

POLITISER LES IMAGINAIRES

Vers une imagination matérialiste

Camille Leboulanger

© Décembre 2025

POLITISER LES IMAGINAIRES - Vers une imagination matérialiste

INTRODUCTION - « Libérer les imaginaires ».....	5
I. Des littératures de l'imaginaire.....	10
1. Imaginaires génériques.....	10
2. Des littératures minoritaire.....	12
3. ... qui cultivent leur singularité.....	14
II. Les artistes-auteur·ices face aux industries culturelles...16	
1. Des conditions de production inégalitaires.....	16
2. Un travail invisibilisé et pressurisé.....	18
3. Les artistes-auteur·ices, le machinisme et l'imaginaire de la fin du travail.....	20
IV. Imaginaires et capitalisme.....22	
1. Une marchandise pas comme les autres ?.....	22
2. Structures hégémoniques de l'imagination.....	25
3. Le méta-texte est-il subversif ?.....	27
4. Imaginaires de propagande.....	29
5. Prophètes et professionnels : une double justification.....	31
V. « Nous vivons dans un roman de science-fiction... ».....35	
1. Nova : un imaginaire du miracle technique.....	35
2. De la nostalgie comme imaginaire et comme idéologie....	38
3. Dystopies totalitaires et anti-utopisme.....	40
4. Une autre fin du monde est-elle possible ?.....	42
5. Les loups et l'archipel.....	44
6. Une « utopie » technologique : la ville du futur.....	46
VI. « ... que nous écrivons ensemble. ».....49	

1. Structures de genre, structures de genres.....	49
2. Une critique féministe interne ancienne, mais peu connue	52
3. Des futurs sans les hommes.....	54
4. La cité des ruines et des cabanes.....	57
5. De l'universalité (ou non) des structures narratives.....	59
6. Imaginaires de la lutte : affirmative, existentielle, sociale. 62	
VII. Imaginaires du politique.....	65
1. Raconter la politique ou récit politique ?.....	67
2. De l'héroïsme.....	68
3. Délibérer, montrer, dire.....	70
4. « Je au présent » : une esthétique littéraire de l'individualisme.....	73
5. Écrire multiple, écrire collectif.....	76
VIII. Propositions pour une imagination matérialiste.....	79
1. Pour en finir avec la neutralité axiologique.....	79
2. Pouvoir du récit ; pouvoir sur le récit.....	83
3. Sortir du mythe.....	85
4. Des mondes imaginaires en trois dimensions.....	87
5. Une caractérisation matérialiste des personnages.....	90
6. Contre les récits-machines : des récits inefficaces.....	92
7. Vers une imagination matérialiste.....	95
Politiser l'imaginaire.....	98
Remerciements.....	100

À la mémoire de Fredric Jameson (1934-2024).
« Always historicize ! »

Je trouve que la science-fiction est particulièrement capable d'explorer la relation entre une forme sociale et ses conséquences plus larges. La science-fiction se saisit d'un fait social particulier – souvent une technologie, mais ça peut aussi être une rencontre avec l'autre, une forme de crise, une altération de l'organisation des institutions sociales, en tout cas un nœud spécifique des relations entre les gens – et le modifie, avant d'extrapoler ce à quoi le monde ressemblerait. Cette imagination contrefactuelle produit une série d'affirmations sociales, historiques et causales. Cela en fait un genre très adapté à penser la relation entre les changements des institutions sociales et les expériences individuelles : une question centrale et fondamentale de la pensée révolutionnaire.

M.E. O'Brien, autrice de Tout pour tout le monde (éditions Argyll, 2024), interview, 2024

*

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim,

l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.

Victor Hugo, avant-propos des *Misérables*, 1862

*

À toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes ; autrement dit, la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est en même temps la puissance spirituelle dominante. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose en même temps, de ce fait, des moyens de la production intellectuelle, si bien qu'en général, elle exerce son pouvoir sur les idées de ceux à qui ces moyens font défaut.

Karl Marx, *L'Idéologie allemande*, 1846

*

Nous vivons sous le joug du capitalisme, et son pouvoir nous paraît absolu. Il en était de même de la royauté de droit divin. Tout pouvoir humain peut être contesté et modifié par les êtres humains. La résistance et le changement trouvent souvent leur origine dans l'art, très souvent dans le nôtre – l'art des mots

Ursula K. Le Guin, discours de réception de la *National Book Foundation's Medal for Distinguished Contribution*, novembre 2014

INTRODUCTION – « Libérer les imaginaires »

Le 26 avril 2023, le journal Libération publie une tribune, signée par un collectif, affirmant que « la culture a son rôle à jouer pour changer les imaginaires ». Le site de la fondation Lilian Thuram, ONG « Contre le racisme », contient un long dossier pour « changer nos imaginaires ». Le 29 février 2024, Corinne Mrejen, « *chief impact officer* » et directrice générale du Pôle Les Echos-Le Parisien Partenaires, publie dans le journal en ligne un article intitulé « changer les imaginaires pour transformer le monde ». Le 23 novembre 2020, la Direction interministérielle de la transformation publique organisait une conférence intitulée « Renouveler les imaginaires de l'innovation publique » dans le cadre de ses « Mardis de l'Innovation ». Le 21 octobre 2023, l'association Iksis publiait un magazine intitulé *Nos mondes queer*, dans le but affiché de « renouveler les imaginaires »¹. Le 1^{er} et 2 février 2024, le journal Le Dauphiné Libéré organisait à Grenoble un « grand festival de l'innovation » où l'on se posait la question de « comment réinventer les imaginaires dans la tech »

Cette énumération, sans ordre ni hiérarchie, pourrait durer indéfiniment tant le mot « imaginaire » semble s'être imposé dans une large partie de l'espace public, repris par une grande variété d'acteurs. Pour les « jeunes franciliens », la RATP propose même un forfait « imagine R ». Qui n'a jamais découvert un salon de coiffure nommé « Imagin'hair » ?

Comme la plupart des promesses du « monde d'après » qui ont fait florès dans le discours médiatique et gouvernemental suite à la pandémie de COVID 19 et aux confinements sanitaires, cette appel à « renouvellement » paraît n'avoir produit que peu d'effets. Les politiques publiques néolibérales se sont poursuivies, aggravées et même radicalisées, le même Président a été réélu, le gouvernement français a été largement reconduit à l'identique, etc. À la question « Qu'est-ce qui a changé dans l'organisation de notre société depuis 2020 ? », on peut légitimement répondre « Pas grand-chose. » Les appels à « libérer/ouvrir/changer/refonder/renouveler/etc. » les imaginaires apparaissent, au mieux, comme un verni apaisant, au pire comme une communication managériale hypocrite. Je ne peux m'empêcher de remarquer la similitude avec le slogan macroniste qui appelait en 2017 à « libérer les énergies ». La pandémie, si elle a semblé marquer un marqueur important pour de nombreuses personnes, paraît n'avoir que légèrement bousculé les agendas politiques. Les extrêmes-droites néofascistes sont au pouvoir ou très près de l'être, les catastrophes climatiques se multiplient alors que les COP se succèdent sans rien changer à la trajectoire du capitalisme extractiviste vers l'inhabitabilité de la planète pour le plus grand monde.

À gauche, ces appels aux imaginaires dessinent en creux une recherche éperdue des moyens de reconstruire une hégémonie culturelle qui semble perdue – si tant est qu'elle eût jamais existé. On se tourne vers la figure évanescante des

« imaginaires », à la recherche de nouveaux rapports aux mondes, de nouvelles manières de mobiliser contre un capitalisme radicalisé, peut-être même pour conjurer un sentiment d'impuissance. Les industries culturelles et les producteur·ices de récits sont placés dans une situation paradoxale : symboliquement chargé·es de procurer une boussole morale au corps social, voire de produire de « nouveaux imaginaires désirables », iels sont pris dans des rapports de production industriels souvent peu conscientisés, et encore moins politisés. Ainsi se succèdent prises de paroles, appels et autres tribunes dont on peine, à vrai dire, à quantifier ou simplement à percevoir les effets.

J'ai publié plusieurs romans dans les littératures dites « de l'imaginaire ». Lors de rencontres en librairie, ou dans des festivals, on me pose souvent la question : « Pensez-vous que les livres, les récits, la littérature puisse changer les imaginaires ? ». J'ai souvent été contraint d'éviter ou de noyer le poisson, faute de réponse pertinente à mes yeux. La question me semble à la fois trop vague et trop usée, tant le rôle des artistes au sein de la société a été débattu au cours de l'histoire littéraire. Ce livre est une tentative, sinon de répondre à cette question, tout au moins d'en déplier les termes et les problématiques. J'y traite en majorité des littératures dites « de l'imaginaire » (science-fiction, fantasy, fantastique, etc.) et des autres formes de ces genres (bande-dessinée, cinéma, séries télévisées, jeu-vidéo) mais la réflexion développée ne les concerne pas exclusivement.

Le succès du mot « imaginaire » dans le langage médiatique (tant dans les médias généralistes que dans la gauche critique) n'est pas anodin. Comme tout fait social, il mérite d'être interrogé politiquement, c'est à dire en termes de relations de pouvoir et d'effets sur le réel. Le présent livre vise à proposer des pistes pour politiser les imaginaires, c'est-à-dire, pour paraphraser Matthieu Adam², réaliser « la conjonction d'une montée en généralité et d'une montée en conflictualité ». Cette double montée ne peut se faire sans une étude des conditions de production, de diffusion et de réception des différents biens matériels et symboliques, des structures intellectuelles et idéologiques, ainsi que des marchandises variées, que l'on désigne ensemble sous ce seul terme d'« imaginaire », vague et polysémique.

Ainsi, au-delà des usages relevant des discours commun, promotionnels ou de propagande, de quoi parle-t-on exactement quand on parle d'« imaginaire » ?

Dans le langage courant, « imaginaire » est synonyme de « fictif », ou encore le contraire de « réel ». L'imagination est le domaine de la rêverie, de la fantaisie. Le chercheur Nicolas Nova en donnait une définition sous forme d'énumération : « les discours, les représentations, les mythes et l'imagerie ». Pour Frédéric Lordon, « l'imagination est la capacité à se donner par anticipation une représentation vivace de ce qui est susceptible de se produire, c'est-à-dire des images de force

impressionnante suffisante : un comme si c'était déjà là³. » Quand j'utiliserai dans ce livre le mot « imaginaire », c'est principalement à la définition de Frédéric Lordon en tant que capacité que je me référerai, bien que l'analyse se fonde en grande majorité sur le corpus que circonscrit Nicolas Nova.

Cette faculté de se représenter des choses qui ne sont pas, est associée dans... un imaginaire largement répandu à l'hémisphère droit (et donc à la « main gauche », la « sinistre », c'est à dire connotée péjorativement) du cerveau, le cerveau de la créativité, de l'intuition et des sentiments et de la « pensée en arborescence » – par opposition à l'hémisphère gauche, réputé en charge de la logique, de la rationalité, et de la « pensée séquentielle ».

Dans une perspective de genre, « l'imaginaire » est donc un domaine socialement « féminin » : les jeunes filles seraient plutôt « littéraires » et moins « matheuses » – et cette représentation sexiste des facultés a servi à justifier l'absence d'éducation scientifique dispensée aux femmes durant le XIX^e et le XX^e siècle occidental, et encore aujourd'hui. Dans le domaine scolaire, les jeunes filles et jeunes femmes lisent davantage de fiction que les jeunes garçons et les jeunes hommes, dont les intérêts, il est vrai, sont plus facilement orientés vers l'activité sportive. Les filles lisent sur le bord de la cour, tandis que les garçons jouent au football au centre. On le verra, cette division est elle-même reproduite au sein des littératures de l'imaginaire, dans les œuvres produites comme dans leur réception et leur diffusion.

L'imaginaire, c'est aussi l'enfantin, voire le puéril. On s'extasie devant une jeune personne qui exprime une idée différente ou contraire aux représentations communes : « Quelle imagination ! ». L'imaginaire est associé à une certaine spontanéité, aux « déchaînement » et à la libération. C'est le sens du fameux slogan de 1968 « L'imagination au pouvoir » mais aussi de la quasi-injonction à « garder son âme d'enfant. »

L'« imaginaire » est donc une catégorie négative, opposée au « bon sens » et au « réalisme » (dixit Emmanuel Macron : « Il n'y a pas d'argent magique », « C'est de la poudre de perlimpinpin. », etc. L'imaginaire, c'est le royaume du merveilleux, du conte, de l'irréaliste, de l'utopie, voire même du futile. L'imagination serait une sorte d'escapisme, une forme euphémisée de divertissement Pascalien. Comme l'a montré Élodie Hommel dans son enquête sur les jeunes lecteur·ices des littératures de l'imaginaire⁴, « l'évasion » ou la projection dans « d'autres monde » est l'une de leurs principales motivations à lire ces genres. Cette position éthique est d'ailleurs souvent revendiquée par certain·es auteur·ices par la phrase « Moi, j'écris simplement des histoires » ou par des lecteur·ices quand ielles déclarent lire, regarder un film, une série, jouer aux jeux-vidéos, écouter de la musique pour « se changer les idées. Implicitement, soutenir cette position me semble s'accorder avec Blaise Pascal, qui affirmait que le divertissement est « bas » et futile.

Une des manières de lutter contre ce jugement moral pourrait être de garder en tête que la fiction, déterminée par le « réel » a un effet rétroactif sur elle. Cependant, cette opposition réel/fiction, rationnel/émotionnel n'épuise pas le terme.

L'imagination est une faculté apparemment^a propre à l'être humain, capable de se représenter des choses qui ne sont pas, mais à partir de ce qu'il connaît déjà : ses expériences passées, son environnement social, sa coloration culturelle. En somme, pas plus qu'on ne pense à partir de rien, on n'imagine pas à partir de rien. Notre imagination est colorée, déterminée, structurée par notre réalité sociale et matérielle. Toutefois, le mouvement est à double sens puisqu'on ne peut imaginer faire que ce que l'on peut déjà imaginer. L'imaginaire agit donc sur le réel, et dans le réel, autant que l'inverse. Comme le dit un personnage de *Cloud Atlas*, le film de Lana & Lily Wachowski et Tom Tykwer, « toutes les limites sont des conventions. Une convention peut-être transcendée, mais seulement en concevant préalablement que c'est possible. » L'imaginaire est donc une réalité sociale. Comme toute réalité sociale, il est l'objet de contradictions et mêmes de lutte, qui reflètent en partie au moins celles du monde social dans son entièreté. Si l'imagination est, très concrètement, la production d'images ou, comme l'évoque Sandra Lucbert⁵, de *figures*. « Figurer », nous dit Lucbert, « est un geste d'écriture qu'y pense. » Plus loin, elle

a En tout cas, au sens où nous l'entendons. Quiconque vit avec un chien ou un chat sait que ces animaux rêvent et partagent donc avec *homo sapiens* la capacité de générer des *images* sensorielles nouvelles à partir d'expériences passées.

affirme que la littérature, puisque c'est son objet, « pense quelque chose, inévitablement ». Cela admis, la véritable question est « Que pense-t-elle ? ». L'imaginaire, c'est-à-dire la capacité de se figurer – de penser – *quelque chose d'une certaine manière*, n'est donc pas neutre ou indéterminée. Au contraire, il est situé.

J'aurais même tendance à affirmer qu'il est susceptible, comme n'importe quelle capacité humaine, à un entraînement et à un profond changement selon les conditions qui l'affectent. C'est un lieu commun sociologique que de dire que l'on pense différentes choses, et même différemment, selon sa classe sociale, son environnement culturel, son niveau d'adaptation au système scolaire, sa structure familiale, etc. Il est possible de changer de figures et de sortir de la « représentation », pour continuer avec la terminologie de Sandra Lucbert – c'est à dire de la présentation du même, de l'a-priori et de l'évident, c'est à dire des figures dominantes et majoritaires. Tout comme « les idées dominantes sont les idées de la classe dominante », il va de même des figures.

Cette exploration de la polysémie du terme ouvre la voie à plusieurs axes de politisation : non pas simplement faire l'inventaire de telle ou telle position évoquées, mises en valeur, ou contestées dans les œuvres, mais replacer ces œuvres dans leur contexte de production et se poser des questions comme : Qui fait les œuvres ? Qui les diffuse ? Comment ? Dans quel but ? Existe-t-il un rôle social spécialisé dans la production

d'imaginaires, qui sont les producteur·ices d'imaginaires ? Ces imaginaires qu'il faudrait changer, quels sont-ils ? Comment sont-ils produits ? Si la capacité d'imagination peut-être orientée, si elle peut être un outil politique du changement, comment agir sur elle ? Selon quelles déterminations, conscientes (les contraintes formelles, parfois acceptées volontairement pour des questions d'esthétique ou des impératifs de commande) ou non (la sociologie des producteurs d'imaginaire, leur place dans les structures de production, la place de cette activité productive dans leur vie, « loisir » ou non, etc.) ?

Se poser ces questions n'est pas postuler un déterminisme radical – c'est à dire une adéquation totale entre les auteur·ices et leurs œuvres de fiction imaginaire-, ni une intentionnalité absolue, mais c'est bel et bien *politiser l'imaginaire* : le situer comme un objet produit par des individus déterminés, dans un cadre social déterminé, dans la volonté au moins partiellement conscientisée de produire certains effets.

Politiser les imaginaires nécessite donc de s'adjoindre les outils et la force de la critique pour s'émanciper des imaginaires hégémoniques qui marchandisent et neutralisent l'imagination en cultivant chez les récepteur·ices une posture de consommateur, se voulant plus ou moins éclairé. Politiser les imaginaires, c'est reconnaître que le réel et l'imagination s'entreproduisent et s'interpénètrent dans des modalités qui épousent au moins en partie les conflictualités du monde social. Il s'agit

de ré-enclaver l'imaginaire comme une chose matérielle, de la ramener du monde des idées à la réalité sociale qui le conditionne et qu'il conditionne en retour

Ce livre traite principalement de ce qu'on appelle les genres de « l'imaginaire », en littérature mais aussi dans les autres arts narratifs, comme le cinéma, la bande-dessinée ou encore le jeu-vidéo. Je commencerai donc par en proposer quelques éléments schématiques de définition et de poétique de ces genres, ainsi qu'une description du fonctionnement de ce secteur particulier du champ littéraire.

Afin de mieux comprendre le processus matériel de production des imaginaires, je consacrerai ensuite un chapitre à la description des conditions de travail de ceux qui les produisent : les artistes-auteurices. Ensuite, j'observerai différents moyens qu'utilisent les puissances étatiques et capitalistes pour s'approprier la production d'imaginaires afin de construire et maintenir une hégémonie culturelle et politique.

Je chercherai ensuite à montrer en quoi la science-fiction informe, influence et reflète la modernité occidentale des XX^e et XX^e siècles. Pour ce faire, je questionnerai successivement les deux propositions de la phrase de Kim Stanley Robinson : « Nous vivons dans un roman de science-fiction que nous écrivons ensemble. ». Ce sera l'occasion de détailler les imaginaires majoritaires et ceux qui les remettent en question.

Le chapitre suivant questionnera les représentations du fait politique dans les genres de l'imaginaire. Enfin, je tenterai de proposer quelques pistes pour l'élaboration et la pratique d'une imagination matérialiste.

I. Des littératures de l'imaginaire

1. Imaginaires génériques

Le terme « littérature de l'imaginaire » date au moins des années 1990. En 1992, le « Grand prix de la science-fiction française » se renomme Grand Prix de l'Imaginaire (GPI) pour englober les sous-genres associés. Sans se perdre dans des controverses terminologiques, on peut dire que l'« imaginaire » recouvre trois grands sous-genres : la science-fiction, la *fantasy*, et le fantastique.

En faisant une rapide (et nécessairement incomplète) synthèse des recherches sur le sujet, je propose d'utiliser les définitions suivantes pour ces sous-genres.

Concernant le fantastique, je me référerai à la définition canonique proposée par Tsevan Todorov : il s'agit de la littérature du doute, l'espace narratif où l'intrusion du surnaturel n'est jamais accepté avec certitude. Ainsi, dans *Le Veston Ensorcelé* de Dino Buzzati, la véracité du récit est laissée à l'appréciation du lecteur, qui peut « choisir » de croire à la folie du narrateur.

La *fantasy*, quant à elle, a partie liée au merveilleux. Les éléments surnaturels sont pleinement acceptés comme partie intégrante du monde fictionnel. L'exemple paradigmique reste *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R Tolkien, où les créatures merveilleuses – elfes, nains, dragons, sorciers – sont des réalités « naturelles ».

La science-fiction, enfin. La discussion de son « invention » est sans fin, mais on la fait généralement remonter au moins jusqu'à *La Machine à explorer le temps* de H.G. Wells, publié en 1895, au « merveilleux scientifique » de Jules Vernes ou, plus loin encore, au *Frankenstein ou : Le Prométhée Moderne* de Mary Shelley, publié en 1818^a. Je voudrais proposer une définition de la science-fiction comme une littérature positiviste, voire matérialiste. Il est communément admis qu'un récit de science-fiction est fondé sur la proposition d'une « innovation » scientifique (ou, comme on le verra plus loin, technique) dont les conséquences sur la société sont ensuite extrapolées. Ce qui la distingue génériquement, c'est qu'elle est fondée sur la question « Et si ? » Et si l'on inventait des robots pour travailler à notre place, comme dans *R.U.R* de Karel Čapek ou dans les *Robots* d'Isaac Asimov ? Et si l'on trouvait le moyen de voyager dans le temps ou d'explorer d'autres réalité ? Et si l'on inventait un moteur permettant de voyager plus rapidement que la lumière ? Et si l'on concevait un traitement de longévité qui rend chaque humain virtuellement immortel ? Les possibilités sont très littéralement aussi infinies que... l'imagination humaine.

Positiviste, la science-fiction l'est parce qu'elle a pour support et pour objet « l'étude des forces qui appartiennent à la matière, et des conditions ou lois qui régissent ces forces »⁶. C'est l'image d'Épinal qu'on en garde généralement : celle d'une

a Je laisse volontairement de côté ses racines antérieures, des récits de voyage merveilleux de Cyrano de Bergerac ou Lucien de Samosate ou

littérature qui pose, à partir des sciences dites « dures », des questions métaphysiques. Matérialiste, elle l'est puisqu'elle cherche de manière causale les conséquences sociales (dans l'usage général du terme) de propositions matérielles et historiques. À ce titre, on peut citer à titre d'exemple la pratique de l'histoire contrefactuelle ou « uchronie » : l'extrapolation à partir d'un basculement historique différent. Et si l'Empire Romain n'avait pas « chuté » ? Et si les Nazis avaient gagné la guerre ? La science-fiction est matérialiste parce qu'elle pense le social, et qu'elle s'appuie donc sur les sciences « humaines » et sociales : l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, l'économie (pour peu qu'on accepte qu'il s'agisse d'une science...). Pour Fredric Jameson, son émergence est même « le symptôme d'une mutation de notre rapport au temps historique lui-même ».

Le terme de « *speculative fiction* » – littéralement : « fiction spéculative » –, attribué à l'auteur Robert Heinlein, est parfois employé pour regrouper l'ensemble des genres et sous-genres des « littératures de l'imaginaire. » ; et ce quoiqu'Heinlein l'eût utilisé comme simple synonyme de « science-fiction ». Cette proposition a le mérite de pointer du doigt la particularité revendiquée par ces genres : le fait de spéculer, c'est-à-dire de poser la question « et si ? ».

