile Leconte et Cédric Passard, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *Quaderni* [En ligne], 102 | Hiver 2020-2021, mis en ligne le 05 janvier 2021, consulté le 29 janvier 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/1847> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.1847>

Avant-propos :

Retour vers le futur ?

La dystopie aujourd'hui

Cécile Leconte

Sciences Po Lille (CERAPS)

Cédric Passard

Sciences Po Lille (CERAPS)

« Que s'est-il passé pour que les utopies effrayantes dominent à la place des utopies souhaitables ? (...) Nous ne comprenons pas pourquoi nos espérances ont soudain fondu comme neige au soleil, pour ainsi dire, pourquoi nous avons perdu espoir, courage et cœur¹. »
Norbert Elias (1986)

« J'avais l'impression d'être dans un roman de Philip K. Dick. C'était comme devenir une proie². »
Mark Pettibone (2020)

Désignant étymologiquement un « lieu mauvais », la dystopie, qui apparaît, en ce sens, comme l'antithèse de l'utopie, est aujourd'hui très en vogue ; elle est en effet une forme culturelle omniprésente dans la littérature (notamment mais pas seulement dans la science-fiction), au cinéma, à la télévision, dans les jeux vidéo, ou encore dans les mangas et les bandes dessinées, voire dans la musique. Le présent numéro de *Quaderni* est ainsi né d'une interrogation à l'égard de cette mode actuelle de la dystopie dont le mot lui-même, longtemps considéré comme un anglicisme, s'est largement banalisé dans la langue française. Or, si les dystopies contemporaines ont suscité de nombreuses études dans le champ des études culturelles et littéraires, leur dimension politique a été beaucoup moins examinée, du moins dans l'espace francophone. Pourtant, il est couramment admis que la dystopie « *n'est pas seulement une forme narrative ou une catégorie esthétique mais bien une vision du monde qui est aussi un mode de pensée* » (Bazin, 2009, p. 7). En effet, « *qu'elle convoque ou non des thèmes futuristes, qu'elle fasse intervenir la science, le régime totalitaire, les intempéries climatiques ou d'autres prétextes au cataclysme, son principal invariant semble être l'attention portée à une communauté ou à un groupe humain dont les dimensions maximales peuvent être planétaires. Dans la réflexion qu'elle propose en creux ou en négatif sur les conditions du bonheur au sein de la polis, elle interroge donc essentiellement le lien social, ses fondements, son fonctionnement et sa stabilité* » (Desry et Stiénon, 2015, p. 14).

Que révèle alors le succès contemporain des récits dystopiques ? Quel sens politique lui conférer ? Ne faut-il y voir qu'un reflet des préoccupations éthiques et des inquiétudes politiques de notre modernité avancée ? La dystopie n'est-elle que l'expression d'un « désenchantement du monde », d'une perte de foi dans les anciens idéaux et d'une inquiétude grandissante face à la montée des

1. Norbert Elias, 2014, p. 144.

2. Mark Pettibone, participant aux manifestations contre les violences policières qui ont secoué les États-Unis à l'été 2020, suite à son arrestation par des agents fédéraux dépourvus de badges d'identification ; « 'It was like being preyed upon': Portland protesters say federal officers in unmarked vans are detaining them », *Washington Post*, 18 juillet 2020. Philip K. Dick (1928-1982) est un auteur de romans dystopiques.

risques et des incertitudes, en particulier celles liées à l'effondrement des sociétés et à l'autodestruction même de l'espèce humaine ? De fait, « *le discours utopique semble avoir presque entièrement disparu et sa critique avec lui* » (Chopplet, 2019, p. 21), et il pourrait donc être tentant de considérer que les « *utopies noires* », comme les nommait Norbert Elias (2014), auraient pris la place des anciennes « *utopies dorées* ». À rebours d'une telle perspective trop téléologique de l'histoire, il convient cependant de reconsidérer les rapports ambivalents entretenus entre l'utopie et la dystopie pour mettre en évidence l'originalité de notre *moment dystopique* et le replacer dans sa configuration spécifique. L'hypothèse qui guide ce numéro thématique est qu'un genre comme la dystopie ne peut être en effet compris que rapporté à la diversité de ses contextes, de ses usages et appropriations.