Dans le cas du fantastique, le « et si ? » est une interrogation incertaine, sa réponse est « peut-être ». La fantasy, elle, se demande « et si d'autres mondes entièrement

étrangers au nôtre existaient ? ». Bien sûr, de nombreux sous-genres font interagir ces « mondes seconds » avec le nôtre mais, pour simplifier, je considérerai alors que le « monde premier », celui présenté le nôtre, et le « monde second », sont tous deux inclus dans un monde imaginaire plus large : celui de la diégèse.

La science-fiction, elle, a la particularité de fonder en science (Irène Langlet parle de « techno-science ») son « et si ? » et, dans une certaine mesure, de revendiquer pour elle l'expertise, la rigueur, la méthode, et la « tournure d'esprit » couramment attribuée au champ scientifique. C'est aussi, on le verra, une façon de revendiquer son indépendance, non seulement par rapport aux autres genres de l'imaginaire, mais surtout envers les littératures majoritaires.

La sociologue Élodie Hommel montre toutefois que ces « catégories et délimitations savantes des littératures de l'imaginaire [sont] peu investies par les lecteurs et lectrices, qui leur préfèrent des catégorisations profanes plus proches de leur expérience concrète de lecture (thématische, ressentis, aspect physique du livre) »⁷. Seule une frange particulièrement investie de lecteur·ices les emploie couramment, les manipule et les conteste. Bien plus que des réalités objectives, les « genres » sont des ensembles de représentations, des horizons d'attente guidant le choix et l'appréciation des œuvres ; en somme, des imaginaires eux-mêmes.

Pourtant, la capacité de taxonomie se fait, on le verra, enjeu de distinction et l'enjeu du classement générique est pourtant crucial pour bien des lecteur·ices, car il pose la question de la place dans leur la bibliothèque ranger tel ou tel livre. C'est l'occasion de dire une première fois l'importance particulière de « l'objet livre » dans ce chant de la production littéraire.

2. Des littératures minoritaires...

Dans le champ de la production littéraire et de l'industrie du livre, les « littératures de l'imaginaire » constituent une section minoritaire et dominée, mais elle-même divisée en différentes sections. Comme champ (au sens que leur donnait Pierre Bourdieu), les divisions, dominations et contestations à l'intérieur du champ littéraire se répliquent en effet dans chaque « sous-champ », en fonctions des dynamiques et des contradictions du social en général.

Dans un entretien avec Yann Hernot⁸, le sociologue français déclare à ce propos que la science-fiction « ainsi qu'un certain nombre de genres dits mineurs comme le roman policier – est victime d'un stigmate arbitraire, purement social ». Pour autant, il précise que qualifier la SF de « genre mineur, c'est à dire socialement inférieur, est un simple constat. Ce qui ne veut pas dire une ratification. ». Toutefois « à partir d'un moment, la S.-F. (comme la B.D., le cinéma, la photographie) commence à se définir comme un espace relativement autonome, avec ses lois de fonctionnement propres, ses théoriciens, ses historiens, ses revues qui se piquent de sélectionner la vraie S.F. [...] Donc, il se constitue un champ de la S.-F., comportant un ensemble d'instances de consécration spécifiques, jurys, prix, etc. : il se constitue du même coup une légitimité spécifique, dont l'un des indices serait l'apparition d'historiens qui enregistrent l'histoire du genre, écrivent des biographies, canonisent certains formes

par opposition à d'autres, discriminent, distinguent le bon du mauvais (avec les morceaux choisis), codifient, légifèrent ».

Pour comprendre la place des littératures de l'imaginaire en tant que sous-champ du champ littéraire, on peut employer l'image des poupées russes : englobées dans le champ littéraire, elles en reproduisent par homothétie des « lois générales », notamment en ce qui concerne les processus de hiérarchisation et de légitimation. Cette hiérarchisation s'appuie selon lui notamment sur la constitution d'une « culture spécifique » : « Vient un moment où l'on ne peut plus comprendre ce qui se produit dans un champ si l'on n'en connaît pas l'histoire : parce qu'une histoire spécifique est investie dans la production [...], du même coup cette culture est aussi exigée du lecteur légitime, c'est-à-dire capable de faire la différence entre la S.F. noble et la S.F. ignoble, de reconnaître la *vraie* [c'est moi qui souligne] S.-F. »

Les littératures de l'imaginaire sont bel et bien une catégorie minoritaire, tant en termes de vente que de présence médiatique. Selon les chiffres proposés par l'Observatoire de l'Imaginaire et reproduits par Ariel Kyrou et Jérôme Vincent, il se publie chaque année environ 1400 romans de SF ou de fantasy, pour environ 30000 livres de fiction déposés en 2022^b. En terme de vente, ce domaine apparaît comme très minoritaire : il représente un chiffre d'affaire annuel entre 50 et 60 millions d'euros, pour un chiffre d'affaire global du marché du livre 4,3 milliards d'euros. Parmi ces publications, la SF est majoritaire

b Source : *Chiffres clefs du secteur du livre*, 04/12/2024, Ministère de la Culture

(45 %). Elle concentre également la majorité des 4 % d'articles consacrés aux genres de l'imaginaire par la presse littéraire généraliste. Commercialement et médiatiquement, l'imaginaire occupe donc une portion extrêmement congrue du champ littéraire.

Face à cette « illégitimité », l'éditeur Gérard Klein, fondateur entre autres de la célèbre collection « Ailleurs et demain » publiée aux éditions Robert Laffont décrit la SF comme « l'expression d'un groupe social relativement cohérent ; c'est beaucoup plus puissant qu'une école, c'est un mouvement collectif. »⁹ Il se représente donc cette « sous-culture » comme un groupe homogène et, surtout, cohérent : « une communauté ». Le geste de Klein est un geste d'« auto-défense symbolique » : dominé dans la légitimité, le champ de « l'imaginaire » se constitue comme « solidaire » face au mépris, réel ou supposé, dont il fait preuve de la part de « l'intelligentsia » et de la « culture dominante ». Le texte de Gérard Klein date des années 70 mais cette vision d'un « fandom » unifié est un imaginaire qui perdure. Mis en scène dans les événements collectifs, comme les festivals et les conventions spécialisées, il justifie toujours une attitude de « nous contre eux ». Cependant, il est ironique de constater que, tout en dénonçant « l'élitisme » des tenants de la « culture légitime », Gérard Klein se permet

des jugements radicaux sur, par exemple, la fantasy, qu'il qualifiait en 2004 dans le journal *Livres Hebdo* de « production

saisonnière ». Selon lui, « il n'y a pas de titres qui tiennent sur la longueur. C'est de la littérature périssable. » Les littératures de l'imaginaires sont donc bel et bien un espace où s'affrontent des représentations, des imaginaires et, fin de compte, des groupes sociaux différents ; groupes dont l'étude précise reste d'ailleurs à faire.

Les auteur·ices travaillant majoritairement dans les littératures de l'imaginaire sont fort peu considérés par les instances de légitimation (presse, prix littéraires, etc.), les préjugés d'une part de lecteur·ices restent profondément ancrés (« Je ne connais/n'aime pas ça », « Ce n'est pas pour moi, etc. ») et les genres de l'imaginaire sont bien plus associés aux différentes cultures populaires (*geek*, jeu-vidéo, otaku, cinéma et série d'animation, etc.) qu'au champ de la littérature.

Pour ne prendre qu'un exemple personnel, lors de l'édition 2022 du Faites Lire au Mans, nous étions quatre auteur·ices des littérature de l'imaginaire parmi une cinquantaine d'invité·es, nous étions placés hors de la tente « littérature », derrière les stands de bande-dessinée et de manga. Notre invitation ne tenait d'ailleurs qu'à l'insistance et la ténacité d'une des librairie partenaire du festival. Cette situation est anecdotique, mais elle révèle pour une réalité crue : à de très rares exceptions, ces littératures sont simplement invisibles aux yeux des institutions culturelles. Pour citer une nouvelle fois Gérard Klein : « L'ignorance se manifeste par le silence »

On peut toutefois nuancer ce constat. Les collections de « littérature générale » publient elles aussi des textes pouvant

être rangés dans les genres de l'imaginaire (20 % des textes publiés en 2022, OdI). L'exemple récent le plus parlant est sans doute le roman d'Hervé Le Tellier *L'Anomalie* (Gallimard, 2020) qui a réçu le Prix Goncourt l'année de sa sortie. Un auteur comme Bernard Werber n'est pas publié dans une collection spécialisée et l'écrivain Michel Bussi, plus connu pour ses romans policiers, a publié en 2021 un roman de SF chez son éditeur habituel. Gérard Klein reprend le terme d'« extraction » à Pierre Bourdieu : « Le discours tenu est à peu près le suivant : « La SF ? Oui, c'est intéressant. Il y a même de la bonne SF. Et la bonne SF, hein, c'est de la littérature. ». »

3. ... qui cultivent leur singularité

En réponse à sa domination au sein du champ littéraire, les littératures de l'imaginaire se constituent en « champ autonome avec appareil de célébration spécifique »¹⁰.

En effet, les acteur·ices des littératures de l'imaginaire ont développé leur propre discours de justification et de distinction. Il s'agit d'une posture que l'on peut rencontrer dans la plupart des « sous-cultures » symboliquement dominées. L'exemple que je connais le mieux et qui me semble le plus pertinent est celui de la musique hard-rock et metal. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si son public recoupe en partie celui des littératures de l'imaginaire, ni que celles-ci l'influencent souvent thématiquement.

Cette « auto-défense symbolique » est d'abord fondée sur le plaisir, largement invoqué comme motivation à lire ces littératures. Celui-ci semble prendre deux formes : l'amusement et l'émerveillement.

Pour Natacha Vas Deyre, chercheuse, enseignante et programmatrice du festival spécialisé Hypermondes, il « vient de l'enfance avec une forme d'esprit inhérente à la jeunesse. »^c L'écrivain Serge Lehman utilise lui une « vieille boutade : l'âge d'or de la SF, c'est quand on a treize ans. » Pour l'auteur Alain

c Sauf exception notée, les citations reproduites ici sont tirées des entretiens menés par Ariel Kyrou et Jérôme Vincent.

Damasio, la SF est « un genre très joueur ». Jeanne-A Debats, autrice et programmatrice littéraire du festival des Utopiales jusqu'en 2023, affirme quant à elle que « l'imaginaire, c'est un jeu ».

Pour la chercheuse Anne Besson, le plaisir de l'imaginaire est fondé sur « l'évasion, de très bonnes intrigues et des personnages hauts en couleur »¹¹. Natacha Vas Deyre, elle, suggère que l'imaginaire est une alternative à « un monde où l'enchantement disparaît de plus en plus ».

On retrouve ici un avatar ce que Darko Suvin appelait « distinciation cognitive » (*cognitive estrangement*) : le plaisir vient du contact avec l'ailleurs, de « défamiliariser et restructurer notre expérience de notre présent »¹² en opposition avec « le réel », incarné dans le champ littéraire par la « littérature générale » ou « blanche ». Cette catégorie particulièrement floue est le pendant « légitime » de la « littérature de genre ». Au sein du champ de l'imaginaire, la « littérature générale » fait dans une certaine mesure office de repoussoir. « La singularité de la science-fiction », affirme l'éditrice Mireille Rivalland, « c'est qu'elle ne déplace pas ses lecteurs pour un adultère dans le XV^e arrondissement de Paris »¹³. Pour continuer la citation d'Anne Besson suscitée, les propriétés d'évasion de l'imaginaire sont « autant de choses qu'on ne trouve pas forcément dans une littérature contemporaine plus mainstream ». Alain Damasio affirme même que « la SF est le genre le plus important pour notre

époque, le plus libre et le plus puissant ». L'insistance hyperbolique insiste bien sur la spécificité réelle ou supposée des « cultures de l'imaginaire ».

Cette pratique de distinction (qui relève peut-être d'une forme de « retournement de stigmate ») au sein d'une « communauté » (de lecteurices, de fans, etc.) en marge, procède même pour Serge Lehman d'un sorte de processus initiatique. L'approche de texte d'imaginaire de plus en plus « difficiles » est « une sorte d'apprentissage ». Il y aurait des œuvres qui sont de meilleurs « porte d'entrée » que d'autres vers des textes ardu.

« J'y ai trouvé quelque chose que je ne trouvais pas en littérature générale » enchérit l'autrice Karine Gobled. Quel est cette autre chose ? Il est mal défini, Natacha Vas Deyre lui prête même des propriétés curatives. Selon elle, les lecteurices d'imaginaire « échappent ainsi à l'angoisse du réel et ils peuvent donner un équilibre à leur esprit, à leur psychisme ». Le chercheur Laurent Queyssi, élargit même anthropologiquement ce pouvoir. Pour lui, « c'est la littérature qui permet de mieux se connaître soi-même en tant qu'espèce ». Ils ne sont pas les seuls à insister sur le pouvoir transformatif quasi « existentiel » (Lehman) de l'imaginaire. Pour Jeanne-A Debats, ce jeu « n'est pas du tout innocent », et pour cause : l'auteur Saul Pandelakis affirme que les littératures de l'imaginaire sont des « ouvroirs de mondes possibles », Laurent Queyssi qu'elles permettent

« d'ouvrir le lecteur à d'autres horizons » et Alice Carabédian qu'elles offrent « l'occasion d'explorer d'autres horizons. ». Anne Besson ajoute qu'elles nous donnent « matière à réflexion ».

En somme, les représentations internes au champ paraissent reprendre la classique dialectique des philosophes des lumières du « *Placere docere* » (« Plaire et instruire ») tout en insistant sur une spécificité fondée soit sur une accession à l'altérité, soit sur une adéquation aux conditions historiques et techniques. Les littératures de l'imaginaire seraient dotées d'une essence particulière, qui les distingue radicalement des autres, parce qu'elles parviendraient plus que « les autres » à tenir ensemble édification et *sense of wonder*, sans basculer dans le moralisme ni dans la jouissance vulgaire. Cette qualité singulière qui ferait leur force de suscitation « d'immersion » et « d'évasion ».

Selon Anne Besson, les littératures de l'imaginaire sont « à bonne distance pour assurer leur pertinence maximale, elles ne peuvent être suspectées de mentir sur leur statut, elles n'affichent pas d'expertise mais leur message est clair et explicite, elles sont didactiques sans être trop visiblement moralisatrices. »

Il est toutefois intéressant de noter que les motivations « éthico-pratiques » de la lecture des littératures d'imaginaire - le roman livre, selon Bernard Lahire, « des modèles de comportements, de rôles, des schèmes d'action, de réaction, de perfection, de réflexion » par la présentation de « cas plutôt que

[de] règle, [de] situations plutôt que [de] théories » - ne diffèrent pas de celles qui justifient la lecture en règle générale.

Cela semble donc confirmer que ce sont bel et bien les motivations d'évasion, d'émerveillement et de divertissement qui font l'attrait spécifique des littératures de l'imaginaire.

II. Les artistes-auteur·ices face aux industries culturelles

1. Des conditions de production inégalitaires

Bien sûr, une politisation structurelle des imaginaires ne peut se satisfaire des seules motivations des acteur·ices. Cependant, leurs intérêts les mènent elles et eux aussi produire des imaginaires particuliers, déterminés entre autres par leur position de classe. Pour politiser les imaginaires, il faut d'abord politiser ce que j'appellerai l'imaginaire de la création et ramener les artistes-auteur·ices dans leurs conditions de travail.

En Janvier 2020, un rapport commandé en 2019 et intitulé *L'auteur et l'acte de création* (communément appelé « Rapport Racine », du nom du haut fonctionnaire chargé de le diriger) atterrissait sur le bureau du Ministre de la Culture d'alors, Frank Riester. Si ce rapport n'a pas eu grand effet sur les politiques menées par les gouvernements successifs depuis - ses « recommandations » sont pour l'essentiel restées lettre morte - il offre néanmoins une ressource précieuse sur la situation des artistes-auteur·ices^a.

Tout d'abord, ce rapport donne à voir une large augmentation - plus de 58 % - du nombre d'artistes-auteur·ices¹⁴ entre 2001 et 2017. Si cet accroissement

-
- a Si le « Rapport Racine » traite de la situation de tous.les artistes-auteur.ices (plasticiens, peintres, auteur.ices de l'audiovisuel, compositeur.ice, etc.), je me concentrerai ici sur la situation des artistes-auteur.ices de l'écrit.

s'accompagne aussi d'une augmentation de plus de 150 % des droits perçus, le revenu moyen (25000€ en 2017) est resté relativement stable, avec même une légère baisse.

L'augmentation du nombre d'artistes-auteur·ices sans augmentation de la moyenne de revenu suggère un accroissement du nombre « par la base », c'est-à dire un accroissement de la concentration des revenus sur un petit nombre de personnes. Les droits perçus sont en effet très concentrés : 1 % des artistes-auteur·ices (soit environ 400 personnes) se partagent environ 30% de l'ensemble des revenus de l'ensemble des affilié·es à la SSAA . En 2022, les 10 % percevant les plus hauts revenus concentraient 75,18 % des revenus totaux. Les 10 % les moins élevés concentraient eux... 0 %^b.

70 % des artistes-auteur·ices de l'écrit déclarent recevoir des à-valoir inférieurs à 3000€ (bruts). Ces avances de droit-d'auteur, supposés financer la création, sont donc largement insuffisants, sans compter qu'ils sont le plus souvent versé... après la signature d'un contrat d'édition, c'est-à-dire une fois le manuscrit *déjà écrit*. En l'état, l'à-valoir versé pour une œuvre ne finance donc pas son propre « travail de création », et surtout pas dans le cas d'une primo-publication.

Sans surprise, les revenus artistiques montrent une profonde inégalité de genre. En moyenne, les femmes déclarent

b Observatoire des revenus et de l'activité des artistes-auteurs : données 2022 – Ministère de la Culture

des revenus 32 % inférieurs aux hommes, dans le secteur du livre. Leur revenu moyen est de 6010€, contre 8853€ pour les hommes. Quant aux revenus médians, ils sont quasiment identiques : 600€ pour les femmes, 593€ pour les hommes. La différence entre chiffres moyens et médians est spectaculaire : pour les A.A. femmes, il s'agit d'un rapport de 1 à 10.

L'écart entre les chiffres moyen et médian est révélateur des profondes inégalités : les très gros revenus tirent artificiellement la moyenne vers le haut. Ces données nous laissent supposer que les artistes-auteur·ices percevant les plus hauts revenus sont un petit groupe d'hommes... ce que semble confirmer le palmarès des meilleures ventes (le « Top 10 » de 2022 était paritaire, mais maintenait pour l'essentiel les mêmes signatures que l'année précédente, à l'exception d'Annie Ernaux, certainement mise en valeur par son Prix Nobel de littérature).

Selon le « rapport Racine », les femmes sont plus nombreuses à déclarer avoir de la difficulté à trouver le temps de se consacrer à leur activité, devant souvent concilier un emploi salarié et une part plus importante du travail reproductif. En revanche, le document ne précise pas la nature des emplois « alimentaires » occupé·es. Qui voudrait connaître la profession d'un·e artiste-auteur·ice devrait donc lui demander directement... où se fier aux notices biographiques présentes sur les livres.

Enfin, on peut remarquer remarquer que plus de la moitié des affilié·es habitent en région Île-de-France, ce qui s'explique facilement par la concentration des institutions culturelles et les

facilités d'accès au transport vers le reste de la France. La moyenne d'âge des artistes-auteur·ices est quant à elle de 46 ans ce qui montre les difficultés d'inscription dans le champ des nouveaux entrants.

Le « Rapport Racine » montre que « les carrières d'artistes-auteurs sont marquées par l'incertitude et des modèles de réussite conditionnés par des effets de réputation et des appuis sociaux qui confortent plutôt les inégalités de départ » et que « La précarisation des conditions de vie et de création des artistes-auteurs renforce les inégalités sociales. » On peut mettre ce constat en lien avec le constat du « Rapport Racine » que « L'acquisition par un artiste-auteur d'une réputation précoce est également une ressource décisive, qui s'auto-entretient au détriment des *outsiders*. ». Plus un auteur·ice est bien implanté dans le complexe éditorial, plus il lui est facile de maintenir sa position... et de rendre difficile aux nouveaux entrants de s'y faire une place.

Bien que ces données ne concernent pas spécifiquement les auteurs et autrices des littératures de l'imaginaire, elles permettent tout de même de constater les écarts de revenus et les inégalités de production. Ces inégalités structurelles mettent à mal les... imaginaires communs – voire la mythologie – de la figure de l'artiste-auteur·ice, et permettent de le réinscrire, au contraire, dans les structures de production générale du capitalisme.

2. Un travail invisibilisé et pressurisé

Le travail littéraire est rarement considéré comme tel. Les revenus de droits-d'auteur ne sont pas, au regard de l'administration fiscale, des revenus du travail et leur prise en compte dans le calcul des pensions de retraite n'est possible que grâce à une « fiction de salariat ». À cela s'ajoute, bien sûr, dans le langage courant, le caractère spécifique des activités artistiques. Celles-ci sont couramment qualifiées de « création », terme qui relève davantage de la religion que du travail. Cet imaginaire créatif fait écho aux épithètes grandiloquentes souvent accolés aux auteurs (le masculin est intentionnel) à succès : « architectes », « démiurges », « créateurs d'univers ». L'écriture d'un roman, cependant, ne dure rarement que sept jours... Par ailleurs, penser en terme de « création » éloigne de l'esprit l'étude matérialiste : un « créateur » fait advenir l'existant « ex-nihilo ». « Créateur » est donc un terme dépolitisant : d'une part, il ratifie le caractère « exceptionnel » des producteurs de biens culturels et symbolique, d'autre part il dissimule le travail reproductif qui leur permet d'exercer leur métier.

Ainsi, quand l'auteur Alain Damasio affirme « Pouvoir créer est un privilège », il donne lui-même dans la mythologie de l'artiste situé *hors du processus de production social* – et ce alors même qu'il le dit en voulant repousser le « corporatisme » pour défendre « d'autres secteurs dans la merde qu'il faut mieux aider ». Cette rhétorique de la création et du privilège joue à

plein dans la hiérarchisation symbolique des productions d'imaginaire... et dans leur extraction du travail. Son discours est d'autant plus problématique lorsqu'il ajoute que « Certains écrivent sans avoir la nécessité vitale de le faire » : il essentialise la condition d'écrivain en tant que force vitale toute puissante, et non comme une place dans la société. Si « pouvoir écrire » (et non « créer ») peut être considéré comme un privilège – c'est-à-dire comme une réalité inégalement répartie –, ce n'est pas une question d'essence vitale, mais bien de conditions de vie : nul doute qu'il qu'il existe bien des ouvrière·es qui ressentent une « nécessité » à écrire ou à produire d'autres biens symboliques, et qui en sont empêchés par leur emploi. Le discours d'Alain Damasio semble donc confirmer la conclusion de Pierre Bourdieu à propos de la « culture légitime » selon qui « La culture [...] [y]a valeur de sacré » et « la consécration culturelle fait subir aux objets, aux personnes et aux situations qu'elle touche une sorte de promotion ontologique qui s'apparente à une transsubstantiation »¹⁵ : les « élus » de la « nécessité vitale » seraient essentiellement différents, c'est-à-dire faits d'un autre bois que le « commun des mortels. »

Dans *Imaginaires du néolibéralisme* (La Dispute, 2016), Lionel Ruffel constate que « tout est fait pour qu'on ne le [le travail artistique] pense pas, préférant d'autres structures symboliques : la vocation (religieux), le loisir, la retraite (le hors travail [...] Quel est son imaginaire dominant ? Il est hyper-individuel (ce qui empêche les revendications de corps, hors-sol,

à la maison (ce qui empêche la rencontre entre pairs et favorise une relation verticale à l'éditeur), par projet, sans engagement ». Bien que structurellement dominés, les artistes-auteur·ices continuent, dans la majorité, à revendiquer un « statut », non pas à partir du travail mais à partir de la propriété. Un exemple frappant : le document *Intelligence artificielle générative et Recommandations de la Ligue des auteurs professionnels*, daté de Janvier 2024, ne contient que deux occurrences du substantif « travail » et une seule du verbe « travaille », contre douze de « propriété intellectuelle » et de son abréviation « PI ».

Derrière son économie symbolique de légitimation, derrière la propriété intellectuelle¹⁶, la position des auteur·ices dans la division du travail est prolétarisée et même « ubérisée » ; comme les chauffeurs-livreurs, iels ont recourt au statut d'auto-entrepreneur et travaillent « à la pièce » (« au projet » au lieu d'« à la course »). La situation administrative, comme leur inégalité sociologique, des artistes-auteur·ices – pour ceux qui ne sont pas salarié·es par ailleurs – est donc un bon exemple de la position des travailleur·euses en régime néolibéral, au contraire de bien des images d'Épinal portées par... la littérature elle-même (ou les autres arts narratifs).^c

c Un exemple frappant : le document *Intelligence artificielle générative et Recommandations de la Ligue des auteurs professionnels*, daté de Janvier 2024, ne contient que deux occurrences du substantif « travail » et une seule du verbe « travaille », contre douze de « propriété intellectuelle » et de son abréviation « PI ».

L'individualisation des artistes-auteur·ices, qui s'appuie autant sur des représentations symboliques que sur leur conditions de travail, signifie qu'il leur faut produire vite, produire beaucoup, et qu'ils ne possèdent qu'en partie le pouvoir sur leur travail. Les maisons d'éditions commandent des livres, pour un certain secteur de marché, sur certains thèmes, dans un certain cadre formel, etc. Bien sûr, les artistes-auteur·ices se défendent elleux-mêmes contre cette dépossession, en affirmant par exemple toujours « mettre d'elleux » dans les livres qu'ils écrivent : l'artiste-auteur·ice se veut « un producteur qui se veut autonome, c'est-à-dire entièrement maître de son produit ». Il n'est nullement question ici de remettre en cause leur bonne foi. Simplement, siels veulent « gagner leur vie », les artistes-auteur·ices sont contrain·tes, elleux aussi, comme toustes les autres travailleur·euses, de renoncer à la maîtrise des fins de leur travail... mais aussi des moyens.

Tout comme le travail des artistes-auteur·ices reste difficile à définir et à circonscrire (Les comédien·nes intermitent·es du spectacle, par exemple, sont rémunéré·es durant les répétitions, les artistes-auteur·ices ne le sont pas durant le temps de recherche, de relecture, d'expérimentation, etc.), leurs moyens sont difficiles à nommer. En tout cas, les plus évidents, comme les logiciels de traitement de texte, sont pris dans des logiques de marchandisation par « licence » de moins en moins démocratiques. Au-delà des questions de propriété des

données (rendues visibles et sensibles ces dernières années par l'imposition capitalistiques des grands modèles de langage ou « IA »), on peut s'interroger à propos de l'influence d'outils propriétaires sur les productions, d'autant que les usages sont peu interrogés en dehors de questions d'efficacité productives.

3. Les artistes-auteur·ices, le machinisme et l'imaginaire de la fin du travail

Pour bien comprendre la crainte des artistes-auteur·ices envers l'utilisation des « I.A. », il est nécessaire de faire un détour historique par une des figures les plus importantes de la science-fiction : l'humain-synthétique, communément appelé « robot ».

Le terme « robot » trouve son origine dans la langue slave ancienne. Il y signifie « esclave. » C'est dans la pièce de théâtre *R.U.R* (Les Robots Universels de Rossum), écrite par Karel Čapek en 1920, qu'il est employé pour la première fois dans le sens que l'on connaît aujourd'hui : celui d'un automate de forme humanoïde. Le recueil de nouvelles d'Isaac Asimov *Les Robots* le popularisera largement à partir de 1950.

L'imaginaire du robot ou de l'androïde, avant d'être progressivement remplacé par celui de la cybernétique, est avant tout un imaginaire du travail, et spécifiquement du *machinisme* : le remplacement du travail humain par le travail de machines autonomes. Si le machinisme est indissociable de la société industrielle qui s'élabore à partir de la fin du XVIII^e siècle, il est toutefois l'objet de contestations nombreuses et souvent violentes, ainsi que l'ont montré des historiens comme François Jarrige¹⁷. Le refus du machinisme s'incarne dans la figure historique du luddite, du nom des ouvriers tisserands anglais qui ont mené une guerre acharnée contre l'imposition

de machines pour les « remplacer » ; le mot, devenu commun, désigne désormais de manière péjorative une personne technophobe... c'est-à-dire, qui s'oppose au « progrès » inévitable.

La machine – et, par extension, le robot – est une figure ambivalente, mais les deux côtés de la pièce participent de la même idée : la disparition du travail. L'utilisation de machine dans les ateliers et les usines avait pour objectif premier d'augmenter la productivité et le rendement... en y asservissant le travail humain des ouvriers, devenus opérateurs de la machine, jusqu'à leur possible disparition complète. C'est que, bien loin de délivrer l'être humain du labeur, le XIX^e siècle voit s'instaurer « la concurrence de l'homme et de la machine », et même l'asservissement du premier à la seconde. Pour Paul Lafargue, gendre de Karl Marx et auteur en 1880 de *Le Droit à la paresse*, le machinisme n'en est pas moins l'outil de construction d'un monde sans travail. Il prend l'exemple du travail agricole : « Le labourage, si pénible en notre glorieuse France, si riche en courbatures, est, dans l'Ouest américain un agréable passe-temps au grand air que l'on prend assis, en fumant nonchalamment sa pipe. ». Le machinisme sera concomitant d'une réduction drastique des heures de travail... sans perte en productivité.

Le robot est la promesse de la délivrance du travail pénible. Chez Asimov, il est ouvrier de l'industrie, mineur, mais pas seulement. Dans *Robbie*, le texte qui ouvre le premier tome, il est garde d'enfant. L'imaginaire libérateur de la machine

concerne aussi le travail domestique, dont la domotique et l'intelligence artificielle saura nous délivrer. « Bientôt », affirmait la science-fiction, à laquelle font écho les catalogues des fabricants d'électroménager, « les réfrigérateurs commanderont eux-même les provisions, l'aspirateur se passera tout seul, la tondeuse à gazon se conduira d'elle-même et nous n'auront qu'à demander pour obtenir une information que vous aurions auparavant chercher par nous-même ». Cet horizon de la disparition du travail a été poussé à l'extrême, jusqu'à la parodie, dans de nombreux œuvres, comme le film *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) où tous les besoins de l'humanité sont pourvus par l'intelligence artificielle de leur vaisseau spatial, ou bien jusqu'à l'ironie macabre, dans les cocons des champs d'humains de *The Matrix* (Wachowski, 1999). L'horizon productif, toutefois, reste inchangé. Dans *Wall-E*, il entretient une société d'extrêmes loisirs et consommation, dans *Matrix*, c'est le corps des êtres humains lui-même qui est devenu un carburant pour la civilisation des machines. Dans les deux cas, le cadre social reste le même : un prolongement hyperbolique de la société industrielle. Le travail humain a peut-être disparu, mais cela n'a pas modifié la finalité du travail, au contraire.

C'est précisément à cette disparition du travail humain et à cet asservissement au travail mort des machines que les artistes-auteur·ices se voient confronté·es avec l'imposition par les entreprises capitalistes de la « *tech* » des I.A génératives. Comme les luddites et les ouvriers des industries lourdes avant

eu·x, iels voient leur travail être effectué par des machines (illustrations de couvertures de livres, mais aussi traduction), quand iels ne sont pas carrément devenu·es les supplétifs de la machine, comme les traducteur·ices littéraires chargés de relire les textes générées par la machine.

Ce que réalisent les I.A., c'est l'imposition du machinisme dans le travail de production de biens symboliques, qui en était jusque-là relativement épargné. Confronté·es à la menace existentielle d'un possible remplacement par des machines, les artistes-auteur·ices sont légitimement déstabilisé·es, elleux qui fondent leur légitimité sur leur capacité d'innovation et leur originalité. Les récits de l'imaginaire les avaient habitués aux robots ouvriers, aux robots soldats et aux robots personnel de maison, face auxquels ils présentaient des robots ayant acquis une conscience qui les rendait indiscernable des humains, comment réagir face à des machines à fabriquer des œuvres *ayant l'air d'une production humaine* ?

Leur ligne de défense, jusque-là, s'est concentrée sur la question du droit d'auteur et de la propriété intellectuel, arguant – à raison – que les productions des I.A. générative étaient nourries de leur propre travail. Ainsi, leur travail vivant se retrouve incorporé comme travail mort à l'intérieur de la machine. À de rares exceptions – comme par exemple dans les *Histoires de moines et de robot* de Becky Chambers, et son robot sauvage fabriqué à partir des pièces d'autres robots qui ne fonctionnent plus –, les genres de l'imaginaire considèrent fort peu l'aspect matériel des robots : les robots se fabriquent entre

eux, certes, mais les matériaux nécessaires semblent sortir de nulle part. Il est au crédit des films *Matrix* d'expliquer la nécessité de l'asservissement de l'humanité par le besoin vital d'énergie des machines. La métaphore n'est pas abusive, les I.A. génératives se nourrissent de tout autant du corps (c'est-à-dire, du travail) des travailleur.euses précaires « du clic », qui entretiennent, alimentent, corrigent les I.A. génératives. Le plus grand mensonge de « l'économie numérique » aura été de se prétendre « dématérialisée » : l'impact matériel des pratiques numériques sur l'écosystème terrestre ne cesse de croître.

Le machinisme n'a pas mis fin au travail humain, loin de là. Il est même douteux qu'il le fasse un jour. Cependant, comme le *pitch* d'un roman de science-fiction, une question lancinante m'occupe l'esprit : des robots artistes, très bien, mais que feront les robots confrontés à l'épuisement des ressources nécessaires à leur survie ?

IV. Imaginaires et capitalisme

1. Une marchandise pas comme les autres ?

L'industrie du livre (en France) ne diffère guère des autres secteurs de production. En tant qu'industrie capitaliste, elle est structurellement indifférente à la *qualité* des marchandises produites, elle s'intéresse surtout à leur *quantité*. Il est courant d'entendre auteur·ices, éditeur·ices et libraires déplorer (légitimement) la « surproduction » : il y aurait « trop » de livres publiés - 600 rien que pour une « rentrée littéraire » de septembre - qui empêcherait les libraires et autres prescripteur·ices de jouer leur rôle efficacement. Thierry Discepolo, dans *La Trahison des éditeurs*, montre bien que la « surproduction » est une caractéristique structurelle de l'industrie éditoriale, qui profite bien évidemment aux acteurs les plus puissants (Hachette, Gallimard) dont le « flux » permanent empêche aux « autres » livres d'occuper longtemps les tables des librairies.

Le livre (je parle ici du livre en tant qu'objet matériel, et non en tant qu'objet littéraire) est certes une « marchandise pas comme les autres », car dotée d'un « supplément d'âme », mais elle reste bien une marchandise, c'est à dire un objet ou un bien produit dans un système de production capitaliste, soumis aux mêmes lois de l'échange et de la circulation que n'importe quelle autre marchandise. Ce qui différencie le livre des autres marchandises - comme, par exemple, une pomme - c'est qu'aux

catégories marxiennes de valeur d'usage et de valeur d'échange – dans le cas de la pomme, la valeur d'usage est le rassasiement et le plaisir du goût, la valeur d'échange, sous la forme d'un prix monétaire est de 2€ le kilogramme –, vient s'ajouter une troisième catégorie que je nommerais « valeur support ». Si la valeur d'échange est également son prix, sa valeur d'usage n'apparaît pas aussi évidente : elle est ainsi dépendante de bien des conditions culturelles, économiques, et sociales. Ainsi la valeur d'usage d'un livre peut être son caractère divertissant, le savoir qu'il transmet, les émotions qu'il suscite ou encore la satisfaction esthétique retirée. Ce que je désigne par « valeur support », c'est le livre en tant que réalité matérielle, produite industriellement, l'objet sur lequel sont (pour le jeu de mot) imprimées les caractéristiques qui le rende désirable et qui sont donc le support sensible de ses intérêts marchands. Je veux parler ici de la couverture, son illustration (ou non), du lettrage du titre, un bandeau rouge destiné à attirer l'œil, de la taille donnée au nom de l'auteur·ice et de son portrait photographique s'il y en a une, mais aussi de ses caractéristiques techniques : sa taille, son épaisseur, la reliure collée ou cartonnée, la taille des caractères et celle des marges, etc. ; autant de caractères qui font l'objet d'un choix soigneux par les maisons d'édition, dans le but de rendre reconnaissable ses productions, mais aussi de susciter l'achat d'impulsion.

« Le choix d'un titre, confirme Élodie Hommel [...], passe d'abord par le contact direct avec l'objet livre », qui nomme de

manière très à propos l'un de ses chapitres « La matérialité du livre dans l'expérience de lecture. » Les pratiques de réception du livre en tant qu'objet que je constate en tant que romancier de SF ont tous les aspects du « consumérisme » : frénésie d'achat, fétichisation de l'objet, monstration spectaculaire de sa collection. Les maisons d'éditions ont elles aussi intérêt à favoriser ces pratiques. La tendance, depuis quelques années, est aux éditions « collector », cartonnées et jaspées. Tous comme les auteur·ices sont forcés d'écrire beaucoup, les maisons d'édition, elles, doivent publier beaucoup et trouver des manières toujours nouvelles de susciter l'intérêt d'une clientèle (relativement) marginale et quantitativement stable.

On peut se lamenter du « consumérisme », mais il ne faut pas oublier que le livre présente un intérêt symbolique : posséder de nombreux livres et le montrer est une stratégie de distinction, dans le champ social en général^a, mais aussi au sein du monde des « littératures de l'imaginaire ». Une lectrice interrogée par Élodie Hommel déclare, au sujet de sa méthode de rangement des livres de sa bibliothèque : « les jolis devant, les moches derrière ». La valeur-support est non seulement un signe de distinction, mais aussi de reconnaissance.

Posséder tel ou tel livre, et surtout le montrer, est un moyen de se situer comme faisant partie d'un groupe social. Une

a J'en veux pour preuve les dizaines de photos d'auteur·ices, chercheur·euses, etc. posant dans leur bureau devant une bibliothèque très fournie et très en désordre (iels sont trop occupés pour la ranger).

fréquentation, même superficielle, des réseaux-sociaux montre l'intérêt pour les « *unboxing* », la présentation de livres, ou encore l'énumération des « *Piles à lire* ». Ces pratiques sont à *la fois* des stratégies de distinction individuelles soumises au jeu des algorithmes et des façons d'entretenir un lien social plus désintéressé au sein d'une « communauté» d'intérêt. Par parenthèse, c'est cette ambivalence qui explique le succès et l'efficacité des communications commerciales imitant les formes des pratiques communautaires. Les utilisateur·ices des réseaux sociaux commerciaux qui les emploient pour pratiquer une veille sur l'actualité des auteur·ices et maisons d'éditions qu'ils apprécient, sur leurs sorties à venir sont *en même temps* soumis à une communication publicitaire permanente, jouant sur l'identification de l'individu à ses pratiques de consommation.

Enfin, il me paraît pertinent de rappeler que le contrôle de l'industrie du livre est un enjeu ouvertement politique. Le monde de l'édition est depuis plusieurs années sujet à d'intenses mouvements de concentration. Ainsi, le milliardaire d'extrême-droite Vincent Bolloré (189^e fortune mondiale), actionnaire majoritaire du groupe du même nom, a racheté en 2024 le groupe Hachette Livre, premier éditeur français et 6^e mondial. Il s'assure ainsi le contrôle d'un grand nombre de maisons d'éditions, d'entreprises de distribution, de points de ventes (comme les boutiques Relay, présentes dans les gares françaises) qui complètent à merveille le réseau d'influence qu'il contrôle (Groupe Canal+, Europe 1). En plaçant des fidèles à la

tête des maisons d'édition (comme chez Fayard), il s'assure le contrôle plus ou moins direct des livres publiés, et aussi la facilité de publier, de promouvoir et de rendre rentable les titres qu'il désire (comme les « autobiographies » de politiciens d'extrême-droite). Cet exemple n'est évidemment pas le seul, et le secteur de l'édition est de plus en plus nettement polarisé entre « petits » et « très gros ».

Comme toute marchandise, le livre est une réalité sociale. Son statut particulier, tant symbolique que légal – en France, son prix est régulé, « unique » dans n'importe quel point de vente – ne doit cependant pas nous faire oublier qu'il *reste* une marchandise, produite et distribuée industriellement. Par conséquent, le contrôle de sa production est l'un des moyens de construire un monopole sur les imaginaires.

S'il est impossible de faire abstraction des deux autres, c'est principalement de la valeur d'usage que traite ce livre. La marchandise livre a ceci de particulier que sa valeur d'usage est essentiellement intellectuelle et symbolique : elle est médiée par la lectrice·eur, sa connaissance du code langagier, avant que d'avoir une action sur elle, et le réel. La matérialité apparente des imaginaires est seconde, ce qui permet aux défenseur·ices de revendiquer leur neutralité, en renvoyant l'acte de réception à un individualisme consommateur, et non à une pratique sociale matériellement déterminée. Néanmoins les consommations sont *bel et bien* socialement déterminées,

comme le montre la sociologie : par les stratégies de distinction individuelles comme par les conditions de production et des biens.

2. Structures hégémoniques de l'imagination

Les genres de l'imaginaire^b sont très loin d'être minoritaires dans le champ culturel dans son ensemble. Les deux plus grandes « franchises » culturelles – toutes deux la propriété de la multinationale Disney – sont les films et série télévisées de super-héros Marvel et Star Wars, deux univers qui tiennent d'un savant mélange de merveilleux et de science-fiction. La série télévisée qui a rencontré le plus grand succès public et commercial des années 2010, *Game of Thrones*, était une série de *fantasy* (et avant elle était venue l'adaptation au cinéma du *Seigneur des Anneaux* par Peter Jackson). Les jeux-vidéos, deuxième industrie culturelle au monde derrière le cinéma, travaillent constamment des univers de science-fiction (*Starcraft*, certains épisodes de la série *Call of Duty*, *The Last of Us*) ou de *fantasy* (la série des *Dark Souls*, *World of Warcraft*, la série *Final Fantasy*). Je ne prends volontairement ici que des exemples extrêmement grand public.

L'imaginaire est partout. Il est même hégémonique. Le film le plus rentable de l'histoire du cinéma à ce jour, *Avatar* de James Cameron (propriété du groupe Disney), est un film de science-fiction, suivi de près par *Avengers : Endgame* (un film de super-héros Marvel, propriété du groupe Disney) et, sur la troisième place du podium, par sa propre suite, *Avatar : The Way of Water* (Disney). La série télévisée, *The Mandalorian*, dérivée de *Star Wars*, était le produit d'appel de sa plateforme de VOD Disney+.

b Il est intéressant de noter que l'expression est au singulier.

Sans même compter sa production de films d'animations à destination des enfants, et ceux de sa filiale Pixar, le groupe Disney est donc le producteur d'imaginaire le plus prolifique et qui rencontre le plus de succès... pour son plus grand profit.

Quel est l'intérêt pour une multinationale du divertissement d'investir ainsi ces genres ? Pour bien comprendre, il faut premièrement comprendre que Disney (comme ses concurrents) ne sont plus réellement des entreprises de production de cinéma, de télévision ou de bande-dessinée. Le cœur de leur activité est la gestion et l'exploitation de la propriété intellectuelle. La « franchise » (terme venu de la grande distribution ou encore des restaurants de *fast-food*), c'est un « univers partagé » déclinable à l'infini sur tous les supports, tous les médias. Un « univers » imaginaire se prête à toutes les modifications en fonction des goûts présumés du public, des changements dans les mœurs, dans la situation politique etc. Il s'agit d'un univers contrôlé *a priori* par le *tracking*, c'est à dire le calcul statistique de l'intérêt suscité par le projet sur les réseaux sociaux, *a posteriori* par les avis de spectateurs (notamment sur le site RottenTomatoes, qui exprime la « note » du film en pourcentage), et, en dernière instance, par le taux de rentabilité. Cela n'empêche pas certaines de ces œuvres d'être des réussites artistiques, mais elles sont, comme toutes les œuvres, déterminées par leurs conditions de production.

Les « franchises » de l'imaginaire profitent également de « cultures » pré-existantes. Quand, au début des années 2010, Disney a fait l'acquisition pour 4 milliards de dollars de

Lucasfilms, productrice de *Star Wars*, elle n'a pas seulement fait l'acquisition d'un « univers », d'une *IP (Intellectual Property*, autant dire une marque), elle a également et surtout acheté un public déjà conquis, pour ne pas dire « captif ». Une « tranche » d'imaginaire, c'est, très concrètement, une part de marché dont elle peut désormais disposer et exploiter à sa guise.

Il s'agit en fait d'une marchandisation des « communautés de fans », de la « culture geek ». Ces groupes, constitués initialement autour d'une affection commune et parfois absolue pour une œuvre ou une autre – les *trekkies*, fans de *Star Trek*, les adorateurs de *Star Wars* –, sont désormais des publics cibles dont les réactions peuvent dicter les décisions créatives, lorsqu'elles sont compatibles avec les objectifs financiers^c. Disney est désormais l'organisateur de la *Star Wars Celebration* annuelle, convention géante où sont annoncés les produits à venir. La San Diego Comic Con est l'un des moments les plus importants de l'année de la *pop culture*. Toutes les entreprises réunies au même endroit viennent présenter les films et séries futures, à grands renforts d'annonces et d'acteurs venus assurer la promotion en affichant une grande proximité avec leurs *fans*.

Les imaginaires hégémoniques sont donc des produits culturels hautement marchandisés, sur la base d'une propriété

c En 2021, le studio Waner a utilisé la version « Snyder's Cut » du film *Justice League* – censément fidèle à la vision originelle du réalisateur, qui avait quitté le tournage du film pour des raisons personnelles, et réclamée à cors et à cris pendant quatre ans par des internautes – comme produit d'appel pour sa plateforme de *streaming* HBO Max.

intellectuelle de plus en plus concentrée. Les entreprises qui les produisent sont, elles aussi, prises dans un processus de concentration de plus en plus rapide. Dans cette course à la rentabilité de « franchises », l'imaginaire est un enjeu primordial car il est constitué de marques et de marqueurs facilement reconnaissables. Ce sont des horizons d'attente communs dont la familiarité permet de fidéliser la clientèle en travaillant à la formation d'une communauté ou en marchandisant (davantage) une communauté préexistante. Pour parler la langue des commerciaux, il faut construire et entretenir de la *brand loyalty* (littéralement, loyauté à la marque), ce qu'elle représente et l'imaginaire qu'elle suscite chez le consommateur/spectateur/fan.

3. Le métatexte est-il subversif ?

Partons d'un exemple récent. Le film *Damsel* (Juan Carlos Fresnadillo) met en scène une princesse trompée par la famille de son époux et sacrifiée à la dragonne qui les terrifie pour maintenir la paix. Seule dans les entrailles dans la montagne, elle doit survivre, et finit par revêtir une armure et à prendre une épée pour vaincre la dragonne elle-même dans un geste qui se veut une subversion du récit chevaleresque.