LES MARQUEURS DE LA DYSTOPIE ET SES RAPPORTS À L'UTOPIE

Remarquant que l'utopie était devenue un « *mot-valise* » (Sfez, 1999, p. 6), Lucien Sfez (1995 ; 1999) avait proposé d'identifier les propriétés du texte utopique, ce qu'il appelait ses « *marqueurs* », qui les définissaient en tant que genre de discours. Ces traits communs à la constitution du récit utopique ne portaient pas tant, selon lui, sur le contenu — variable — des utopies (morales, sociales, technologiques) que sur des éléments de structure. Peut-on, de manière analogue, dégager des marqueurs de la dystopie, des formes élémentaires de tout récit relevant de cette catégorie ? Et quels liens déceler alors entre la dystopie et l'utopie ? Sans entrer ici dans les discussions savantes autour des taxinomies littéraires³ qui distinguent la dystopie (au sens restreint de récit de fiction dépeignant une évolution ou un avenir cauchemardesque de la société réelle à partir de l'exacerbation de certains de ses traits négatifs⁴) de l'anti-utopie (la critique ou la satire de la société parfaite proposée par une utopie, voire de la possibilité du projet utopique lui-même) ou de la contre-utopie (la représentation d'une utopie qui a mal tourné, qui dérive vers une réalité effrayante) ou qui, à l'inverse, l'envisagent comme synonyme ou hyperonyme de ces deux catégories, le présent dossier s'appuie sur une acception, large, de la dystopie comme type de récit décrivant une société imaginaire terrifiante.

Dans tous les cas, à un niveau minimal, quelques caractéristiques génériques, *marqueurs* de la dystopie, peuvent cependant être repérées (Dessy et Stiénon, 2015, p. 13-14) : d'abord, (1) l'anticipation et/ou la projection du sort d'une communauté donnée, qui lui donne, par ailleurs, (2) un certain caractère de vraisemblance ou de plausibilité (la dystopie fait en effet écho à la réalité, elle maintient un lien entre le monde fictif représenté et le monde réel) ; elle repose, en outre, (3) sur une vision négative et critique de la

3. À ce sujet, voir notamment Corin Braga (2018).

4. Elle apparaît donc comme une critique ou une satire de la société existante.

société ainsi représentée. Par un effet-miroir, que Keith M. Booker appelle le « *pouvoir du dépaysement* » (1994, p. 3-4), elle invite donc (4) à la réflexion sur sa propre société ou sa propre époque, tout en laissant assez ouvert l'éventail des interprétations et des issues possibles, ce qui se traduit formellement (5) par l'existence de différents narrateurs, de dédoublement des énonciateurs, de représentations contradictoires. Comme le résume Laurent Bazin (2009, p. 20), la dystopie se construit en effet sur une « *esthétique de l'oblique (dispositifs formels ou dispositions intellectuelles déplaçant le regard pour appréhender autrement le monde) ; un art du contre-point (réversibilité des signes, polyphonie des points de vue et modulation des séries interprétatives) ; un imaginaire de la dés-illusion (dissonance cognitive entre certitude et doute, déconstruction des systèmes de croyance érigés en absolu)* ».

Ces marqueurs communs aux dystopies ne signifient pas, pour autant, que ces dernières renvoient à un genre immuable et, encore moins, éternel. Bien que la première popularisation du terme même de dystopie, à défaut de son invention⁵, soit généralement attribuée, dans une signification non littéraire, à John Stuart Mill dans un discours politique de 1868⁶, le mot ne devient vraiment d'un usage courant, même en anglais, qu'à la fin du XX^e siècle, bien après donc la publication des quatre œuvres maîtresses que sont *Nous d'Ievgueni Zamiatine* (1920) ; *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1931) ; *1984* de George Orwell (1984) et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), considérées comme les parangons du genre. La dystopie n'est pourtant pas une création du XX^e siècle ; si certains spécialistes situent son acte de naissance au XIX^e siècle (Stiénon, 2016), d'autres l'inscrivent dans une tradition encore plus ancienne avec l'apparition dès la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles d'anti-utopies avec les critiques de type religieux, matérialiste et empiriste du genre utopique (Braga, 2010 et 2012 ; Vieira, 2013). On peut ainsi soutenir l'idée que la dystopie naît avec l'utopie et qu'elle lui est intrinsèquement liée (Kumar, 1987 ; Bazin, 2019). Déjà, le texte fondateur de Thomas More, *L'Utopie*, paru en 1516, comporte plusieurs ambivalences et doubles-sens qui semblent mettre en garde le lecteur contre certaines dérives possibles de l'utopie, suggérant que les promesses de cette dernière peuvent se retourner finalement en catastrophe (Engélibert et Guidée, 2015) mais, plus fondamentalement, toute utopie apparaît réversible car la société parfaite des uns peut être une vision de cauchemar pour les autres (Booker, 1994, p. 15 ; Bagchi, 2012, p. 2-3). Symétriquement, les dystopies peuvent contenir elles-mêmes une certaine dimension idéale en offrant des alternatives à la société décrite ou en suggérant que celle-ci