Cependant, est-ce vraiment un renouvellement de l'imaginaire que de montrer que les femmes peuvent elles aussi employer la violence ? La toute fin du film est un peu plus habile : l'héroïne soigne le dragon et s'en fait une alliée pour vaincre le royaume félon. Mais, et si nous allions encore plus loin ? Notre princesse apprend au cours du film qu'elle n'est pas la première jeune fille trompée et sacrifiée. Et si elles étaient encore vivantes ? Et si, à l'intérieur de la montagne, elles avaient organisé leur propre société ? Ne serait-ce pas là l'occasion d'explorer la sororité, la libération partielle des contraintes patriarcales ? On pourrait même imaginer que la dragonne soit en réalité leur alliée. Ainsi, collectivement, pourraient-elles travailler au renversement du royaume, d'une manière plus vraisemblable que en un seul meurtre final.

Bien sûr, il n'est pas très pertinent de déplorer qu'un film (ou qu'un livre, qu'une bande-dessinée, etc.) n'est pas autre chose que ce qu'il est. Néanmoins cet exercice d'imagination me permet de mettre à jour les limites de la logique de *subversion*

narrative fondée non pas sur la construction d'un propos subversif, mais sur la torsion purement formelle de motifs connus. Le « retournement » de la figure de la demoiselle en détresse sur elle-même pour en faire une héroïne ne produit pas de discours nouveau, en dehors d'un certain volontarisme figuratif.

Cette « subversion narrative » superficielle a connu sa meilleure fortune dans les années 2010, au cinéma notamment. Afin de remettre en jeu des « licences » vendeuses, l'industrie du cinéma étatsunienne a produit une série de films « *reboot* », non pas réellement des suites de films antérieurs mais des œuvres tenant davantage du « *remix* ». Les éléments les plus célèbres des œuvres premières étaient *re-présentés*, mais « *subvertis* », à des fins de surprise ou de comique. Il s'agit de jouer au second degré sur les attentes évidentes des spectateur·ices pour les désarçonner. Le cas d'école est bien sûr la troisième trilogie de films *Star Wars* qui n'ont cessé de conjuguer recyclage et cette forme superficielle de subversion : le masque du méchant Kylo Ren dévoile le visage juvénile de l'acteur Adam Driver et non pas une figure mutilée comme celle du Darth Vader qu'il imite, Luke Skywalker jette avec dédain le sabre laser que l'héroïne Rey lui ramène, le « leader suprême » est tué avec désinvolture au milieu du deuxième épisode. Ces procédés de surprise font souvent un effet puissant sur le spectateur averti (et laissent les autres indifférents...) mais reposent sur une lecture au second degré des œuvres.

Ces gestes métatextuels, formes abâtardies d'intertextualité, cherchent avant tout à créer une connivence avec les spectateur·ices, une distance complice et ironique qui les flattent : ils ne sont pas dupes du récit. Qui plus est, ces formes de complicité construisent ce que le sociologue Bernard Lahire appelle une « culture chaude », mais distanciée. Non seulement elle « exige qu'on se laisse aller, qu'on participe, qu'on entre sans retenue dans le mouvement collectif et qu'on vive les choses avec l'intensité requise », mais elle va plus loin en sollicitant explicitement la « participation » et « l'expérience » du spectatorat. Il s'agit moins d'être émues par la même chose, mais d'être émues ensemble, au même moment. En poussant le cynisme, on pourrait affirmer que les récits eux-mêmes ont perdu toute leur importance. D'ailleurs, leur production elle-même est influencée par les réactions des « communautés » de spectateur·ices : un mauvais « buzz » sur les réseaux sociaux peut modifier le cours de la production d'un film.

Dans un processus baudrillardien, la production d'une œuvre et sa matérialité disparaissent au profit de sa réception, voir même de son anticipation. Le jeu de la surprise, de la subversion purement formelle, va de pair avec le primat et la manipulation des horizons d'attente. Difficile jeu d'équilibriste des productions industrielles d'imaginaires (puisque ces genres sont largement majoritaires dans les films à succès commercial) entre donner au public supposé ce qu'il attend et subvertir ces attentes au risques de le contrarier. La production d'imaginaires majoritaires ne se contente donc plus de faire « ce qui marche »,

ou même d'utiliser la force brute de la publicité pour inonder les esprits de la nécessité de consommer ses productions : elle joue désormais un jeu plus subtil d'aller-retour, de communication faussement égalitaire, bref le fantasme libéral de la participation.

4. Imaginaires de propagande

Dans « Le Guerrier » (diffusé le 12 avril 2022) dix-huitième épisode de la cinquième saison de la série de science-fiction *Stargate SG-1* (Brad Wright & Jonathan Glassner, 1997-2007), le Major Samantha Carter se livre pour des Jaffas rebelles, anciens ennemis et potentiels futurs alliés, à une démonstration de son arme de prédilection : le fusil mitrailleur FN P90. « Ceci, dit son supérieur le colonel Jack O’Neil, est une vraie arme de guerre, faite pour tuer votre ennemi. » Carter renchérit : « Elle est capable d’éliminer votre ennemi efficacement, cinq fois plus vite que je viens de vous le démontrer. » Stupeur dans les rangs des Jaffa. Le leader répond : « Nous acceptons vos présents avec gratitude et humilité ». Le fusil mitrailleur FN P90 existe réellement : il est conçu et fabriqué par l’entreprise belge FN Herstal. À qui cette démonstration s’adressait-elle ? Sans doute autant aux investisseurs et potentiels clients qu’aux Jaffa en lutte contre leurs oppresseurs, bien heureux de la générosité des forces terriennes (c'est-à-dire états-uniennes).

En 2009, sept ans après l’épisode, il était encore utilisé par les forces armées de nombreux pays membres de l’OTAN, dont l’US Air Force. Dans la saison 7, le major Samantha Carter commença d’utiliser une autre arme. Il semble que la raison de ce choix soit les difficultés d’approvisionnement de cartouches à blanc pour le P90 dues à l’invasion militaire de l’Irak par les États-Unis.

L'US Air Force était particulièrement investie dans la production de cette série télévisée de science-fiction. Des officier de l'US Air Force Public Affairs lisaient les scénarios des épisodes et collaboraient à leur écriture, pour s'assurer du réalisme des costumes, des décors et des situations. Elle autorisa la série le tournage dans la base de Cheyenne Mountain. De véritables généraux firent des apparitions dans la série. L'influence de l'US Air Force est probablement la raison pour laquelle la tension romantique entre Carter et O'Neil n'est jamais « concrétisée » : l'Air Force interdit la « fraternisation » entre soldats. Richard Dean Anderson, interprète de Jack O'Neil, a reçu en 2004 le grade honorifique de Brigadier Général. Dans l'ensemble, si l'US Air Force s'est autant investie dans cette série de science-fiction, c'est parce que celle-ci en donnait une image positive, à l'étranger mais aussi au sein des forces armées elles-mêmes. Les Etats-Unis étaient officiellement en guerre pendant la quasi-totalité de sa production : la série était un outil de *soft-power* mais aussi, dans une certaine mesure, un outil de recrutement.

Le 7 novembre 2019, la maison d'édition La Volte, éditrice des romans de Alain Damasio – sans conteste l'auteur de SF français vivant le plus vendu et l'un des rares à bénéficier d'un espace de parole régulier dans les médias généralistes – publie sur son site Internet une tribune qui crée des remous dans le petit milieu de les littératures de l'imaginaire.

Ce texte¹⁸, signé entre autre par un grand nombres d'auteurs et autrices, dénonçait la présence au festival Les Utopiales – le plus important festival de SF de France – de M. Emmanuel Chiva, Directeur de l'Agence d'innovation de défense. Que vient-il y faire ? Il cherche « des pépites », pour constituer une « Red Team » d'auteurs et autrices de SF. De quoi s'agit-il ? Le site officiel de l'organisation indique que « composée d'auteur(e)s [sic] et de scénaristes de science-fiction travaillant étroitement avec des experts scientifiques et militaires, elle a pour but d'imaginer les menaces pouvant directement mettre en danger la France et ses intérêts. Elle doit notamment permettre d'anticiper les aspects technologiques, économiques, sociaux et environnementaux de l'avenir qui pourraient engendrer des potentiels de conflictualités à horizon 2030 – 2060. » Des auteurs de science-fiction, de roman policier et des dessinateurs de bande-dessinée, qui ont pour certain.es préféré rester anonymes, sont donc engagés par le Ministère des Armées pour proposer des « scénarios » dans un but de « prospective » et de prévention des « risques ». Si l'essentiel des travaux de cette équipe sont tenus « secret défense », trois volumes sont parus à ce jour sous le titre évocateur de *Ces guerres qui nous attendent (2030-2060)* (éditions des Équateurs, groupe Humensis).

Quels sont ces scénarios ? Je cite : « création d'une nouvelle nation pirate née des changements climatiques, hacking possible des implants neuronaux, émergence de sphères communautaires développant une réalité alternative,

fragmentation du réel, crises environnementales et bioterrorisme, guerres cognitives s'appuyant sur la désinformation de masse, polarisation du monde en hyperforteresses et hyperclouds ». Ils portent des titres comme « Chronique d'une mort culturelle annoncée », « Guerre écosystémique », ou encore « Face à l'Hydre ».

Il ne s'agit pas ici de juger de la pertinence ou de la probabilité ou non de ces « scénarios » du futur. Toutefois, la création de cette « Red Team » montre une chose : la question du futur est un enjeu dont les institutions voit un intérêt à s'emparer. Il est difficile d'estimer l'intérêt de ce travail pour les forces armées, mais il s'agit en tout cas d'une opération de communication de masse et particulièrement réussi. La presse généraliste s'en est largement fait l'écho. Le directeur des Utopiales, l'astrophysicien Roland Lehoucq, également directeur d'une collection chez l'éditeur spécialisé Le Bélial, fut le « référent scientifique » de cette « expérimentation ». Dans une interview donnée à Radio France, il déclarait que ce projet relevait de la « méthode expérimentale ». Emmanuel Chiva, quant à lui, déclarait vouloir « percer le mur des imaginaires ».

La question légitimement posée par la tribune publiée par La Volte était : que viennent faire le Ministère de la Défense et l'Agence nationale pour la gestion des déchets radioactifs (ANDRA) dans un festival dédié à « faire découvrir au plus grand nombre le monde de la prospective, des technologies nouvelles et de l'imaginaire » ? Les Utopiales annoncent sur leur site internet réunir « des scientifiques, chercheurs, écrivains,

scénaristes, dessinateurs, réalisateurs et tous ceux qui, jour après jour, façonnent des mondes fabuleux à partir de fragments de réel, pour en faire de véritables expériences de pensée, invitations à cultiver notre curiosité et notre imaginaire pour renforcer notre ouverture au monde et nous permettre de devenir pleinement acteur de son évolution future. » Pourquoi y faire la place à une telle opération de communication ?

5. Prophètes et professionnels : une double justification

Ce seul exemple met à mal la prétention selon laquelle « l'imaginaire », et avec lui la littérature serait neutre. L'auteur et scénariste Serge Lehman, par exemple affirme ne pas aimer « l'idée que la littérature doive servir à quelque chose ». Il me semble important de remarquer que cette théorie d'une « gratuité » des pratiques et œuvres artistique n'est pas neuve. Elle prend des formes diverses qui visent des objectifs multiples.

Toute personne ayant une pratique artistique a déjà été confrontée à des discours comme « mais qu'est-ce que tu fais à part ça ? » ou « c'est quoi ton *vrai* métier ? ». Ce lieu commun exprime et reproduit l'idée que la pratique artistique est située *en-dehors* du régime de la production : ce n'est pas un *vrai* travail, c'est à dire que ce n'est pas *productif*, voire ce n'est pas *utile*. On ne peut pas manger un tableau, un roman n'étanche pas la soif. Face à ce discrédit, d'autant plus paradoxal et paradoxant que les productions artistiques sont *bel et bien* intégrées dans des structures de production marchandes, tout comme n'importe quel champ du travail humain en régime capitaliste, les « artistes auteurs » sont conduits à des pratiques d'auto-justification destinés à légitimer leur place dans la division du travail.

Cette justification prend deux formes : la forme romantique et la forme professionnelle, qui ont toutes deux leurs racines

dans la structuration du champ artistique tel que nous le connaissons au XIX^e siècle et qui contribuent à constituer un *imaginaire de la production artistique*, un ensemble de figures et de représentations communes.

La justification romantique est, sans surprise, liée au mouvement artistique de la première moitié du XIX^e siècle. Elle conçoit l'artiste comme un être exceptionnel, capable d'un regard singulier sur le monde (il est « visionnaire », « prophète », voire même « magicien »), dont les émotions résonnent au diapason des tourments du monde, qu'il s'agissent des éléments naturels ou des tourments historiques. Si on pense immédiatement aux figures typiques de Victor Hugo ou Arthur Rimbaud, ce cadre de pensée est encore bien vivace. Dans une interview donnée au journal Livres Hebdo en avril 2023, l'écrivain de SF Alain Damasio professait que certains avaient une « nécessité vitale » à écrire. Cette mythologie a toujours des conséquences concrètes sur le rôle social accordé aux artistes. À la fois *dedans* et *dehors* de la société, l'artiste-auteur est censé apporter une élucidation particulière aux événements sociaux et on ne manque pas de le solliciter sur les enjeux du temps, tout en lui reconnaissant une certaine « indépendance ». On fait intervenir des artistes-auteurs dans les établissements scolaires pour parler de leur métier « pas comme les autres », ce qu'on ne ferait guère avec un boulanger, une aide à domicile, un éboueur, une infirmière. Cela conduit au statut particulier du livre, « une marchandise pas comme les autres » dotée d'un « supplément d'âme », dont l'utilité sociale

serait une expertise culturelle, morale, voire spirituelle... mais jamais politique. La justification romantique a en effet pour effet secondaire de dépolitiser radicalement les artistes-auteur·ices en les excluant de la division sociale du travail, par une posture paradoxale d'anhistoricité et de gratuité.

La justification professionnelle, elle, revendique pour les producteur·ices symboliques une place dans la division du travail, ou plutôt, une *spécificité* de leur travail qui redouble et renforce sans le savoir la justification romantique. Selon les historiens Jean-Marc Berlière et René Levy « une fonction sociale se *professionnalise* [c'est moi qui souligne] lorsqu'elle est prise en charge par un personnel spécialisé, dont le recrutement, la formation, l'affectation, la carrière, sont organisées de manière spécifique. »¹⁹

À première vue, les écrivains et écrivaines ne paraissent pas remplir les critères nommés par Berlière et Levy. Si l'on admet que pratiquer la littérature relève d'une fonction sociale particulière (ne serait-ce que symboliquement), celle-ci ne fait l'objet d'aucune formation particulière organisée de manière institutionnelle ; c'est à dire qu'il n'existe pas de cursus « *professionnalisant* » pour devenir écrivain·e. Le recrutement dans le champ des écrivain·es reconnu·es comme tel·les se fait de manière arbitraire par l'industrie éditoriale et répond à des critères sociologiques mal étudiés encore (qui écrit ? Qui publie ? Qui écrit quoi ? Qui publie quoi ?). En tant que groupe social, les écrivain·es ne montrent aucune uniformité, bien que des phénomènes de concentration « en haut » tendent à créer

une « sous-classe » d' écrivain·es pauvres tourbillonnants autour d'écrivain·es riches (financièrement, symboliquement, légitimement, etc.). Enfin, il ne semble pas exister d'opinion politique majoritaire chez les écrivain·es.

Cela ne les empêche pourtant pas de se revendiquer comme tel. Ainsi, on peut lire sur le site du syndicat La Ligue des Auteurs Professionnels que « les auteurs sont détenteurs de savoirs, de capacités spécifiques méritantes d'êtres reconnues comme telles. Ielles savent faire des choses que d'autres ne savent pas faire, ou savent les faire mieux. » Ces deux arguments sont évidemment recevables. Comme toute catégorie de personnes qui s'applique à un *métier*, les écrivain·es développent des savoir-faire particuliers, pour la bonne et simple raison qu'ils y passent beaucoup de temps. Simplement dit : c'est en forgeant qu'on devient forgeron ou, en l'occurrence, c'est en écrivant qu'on devient écrivain·es. Si on trouve des écrivain·es pour appeler de leurs vœux ou participer à la création de cursus de formation spécifiques (comme les Master d'écriture créative à l'université), cette revendication de « statut » cherche avant tout la reconnaissance *place symboliquement spécifique* dans le corps social. Cette recherche est peut-être le signe d'une insécurité symbolique, ayant elle-même ses racines dans une insécurité matérielle. Comme le dit le sociologue étatsunien Everett Hughes, « le concept de profession dans notre société n'est pas tant un terme descriptif qu'un jugement de valeur et de prestige. »²⁰

Ainsi la justification professionnelle vise *in fine* à permettre aux producteurs symboliques une marchandisation plus efficace de leurs compétences individuelles et spécifiques. En effet, la société des « professionnels » n'est pas une société véritable mais un agrégat de relations contractuelles « libres », une fiction d'indépendances abstraites. Cette réduction de leur travail à un ensemble de « capacités » les conduit aussi à renoncer au contrôle sur leur travail, en répondant *comme des professionnels* aux commandes de maisons d'éditions et aux sollicitations d'institutions... comme l'Agence d'innovation de défense. Des écrivain·es professionnel·les peuvent ainsi juste « faire leur travail », confortés dans l'indifférence aux qualités de ce travail et aux valeurs d'usages de leurs produits que les structures capitalistes elles-mêmes, pour la simple et bonne raison que leur survie matérielle en dépend.

Mais ces auteur·ces de littérature qui choisissent de travailler ouvertement pour une agence gouvernementale peuvent-ils encore revendiquer une neutralité axiologique ? Que ce discours de communication utilise le terme « à la mode » de « prospective » n'a rien d'étonnant. Il s'agit d'une vision du futur comme le prolongement des tendances, la continuité de la situation présente, la reproduction de l'identique social. En « 2030-2060 », il y aura toujours une Chine « menaçante », des « guerres culturelles » (on note l'usage d'un lexique d'extrême droite), etc. Le futur de la prospective, c'est le présent qui continue, si bien que l'une des idées qui, selon ses dires, a

convaincu Emmanuel Chiva de la pertinence de son projet, le premier apport précieux des auteurs de science-fiction « auditionnés » pour la Red Team ont été « des concepts auxquels nous n'avions pas pensé, comme un navire articulé qui se décompose en drones autonomes et se fondent dans la population marine ». On jugera de l'intérêt de la proposition...

Cette prospective est une anticipation qui ne laisse pas ou peu de place à l'inattendu ou l'incertain, puisqu'elle a avant tout pour fonction de guider l'action présente des gouvernements ou des entreprises (ce qui, au regard de l'évolution de la sociologie des personnels de gouvernement en France, revient peut-être au même). L'imaginaire du futur qu'elle propose est clos. L'avenir est négatif, l'horizon bouché, et des guerres « nous attendent ». La seule question que cette prospective pose est « à quoi vont-elles ressembler ? ».

Aussi étonnant que cela puisse paraître, loin de constituer un « avertissement » ou de faire peur, cet imaginaire catastrophiste fonctionne en réalité comme un « opium du peuple ». Les scénarios proposés par la Red Team relèvent d'un imaginaire dystopique, c'est à dire « aujourd'hui, en pire ». Le lecteur est ainsi conforté dans le présent, qui ne paraît pas si terrible que cela. Je me risquerais même à penser que les travaux de la Red Team servent à conforter certains cadres du Ministère des Armées de la validité des politiques qu'ils organisent.

Par ailleurs, on peut se demander en quoi la diffusion de masse de ces « scénarios » contribue elle aussi à la construction d'un imaginaire dominant, hégémonique.

Comme l'écrivait Blaise Pascal, qu'iels le veuillent ou non, les auteur·ices sont « embarqué·es ». La notion « d'embarquement », comme je la comprends, n'est que la prise de conscience pour les artistes de leur place dans la structuration sociale de la production et la résolution d'employer leurs capacités d'action spécifiques pour modifier l'ordre social dans une direction désirable pour eux.

Cette prise de conscience est évidemment relative à la position sociale de chaque artiste. Il paraîtrait incongru d'attendre d'une star du cinéma français majoritaire (par exemple, Jean Dujardin) qu'il fasse preuve d'un anticapitalisme radical. Cela ne l'empêche pas d'être engagé, embarqué. En effet il prend part à la production d'imaginaires ayant un effet sur la société, qu'il s'agisse de légitimer les violences policières (*Novembre* de Cédric Jimenez) ou d'incarner une allégorie caricaturale de la « francité » (lors de la cérémonie d'ouverture de la Coupe du monde de rugby). Au lieu de se demander ce qu'il va faire dans de telles galères, on devrait constater que, embarqué comme les autres, il choisit consciemment son cap.

Autrement dit, et très simplement : la neutralité n'existe pas. Les grands capitalistes de la tech, les auteurs et autrices qui participent à la Red Team ne semblent pas avoir de scrupules « s'engager ». Il y a bien une guerre dans la

production d'imaginaires. Par intérêt bien compris ou par idéologie (ce qui revient peut-être au même), ils ont choisi leur camp. Les raisons de ce choix sont sans doute à trouver, au moins en partie dans leur position de classe, de genre et de non-racisation. Politiser les imaginaires, c'est aussi se demander *qui* les produit. Pour citer une nouvelle fois Ketty Steward, « l'auteurice s'inscrit dans un contexte social. Iel est membre d'une famille, d'une profession et vit dans une société donnée. »

Je ne cherche pas à dire que choisir son camp est une chose facile. Toute militance, quelle qu'elle soit, consiste à mettre en jeu sa parole, son capital symbolique (qui est une grande part de l'économie propre au champ littéraire) et parfois même son corps et sa santé. C'est difficile et c'est risqué. S'y soustraire, toutefois, c'est laisser place libre à celles et ceux qui, eux, ne manquent pas de le faire. Pourquoi le font-ils ? Parce que, dominants, ils ne se posent même pas la question. Ils agissent tout « naturellement ». Leur illusion de neutralité n'est qu'un des effets de la naturalisation abusive de leur position dominante.

V. « Nous vivons dans un roman de science-fiction... »

1. Nova : un imaginaire du miracle technique

Cet imaginaire dominant, quel est-il ? Le romancier américain Kim Stanley Robinson, auteur entre autres du remarqué *Ministère du Futur* (2023, Bragelonne), déclare souvent « Nous vivons dans un roman de science-fiction... ». En admettant que cela soit vrai, à quoi ressemble ce roman ? De quels actes d'imagination est-il le produit ?

Ces questions peuvent être rapprochées de celle posée par l'historien Johan Chapoutot lorsqu'il interroge les « grands récits » ayant structuré les sociétés (occidentales) à travers l'histoire. En admettant que la science-fiction est un des - sinon le - récits structurants de l'histoire mondiale depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, comment se caractérise-t-il ? Quels sont les grandes directions dans lesquelles elle dirige l'imaginaire collectif ? Cet imaginaire collectif, je l'appelle, à la suite d'Althusser, « idéologie », c'est à dire un rapport imaginaire à la situation matérielle.

L'idéologie de la science-fiction, depuis sa structuration générique aux États-Unis dans les années 1920 et 1930 (Hugo Gernsback, auteur et éditeur, parlait de « scientific-fiction » ou encore de « scientifiction » – le prix Hugo, sorte d'Oscar de la SF, porte son nom), est celle du progrès et plus particulièrement du progrès scientifique. Ou, pour être plus précis, du progrès

technique. La science-fiction est une littérature d'inventeurs et d'ingénieurs. Pour Irène Langlet, elle participe d'« un imaginaire de *l'homo faber* » - l'être humain en tant qu'être technique, capable de sans cesse développer de nouveaux outils. Dès son origine, elle est une littérature de l'invention, et même de l'*innovation*. Ces innovations, présentées comme « scientifiquement vraisemblable », Darko Suvin les désigne par le terme « *novum* ». Ces *nova* doivent apparaître comme fondé en science, dans une perspective rationnelle ; c'est ce qui sépare par exemple la SF de la *fantasy*. Les plus courant sont : la machine à voyager dans le temps, le voyage interstellaire, la rencontre avec la vie extraterrestre, etc. La structuration des récits autour de *nova* pseudo-scientifique permet, pour le dire vite, la suscitation chez le lecteur d'un émerveillement, d'un vertige des possibles appelé couramment « *sense of wonder* ».

Pour autant, Irène Langlet remarque que les « données romanesques [...] canalisent rationnellement la dynamique imaginante » Ainsi, la science-fiction est, *tout comme le réalisme*, une littérature de la vraisemblance : la description du *novum* doit paraître suffisamment cohérente pour faire accepter la « suspension consentie d'incrédulité ». Paradoxalement, le *novum* doit être « plausible »... pour susciter l'émerveillement.

Si l'on retrace les origines du genre à Jules Verne, on comprend mieux la pertinence du terme « merveilleux scientifique », en lisant « merveilleux » comme le lisait Tzvetan Todorov : un régime de « surnaturel accepté ». Ce merveilleux scientifique agit de deux façons : en montrant la puissance du

progrès par l'innovation à portée de main, d'une part, d'autre part en donnant à la vraisemblance un *appui scientifique*, une légitimité pour faire accepter l'impossible. La fantasy, elle ne se pose pas cette question : elle fonctionne explicitement sur le régime du merveilleux, du « il était une fois », dans un autre monde. La science-fiction, elle, doit répondre à l'impératif de « cohérence ». En cela, elle est plus proche qu'elle ne le voudrait du roman « naturaliste » de Zola, « roman expérimental » qui voulait s'appuyer sur des théories scientifiques (ou qui passaient pour l'être à l'époque). Le roman de Zola emploie lui aussi le *novum* : la « démonstration », la monstration par d'autres fin, par l'édification d'un corpus littéraire spécifique dont la forme même doit soutenir la vraisemblance : chez Zola, souvent par des procédés d'énumération, dans la SF, souvent par l'exposition (pseudo) scientifique prise en charge par l'instance narratrice ou par les personnages eux-mêmes. Un sous genre de la science-fiction, dite « *hard sf* » fonde justement sa spécificité sur ces procédés.

Ainsi, je peux rejoindre Kim Stanley Robinson quand il affirme que « la science-fiction est le réalisme de notre temps », mais non dans la mesure où elle serait la représentation « exacte » (« réaliste » au sens courant) de la société du XXI^e siècle, mais parce qu'elle y assume le même rôle que le faisait le réalisme artistique du XIX^e siècle : l'appréhension du monde selon une épistémologie positiviste.

La SF dominante, celle qui est encore le plus largement diffusée au grand public, celle des « grands maîtres » anglophones comme Isaac Asimov par exemple, n'est pas une littérature scientifique. Si la SF met souvent en scène de scientifiques, elle n'en propose en réalité que la figure archétypale : la blouse blanche, le laboratoire. Les liquides colorés dans des tubes à essais. Elle ne monte que rarement les scientifiques agir selon la « méthode scientifique » : leur incompétence (narrativement traitée comme de l'hubris) est même souvent la cause de l'intrigue.

Un exemple grand public : dans le film *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) une équipe de scientifique est envoyée par un capitaliste vers une planète éloignée censée receler le secret des origines de l'humanité. Une fois sur place, ce contingent d'experts part explorer une structure extraterrestre. À l'intérieur, le biologiste de l'équipe découvre une créature vivante... dont il s'approche directement, sans protection aucune, etc. Bien sûr, la bête l'attaque. Il y a ici rupture du « pacte de lecture » fondé sur la vraisemblance, ce que les lecteurs interrogés par Élodie Hommel appellent « cohérence ».

En vérité, ce sont H.G. Wells et Mary Shelley, respectivement dans *La Machine à explorer le temps* (1895) et dans *Frankenstein* (1818) qui nous donnent les deux figures centrales de la SF dominante : l'explorateur et l'inventeur prométhéen. Ce sont là deux figures de pouvoir, deux figures capables de tordre les lois de la nature et de lui imposer leur volonté (avec parfois –

souvent – de terribles conséquences). Cette notion du pouvoir (de changer le cours du temps, de créer la vie, d'aller plus vite que la lumière, etc.) est au cœur des questionnements philosophiques de la SF dont la question est souvent : « Et si on pouvait ? » et non « Faut-il le faire ? »

La réponse que ces récits a infusé dans le corps social est : si l'on peut le faire, faisons-le. C'est presque une banalité de dire que deux des hommes les plus riches et les plus influents du monde, Elon Musk et Jeff Bezos, sont confits de récits de SF prométhéens. Ce n'est pas pour rien que leurs entreprises sont devenus deux acteurs majeurs de la course à l'espace. Leur imaginaire, leur *idéologie*, est celui du dépassement des limites naturelles : le post-humanisme, l'expansionnisme spatial, etc. Leur horizon est celui de l'immortalité, que ce soit par la chirurgie esthétique (Elon Musk), par la cryogénie ou les « vaisseaux générationnels ». Johan Chapoutot appelle ce « récit », cet imaginaire, « illimitisme ».

Sous l'influence des géants de la « *tech* », les *nova* de la science-fiction du XX^e siècle ont envahi l'espace social et sont une promesse technique toujours renouvelée : le smartphone, internet, la réalité virtuelle, le *metavers*, l'intelligence artificielle, la domotique, etc. Même les récits se voulant les plus progressistes de la science-fiction, comme le récent courant auto-désigné *solarpunk*, n'échappent pas totalement à un certain techno-solutionnisme, une forme de pensée magique qui suppose que – je caricature à des fins rhétoriques – que les éoliennes et les panneaux solaires sont *en soi* des solutions au

problématiques du changement climatique, et non des outils insuffisants sans changement radical des structures sociales.

Nicolas Nova proposait l'idée que la science-fiction faisait face à une « panne des imaginaires », voire de la « mort du futur ». Il prenait cependant soin de distancier son propos des discours de déploration de la « mort de la SF ». Il remarquait que « l'imaginaire de l'avenir qui nous est *vendu** en tant qu'adulte aujourd'hui est le même que celui proposé aux enfants de l'après-guerre. » : la « conquête spatiale », la réalité virtuelle, etc. Cette incapacité à se figurer des futurs « autres » est selon lui la cause de l'instauration d'un régime « atemporalité », dans lequel le temps même semble cesser de couler, figé dans le présent par la disparition du futur mais aussi par son opposée, son reflet en négatif, son double complémentaire : la nostalgie.

2. De la nostalgie comme imaginaire et comme idéologie

Il y a quelque chose de presque touchant à relire de vieux romans pour y retrouver les sources de ces inventions. C'est là, cependant que cet imaginaire technique dominant pose problème : il est hégémonique, mais il n'en est pas moins obsolète. Si nous vivons dans un roman de science-fiction, nous semblons vivre dans un *futur du passé*. Plus particulièrement, le présent des années 2020 ressemble ressemble fort, dans sa structure sociale au futur du *cyberpunk*.

Le *cyberpunk* (ou *neoliberal*^a) est un sous-genre de SF conceptualisé dans les années 1980 autour, en particulier des romans de William Gibson comme *Le Neuromancien*. Sous-genre dystopique, il met en scène un futur proche pessimiste, hyper-urbain et éclairé... aux néons. Dans ces villes où les états ont cédé l'essentiel de leur pouvoir aux « *corpos* », l'être humain fraye avec la cybernétique. Les robots, devenus androïdes, accèdent à la conscience, tandis que le corps des êtres humains « augmentés » a tout de « navires de Thésée », tandis que le « *cyberpespace* » promet l'ubiquité et la transcendance par instantanéité des communications. Au cinéma, son avatar le plus connu est sans conteste le film *Blade Runner* de Ridley Scott, librement inspiré du roman éponyme de Phillip K. Dick.

a Terme particulièrement approprié, proposé par l'utilisateur.ice de Twitter @GrindaViking... et retweeté à sa publication par William Gibson lui-même.

En quoi le monde des années 2020 rejoint-il cette dystopie ? Le *cyberpunk* met en scène des sociétés radicalement individualistes, hyper atomisées et hyper connectées, organisées par des corporations supranationales, une dissolution de toutes structures de solidarités non intéressées, la quantification et la mesure des performances, la marchandisation de tous les aspects du vivant et de l'existence humaine. Si les romans *cyberpunk* avaient au début des années 1980 une valeur contestataire, reproduire cet imaginaire à l'identique aujourd'hui est *a minima* conservateur, voire carrément réactionnaire. Après tout, la société décrite dans le jeu vidéo *Cyberpunk 2077* (CD Projekt Red, 2020) constitue une sorte d'idéal de futur fondé sur l'idéologie reagano-thatcherienne. En tout état de cause, si nous vivons dans un roman de science-fiction, on peut arguer que nous vivons dans une sorte de *cyberpunk low-cost*, dépourvu de ses atours les plus séduisants (les néons, donc).

Le *cyberpunk* est aussi devenu l'un des aspects de l'imaginaire *retro* idéalisant les années 80. *Blade Runner* a eu droit en 2019 à une suite/reboot, *Blade Runner 2049* (par Denis Villeneuve, réalisateur de la dernière version de *Dune*). Les années 2010, au cinéma, sont la décennie du retour des néons, pendant que la musique voyait le retour des synthétiseurs analogiques (ou, plus pratiquement, de leurs copies logicielles). Ces deux signes, ces deux signifiants même, entretenaient l'imaginaire non pas des années 1980 elles-mêmes mais *du souvenir cristallis*é des années 1980. L'imaginaire de science-

fiction majoritaire du cinéma hollywoodien semble prisonnier d'une boucle nostalgique de répétition du même : les années 2010 ont été celles de l'hégémonie des suites/remakes/*prequels* de films issus... des années 1980. Sans oublier l'éternelle répétition des films de super-héros en « univers partagé », illustration parfaite de l'adage « il faut que tout change pour que rien ne change ».

Bien sûr, cette production d'imaginaires par la remise en jeu de signes esthétiques liés à l'enfance et aux années de formation de leurs auteur·ices (ou au souvenir qu'ils en gardent) n'a rien de nouveau. En 1977, George Lucas réalise un film de science-fiction « rétro » inspiré des *serials* qu'il allait voir au cinéma enfant : *Star Wars*. Son précédent film était déjà une chronique nostalgique de son adolescence et de sa passion pour les automobiles. Le caractère désuet de la science-fiction de George Lucas n'avait échappé à personne : ni aux « *executives* » de la 20th Century Fox qui doutaient de la réussite commerciale du film, ni aux auteur·ices de science-fiction. L'auteur étatsunien Kim Stanley Robinson raconte même l'hilarité dans laquelle l'avait plongé la découverte de *Star Wars* à sa sortie.²¹ Le succès et la longévité de la marque lui aura donné tort.

La nostalgie, disait Don Draper, protagoniste de la série *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007), est un outil « délicat, mais puissant ». Véritable « machine à voyager dans le temps », elle « nous emmène dans un lieu où nous mourrons d'envie de

retourner », « là où on nous aime. » Les imaginaires nostalgiques sont familiers et confortables et utilisent « un lien plus profond avec le produit. »

« Qu'est-devenue cette fragrance si divine ? »²² se lamente un panneau publicitaire pour le parfum « Nostalgia » dans *Watchmen* (Alan Moore, 1986). Toutes les personnages de la bande-dessinée sont hanté·es par leur souvenir d'un passé glorieux, plus simple, plus compréhensible : une époque où iels ne se sentaient pas « tellement impuissant[s] » (la métaphore est claire : Dan, le « Hibou », n'arrive pas à rester en érection). Quelle est l'imaginaire de la nostalgie ? La réponse à l'angoisse de la mort de Janey Slater, l'ancienne compagne du Dr Manhattan : « Quand je ne serai plus là, personne ne me regrettera. » Quelle est la promesse de Nostalgia ? Rien de moins qu'« être inoubliable ». Aussi inoubliable, sans doute que cet « âge d'or » dont le Président des États-Unis Donald Trump promettait le retour à ses électeur·ices dans son discours d'investiture de Janvier 2025.

3. Dystopies totalitaires et anti-utopisme

Paradoxalement peut-être avec l'idéologie hégémoniste « progressiste » – du progrès (technique) par et pour lui-même – les deux formes majoritaires de la science-fiction au tournant du XXI^e siècle appartiennent à ce que je voudrais nommer les « imaginaires du pire » : il s'agit de la dystopie et/ou de l'anti-utopie et des récits de l'effondrement.

En disant « imaginaires du pire », je veux parler de tous les récits de l'imagination qui postulent une continuité des conflictualités (sociales, technologiques) vers leur aggravation parfois à l'extrême, et non leur résolution. Ce sont à ces imaginaires du pire auxquels le discours paratextuel – qu'il s'agisse du paratexte éditorial ou des discours critique et pédagogiques – prête parfois un pouvoir d'avertissement, voire de « lanceur d'alerte ».

Les imaginaires du pire sont en partie construits face aux récits utopiques, ceux que Darko Suvin qualifiait de « sous-genre sociopolitique de la science-fiction ». Ces récits, ces imaginaires sont ceux du mieux, voire du meilleur. Schématiquement, ce que les imaginaires utopiques racontent, c'est que la société pourrait être meilleure. Symétriquement, les imaginaires du pire racontent que la société pourrait être pire. Cette citation de l'écrivain Jean-Marc Ligny est peut-être assez significative de cette propriété des imaginaires du pire : « Ça me rassure. Du point de vue de l'écrivain, décrire un monde pire

que celui dans lequel on vit, c'est aussi se rappeler qu'on n'y est pas encore. »

La dystopie, au contraire de l'utopie, raconte le « pire monde possible ». L'exemple paradigmique est bien sûr le roman *1984* de George Orwell. Ce qu'il me semble intéressant de pointer, c'est que ce « sous-genre » est intimement lié au XX^e siècle, et surtout au concept de « totalitarisme » et à ses représentations. Le seul mot « totalitarisme » suffit à faire fonctionner notre imagination, à amener notre esprit à des représentations codifiées. Le personnage d'OSS 117 dans les films de Michel Hazanavicius donne une très bonne idée du sens-commun : « Une dictature [totalitaire] c'est quand les gens sont communistes, déjà. Qu'ils ont froid, avec des chapeaux gris et des chaussures à fermeture éclair. »

Dans un discours libéral majoritaire, le « totalitarisme » est conçu comme l'anti-thèse de la « démocratie ». Il est représenté comme une atrophie du social, une société de restriction de la liberté d'expression et même de la pensée, une société dans laquelle toute individualité doit se fondre dans la masse, dans laquelle les « libertés individuelles » n'ont plus de sens et tout est contrôlé par un leviathan hobbesien (« Big Brother »), jusqu'à l'intimité de chacu·ne. Le « totalitarisme », comme son nom l'indique, englobe tout et son meilleur outil pour ce faire est le progrès technique, allié à un discours idéologique répété littéralement *ad nauseam* (que ce soit dans la salle 101 de *1984* ou dans celle de rééducation d'*Orange Mécanique*, par exemple)

La dystopie présente des mondes imaginaires dans lesquels les caractéristiques des sociétés « totalitaires » sont expliquées, explicitées et rendues faciles à apprêhender par leur *figuration*. Comment signifier que le personnage de Winston n'a aucune vie intime ? En montrant l'écran-radio-caméra qui occupe la majorité de son logement et qui ne peut pas être éteint. La dystopie « orwellienne » est proprement le cauchemar du libéralisme – dans ses caractéristiques individuelles et morales plutôt qu'économiques, ce dernier domaine étant souvent fort peu développé, voire pas du tout – parce qu'il présente au fond une disparition de l'individu dans et part le collectif, dans un social de masse dont il ne peut orienter le mouvement et qu'il ne fait que subir.

Le récit du pire dystopique met donc le plus souvent en scène un individu en révolte contre un système mauvais et injuste qu'il s'agit de détruire par une action de résistance intérieure. Les romans *Hunger Games* de Susan Collins sont sans doute le meilleur exemple contemporain. La jeune Katniss mène une révolte individuelle à l'intérieur de jeux mortels destinés à contrôler la population de l'état de Panem, dont chaque district doit offrir une jeune personne comme « tribut ». Les romans – puis les films – reprennent les grandes caractéristiques de la société « totalitaire » de type orwellien en les mêlant à une imagerie et une symbolique inspirée par l'antiquité romaine.

L'autre « cauchemar » dystopique le plus marquant de la fin du XX^e siècle est sans conteste le film *The Matrix* (Lana et Lily Wachowski, 1999). Il s'agit avant tout d'un cauchemar

technologique et philosophique : réduite en esclavage, réifiée à l'état de batteries, l'humanité est enfermée dans un monde virtuel factice par une intelligence artificielle toute puissante. Le film raconte d'abord une libération individuelle, celle d'un esprit qui s'affranchit par lui-même, en le choisissant d'un système (« *machine* » en anglais) le constraint et lui ment. La puissance imaginaire de ce récit est tel qu'il a pu subir des tentatives d'appropriation par l'extrême droite, quand bien même cela irait contre les convictions des autrices. Ce récit de libération individualiste face au pire est si agréable, si confortable et rassurant que les deux films suivants, qui révélaient que la libération du protagoniste Néo était en réalité « un autre système de contrôle » – puisque les mêmes événements ont déjà eu lieu plusieurs fois – ont suscité un fort rejet. Son caractère « exceptionnel » en tant que héros est à nouveau réduit à une part inconséquente de la masse.

Cette peur de l'effacement individuel dans la « dystopie totalitaire » peut conduire à ce que Jameson appelle « l'anti-utopie » : la thèse selon laquelle l'utopie équivaudrait à la dystopie et serait donc intrinsèquement mauvaise. On trouve cette idée dans le titre ironique du roman d'Aldous Huxley *Le Meilleur des mondes*. La société « parfaite » présentée est en réalité eugéniste et « déshumanisante ». Cette méfiance face aux « totalitarismes » des deux « extrêmes », construite dans un moment historique particulier (avec notamment la figure de l'URSS en ligne de mire, mais aussi – et c'est moins rappelé – les fascismes ouest-européens dans des livres de la même époque,

comme par exemple *Swastika Night* de Katharine Burdekin (1937, éd. Piranha, 2016 pour la traduction française) est si bien inscrite dans nos habitudes de lecture, cette idée anti-utopique si hégémonique bien que discrète, que toute proposition utopique tendrait à être radicalement disqualifiée, non pas pour son idéalisme philosophique – comme ont pu le faire les marxistes matérialistes du XIX^e – mais pour son « irréalisme » ou sa naïveté.

Notre œil de lecteur ou de producteur d'imaginaire semble entraîné à chercher la faille, voire carrément le « malin génie ». Cette idée est même carrément exprimée par l'Agent Smith, antagoniste de *The Matrix* : « Savez-vous que la première Matrice fut conçue pour être un paradis pour l'humanité ? Un monde où nul ne souffrirait, où tout le monde serait heureux. Ce fut un désastre. Personne ne voulait accepter le programme. » L'imaginaire hégémonique contribuerait donc à valider cette affirmation de Fredric Jameson : « Aujourd'hui, il nous semble plus aisé d'imaginer l'absolue détérioration de la Terre et de la nature que la décomposition du capitalisme tardif ; peut-être cela est-il dû à quelque faiblesse de notre imagination. »

4. Une autre fin du monde est-elle possible ?

Les récits de « fin du monde », ou pour employer un terme plus général « récits de l'effondrement », constituent l'autre pôle majeur des imaginaires du pire. On peut regrouper sous ce terme des motifs narratifs comme le récit de catastrophe ou le « post-apocalyptique », le récit de la vie humaine dans *le monde d'après* une catastrophe d'ampleur globale.

La nature de la catastrophe varie selon les époques. En 1924, Jack London mettait déjà en scène la décimation de l'humanité par une maladie incurable. Encore avant, H.G. Wells racontait l'invasion de la Terre par des martiens technologiquement supérieurs dans *La Guerre des Mondes* (1898). En 1912, J.-H. Rosny, dit « Rosny aîné », raconte le lent remplacement de l'humanité stérile par une espèce d'êtres minéraux intelligents. La stérilité subite, c'est l'argument du roman *Les Fils de l'homme* de P.D. James, comme du film d'Alfonso Cuarón qui l'adapte.

Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, la catastrophe devient souvent technologique. L'apocalypse, c'est le feu nucléaire dans *Terminator* de James Cameron, ou un virus de synthèse échappé d'un laboratoire dans *L'Armée des douze singes* de Terry Gilliam (et avant lui, *La Jetée* de Chris Marker). Elle est parfois un mystère métaphysique, comme dans *The Leftovers*, série télévisée dans laquelle la moitié de l'humanité disparaît sans raison.

C'est donc une platitude que de dire que les récits de catastrophe reflètent en partie les angoisses de leur époque. Sans grande surprise, la pandémie de Covid a suscité un nouvel intérêt pour les récits d'épidémie, de confinement, d'après confinement et d'après épidémie. En retour, les moments où « le réel rattrape la fiction » provoquent une réappréciation des œuvres antérieures, comme si l'on y cherchait du sens pour affronter la situation. Dans le cas du COVID 19, ce fut *La Peste* d'Albert Camus ou encore *Le Fléau* de Stephen King, et le film *Contagion*, de Steven Soderbergh (2011).

Des années 1979 à 1924, les films de la série des *Mad Max*, tous réalisés par l'australien George Miller, mettent en scène une humanité atomisée, dont la valeur cardinale est l'énergie fossile, un monde retourné à la « sauvagerie » et au chaos, où la « civilisation » a été mise à bas, d'abord par la guerre nucléaire (dans *Mad Max 2 : The Road Warrior* et dans *Mad Max 3 : Beyond the Thunderdome*) ou par un virus (*Mad Max : Fury Road* et *Furiosa : A Mad Max Saga*), dans un mouvement qui suit les préoccupations contemporaines sans réellement les encourager. Leur enjeu ne se situe pas là. C'est peut-être alors la construction même de ces récits, ainsi que leur contenu idéologique, qu'il faut interroger, plutôt que leurs arguments.

Selon la chercheuse Clémentine Hougue, « toutes les fictions post-apocalyptiques s'interrogent sur le retour à l'équilibre ». En effet, les personnages des récits de fin du monde ont souvent pour objectif de maintenir ou de refonder la

société perdue. Ainsi, dans la bande-dessinée *The Walking Dead*, Rick, policier, devient *leader* de fait d'une troupe de survivants d'une invasion de morts-vivants. Au fil de leur voyage, ils rencontrent et intègrent plusieurs communautés, toutes plus au moins dysfonctionnelles (à peu près toutes les variétés d'autoritarisme, plus ou moins violent et cruel, sont représentées), et les groupes s'élargissent à mesure que reculent les enjeux de survie immédiate. L'objectif final reste le même : reconstruire une société identique sur les ruines de l'ancienne. *The Walking Dead*, et nombre de ses émules, est un récit politiquement conservateur, incapable d'imaginer d'autre organisation sociale que celle du « pré-effondrement ».