5. Selon Claeys (2010, p. 271), le terme aurait été inventé dès 1747, orthographié comme « *dustopia* ».

6. John Stuart Mill y critique la politique britannique en Irlande, « *too bad to be practicable* », et affuble ses partisans des qualificatifs de « *cacotopiens* » ou de « *dystopiens* ».

pourrait être empêchée ou renversée de l'intérieur. Parce qu'elle dépeint une société imaginaire, la dystopie est d'ailleurs parfois considérée comme un sous-genre de l'utopie (entendue au sens large de représentation d'un endroit qui n'existe pas), le double inversé de l'*eu-topie* (le lieu du bonheur), son Janus. Toutefois, « *la dystopie n'est pas simplement le contraire de l'utopie. Un vrai contraire de l'utopie serait une société qui est soit complètement imprévue, soit planifiée pour être délibérément terrifiante et horrible. La dystopie, généralement invoquée, n'est ni l'une ni l'autre de ces choses* » (Gordin et al., 2010, p. 1) ; elle est plus souvent une utopie qui a dégénéré, une utopie ratée en somme ou une utopie qui ne fonctionne que pour une partie de la société, voire tout simplement, la projection paroxystique de tendances négatives existantes dans la société réelle.

MOMENTS DYSTOPIQUES

S'il faut donc prendre garde à ne pas opposer hâtivement un temps de l'utopie et un âge de la dystopie, dans une vision qui serait bien trop linéaire de l'histoire, il n'en reste pas moins que certaines périodes semblent davantage propices à la valorisation de l'une ou de l'autre. Norbert Elias suggérerait ainsi que « *plus la réalité est barbare et indésirable, plus les utopies littéraires brossant un monde idéal sont les bienvenues ; et que plus la vie commune des hommes est sûre, réglée et civilisée — pour l'essentiel —, plus grand est leur besoin de représentations imaginaires littéraires inquiétantes, angoissantes, plutôt barbares* » (Elias, 2014, p. 100). Bien que cette interprétation puisse être discutée — Elias lui-même la trouvait fragile —, elle a le mérite de souligner que l'utopie ou la dystopie sont toujours les produits d'une configuration spécifique et révélatrice d'un certain état de la société. C'est pourquoi elles devaient d'ailleurs faire partie, selon Elias, de l'analyse sociologique des représentations collectives. De fait, si le motif récurrent à l'ensemble des dystopies est une interrogation, intrinsèquement politique, sur les possibilités du vivre ensemble (Bazin, 2019, p. 47), les dystopies, comme les utopies, « *voient leurs expressions se moduler en fonction du contexte politique et social où elles s'inscrivent* » (Pagès, 2000, p. 46).

Contre toute approche essentialiste ou atemporelle des genres littéraires, il convient donc au contraire de considérer que les œuvres rassemblées souvent *a posteriori* sous une catégorie générique comme celle d'utopie ou de dystopie, sont évolutives et manifestent donc les transformations du discours social et des conceptions du monde propres aux conditions socio-historiques de production et de réception dans lesquelles elles prennent place. Loin de relever d'un cahier des charges invariable et d'enjeux transhistoriques, elles n'existent et ne peuvent être comprises qu'en étant (re)situées dans une conjoncture et un horizon d'attente précis (Schaeffer, 1989 ; Letourneux, Stiénon, 2018). Sans vraiment différencier les récits de fiction des contes

philosophiques, Thierry Paquot (2007, p. 30-33) a ainsi proposé d'identifier « *trois moments des utopies occidentales* » en distinguant, par leur contenu, trois sous-ensembles qui tendent à se succéder historiquement (sans totalement disparaître cependant) : les « *utopies politiques* » d'abord (XVI-XVIII^e siècles), qui imaginent un régime politique plus juste et égalitaire que la monarchie ; les « *utopies industrialistes* » ensuite (XIX-XX^e siècles), qui visent à résoudre la question sociale née de la révolution industrielle et du salariat ; les « *utopies écologistes* » enfin (depuis le XX^e siècle), qui envisagent une société plus conviviale et respectueuse de la nature et du vivant. Mais, au-delà des transformations thématiques que met en évidence Thierry Paquot, ce sont aussi les formes et les schémas même du genre qui se modifient : la fable et l'essai laissent ainsi progressivement place au roman et à la fiction ; on n'oppose plus tant l'ancien et le nouveau monde d'un point de vue géographique que le présent et l'avenir : « *l'anticipation prend le relais de l'exotisme* » (Bazin, 2019, p. 33).

De manière analogue, on peut repérer, au cours de l'Histoire, différents « moments dystopiques » qui mettent chacun en récit les problèmes spécifiques à leur époque selon des dispositifs narratifs, des modes de diffusion et d'interprétation également propres à leur temps. À cet égard, l'ouvrage de Gregory Claeys (2016) fournit une analyse précieuse. S'appuyant notamment sur un corpus de plus de deux cents textes littéraires de nature dystopique parus sur la période 1810-2010, l'historien de la pensée observe que le genre, né, selon lui, de la satire, connaît un premier succès des années 1870 à la Première Guerre mondiale ; durant ce premier moment, cette littérature dystopique cristallise surtout les préoccupations liées aux révolutions industrielles, aux inégalités sociales qu'elles engendrent mais aussi aux nouvelles inventions techniques et découvertes scientifiques, la place des machines devenant un thème central du genre. Un second moment dystopique intervient après la Première Guerre mondiale et la révolution bolchévique qui a été au cœur, selon Claeys, « *de la refonte du genre littéraire dystopique et de l'inspiration du paradigme individualiste de la révolte qui a défini la vision de Zamyatin, Huxley, Orwell, Rand et d'autres* » (Claeys, 2016, p. 336). Ainsi, entre 1917 et 1950, les dystopies sont principalement axées sur la question du totalitarisme et de la civilisation de masse. Depuis, le genre, de plus en plus populaire et en mutation constante, aborde davantage les scénarios liés à l'apocalypse nucléaire, aux bouleversements technologiques (robotique, informatique, génétique...), à la surpopulation et à « l'effondrement » écologique, qui interrogent, au-delà de la capacité à faire société, la possibilité même d'une existence sur Terre, ce qui peut expliquer que la dystopie puisse s'identifier à la science-fiction⁷. De fait, comme le conclut Gregory Claeys, « *la*

7. Les deux genres ne sont pas pour autant identiques, même s'ils peuvent partager une certaine extrapolation dans le futur à partir du présent. Sur les liens entre

dystopie définit de plus en plus l'esprit de notre époque» (p.498), celle de l'épuisement des grands récits de la modernité et du développement de nouveaux sentiments de menaces liés à la mondialisation économique et culturelle, aux innovations techniques et aux enjeux écologiques.

L'ESPACE-TEMPS DU MOMENT DYSTOPIQUE ACTUEL

Force est ainsi de constater que la dystopie occupe une «*place dominante dans le paysage culturel du Troisième Millénaire*» à l'échelle planétaire (Bazin, 2019, p. 59). Elle connaît en effet une vogue assez inédite depuis la seconde moitié des années 1980 (voir aussi Baccolini et Moylan, 2013), tout en étant désormais extrêmement diversifiée dans ses supports. Les références à la dystopie imprègnent d'ailleurs jusqu'à la sphère médiatique et politique, où le mot lui-même est devenu très à la mode. Les multiples appropriations contemporaines d'auteurs «*canoniques*» du genre dystopique — l'on pense par exemple aux différents usages d'Orwell (Goldstein, 2000) —, ainsi que le récent succès commercial de romans — qu'ils mettent en scène l'avènement d'une théocratie en France (*Soumission*, de M. Houellebecq) ou bien le fonctionnement de la notation sociale dans une société totalitaire (*La zone du dehors*, d'Alain Damasio) —, d'adaptations cinématographiques (*Hunger Games*, *Divergente*) ou de séries télévisuelles (*The Handmaid's Tale*, *Black Mirror*, *Years and Years*) décrivant des mondes du futur terrifiants nous interrogent donc sur la place des récits dystopiques dans nos sociétés.