« Retour à l'équilibre », donc, c'est à dire au plus près possible du *status-quo*. Les récits d'effondrement ou de mondes effondrés sont le plus souvent des récits de paradis perdu. Il s'agit au mieux de reconstruire le passé ou au pire d'en maintenir la semblance, les formes, alors que les conditions objectives de son existence sont passées. Pourquoi, puisque toutes les traces d'une humanité « civilisée » ont disparu, les singes du roman *La Planète des singes* de Pierre Boule et de ses multiples adaptations, recréent-ils une société avec une structure sociale si proche du monde humain ? Pourquoi ne vivent-ils pas plus *singement* ? Là encore, est-ce dû à un défaut d'imagination ?

En fin de compte, les récits de fin du monde, loin d'avoir quelque chose à dire sur les causes et les conséquences

politiques de l'effondrement des conditions de vie, semblent être seulement un prétexte pour se livrer à ce que Jameson appelle la « réduction de monde » ; c'est à dire « un principe d'exclusion systématique, une sorte d'excision chirurgicale de la réalité empirique, quelque chose comme un processus d'atténuation ontologique par lequel la multiplicité foisonnante de ce qui existe, de ce que nous appelons la réalité, est délibérément désépaissie, éclaircie^b, dans une opération d'abstraction radicale et de simplification ». Il est plus aisé de raconter le fonctionnement à une société de trente survivants isolés dans un château médiéval qu'à celle d'une mégapole du XXI^e siècle. « Raconter tout serait impossible » écrivait déjà Guy de Maupassant « un choix s'impose donc ».

Dans le même article, Jameson remarque cependant, toujours à propos de *La Main gauche de la nuit*, que « Voilà ce que l'exemple de la Karhaïde [le royaume où se déroule l'essentiel du roman] comporte de plus significatif : à savoir que rien, strictement *rien*, ne se passe, qu'un ordre social immémorial demeure exactement tel qu'il était, que l'introduction de l'électricité n'a – chose qui nous paraît ahurissante et totalement inexplicable – absolument aucun impact sur la stabilité d'une société fondamentalement statique et anhistorique ». Autrement dit, ce procédé « d'excision chirurgicale » risquerait d'imaginer le « « non-lieu » ultime d'une collectivité que ne tourmenter[ait] plus [...] l'histoire ». Ainsi, et à l'instar des récits utopiques traditionnels, le récit de « fin du

b Au sens d'éclaircir un jardin : *weeding*.

monde » « se prémunit du retour fatal des contradictions historiques ».

Un récit de monde effondré est donc un récit dans lequel ce choix de réduction est déjà opéré avant de même de commencer à l'écrire. C'est accepter que l'horizon de la destruction des conditions de vie sur Terre par le capitalisme est inévitable, et qu'il ne nous reste comme puissance d'agir que la faculté de « s'adapter », que la « résilience ». Il est plus facile de déplorer la catastrophe que de chercher à imaginer comment la prévenir.

5. Les loups et l'archipel

L'imaginaire de la « fin du monde », loin d'être une réflexion sur « l'après », participe selon moi, volontairement ou non, d'un discours de légitimation, voire de naturalisation, des inégalités sociales. Les personnages de ces fictions du pire, face à la dégradation totale de leur mode de vie, choisissent le plus souvent entre deux attitudes : d'une part, l'individualisme hobbesien radical, de l'autre, le repli sur des isolats sociaux en archipels. Dans les deux cas, il s'agit d'une méthode d'abstraction et d'universalisation des rapports sociaux *déjà existants*, qui a bien plus à voir avec l'apologue ou la fable qu'avec une pensée scientifique.

Les personnages des fictions de « fin du monde » - c'est d'ailleurs rarement « le monde » qui se termine, mais plutôt les structures de production et d'exploitation extractivistes du capitalisme, ou bien encore les conditions d'habitabilité de la planète, les secondes du fait des premières - sont donc mis face à une alternative fallacieuse et rarement questionnée. Les deux derniers films de George Miller, *Mad Max : Fury Road* et *Furiosa* sont exemplaires à ce sujet.

On y découvre d'une part le royaume tripartite du tyran Immortan Joe, qui s'est arrogé avec ses sous-fifres le pouvoir sur les trois « carburants » de l'humanité : l'eau et la nourriture d'origine végétale - « *produce* » - (la subsistance), le pétrole (l'énergie), les munitions pour arme à feu (le monopole de la violence légitime). Joe appuie son règne sur une structure de

légitimation religieuse qui le désigne comme démiurge tout puissant, et cherche désespérément à se reproduire. Les femmes en capacité de procréer sont enfermées dans son harem, prisonnières d'un coffre-fort géant, dans l'espoir qu'elles lui donnent un « héritier » sain. Celles qui échouent sont « déchue » au rôle de productrice de protéine : perpétuellement enceintes, elles sont traîtes pour leur lait, utilisé comme valeur d'échange. Immortan Joe a une caractéristique intéressante : ce n'est pas un manipulateur. La société inégalitaire qu'il a créée et qu'il contrôle n'est pas une tromperie : il y croit sincèrement. Seulement, son royaume est organisé matériellement pour satisfaire ses désirs. Les autres acceptent son règne, soit parce qu'il leur procure des avantages matériels (ne plus avoir faim ou soif) ou symboliques (la perspective d'un au-delà), selon divers degrés de classes (les habitants de la Citadelle dominent la masse qui grouille au pied des falaises en attendant que Joe fasse tomber la pluie). Immortan Joe est un « Léviathan » hobbesien, garant de l'ordre social, auquel on cède sa liberté et sa puissance d'agir contre un certain apaisement des rapports sociaux (qui restent toutefois explicitement brutaux). La société montrée par Joe n'en est pas moins une « lutte de tous contre tous ».. mais une lutte biaisée, puisque certains ont des fusil et des voitures, et d'autres non. Le règne des « loups pour l'homme », le règne des pères, n'est pas un futur : c'est le maintien en vie artificielle (comme l'appareil respiratoire d'Immortan Joe) d'une société dont les conditions d'existence ont disparu.

Le contre-modèle, simplement évoqué dans *Fury Road*, à peine esquissé au début de *Furiosa*, est présenté comme une utopie agraire matriarcale : la *Green Place of Many Mothers*. C'est là que veulent se rendre les épouses en fuite d'Immortan Joe, aidée par Furiosa qui y est née. On ne sait pas grand-chose de cette *Green Place*. Il s'agit assez littéralement d'un Éden perdu. Dans la scène d'ouverture du film éponyme, avant d'en être enlevée par des pillards, la jeune Furiosa y cueille et mange un fruit. Des années plus tard, aux deux tiers de *Fury Road*, on apprend que la *Green Place* a disparu : l'eau en sous-sol qui lui a permis de fleurir était contaminée. Ainsi, l'utopie isolationniste, le règne idéal des « Maintes Mères » (en plus de libérer sa fille, la mère de Furiosa cherche à empêcher les pillards d'apprendre l'existence et l'emplacement de la *Green Place*) est un échec. Ses dernières survivantes emportent avec elle des semences saines qu'il s'agira de faire fleurir ailleurs, le plus largement possible... en prenant la place d'Immortan Joe dans la Citadelle à la fin de *Fury Road* et en se nourrissant du corps de Dementus, antagoniste et « père » symbolique de Furiosa^c.

Face à cette aporie, le premier élan de Furiosa est de s'élancer à travers le désert dans l'espoir d'y trouver un nouveau refuge. C'est le (faux) protagoniste Max qui lui proposera de faire demi-tour. Après tout, comme le dit le scientifique Shevek dans *Les Dépossédés* d'Ursula K. Le Guin : « *True voyage is return* ». Face à la destruction, la désertion n'est pas une

c Si les événements de *Furiosa* se déroulent chronologiquement avant ceux de *Fury Road*, le film est sorti près de dix ans plus tard.

solution politique pertinente. Au risque de surprendre, la même idée est présente dans un autre film de science-fiction étasunien à grand spectacle récent, le plus gros succès commercial de l'année 2023 : *Avatar, la voie de l'eau* de James Cameron. S'il y a beaucoup à dire sur la vision de la parentalité patriarcale caricaturale dont fait preuve le héros Jake Sully, il faut noter que le récit lui donne finalement tort. Obsédé par la sécurité de sa famille, il force les siens à fuir devant l'avancée des colons terriens et les assassins lancés à sa poursuite, contre l'avis de sa compagne Neytiri. Ils trouvent refuge dans un village installé près d'un récif isolé. Seulement, leurs assaillants finissent pas les retrouver et le fils que Jake voulait à tout prix protéger est tué. Le film se conclue sur les funérailles de l'adolescent et sur le verbe « *fight* » (« se battre », « lutter »).

La stratégie de l'archipel était donc une impasse.

6. Une « utopie » technologique : la ville du futur

De manière très générale, une ligne de démarcation sépare la science-fiction et la fantasy : leur rapport à la géographie. La fantasy, dans son acception traditionnelle, se préoccupe davantage des espaces ruraux ou « sauvages »^d : elle décrit un espace « pré-moderne » et rarement urbain²³. Cela a certainement un rapport avec son intérêt pour la description de sociétés pré-industrielles. La SF, elle, se présente comme un genre plus urbain. Enfante du merveilleux scientifique du XIX^e siècle, elle se plaît à mettre en scènes des mégalopoles tentaculaires, des cités spatiales ou même des œkuménopoles : des planètes entièrement recouvertes par une seule ville, à l'image de la capitale de la galaxie Coruscant, dans *Star Wars*, ou de son inspiratrice, Trantor, centre de l'Empire Galactique de *Fondation*. De fait, la ville, la conurbation, la métropole se sont durablement installée au cours du XX^e siècle comme l'horizon figuratif du progrès et de l'avenir : la concentration urbaine est présentée comme une conséquence nécessaire de l'évolution des sociétés, à la faveur de « transitions démographiques ». Le programme d'histoire-géographie des classes de 6^e comporte même une séquence où les jeunes élèves sont censés comprendre et questionner « les grands défis de la ville de

d Il ne s'agit bien sûr que d'une affirmation très générale. Des contre-exemples existent : la cité d'Ankh-Morpok chez Terry Pratchett, les villes de Gemina et Dehaven chez Claire Duvivier et Guillaume Chamandjian, Olangar chez Clément Bouhelier, etc.

demain ». La chose urbaine est donc l'objet d'une production imaginaire intense, très largement dépolitisée.

Les littératures de l'imaginaire ont donc un attrait logique pour la tension entre « ville » et « campagne ». Cet intérêt pour la chose urbaine et la structuration géographique – et même souvent « kosmographique » – est un angle particulièrement fertile de la politisation des imaginaires : en créant des mondes fictifs, les producteurs d'imaginaires questionnent nécessairement l'organisation matérielle de la cité toute entière. Dans la science-fiction, la ville est avant tout un espace technologique et ce, quelque soit le point de vue des auteures. Pour développer mon propos, je prendrai deux exemples que quatre-vingts ans séparent : *Ravage*, de Barjavel, paru en 1943 et *Terra Humanis* de Fabien Cerutti, paru en 2023.

Ces deux récits ont pour point commun de présenter des civilisations humaines capitalistes ultra urbaines, confrontées à une catastrophe structurelle : une panne d'électricité générale et inexpliquée dans *Ravage* et le changement climatique dans *Terra Humanis*. Ce n'est pas le seul point commun, mais il faut déjà mentionner la plus grande différence : dans un cas, la ville technologique – en l'occurrence, Paris ou « Néo-Paris » – est le point de départ du récit, dans l'autre il s'agit de son issue.

Chez Barjavel, la ville technologique est présentée comme un repoussoir. Le personnage principal, François Deschamps, fils de paysan venu de la campagne reculée, ne cesse de déplorer les changements de mode de vie. Il se montre particulièrement nostalgique, pour ne pas dire réactionnaire.

« Ah, c'était le bon temps », s'exclame-t-il en écoutant à la radio une « rétrospective » musicale intitulée « La vie à Paris en 1939. » Paris, apprend-on, a été entièrement reconstruite selon les plans d'un architecte nommé « Le Cornemusier »^e, à l'exception du « Sacré-Cœur, ce spécimen si remarquable de l'architecture du début du XX^e siècle, chef d'œuvre d'originalité et de bon goût. » Cette ville, et toute les autres ont outrepassé les limites naturelles, elles « s'étaient déformées, étirées le long des voies ferrées, des autostrades, des cours d'eau. Elles avaient fini par se rejoindre et ne formaient plus qu'une seule agglomération en forme de dentelle, un immense réseau d'usines, d'entrepôts, de cités ouvrières, de maisons bourgeoises, d'immeubles champignons. » La ville est évidemment peuplée d'un « un peuple dense [qui] coulait lentement d'une lumière à l'autre », envahie d'« un bruit continu, que murs, portes et fenêtres étaient impuissants à contenir au-dehors. » et, surtout déshumanisée. Les caissières, remplacées par des machines, y font de la figuration : « elles n'encaissaient plus rien. Elles ne parlaient pas. Elles bougeaient peu. Elles n'avaient rien à faire. Elles étaient présentes. Elles engrassaient. ». L'humanité s'est complètement coupées de ses racines, et mène une vie artificielle au point que « Légumes, céréales, fleurs, tout cela poussait à l'usine, dans des bacs ». Heureusement, s'exclame François, « La Nature est en train de tout remettre en ordre ». Après un appel à l'Apocalypse de Saint Jean en exergue, François condamne l'hubris des « hommes »

e Référence transparente à l'architecte Lecorbusier.

(sic) qui ont cru se rendre « maîtres » de la nature et « on nommé cela Progrès », alors que ce n'est en réalité qu'« un progrès accéléré vers la mort ».

Comme pour Barjavel, pour Fabien Cerutti, la vitesse représente le progrès technologique – et donc le progrès tout court. D'ailleurs, c'est sur cette image que s'ouvre son roman : « Rébecca Halphen file à vive allure dans la bulle du Light-tram magnétique qui la ramène à Néo-Paris. », incipit qui fait écho aux « automotrices » de Barjavel qui relient Marseille à Paris en « à peine plus d'une heure ». Les « œufs » de *Terra Humanis* « fendent l'azur » sur leur « équilibreur de gravité », « à la vitesse compensée de 1200km/h. »

À la différence de Barjavel, Cerutti^f considère lui que le progrès technologique mènera l'humanité vers une société parfaite, pourvu qu'il soit initié et dirigé par des hommes et des femmes exceptionnelles. Il rejoue ainsi la théorie saint-simonienne d'une sorte « d'aristocratie des talents », (dont l'essentiel de ses personnages sont explicitement issus). L'utopie citadine et technologique n'est donc possible que grâce à l'action de Rébecca, dotée d'un « QI de 250 » et d'« une précocité inouïe, une grande intelligence sociale, d'intuition, d'empathie, et d'une profonde sensibilité », sans compter que « ses capacités d'analyse et sa logique [qui] repoussent les plafonds », et de Luc son condisciple, époux et plus proche collaborateur,

^f Je me permets de citer l'auteur nommément, et non pas le narrateur, car, dans son introduction, Fabien Cerutti revendique pour lui-même les idées développées dans le roman.

qui possède lui « une mémoire eidétique ». La création d'une utopie scientifique est donc le fait de caractères prodigieux, que leur capacités met à part de l'espèce humaine ; ainsi la maxime randienne prononcée par la mère de l'héroïne, « On n'empêchera jamais les imbéciles d'avoir une dent contre les grosses têtes. »

Aux deux tiers du livre, on peut lire cet énoncé, comme une sorte de vœu pieux : « Il fallait bien admettre une chose, à partir du moment où la production d'énergie 100 % décarbonée ne posait plus de problème de réchauffement, que les ressources spatiales abondantes complétaient celles présentes sur Terre, et que les IA, robots et imprimantes 3D épargnaient aux êtres humains les tâches les plus ingrates, la vie pouvait se révéler agréable sur la planète. » Cette ébauche de « solutions » dissociées de leurs conditions d'existence, couplée avec la pratique du récit sommaire de Crutti fait écho avec la figure de la « skyline » (la silhouette des immeubles), image d'Épinal d'une ville dont on ne voit que les contours, semblable à la cité du futur du film *Tomorrowland*, paradis technologique vide et inaccessible.

Il y aurait des exemples sans nombre pour illustrer ce constat : près de deux siècles durant, les imaginaires hégémoniques ont cherché à construire une ville intégrale, autosuffisante jusqu'à l'autarcie et, surtout, ne remettant aucunement en cause les principes économiques et sociaux qui préside à sa construction. C'est le reflet amoindri de ces villes

fantasmées qui s'incarne aujourd'hui dans les promesses faussement émancipatoires de « villes connectées », « villes intelligentes », et mêmes « écologiques », jaillies du désert ou étalées à l'horizon toujours plus loin hors des boulevards périphériques. Si les producteurs d'imaginaires ont commis une faute, c'est peut-être de ne s'être arrêté qu'à la surface bétonnée de la promesse de progrès et, ce faisant de n'avoir pu imaginer que la reproduction et l'amplification du même.

L'imaginaire figuré par le roman de SF dans lequel nous habitons semble donc être obsolète, fondé sur des représentations vieilles de près d'un siècle tout en revendiquant une innovation et une nouveauté perpétuelles. Cette domination hégémonique est une manière pour les institutions étatiques et capitalistiques de se justifier ainsi que de chercher à perpétuer leur pouvoir. Au reste, cet imaginaire « illimitiste »²⁴, que ce soit spatialement (appropriation de l'espace extra-terrestre) ou temporellement (repousser les limites de la longévité humaine, par la science médicale ou par la cryogénérisation), participe d'une idéologie hégémonique délétère et même mortel : celui d'une croissance infinie au sein d'un monde fini.

L'imaginaire, et particulièrement celui du futur, est sujet à une appropriation et à une volonté hégémonique de la part des institutions idéologiques du capitalisme, qu'il s'agisse des consortiums industriels ou des agences (para)étatiques. Cependant, des forces minoritaires leur contestent cette hégémonie. Selon la formule d'Alice Carabédian, elles cherchent à produire des imaginaires, ni « sur le modèle du conquistador, ni sur celui de l'ingénieur ». Pour politiser les imaginaires, il faut avec elle faire acte de résistance imaginative contre ce roman de science-fiction qui « se présente comme le Réel ».

VI. « ... que nous écrivons ensemble. »

1. Structures de genre, structures de genres

Tout comme tout le reste du travail humain, la production des imaginaires est un processus collectif, partagé (l'économie politique parle de « division social du travail ») entre toutes les producteur·ices. Contrairement à ce que soutiennent l'économie libérale et les figures monistes de l'artiste-auteur·ice, les « imaginaires » ne sont donc pas constitués comme somme de propositions équivalentes mises en concurrence sur le « marché de l'imaginaire », mais comme des structures de significations antagonistes, socialement produites.

Jusqu'ici, j'ai évoqué quelques uns des imaginaires dominants, voire même hégémoniques. Je voudrais maintenant m'intéresser aux forces à l'œuvre dans les franges minoritaires de la production des imaginaires. Quelles sont-elles ? Les mêmes que celles qui travaillent le champ littéraire et la société toute entière : les luttes de genre, l'antiracisme, l'anticolonialisme, les luttes de classe (j'emploie ce terme en tant que marxiste, tout en étant conscient qu'il ne fait souvent pas partie du vocabulaire des auteur·ices) et les luttes environnementales. Cependant, loin d'être confinée aux sujets abordés – et selon l'axiome Hugolien « la forme c'est du fond qui remonte à la surface » –, cette remise en cause se joue non seulement dans les thèmes et sujets abordés mais dans la forme même des textes.

Pour aborder ces questions, je commencerai par chercher à savoir qui sont les auteur·ices des littératures de l'imaginaire.

Selon les chiffres donnés par l'association l'Observatoire de l'imaginaire²⁵ en 2023, la science-fiction reste un genre écrit majoritairement par des hommes (66 % des livres du genre publiés). Il y aurait parité en ce qui concerne les livres de fantasy. La catégorie « fantastique », elle, montre une large domination des autrices (64 %). Face à ces chiffres, il convient de garder à l'esprit la porosité des genres. Toutefois, il est probable que le genre « fantastique » soit celui qui englobe les genres de la romance fantastique, ou *romantasy*, écrits et lus en majorité par des femmes.

En 2022, la majorité des titres publiés en littérature de l'imaginaire étaient l'œuvre de femmes, confirmant ainsi une tendance tout au long des années 2010. L'Observatoire de l'imaginaire ne donne pas d'informations concernant l'âge, mais je suis tenté d'ajouter une observatoire empirique personnelle : les autrices sont en générale plus jeunes que les auteurs. En revanche, les festivals et salons du livre spécialisés invitent encore une majorité d'hommes. Les prix décernés par les instances de légitimations du milieu (Prix Européen des Utopiales, Prix Imaginales, Grand Prix de l'Imaginaire...), eux, nomment autant d'hommes et que de femmes mais récompensent davantage les premiers. Cependant, entre 2011 et 2023, la proportion de femmes nommées est passée de 22 à 49 %, et celle de femme récompensées de 20 à 42 %. Il ne

semble donc pas faux de dire, au moins, que les littératures de l'imaginaire en France se féminisent.

Dans le domaine de la réception, la dichotomie de genre n'est pas si marquée que le sens commun voudrait le dire. La dernière enquête sur les *Pratiques culturelles des français*, menée en 2008, montrait déjà que la lecture de roman était davantage une activité féminine²⁶. Toutefois, Élodie Hommel reste mesurée, face à l'insuffisance de données quantitatives et qualitatives : sa recherche ne lui permet pas de confirmer ou d'infirmer l'idée que la SF soit davantage une lecture masculine et la fantasy une lecture féminine. Ce qu'elle constate, c'est que des représentations genrées des genre de l'imaginaire sont à l'œuvre chez les lecteur·ices interrogées. Les hommes sont plus nombreux à déclarer apprécier l'action, tandis que les femmes sont plus nombreuses à se dire gênées par les scènes de violence extrême. Les lectrices de romance le font avec conscience qu'il s'agit d'un genre « de fille », mais les hommes, eux, rejettent les genres « féminins » (qu'il s'agisse de romance, de « *bit-lit* », de « *chick-lit* », de *romantasy*, ou encore de de « *cosy fantasy* »)... sans nécessairement les lire ni les avoir lus. La représentation par les lecteurs (le masculin est intentionnel) de la SF comme un genre « rationnel » et « scientifique » reste une stratégie de distinction de genre, face aux autres genres « émotionnels », sur l'exploration des sentiments, comme la romance ou le mélodrame.

En outre, ces représentations et ces goûts genrés sont à l'intersection d'enjeux de classe. Ainsi, les lecteur·ices qui font preuve d'une distanciation réflexive ou d'un recul critique sur les questions de genre sont les celleux qui disposent du capital culturel le plus important et qui ont fait les études supérieures les plus longues.

D'ailleurs, les hommes interrogés ont davantage fait des études scientifiques que les femmes. Face à la question de l'héroïsme masculin « traditionnel » - « un imaginaire de la domination non plus fondé sur la force physique ou ses dérivés mais sur des ressources intellectuelles »²⁷ -, ces lecteur·ices ont tendance à invoquer la figure du héros rusé : le nom de Benvenuto Gesufal, protagoniste roué de *Gagner la guerre*, de Jean-Philippe Jaworski, revient plusieurs fois. Cependant, comme l'écrit Élodie Hommel : « Le modèle du héros intellectuel s'opposerait donc socialement à celui du héros musclé, le premier étant plus reconnu dans les classes favorisées, le second dans les classes populaires, mais les deux contribuant au maintien de la domination masculine ». Le héros masculin, en tout cas, est avant tout un sujet agissant, à l'image du François de *Ravage* que le narrateur décrit ainsi : « De tempérament actif, il aimait se servir de ses muscles, possédait le goût d'intervenir partout, chaque fois qu'il pouvait le faire de façon utile, et nourrissait l'ambition de diriger sa vie ». Ce tempérament est si marqué qu'il déteste les transports en commun : « Enfermé dans ce bolide, il s'estimait réduit à un rôle trop ridiculement passif. » En parcourant les textes critiques de

lecteur·ices sur Internet, on voit vite que la « passivité » est souvent reprochée aux personnages, lorsque ceux-ci sont trop « portés par les événements » et non « moteurs ».