Ce foisonnement actuel du genre dystopique peut certes simplement témoigner de l'existence d'une demande globale pour un certain type de produit culturel relativement standardisé. Le récit dystopique repose sur une trame narrative assez simple, potentiellement universelle : il met en scène le parcours initiatique d'un ou plusieurs individus tentant de résister, le plus souvent sans succès, contre l'absurdité et l'injustice d'un ordre socio-politique vécu comme profondément aliénant (Godin, 2010). Cette trame narrative, que l'on a pu rapprocher de celle du mythe⁸, s'accommode d'une grande diversité de formats ou de supports — qu'il s'agisse de livres, de films, de séries télévisées, de jeux vidéo, tels que ceux qui s'adressent aux «*jeunes adultes*» — eux-mêmes fortement standardisés et qui circulent au sein de champs de production culturelle largement internationalisés (Sapiro, Pacouret, Picaud, 2015). Ainsi le foisonnement actuel des dystopies peut-il être lu, du moins en partie, comme le succès commercial d'un produit culturel mondialisé, potentiellement dépourvu de signification politique.

dystopie et science-fiction, voir Claeys, 2016, p. 284-288 ; Millet et Labbé, 2001, p. 201-205 ; Rumpala, 2018.

8. Comme le héros du mythe, le personnage central de la dystopie passe par différentes étapes au cours de son parcours : celle du choc initial devant la prise de conscience du caractère aliénant de la situation vécue, celle du déni, puis celle de la révolte, suivie d'un parcours semé d'embûches.

Néanmoins, l'affinité du récit dystopique avec le récit mythique, lequel permet aux sociétés de se confronter avec un certain nombre de questionnements universels, nous permet d'ouvrir la réflexion vers une autre dimension du moment dystopique actuel, qui est celle du dévoilement. Ainsi le présent dossier part-il de l'hypothèse selon laquelle le succès contemporain de ce genre est symptomatique d'une configuration idéologique et intellectuelle spécifique et que l'on peut le relier à l'expérience particulière de notre époque. En effet, c'est également la capacité du genre dystopique à mettre en scène les imaginaires d'une époque, à exprimer les tensions qui traversent l'espace social — autrement dit, à être investi de significations pleinement politiques — qui sous-tend l'existence de ce moment dystopique mondial. De ce point de vue, nous estimons qu'il existe bien un espace-temps de la dystopie aujourd'hui : celui de la mondialisation, entendue comme accélération du temps social et rétraction de la distance à travers l'extension planétaire d'un techno-capitalisme⁹ qui, de par son impact corrosif sur les capacités de l'action collective et le sens du commun, sur les projets d'émancipation et sur les possibilités même de la vie sur Terre, dépossède individus et sociétés de la croyance en leur capacité à maîtriser leur destin. La « face obscure » du rêve californien telle qu'elle s'exprime, notamment, dans le transhumanisme de certains entrepreneurs de la Silicon Valley illustre, au demeurant, combien l'appropriation privée de l'imaginaire utopique est porteuse de potentiel dystopique¹⁰. Rien n'illustrerait mieux, aujourd'hui, cette réversibilité de l'utopie en dystopie que les mégalo-poles où coexistent espaces utopiques (ceux des *gated communities* promettant l'éradication du risque pour les plus fortunés) et espaces dystopiques (friches urbaines, centre-villes paupérisés) et où les promesses de la « ville intelligente » sont grosses de potentiel autoritaire, au bénéfice de quelques-uns. L'engouement actuel pour la dystopie témoignerait ainsi, plus fondamentalement, d'une difficulté des individus et des sociétés à construire un avenir collectif, d'un « *malaise dans la temporalité* » (Zawadzki, 2002), à une époque où l'accélération des rythmes sociaux et politiques exacerbe la crainte d'une perte de contrôle sur la vie des individus et les trajectoires des sociétés (Michon, 2005 ; Rosa, 2010), comme l'illustrent les dystopies mettant en scène, notamment sous le format sériel, des futurs simultanément déjà-là et à venir.

Si la dystopie exprime des peurs anciennes, déjà présentes dans les récits du XIX^e siècle (liées, par exemple, aux innovations technologiques, aux enjeux écologiques, démographiques), elle semble traduire aussi un sentiment de chute et d'impuissance qui trouve désormais une forme d'objectivation scientifique.

9. Extension d'un techno-capitalisme souvent perçu comme une forme d'« américanisation » du monde, dont l'on retrouve le rejet dans les premières contre-utopies du dix-neuvième siècle (Angenot, 1985).

10. Voir notamment le numéro spécial de la revue *Esprit* de mai 2019 intitulé « L'idéologie de la Silicon Valley ».

Littérature du basculement, du point de rupture (Claisse, 2010), la dystopie entretiendrait donc une affinité particulière avec une pensée catastrophique qui n'a certes rien de nouveau en elle-même mais qui entre aujourd'hui en étroite résonance avec la notion d'anthropocène, s'articulant ainsi avec un certain nombre de discours savants attestant de la capacité de l'homme à détruire le système terrestre (Engélibert, 2019).

LE MOMENT DYSTOPIQUE : UN MOMENT RÉACTIONNAIRE ?

Vu sous cet angle, le moment dystopique actuel pourrait être interprété comme l'une des manifestations d'un certain « esprit du temps » au sein duquel la figure du réactionnaire, nostalgique d'un âge d'or révolu et prônant le retour au passé tout en saluant l'apocalypse à venir, prend la place du révolutionnaire et de son idéologie du progrès (Lilla, 2019). L'appropriation, par nombre d'essayistes ou d'« intellectuels » médiatiques que l'on a pu qualifier de « néo-réactionnaires » (Durand et Sindaco, 2015), de références renvoyant aux classiques du genre dystopique (des ouvrages à succès de l'essayiste Laurent Obertone¹¹ à la dénomination d'un comité de journalistes s'érigeant contre une supposée censure¹²) semblerait ainsi valider la thèse d'un moment dystopique comme moment réactionnaire à l'échelle internationale (Durand et Sindaco, 2015, p. 18-19). Fable aux tonalités crépusculaires, le récit dystopique serait donc porteur d'un « *esprit de réaction* » (hostilité au progrès et à l'idée même de réforme sociale, dénonciation de forces étrangères, anonymes, dépossédant l'individu, rejet des changements technologiques) que Marc Angenot (1985) estime consubstantiel à cette « formule idéologico-littéraire » née en opposition, selon lui, aux utopies socialistes.

Expression d'un moment réactionnaire « au pire », le moment dystopique contemporain serait, « au mieux », profondément conservateur, à travers la disqualification de l'alternative, de l'agir collectif, que la dystopie semble opérer. Fable de la « fin de l'Histoire », elle relate en effet une tentative de résistance au *statu quo* qui s'avère rarement collective et presque jamais victorieuse et, si elle part d'une lecture satirique du réel, d'un monde en partie déjà advenu, elle ne propose pas, contrairement à l'utopie, d'issue explicite à la société existante. De prime abord, le récit dystopique semble ainsi présenter quelque affinité avec un monde où l'absence d'alternative a été mise en formule, où les grands récits mobilisateurs auraient laissé place à la désillusion, où l'optimisme des utopies serait désormais l'apanage de quelques hommes d'affaires

11. Citons notamment : *La France Orange mécanique*, Éditions Ring, 2013 ; *La France Big Brother*, Éditions Ring, 2015. Ces essais décrivent une France en proie à une violence endémique et à un « conditionnement des masses » de type totalitaire.

12. Créé en 2015 par six journalistes se réclamant du souverainisme, dont certains jouissent d'une forte visibilité médiatique (citons par exemple Natacha Polony et Eugénie Bastié), le « comité Orwell » entendait lutter contre une dérive « totalitaire » de la société française.

devenus rois d'un techno-capitalisme futuriste (Deléage, 2008) et où l'imaginaire de l'effondrement planétaire et le malaise démocratique peuvent nourrir le scepticisme, voire le sarcasme quant à la puissance transformatrice de l'action collective.

UNE MULTIPLICITÉ D'APPROPRIATIONS POLITIQUES

Néanmoins, la grande diversité des positionnements des auteurs de dystopies (depuis l'engagement socialiste d'un George Orwell au combat libertarien d'une Ayn Rand), des problèmes dont les récits dystopiques extrapolent les possibles conséquences (qu'il s'agisse de l'appropriation privée des innovations technologiques et des inégalités sociales dans les dystopies des années 80, de l'accaparement du corps des femmes dans les dystopies se réclamant du féminisme ou des phénomènes migratoires dans les dystopies qualifiées de « *démographiques* » (Domingo, 2008)) et des usages faits de ces récits montre les limites d'un exercice taxinomique qui consisterait à essayer d'identifier le type d'idéologie dont ils seraient porteurs. Ainsi le présent dossier témoigne-t-il de la multiplicité des usages politiques possibles du genre et des références dystopiques, en partant du principe selon lequel une production culturelle n'est pas politique en raison de ses seules propriétés intrinsèques mais qu'elle acquiert également telle ou telle signification idéologique dès lors que des publics en produisent une interprétation politique, en la situant dans un contexte social, politique, culturel particulier (Esquenazi, 2011).