Face au héros masculins, forts ou habiles, certain.es lecteur·ices évoquent des figures de « femmes fortes » – une journaliste française dirait « femme puissante... », comme par exemple la « Khaleesi » de *Game of Thrones*. Le processus identificatoire suscite l'intérêt pour des femmes, non seulement en contestation de la domination, mais aussi capable d'exercer le pouvoir – voire la domination – elles-mêmes. On peut se demander, avec prudence si cette récupération de la force violente par des personnages féminins n'est pas seulement la continuation de la même domination par d'autres fins, si le pouvoir de ces « personnages féminins forts » n'en fait pas des sortes de « femmes patriarcales. ».

Si l'axe fantasy/SF ne délimite pas aussi les pratiques genrées qu'on le penserait, il faut noter tout de même que les femmes sont plus nombreuses à déclarer apprécier des genres « masculins » que l'inverse. D'une position dominée, elles sont portées à la recherche de lectures plus « exigeantes », légitimes et valorisées. Pour les lecteur·ices des littératures de l'imaginaire, « faire du réalisme scientifique un critère de légitimité [...] permet ainsi de revaloriser le genre selon leurs propres normes » : la scientificité revendiquée de la SF, par rapport aux autres genres mais surtout face à la « littérature

générale », apparaît comme un moyen pour une frange surtout masculine de contester la domination du genre. Ainsi, je rapproche l'énoncé « la SF c'est de la science » de celui entendu chez les auditeurs de heavy metal : « le metal c'est comme de la musique classique ». L'appel à un champ d'une légitimité autre et/ou supérieure (la science, la musique classique, la technicité de la pratique instrumentale) permet de se rehausser par rapport au champ dominant socialement (la littérature générale ou « blanche », la variété française ou internationale).

Cela explique peut-être l'attrait des lecteur·ices interrogées pour des personnages de scientifiques célèbres du genre : Hari Selcon, le mathématicien de génie de *Fondation* d'Isaac Asimov, les Cent Premiers de Kim Stanley Robinson, les linguistes du film *Arrival* de Denis Villeneuve, ou encore Susan Calvin, conceptrice des *Robots* d'Asimov.

2. Une critique féministe interne ancienne, mais peu connue

Ce personnage de Susan Calvin est l'un des exemples que prend l'autrice étatsunienne Pamela Sargent dans la préface de l'anthologie *Women of Wonder*, qu'elle a dirigée en 1974. Elle y faisait déjà le constat suivant : selon elle, à l'époque, seulement « 10 ou 15 % des auteur·ices sont des femmes.²⁸ ». Qui plus est, écrit-elle encore, « les auteurs, le plus souvent eux-mêmes des hommes, sachant que leur lectorat était principalement constitué d'hommes, écrivaient souvent pour ce lectorat. Par conséquent, les jeunes filles ne trouvaient rien qui les intéressait dans la science-fiction ». Elle insiste également sur la jeunesse de ce lectorat, dont une large part sont « des garçons ou de jeunes hommes qui cessent de lire de la SF régulièrement en vieillissant. » La SF lui apparaît comme un genre tellement masculin qu'elle cite le « compliment » « elle écrit aussi bien qu'un homme ». Elle va jusqu'à qualifier la SF de « maison de quartier où les garçons pouvaient se retrouver loin des filles (ou des parents, ou de la culture à courte vue en général), qui les enquiquinaient de toute façon ». Ketty Steward utilise la même image dans son livre, quand elle qualifie le milieu de « l'imaginaire » de « *boy's club* ».

Pamela Sargent souscrit elle aussi au caractère édifiant des romans de science-fiction. Ils peuvent, selon elle « offrir des modèles ou des exemples pour les jeunes lecteurs ». Elle remarque toutefois qu'« il n'y a pas de raison que ce ne soit pas également le cas pour les filles. »

Quels sont donc les modèles féminins que la SF du « boys' club » mettait en scène ? Comme souvent, Pamela Sargent décrit une répartition des rôles par la sexualité. Les femmes sexuellement actives sont soit des « Doris Day adolescentes, constamment en train de flirter avec les hommes », voire purement et simplement des « récompenses » et des « demoiselles en détresse à secourir », soit au contraire « de dangereuses (ou perfides) ennemis que le héros doit vaincre » - le stéréotype de la « femme fatale ». Elle remarque que le rôle d'« objet sexuel » peut se rajouter aux autres rôles traditionnels. En outre, narrativement, les femmes sont bien souvent des vecteurs d'exposition, le héros masculin prenant le temps d'expliquer doctement à la (jeune) femme ignorante. Les femmes aux rôles importants, intellectuelles ou « puissantes » sont, quant à elles dénuées de sexualité. L'exemple le plus saisissant : le personnage de Susan Calvin dans *Les Robots* d'Isaac Asimov. « Intelligente et extrêmement rationnelle, experte en robotique » cette scientifique joue en quelque sorte le rôle de la détective à la Sherlock Holmes ou Hercule Poirot dans les nouvelles d'Asimov. Elle est « souvent appelée pour résoudre des problèmes au cours de la série. Cependant, le Dr Susan Calvin « préfère les robots aux humains, ne s'est jamais mariée, elle est, en bref, étrange du point de vue de la plupart des gens ». Sargent suggère que le lecteur est « libre de tirer la conclusion que Susan Calvin est une « vieille fille » frustrée ». L'autrice déplore en outre que les personnages féminins qui exercent une activité « professionnelle » sont célibataires.

En élargissant le champ quelque peu, il me paraît essentiel d'évoquer le concept de « femmes dans le réfrigérateur », élaboré en 1999 par l'autrice de *comic-books* Gail Simone. Elle remarquait la prégnance d'un moteur narratif sexiste dans les bandes-dessinées de super-héros : la mort – plus ou moins violente, et souvent après avoir subi des agressions sexuelles ou un viol – de la compagne du héros, afin de lui servir de « motivation » narrative. L'image vient du numéro 54 de la série *Green Lantern* (1994), écrit par Ron Marz et dessiné par Steve Carr, Derec Aucoin et Darryl Banks, dans lequel le héros éponyme découvrait une « surprise » laissée par son adversaire du moment : sa petite-amie, découpée en morceaux, dans son réfrigérateur. Le site *Women in refrigerators*²⁹ recensait en 2000 plus d'une centaine de ces figures de femmes violentées pour caractériser leur conjoint, et la liste a continué de grandir. Il ne surprendra personne que l'écrasante majorité des auteurs de *comic-books* de super-héros étaient et restent encore aujourd'hui des hommes.

Il serait laborieux d'en recenser tous les exemples dans les œuvres narratives depuis les années 2000, tant ce dispositif narratif est courant et souvent peu interrogé. Pour ne prendre qu'un exemple, en 2022 lors du festival les Utopiales, l'auteur français Olivier Paquet se posait candidement la question « Quels sont les personnages qu'on va sacrifier ou pas ? ». Il s'interrogeait aussi sur ce que la mort « apportait » aux personnages d'un point de vue de leur caractérisation. « Si je

sacrifie un personnage, dit-il, sa totalité est sacrifice. Il n'a de sens que par son sacrifice. » Il évoque « un personnage, une flic qui assiste l'un des protagonistes. [...] Je me suis aperçu que ce personnage, cette flic, je n'en faisais rien. [...] Je l'ai sacrifiée et là elle avait un rôle, un poids qu'elle n'aurait pas eus [autrement] [...] Il n'y avait pas un arc narratif intéressant avec ce personnage que parce qu'il y avait ce sacrifice. » Ce personnage féminin, adjoint du protagoniste masculin, n'acquière donc une valeur narrative aux yeux de l'auteur... qu'une fois morte. Cette parole exemplifie selon moi doublement la figure des « femmes dans le réfrigérateur » : le personnage féminin est réifié, réduit à un mécanisme narratif et il n'a d'intérêt que parce qu'il motive d'autres personnages masculins. Elle a aussi ceci de révélateur que cette prégnance des personnages féminins « sacrificiables » est encore peu interrogée par les auteurs.

Une des raisons est peut-être la faible diffusion et la faible visibilisation des travaux critiques et réflexifs d'autrices comme Pamela Sargent ou encore Joanna Russ au sein du champ des littératures de l'imaginaire. En effet, si certains de leurs romans ont été traduit et publié tôt en France (et font l'objet d'un processus de réédition au cours des dernières années chez des maisons éditions comme Mnemos ou Argyll), leur travaux de « *non-fiction* » (pour employer leur propre vocabulaire) sont peu diffusés... dans le champ des littératures de l'imaginaire. L'essentiel de leurs travaux théoriques sont publiés, mais dans des maisons d'édition féministes... quand il n'en va pas

carrément de même de leurs récits de science-fiction, comme dans le cas de l'autrice française François d'Eaubonne, dont la *Trilogie du Losange*, récit de *space-opera* est publié aux éditions des Femmes-Antoinette Foucque et le roman de fantasy *Je ne suis pas née pour mourir* est publiée dans la collection Points Féministes.

3. Des futurs sans les hommes

La *Trilogie du losange* de Françoise d'Eaubonne met pourtant en scène un *topo* largement répandu de la science-fiction : celle d'une « guerre des sexes », aboutissant à la domination politique des femmes sur les hommes. S'il paraît évident à première vue que des femmes - et *a fortiori* des militante féministes comme d'Eaubonne - aient produit ce genre de récits, il est peut-être plus étonnant de constater qu'une grande quantité de ces récits de « mondes sans hommes » ont été écrits... par des hommes.

C'est de tous ces récits dont Joanna Russ - qui a elle-même écrit un roman de « monde sans hommes » : *The Female Man* (*L'humanité-Femme*, dans sa dernière traduction française) - rend compte dans un article intitulé « *Amor Vincit Foeminam : The Battle of the Sexes in in Science Fiction (Amor Vincit Foeminam : la bataille des sexes en science-fiction)* »³⁰. La différence essentielle que Joanna Russ remarque entre les récits de « mondes sans hommes » et les « utopies féministes » est que les premiers fondent leur narration sur des représentations essentialisantes, tandis que les secondes politisent la situation : « Les utopies féministes considèrent ce conflit comme publique, comme un conflit de classe. Les solutions qu'elle défendent sont par conséquent d'ordre économique, social, et politiques. » Marge Piercy va dans le même sens : « Les utopies féministes ont presque toutes à cœur la dignité du travail nécessaire, tout comme elles ont tendance à avoir à cœur l'intégration à la

société des populations vieillissantes. ». Les récits de « mondes sans hommes » écrits par des femmes considèrent le travail reproductif comme un enjeu central, dans la lignée de l'adage « le quotidien est politique ».

La politisation, la montée en généralité, est donc le fait des populations dominées... c'est-à-dire celles qui y ont intérêt. Enfin, si aucun des auteurs évoqués n'imagine de « monde sans femme », la moitié des récits féministes « excluent les hommes, sans y penser plus que cela. »

Joanna Russ consacre l'essentiel de son article à mettre en évidence les logiques de la vision masculine et hétérosexuelle (à l'en croire l'homosexualité masculine n'est jamais évoquée dans les romans qu'elle étudie) d'une société féminine, qu'elle soit en guerre ouverte, dans la majorité des cas, ou bien que les femmes se soient « simplement retranchées loin de la compagnie des hommes. » Ce « regard masculin » trace sans surprise une ligne de démarcation entre les femmes montrées comme sexuellement actives (et attirantes pour les personnages masculins) et « les vieilles pas sexy ». Elle donne l'exemple du roman *Gender Genocide* (Edmund Cooper, 1973) dans lequel « il y a des lesbiennes misandres, et il y a de *vraies* femmes ». Joanna Russ remarque « l'atmosphère de sexualité torride entre les « filles » - et ce alors que « la solidarité entre femmes n'existe pas » - , des figures aux « lèvres humides, avec la peau douce et des yeux humides » - des personnages qui seront amenées à êtres ramenées sur le « droit chemin » de

l'« ordre naturel » par l'amour des héros – face aux « poitrines dures, plates, atrophiées » des femmes vivant sans les hommes. Pour autant, les femmes à sauver n'en sont pas moins des « Mères » et la dialectique moralisatrice de « la maman et la putain » n'est jamais loin, puis que plusieurs auteurs déplorent ces femmes « vidées de toute émotion par des désirs trop souvent attisés et trop souvent rassasiés. » La sexualité des femmes de ces sociétés sans hétérosexualité est non seulement déviant, mais aussi trop visible, trop importante : elle provoque chez elles de la « passivité ». Ces récits sont moins des récits de lutte politique que des récits de sauvetage, voire de *conversion* : le héros doit sauver l'héroïne malgré elle. Ainsi, comme l'écrit Russ, une « Hell's Angel devient une Mona Lisa en seulement un an grâce à la biologie ». Peu importe si le « passe-temps favori » du personnage était auparavant de « castrer et de tuer des hommes » : la « nature » reprend ses droits, pour peu qu'on lui en donne l'occasion. Cela n'empêche en rien la morale justificatrice de l'action « réparatrice » du héros d'être d'une nature morale, déguisée en politique : « la domination des femmes sur les hommes est injuste, mais le règne des hommes était bienveillant ».

Au-delà du caractère suranné et ridicule de tels récits pour un·e lecteur·ice des années 2020, de tels récits abondent la proposition de Pamela Sargent de récits écrits par des garçons (et non des hommes) pour des garçons. Joanna Russ va dans son sens, et encore plus loin : « Il est désormais clair que non seulement ces histoires ne parlent pas aux femmes : elles ne

parlent même pas de femmes. » Chez les auteurs cités par Joanna Russ, ces récits de « monde sans hommes » expriment une angoisse de la disparition. Les autrices, elles, s'en servent formuler d'autres possibilités d'organisation sociale. « Qui veut l'égalité ? » demande Marge Piercy. Réponse « Celles qui ne l'ont pas. »^a

Étonnamment, la majorité des personnages du *Rivage des Femmes*, de Pamela Sargent sont... des hommes. Dans ce roman, hommes et femmes vivent séparées. Les femmes habitent des villes utopiques fermées, tandis que les hommes sont revenus à l'état « sauvage », regroupées en tribus violentes dans les terres incultes du dehors. La reproduction est assurée par un stratagème religieux : les hommes pratiquent le culte de la « Dame » (et ses différentes représentations) et se rendent régulièrement dans des sanctuaires où, tout en leur procurant une extase sexuelle virtuelle, les femmes extraient leur sperme. On ne les y rappelle que pour venir chercher les enfants mâles, dont les villes se débarrassent. Le dispositif narratif choisi par Sargent, une alternance de chapitres narrés par une femme et un homme, permet de confronter les points de vues de personnages venu.es des « deux côtés » : Laissa, une jeune femme exilée et Arvil, le jeune homme qu'elle persuade qu'elle est incarnation divine. Dans son roman, l'essentialisation des genres est un point de départ à remettre en question, et non un

a « Pourquoi spéculer sur le futur ? », trad. Marie Koullen, *Comment écrire de la SF après la fin du monde?*, Goater, 2025

principe fondateur du récit. Contrairement aux livres qu'étudient Joanna Russ, l'ordre « naturel » n'est pas rétabli à la fin : les deux personnages ont une enfant, et l'abandonnent aux portes de la ville pour lui assurer une vie meilleure. Laissa reste cependant à l'extérieur avec Arvil. Si la « réunion » hétérosexuelle a bel et bien lieu, elle fait partie d'un processus historique plus large, et n'est pas un axe autour duquel la société tourne tout entière : une histoire individuelle n'est pas suffisante pour retourner une réalité matérielle instituée. Récemment retraduit et republié en France, les archétypes présentés par ce roman ont une postérité importante.

La série animée de science-fiction parodique *Futurama* (Matt Groening & David X. Cohen, 1999-) y fait peut-être référence dans le premier épisode de sa troisième saison. Intitulé *Amazon Women in the Mood*, l'épisode confronte les personnages de la série à une planète peuplée d'amazones géantes qui capturent tous les hommes arrivant sur leur planète et leur infligent la « mort par Snu Snu » - c'est à dire l'acte sexuel. Cette contre-objectivisation est également le sort réservé aux hommes survivants de la guerre des sexes (ici présentée comme une véritable guerre) dans la *Trilogie du Losange* de Françoise d'Eaubonne. On apprend que la « Glorieuse Révolution » menée par les femmes et la « victoire d'Oslo » a non seulement conduit à la domination des femmes, mais aussi à l'asservissement des hommes au sein d'« androcées ». Réduits en esclavages, « l'anus marqué au fer rouge », les hommes ne sont plus désignés que par le terme de

« Fécondateurs ». Dans le futur lointain où se déroule la trilogie, prononcer le mot « homme » ou, pire encore, « père », est un blasphème, d'autant que les femmes se reproduisent par « ectogenèse ». Le mot a disparu... autant que la chose, puisque les hommes ont été exterminés (selon la loi « SCUM », sans doute une référence au *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas) car considérés comme essentiellement violents. Le roman emploie un motif fréquent dans les récits d'histoire du futur, et particulièrement dans les récits utopiques : le dévoilement d'une histoire cachée, en l'occurrence celle du père d'une personnage, qui aurait dépassé la violence masculine par la sortie de l'hétérosexualité, enfermé dans l'androcée.

Ainsi, la lecture de récits de « mondes sans hommes » écrits par des femmes se différencie des récits écrits par des hommes en traitant la question de la « guerre des sexes » non comme une confrontation de stéréotypes essentialisés mais comme une question de pouvoir. Marge Piercy écrit : « Une autre caractéristique des utopies féministes : la libération de la peur du viol et des violences domestiques. » En effet, « l'utopie est une œuvre qui résulte de la souffrance : c'est ce que nous n'avons pas mais désirons par-dessus tout. » Bien loin des mutilations du roman de D'Eaubonnes, ou de la domination retournée de ceux des auteurs sus-cités, le récit féministe « sans les hommes » qu'envisage Marge Piercy est une abolition de la souffrance.

Selon elle, la figuration utopique est absolument nécessaire au changement social : « C'est en imaginant que ce que nous désirons réellement que nous commençons à nous y rendre ».

Si la problématique de la reproduction biologique n'est pas éludée, les femmes qui écrivent des récits de « mondes sans hommes » s'intéressent bien davantage aux enjeux de genre, entendu comme une réalité sociale conflictuelle et historicisée... c'est-à-dire politisée. Cela n'a rien d'étonnant de la part d'une militante et théoricienne de l'éco-féminisme comme Françoise d'Eaubonne, pour qui la « question » féministe a toujours été une question matérielle, une question de structure sociale, c'est-à-dire une question de mode de vie.

4. La cité des ruines et des cabanes

En octobre 2024 a paru aux éditions La Volte le recueil de nouvelles collectif *Quartiers libres – Demain la ville*^b, dont la quatrième de couverture annonce « une projection d'avenirs possibles, probables ou souhaitables, pour explorer différentes dimensions de l'espace urbain ». À écouter deux des trois auteur·ices interviewés le 9 janvier 2025³¹, le futur des espaces urbains se présente sous la forme de la ruine : le texte de Michael Roch s'intitule *Sur la ville-ruine*, celui d'Élodie Doussy *Feu ! Après les ruines*. On pourrait croire retrouver ici l'abstraction de « l'état de nature » post-apocalyptique, mais ces propositions de futurs à relativement court terme évoquent davantage le travail d'Alexandre Monnin à propos des « communs négatifs ».

Il nomme « communs négatifs » « certaines réalités dont les effets sont négatifs notamment dans le domaine environnemental : déchets, centrales nucléaires, mais aussi d'autres éléments dont nous allons hériter à l'avenir et dont il va bien falloir prendre soin »³². Ainsi, les ruines n'équivalent pas à une disparition et les « communs négatifs » permettent peut-être de se déprendre du motif du « grand fossé » tel que le décrivait Fredric Jameson : un espace de temps incommensurable entre le « présent » et le « futur » que décrit

b Étrange ironie de l'air du temps : « Demain la ville » est également le titre du blog du groupe Bouygues Immobilier.

la fiction. L'imaginaire des ruines situe le temps de la fiction dans cet entre-deux et dessine la ville, non pas comme une utopie technologique, mais comme un état particulier, un moment de l'histoire.

Alexandre Monnin distingue deux sortes de ruines. La première, il nomme « *ruina runata* », ruine ruinée, ou encore « ruines pittoresques [vocabulaire de l'image], typiques du romantisme comme d'un certain imaginaire de l'anthropocène ». La « ruine ruinée » « persiste dans le temps » et évoque « un passé plus ou moins révolu, imaginaire », qu'il s'agisse des bâtisses médiévales qui fascinaient les romantiques ou bien les « ruines contaminées » du capitalisme des imaginaires post-apocalyptiques. La deuxième catégorie de ruines, pour Monnin, est la *ruine ruinans*, ou « ruine ruineuse », « la ruine encore productive : productive de nouvelles ruines ». Ainsi, la véritable ruine n'est pas selon lui un reste détruit d'une civilisation passée, mais son existence prolongée... et sa reproduction. Ainsi une ville ruinée encore habitée n'est pas une *tabula rasa*, mais bien davantage un *palimpseste*, comme la Rome antique de Joachim du Bellay, dont les pierres ont été réutilisées pour construire de nouveaux bâtiments. Contrairement aux peintures en deux dimensions des déserts post-apocalyptiques, le commerce avec les ruines est un imaginaire de la négociation entre le passé, le présent et le futur.

Toutefois, l'imaginaire des ruines court le risque de donner dans l'éloge de l'« adaptation » ou de la « résilience » – deux

termes qui paraissent avoir été irrémédiablement vidés de leur sens pour en faire des masques du renoncement. Ainsi, Alice Carabédian nous met en garde de « ne pas se satisfaire des miettes et marges concédées (parfois très violemment, on s'entend) par le Grand Capital », celui-là même qui s'en accommoderait fort bien et nous encouragerait : « Allez vivoter dans nos ruines contaminées, faire de la récupération en décharge et recycler nos poubelles. De temps en temps, nous vous arroserons de lacrymogène. » L'imaginaire de la récupération a ceci de problématique qu'il ne remet pas en cause la production de ruines *ici et maintenant*. Si, dans le film *Looper* (Rian Johnson, 2012), on installe des panneaux solaires pour faire fonctionner les automobiles, ces voitures ont déjà été produites : il est trop tard. Ces voitures modifiées ne remettent pas plus en cause la nécessité (et les conditions de cette nécessité) qu'un SUV à propulsion électrique. Elles en sont même le pendant « *low-tech* ».