À cet égard, tous les récits ici étudiés ont en commun de recourir au genre dystopique pour mettre en forme une critique, plus ou moins radicale, des sociétés contemporaines — notamment à travers la mise en scène des figures de l'*outsider*, de l'étranger, du rebelle, du « déviant », figures qui introduisent un point de vue permettant de dévoiler les impensés dystopiques du présent. Décemment du regard, la dystopie apparaît ainsi, notamment pour ce qui est du sous-genre post-apocalyptique, comme une porte ouverte sur moment, voire un « *kairos* » (Engélibert et Guidée, 2019, p. 14) laissant entrevoir une possibilité de dissidence, un horizon d'action. Il apparaît alors que loin de n'être que l'expression d'un pessimisme, d'une nostalgie ou d'une angoisse du déclin, voire de la disparition, les dystopies jouent aussi un rôle de mise en garde. En ce sens, elles ne constituent pas qu'un témoignage d'impuissance mais présentent un certain « potentiel heuristique » (Rumpala, 2010) en explorant des mondes du futur possibles. Elles appellent à la vigilance pour conjurer les menaces (Claisse, 2010) et peuvent finalement conduire à imaginer des possibilités d'action ou d'émancipation. Paradoxalement elles ne sont donc pas dépourvues de toute « conscience utopique » (Gauchet, 2003) — même s'il s'agit d'une conscience utopique délestée de la croyance en un progrès linéaire, en une possible fin de l'histoire. Ambivalentes, comme nous l'avons vu, dans leurs rapports à l'utopie (Engélibert, 2019), les dystopies nous interrogent sur notre capacité et notre volonté à

faire acte de rupture avec un présent aux accents apocalyptiques (Foessel, 2012 ; Engélibert, 2019).

De ce point de vue, les avatars récents du cyberpunk, tels que le « solar punk¹³ », semblent illustrer l'émergence d'une fiction d'anticipation qui, dégagée à la fois du messianisme eschatologique et de la croyance au progrès, dessine de véritables alternatives aux sociétés actuelles. Ils annoncent peut-être la fin prochaine d'une parenthèse dystopique sur le point d'être fermée. Aussi, plutôt que de déplorer un supposé déclin des utopies au profit des dystopies, le présent dossier entend interroger ce que celles-ci nous disent de notre époque, de ses peurs comme de ses espoirs, à travers l'analyse des récits qu'elles élaborent mais aussi de leurs modes de production, d'appropriation et de réception, qui en déterminent la signification et en conditionnent le succès. Pour répondre à une telle interrogation, les articles composant le dossier examinent différents types de dystopies en étudiant plusieurs sous-genres : littérature de l'effondrement et récits de fin du monde, cyberpunk et science-fiction, dystopies « féministes », etc. Cette diversité s'applique aussi aux supports, à la matérialité des récits étudiés, qu'il s'agisse de romans (œuvres « canoniques » ou « mineures », « littérature jeunesse »), de séries télévisées, de films.

En étudiant les procédés (littéraires, esthétiques, temporels) déployés dans les œuvres étudiées, les trois premiers articles interrogent la façon dont ces dystopies, en donnant à voir des problèmes abstraits (tels que l'érosion de la sphère publique, le devenir du techno-capitalisme ou la crise écologique globale), mettent en récit certaines évolutions considérées comme néfastes pour le plus grand nombre. En s'intéressant au monde des producteurs de séries dystopiques, aux « consommateurs » de ces biens culturels et aux entrepreneurs de morale qui se les approprient, les trois articles suivants étudient plus spécifiquement les acteurs contribuant à l'existence d'œuvres dystopiques envisagées comme productions collectives, aux opérations de marquage qu'ils entreprennent, aux appropriations, notamment militantes, qu'ils en font.

13. Apparu en 2008, au moment de la crise financière et économique, le *solar punk* est un mouvement intellectuel organisé autour des enjeux environnementaux et sociaux, désormais doté d'un manifeste, reposant sur un genre fictionnel et une esthétique propres, qui entend rompre avec la noirceur du cyberpunk en pensant une nouvelle société réorganisée autour des énergies renouvelables.

BIBLIOGRAPHIE

Angenot Marc, «The Emergence of the Anti-Utopian Genre in France», *Science Fiction Studies*, 1985, vol. 12, n°2, p. 129-135.

Baccolini Rafaella et Moylan Tom, *Dark Horizons: Science fiction and the dystopian imagination*, New-York, Routledge, 2013.

Braga Corin, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Braga Corin, *Les Antiutopies classiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Braga Corin, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Bagchi Barnita (ed.), *The Politics of the (Im)Possible: Utopia and Dystopia Reconsidered*, SAGE Publications, 2012.

Bazin Laurent, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2019.

Booker M. Keith, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994.

Chopplet Marc, «Utopie, fiction et politique dans les *Quaderni*», *Quaderni*, 2019, n°99-100.

Claisse Frédéric, «Futurs antérieurs et précédents uchroniques: l'anti-utopie comme conjuration de la menace», *Temporalités*, 2010, n°12.

Claeys Gregory, *Dystopia: a natural history*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Deléage Jean-Paul, «Utopies et dystopies écologiques», *Écologie & politique*, 2008, vol.37, n°3, p.33-43.

Desry Clément et Stiénon Valérie, *(Bé)vués du futur. Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

Domingo Andreu, «“Demodystopias”: Prospects of Demographic Hell», *Population and Development Review*, 2008, vol.34, n°4, p.725-745.

Durand Pascal et Sindaco Sarah, *Le discours «néo-réactionnaire»*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Elias Nobert, *L'Utopie*, Paris, La Découverte, 2014.

Engélibert Jean-Paul et Guidée Raphaëlle, «Actualité de l'utopie», dans *Utopie et catastrophe. Revers et renaissance de l'utopie*, Rennes, PUR, 2015.

Engélibert Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des récits d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

Esquenazi Jean-Pierre, «Quand un produit culturel industriel est-il une “œuvre politique” ? », *Réseaux*, 2011, vol.167, n°3, p.189-208.

Foessel Michaël, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 2012.

Gauchet Marcel, «Visages de l'autre. Les trajectoires de la conscience utopique», *Le Débat*, 2003, n°3, p.112-120.

Godin Christian, «Sens de la contre-utopie», *Cités*, 2010, n°42, p.61-68.

Goldstein Philip, «Orwell as a (neo-) conservative: the reception of 1984», *Midwest Modern Language Modern Association*, 2000, 33(1), p.44-51.

Gordin Michael et al., eds., *Utopia / Dystopia. Conditions of Hystorical Possibility*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

Kumar Krishan, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Time*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

Letourneux Matthieu et Stiénon Valérie, «L'anticipation dans les discours médiatiques et sociaux: genres, supports, valeurs», *CONTEXTES (En ligne)*, 2018, n°21.

Lilla Mark, *L'esprit de réaction*, Paris, Desclée de Brouwer, 2019.

Michon Pascal, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

Millet Gilbert et Labbé Denis, *La science-fiction*, Paris, Belin, 2001.

Paquot Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2007.

Pagès Dominique, «Des mondes parfaits aux mondes possibles: les territoires équivoques de l'utopie», *Quaderni*, 2000, n°41, p.43-63.

Rosa Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, La Découverte, coll. «Théorie critique», 2010.

Rumpala Yannick, «Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique», *Raisons politiques*, n°40, 2010, p.97-113.

Rumpala Yannick, *Hors des décombres du monde. Ecologie, science-fiction et éthique du futur*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018.

Sapiro Gisèle, Pacouret Jérôme et Picaud Myrtille, «Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol.206-207, n°1, p.4-13.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

Sfiez Lucien, *La santé parfaite, critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Seuil, 1995.

Sfiez Lucien, «Préface», *La fabrique de l'utopie*, *Quaderni*, 2000, n°40, p.5-10.

Stiénon Valérie, «Le siècle de la dystopie ? Propositions pour une histoire littéraire», *Le XIX^e siècle face au futur*, (en ligne), 2016 <<https://vimeo.com/154036196>>

Vieira Fatima, (dir.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Zawadzki Paul, (dir.), *Malaise dans la temporalité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.