Le risque de l'imaginaire des cabanes – et de son corollaire : l'archipel –, qu'il s'agisse des cabanes de la ZAD ou des empilements délirants de mobile-homes de *Ready Player One* (Spielberg, 2018) est de se contenter d'un imaginaire de l'exit fataliste : la destruction est inévitable, il suffira de s'adapter. L'imaginaire des cabanes dont parle Alice Carabédian est bel et bien le symétrique, non pas de la ruine – dont il est complémentaire –, mais de celui de la « Planète B ». Pour paraphraser le titre d'un livre de Corine Morel Darleux, il suffirait d'aller « trouver la beauté ailleurs », et d'abandonner

celleux qui ne le peuvent à la laideur. Si, bien sûr, on ne saurait reprocher à quiconque de chercher à modifier les imaginaires de la vie quotidienne – encore une fois : « le quotidien est politique » –, les cabanes restent insuffisantes si elles ne questionnent pas frontalement les structures de production des conditions d'existence. Un regard politique sur les imaginaires doit donc chercher à, pour citer à une dernière fois Alice Carabédian, « se réapproprier les moyens matériels de petites mais aussi de grandes échelles », afin que des cabanes bâties sur des ruines ne cohabitent pas avec des ville utopiques technologiques ou des éco-quartiers.

5. De l'universalité (ou non) des structures narratives

Il suffit de parcourir quelques minutes seulement l'infinité de textes et de vidéos consacrés à l'écriture sur Internet pour constater le succès que rencontre encore la double métaphore de « l'architecte » et du « jardinier » : le jardinier est censé écrire « au fil de la plume » (sic), laissant librement fleurir les graines qu'il a plantées, tandis que l'architecte, lui, dresserait au préalable des plans stricts qu'il se contenterait d'appliquer.

Je ne m'attarderai pas ici sur les mérites contestables d'une telle dichotomie ni sur les mythes qu'elle véhicule sur la pratique littéraire, mais il faut remarquer qu'elle met à jour la représentation courante de l'écriture littéraire comme un édifice, comme une construction. Elle pose donc explicitement comme central l'enjeu de la *structure* du récit.

Symboliquement peu légitimes, les genres de l'imaginaire sont historiquement des genres dits « populaires », c'est-à-dire ici produits de manière et en quantité industrielle, marchandisés à grande échelle, en fonction de la nécessité impérieuse de « plaire » au plus grand nombre. Il est difficile de soutenir aujourd'hui que la science-fiction et la fantasy littéraire française soient des genres « de masse » (à l'exception de quelques très gros titres, le plus souvent des traductions d'auteurs anglophones), elles ont gardé ce statut sous d'autres formes : au cinéma, à la télévision, dans le jeu-vidéo. On

pourrait même défendre qu'elles y ont conquis encore davantage d'ubiquité.

Toute production industrielle nécessite des processus de production, des techniques de fabrication faciles à apprendre et à répéter. Il est donc tout à fait logique que le champ de la production culturelle se dote de ses propres guides, manuels et « cahiers des charges ». Ainsi, la science-fiction, l'horreur et la fantasy se sont d'abord produites dans la presse à grand tirage, avec la longueur du texte comme contrainte première... et les préférences des rédacteurs en chef (comme Hugo Gernsback, fondateur de la revue *Amazing Stories* et « inventeur » du terme « science-fiction », ou encore John W. Campbell, directeur d'*Astounding Stories*) comme contraintes secondes. Toutefois, c'est d'une forme artistique plus visiblement technique et industrielle, le cinéma, que sont venus plus célèbres travaux de technicisation de la narration, s'appuyant plus ou moins sur la recherche en narratologie

Le plus important de ces manuels est sans doute *Story*, de l'étastunien Robert McKee, véritable bible des scénaristes de cinéma américain majoritaire, dont les grandes lignes sont certainement familières à quiconque s'est déjà intéressé.e - même de loin - à l'écriture narrative : une histoire est divisée en trois « actes », culmine avec un « climax », elle est lancée par un « élément perturbateur » qui provoque un conflit « résolu » à la fin, etc. Il s'agit en réalité d'une simplification du concept narratologique de « schéma narratif », enseigné en France dès l'école primaire et au collège ; soit une histoire comme

succession de cinq étapes : la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, le dénouement ou la résolution, la situation finale. Il ne s'agit pas ici de discuter de la « valeur » ou de « l'utilité » des travaux tels que ceux de McKee, mais de questionner leur place dans le processus de production.

Quoiqu'il s'en défende dans l'introduction du texte – « *Story* présente des principes et non des règles », ou encore « *Story* incite à l'originalité et non à la reproduction. » , ou même « *Story* explique comment maîtriser cet art, et non comment prévoir les réactions du marché. » – le fait est que les « principes » proposés par McKee ont été et sont toujours utilisés comme un canevas, dans le cinéma et bien au-delà. Si les « manuels d'écriture » contestent souvent toute volonté normative, ils exercent bel et bien cette fonction et d'autant plus qu'ils portent le discours de locuteurs (le plus souvent masculins) en position d'autorité, à destination de récepteur·ices profanes ou novices. Ce, d'autant plus que, toujours dans son introduction, McKee prétend que « *Story* traite de formes éternelles et universelles.

Cet appel à l'universalisme se retrouve dans ce qui est sans conteste la forme de structure narrative occidentale la plus largement répandue dans les productions culturelles occidentales : la théorie du « monomythe » de Joseph Campbell, une théorie inspirée de la psychanalyse, affirmant en somme que l'essentiel des récits mythologiques mondiaux suivaient le même schéma narratif. Il est intéressant de remarquer que l'œuvre culturelle qui a le plus contribué à la diffusion (et à l'imposition) des théories de Campbell est aussi au centre de

considérables bouleversements industriels à Hollywood : il s'agit de *Star Wars* (1977) dont le réalisateur, George Lucas déclarait s'être largement inspiré du *Héros au mille visages* de Joseph Campbell. Tout comme dans le cas de McKee, il ne m'appartient pas de me prononcer sur la validité scientifique des théories de Campbell - d'autant que des scientifiques comme Alan Dundes³³, s'en sont chargés, dénonçant entre autres son « universalisme » qui « se contente d'affirmer simplement l'universalité plutôt que de prendre la peine de la prouver » - mais simplement de remarquer l'effet normatif qu'il a eu et continue d'avoir sur la conformation des imaginations. Quand le consensus social affirme qu'il est *normal* qu'un héros ait une quête au cours de laquelle il affronte diverses adversités, etc, et que nos imaginations sont façonnées par ces discours dès le plus jeune âge, il serait hypocrite de nier que les imaginations sont ainsi déterminées.

Ainsi, les structures techniques, dont les structures narratives font partie en tant que processus de production culturelle, façonnent-elles les formes des récits, et donc la capacité d'imagination - c'est-à-dire, autrement, les manières de penser -, ce d'autant plus qu'elles sont présentées comme naturelles et universelles par des instances de discours légitimes.

Il est devenu difficile de parler de remise en question des structures narratives sans évoquer « l'hypothèse » de la « fiction

fourre-tout »^c élaborée par Ursula K. Le Guin, en oppositions aux « récits flèches », allant tout droit. Selon elle, « la forme naturelle, correcte, adéquate du roman pourrait être celle de la besace, du sac. Un livre renferme des mondes. Les mondes renferment des choses. [Un roman] contient les choses dans la relation particulière et puissante qu'elles entretiennent les unes avec les autres, et avec nous. » La « fiction fourre-tout » ne se contente donc pas de remettre en cause la linéarité ou les objets du récit, mais elle questionne *les relations de ces objets entre eux*. Le meilleur exemple de cette « fiction fourre-tout » chez Le Guin elle-même est sans doute son roman *La Vallée de l'éternel Retour*³⁴, roman multitextuel qui constitue l'étude anthropologique d'une civilisation future. Il contient ainsi des récits, des témoignages, des chants, des recettes de cuisines, etc. dont l'interaction suscite la signification et la narration elle-même.

Une caractéristique souvent étudiée par les reprises de cette théorie est le caractère genré, historique et politique que l'autrice porte sur le récit : dans la fable que son article met en scène, les outils (le fourre-tout, la lance, etc.) figurent et

c Le terme utilisé par Le Guin est « *carrier-bag* ». La traduction la plus répandue, par Aurélien Gabriel Cohen, le traduit par « panier », mais je lui préfère la traduction d'Hélène Collon « fourre-tout », ou encore « sacoche » (proposé par La Volte). En plus d'être plus proche du texte original, le sac « fourre-tout », contrairement au panier, n'est pas rigide et prend donc la forme de ce que l'on y dépose. Il a également le mérite, accroché à la taille ou à l'épaule, de laisser les deux mains libres.

matérialisent des rapports au monde, des modes de production. En envisageant le premier récit d'un paléolithique imaginaire comme celui d'un travail de cueillette et de récolte, d'une négociation métabolique avec le reste de l'écosystème (fourre-tout) plutôt que comme une chasse ou une conquête, Ursula K. Le Guin historicise le processus de production matériel de la subsistance, et donc celui de la construction de l'imaginaire. Le récit « lance », nous explique-t-elle, n'a rien de naturel, mais celui du « fourre-tout » non plus. La persistance du premier plutôt que du second est une conséquence de structures politiques de perpétuation d'un ordre symbolique. Cet ordre, comme Joseph Campbell ou Robert McKee, se prétend universel et, ce faisant, il use de son pouvoir pour effacer toutes les autres possibilités, mais non sans en avoir récupéré ce qui pouvait lui être utile.^d

d L'autrice coréenne Kim Yoonmi a produit un passionnant recensement des structures narratives existantes à travers le monde. Plutôt que de la paraphraser, je préfère y référer directement le lecteur·ice :

<https://kimyoonmiauthor.com/post/641948278831874048/worldwide-story-structures>

6. Imaginaires de la lutte : affirmative, existentielle, sociale

La « lutte » est un terme narratif quasi parfait : son essence est la contradiction, le combat. Cependant, la lutte est un conflit abstrait, non caractérisé. C'est un sport où deux êtres s'affrontent pour une raison symbolique. En théorie, les deux lutteurs qui entrent dans le cercle ne se battent que pour « la beauté du sport. » Politiser les imaginaires nécessite donc de caractériser précisément la lutte, d'en décrire les raisons et les participants.

Dans les genres de l'imaginaire, la lutte prend surtout trois formes : la lutte affirmative, la lutte existentielle et enfin la lutte sociale.

La lutte affirmative est celle qui tient sur un « arc narratif ». C'est celle où un personnage cherche à se (re)connaître et à s'accomplir. C'est aussi et surtout un récit héroïque, qui a partie liée avec les récits de prédestinations, les récits de « l'élu ». Le masculin est volontaire, l'élu est rarement une femme, ou alors elle doit être accompagnée d'un homme pour la protéger, car elle n'est pas une guerrière mais une magicienne ou une prêtresse : dans ce cas, elle n'est pas la protagoniste de l'histoire, c'est l'autre, celui qui l'aide, comme dans les derniers épisodes de la série *The Legend of Zelda*, ou encore dans *Tales of Symphonia*. L'élu du récit de lutte affirmative est le « héros », c'est celui aux « Mille Visages » dont parlait Joseph Campbell, qui actualise son essence (souvent cachée) par des hauts faits -

Bilbo brave le dragon Smaug, Eragon chevauche une dragonne, Neo vainc l'agent Smith – et bouleverse ainsi *à lui seul* l'ordre du monde – Néo arrête les balles et s'envole, au mépris des lois de la Matrice. Enfin, le récit affirmatif s'incarne particulièrement dans les récits de réussite individuelle, comme les films de sport ou les *biopics* d'artistes.

La lutte existentielle est celle par laquelle un groupe essentialisé en affronte un autre pour sa survie. C'est celle, par exemple, que mettent en scène les récits d'invasion extraterrestre ou de guerre à grande échelle. Exemple fondateur : *La guerre des mondes* (H.G. Wells, 1900) et ses adaptations successives. L'adversaire est une menace entièrement étrangère, non humaine : les martiens ne dorment pas, n'ont pas de sexualité, le narrateur les compare à « des fourmis ». La lutte est existentielle parce que, à l'aide de la « fumée noire », les martiens modifient la Terre elle-même pour pouvoir l'habiter, la rendant du même coup invivable pour l'humanité. Autre modalité de lutte existentielle : le genre dit du « *survival* », dans lequel un.e protagoniste doit survivre plus ou moins seule à des conditions impossibles. Dans *Alien*, (Ridley Scott, 1978), les passager·es du vaisseau spatial *Nostromo* sont confrontés à une forme de vie extraterrestre inarrêtable qui les tue les un.es après les autres. Il faudra rien moins que l'expulser dans le vide intersidéral – une force absolue – pour s'en débarrasser.

Enfin, la lutte sociale est la lutte d'une classe sociale contre une autre. Le plus souvent, le récit prend le point de vue du groupe social dominé dans son effort pour renverser une domination. C'est le cas dans *Révolte sur la Lune* (Robert Heinlein, 1966), roman dans lequel les colons de la Lune cherchent à se libérer de la domination de la Terre. C'est aussi le récit au cœur de la trilogie *Mars* (Kim Stanley Robinson, 1992-1996), récit historique relatant les rapports entre Mars et la Terre, sur près de deux siècles. Pour reprendre l'exemple d'*Alien*, la lutte existentielle est doublée d'une lutte sociale : l'équipage du *Nostromo* est un équipage de travailleur·euses employé·es par une corporation qui rogne sur leurs « primes » et les considère comme sacrificiables (« *Crew expendable* »). La conflictualité sociale est présente au sein même de l'équipage, entre les officiers et les mécaniciens. Ces luttes sociales se prête donc facilement à des lectures politiques, mais peuvent aussi donner lieu à des représentations dépolitisantes.

Observons, pour prendre un exemple récent et connu du grand public, la série télévisée *Arcane* (Studio Fortiche, 2022). Récit dérivée du célèbre jeu-vidéo *League of Legends*, elle se déroule dans un univers proche du « steam-punk » : une civilisation façonnée sur une imagerie de la « deuxième révolution industrielle » du XIX^e siècle. Elle nous présente une ville séparée en deux par un bras de mer. Piltovar, la ville « riche » et dominante est reliée par un unique pont à Zaun », la ville « pauvre » et dominée. Piltovar est présentée comme une

ville bourgeoise, lumineuse, ses hauts immeubles tournés vers le ciel, et elle exerce sa domination sur Zaun grâce à ses forces de police. Zaun, quand à elle, est une ville souterraine, nocturne, séparée entre les « bons pauvres » ouvriers et les « mauvais », trafiquants de drogue. Si Piltover est censée être une ville commerçante, impossible de savoir ce qu'elle vend : on ne verra jamais ce quel est le travail de ces ouvriers, ni de quoi sont remplis les entrepôts. Les seuls lieux de travail montrés sont des commerces (un bar, une boutique, un plaque tournante de la drogue) d'une part, des bureaux et des ateliers privés de l'autre. La prospérité de Piltover ne paraît fondée que sur ses « inventeurs » et sur l'innovation technologique. Le secteur de la production est presque entièrement éclipsé, à l'exception du domaine de l'énergie, que vient bouleverser une magie apparemment inépuisable. Les parcours contradictoires des deux personnages principales, Powder et Vi, des sœurs orphelines de Zaun, auraient pu donner lieu à une lutte sociale développée, mais celle-ci est escamotée lorsqu'elle se transforme en lutte existentielle face à une menace magique. Les deux villes ennemis s'unissent alors pour leur survie et la série s'achève s'achève sur l'intégration de délégués de Zaun dans le Conseil de Piltover, l'institution aristocratique (au sens étymologique : *aristoï*, les « meilleurs ») qui détient apparemment tous les pouvoirs : législatif, exécutif, judiciaire. Le corps social est ainsi uni, en dépit de ses conflictualités de classe, face à une menace existentielle extérieure ; une union qui a pour métonymie le couple formé par Vi et Caitlyn, une

jeune aristocrate qui la convainc même un temps de devenir une « enforcer », c'est-à-dire un membre de la même police qui a assassiné ses parents lors d'une révolte de Zaun contre la domination de Piltover.

En vérité, toutes ces contradictions seraient passionnantes à explorer, mais la série s'arrête là et les développe pas. Il est ainsi nécessaire, une fois le récit achevé par un climax émotionnel (la menace est vaincue - lutte existentielle -, certain.es héros sont morts ou disparus, les « arcs narratifs » sont conclus - lutte affirmative) de porter un regard rétrospectif sur le récit pour les déceler... ce que le format de diffusion de la série dissuade. À peine le dernier épisode s'achève-t-il que la plateforme de diffusion nous propose déjà une autre série...

Par ailleurs, comme l'a montré Benjamin Patinaud³⁵, la lutte sociale est très largement la chasse gardée des antagonistes. Le « méchant » « instrumentalise une noble cause à son profit et dévoile des personnes aussi bien intentionnées qu'influencables ». Cela conduit à faire peser « sur tout acte d'engagement et de choix de vie [...] un soupçon d'hypocrisie » : la lutte sociale est une illusion et les protagonistes, personnages « positifs » sont *de facto* amenés à défendre l'ordre dominant contre ces contestataires malhonnêtes. Dans *Arcane*, encore, le personnage Silco, figure de proue de la révolte de Zaun, est aussi la tête du crime organisé et du trafic de drogue. Partisan de l'action violente contre Piltover, il est logiquement l'antagoniste principal de la première saison.

Alors, si comme l'écrit Alice Carabédian, « la révolution est *bankable* », il faut se demander « laquelle ? ». Quelle lutte sociale est, en général, valorisée ? Réponse : celle qui est aisément disqualifiable, celle qui ne modifie pas les structures, ou seulement à la marge. Comment l'expliquer ? Comme l'a dit Fredric Jameson, « peut-être est-ce dû à un défaut de notre imagination. »

VII. Imaginaires du politique

Pour une réelle politique des imaginaires, les auteur·ices doivent non seulement politiser leur position de classe – c'est à dire leur position dans la division sociale du travail – mais aussi la manière dont ils et elles les écrivent et les conçoivent et dans quelle structure de production ils s'inscrivent.

Je parlais plus haut de « thèmes » et de représentation. Trop souvent selon moi, la question de la politisation des imaginaires se résume à la présence ou non de « thèmes politiques ». Tel roman parle de féminisme, tel autre de racisme, tel autre met en scène un conflit social, etc. Si cultiver ces sujets dans notre imaginaire est indéniablement un pas (plutôt que les menaces des guerres à venir et ses portes-avions en kit), ce n'est justement qu'un premier pas.

Nombreux·euses sont les auteurs et autrices qui se défendent d'avoir quelque chose à dire, un « message » à faire passer, une thèse à défendre. Quelle sont les raisons de cette pudeur ? L'une d'entre elle peut évidemment être un positionnement politique libéral ou réactionnaire en accord avec l'idéologie hégémonique. Dans ce cas, il n'y a rien à défendre. Les conditions matérielles évoquées sont sans aucun doute aussi en jeu, ainsi que la construction sociale du rôle des producteurs d'imaginaire.

« Dire quelque chose », porter une thèse et la mettre en récit, c'est mettre en danger sa position dans la structure de

production et donc son gagne-pain. C'est se voir refuser des contrats, n'être plus sollicité·e pour telle ou telle intervention, etc. Paradoxalement, une position dominante dans le champ littéraire facilite des prises de position « progressistes » ou « de gauche »^a. Il est moins coûteux de lorsqu'on est un auteur parisien à succès publié chez Gallimard que lorsqu'on est une autrice d'albums destinés à la jeunesse publiée par de petites maisons indépendantes. De même, le privilège de « n'avoir rien à dire », de questionner des abstractions et des « universels » appartient à celles et ceux pour qui l'activité de production d'imaginaire est secondaire, pour qui elle n'est pas leur source de revenu principal.

Ces raisons ne suffisent pas, à mon sens, à justifier entièrement cette méfiance structurelle à l'égard de la notion « d'engagement ». Arguer qu'on ne cherche qu'à « écrire des histoires », qu'à « divertir » c'est refuser de prendre position. Revendiquer « l'évasion », c'est admettre que le réel est une prison et renoncer à le changer. Se contenter d'aborder des thèmes sans revendiquer à un propos, c'est abdiquer sa capacité d'action sur le monde. J'ai déjà pu entendre des auteur·ices refuser de se déclarer « militant·e » par rejet de son étymologie guerrière (du latin *miles*, soldat). Cela me semble montrer un aveuglement plus ou moins volontaire sur la conflictualité d'un social mis en coupe la plus réglée possible

a C'est l'une des contradictions que soulèvent Laelia Véron et Karine Abiven soulèvent dans leur étude de l'imaginaire des « transfuges de classe » *Trahir et venger*, éditions La Découverte, 2024.

par le capitalisme. De même, faire l'éloge d'une œuvre pour être « une vraie fiction politique mais pas un tract », c'est dramatiquement méconnaître la capacité de la fiction, et singulièrement des fictions imaginaires, d'être *les deux à la fois*, dans son contexte de production, de diffusion et de réception.

On me pardonnera ou non l'argument d'autorité mais, accuserait-on Victor Hugo d'avoir écrit un roman « trop politique » avec *Les Misérables* ?

Force est de reconnaître que le terme « politique » lui-même est problématique, écartelé entre son sens « commun », *la politique*, celle du monde des échéances électorales, des débats parlementaires et des intrigues d'appareils ou de palais, et *le politique*, ce qui relève du questionnement des structures sociales et de l'organisation des sociétés. Pour politiser nos imaginaires, force nous est de constater que ceux-ci sont bien davantage peuplés de la première que du second.

1. Raconter la politique ou récit politique ?

Prenons un exemple bien connu. La « prélogie » *Star Wars – The Phantom Menace, Attack of the Clones, Revenge of the Sith* – raconte le basculement politique d'un système institutionnel à un autre théoriquement différent : c'est le récit de la prise de pouvoir d'un politicien roué, le Sénateur Palpatine, qui réussit à se faire élire dictateur puis à transformer une République en son Empire personnel^b. Le récit est clairement inspiré par une vision superficielle de la « chute » de la République Romaine, et George Lucas, le réalisateur et scénariste ne faisait pas mystère des ponts qu'il faisait entre l'univers de ses films et la politique états-unienne du début des années 2000. Que choisit-il de nous montrer de ce changement de régime ? Pas grand-chose en réalité : des scènes dialogues dans des couloirs, dans des chambres ou dans des bureaux. Étonnamment pour des films à grand spectacle, les basculements de l'intrigue ont presque toujours lieu par la parole et non par des gestes héroïques. Chacun des films culmine dans une séance au Sénat au cours de laquelle le pouvoir de Palpatine s'accroît par élection puis par plébiscite : il est d'abord élu Chancelier Suprême, puis on lui accorde des pleins pouvoirs exceptionnels, avant de s'autoproclamer « Empereur » sous les applaudissements des Sénateurs réduits à des figurines toutes identiques par le gigantisme du décor. « Voilà comment meurt la liberté : »,

b C'est aussi l'histoire de comment Anakin Skywalker devint le maléfique Darth Vader, mais qui s'en soucie ?

commente Padmé, protagoniste malheureuse de la trilogie, « dans un tonnerre d'applaudissement ».

Ces trois films mettent donc en scène *de la politique*, mais sont ne sont pas des films *du politique*. La population n'est jamais montrée autrement que célébrant la victoire des héros ou bien subissant un joug oppressif. Les seules foules actives que l'on voit sont des groupes armés, aux membres anonymes, quand ils ne sont pas carrément masqués. À partir de *L'Attaque des Clones*, la foule armée finit de perdre toute identité : l'armée de la République est constituée de clones interchangeables qui s'opposent sans aucun questionnement aux armées robotisées des « Séparatistes ».

Il ne semble pas y avoir de partis politiques dans cette République. Les seuls groupements d'intérêt que l'on y découvre sont ce qu'il faut bien appeler des lobbies, eux aussi plus ou moins militarisés, comme la « Fédération du Commerce » ou le « Clan bancaire ». Pourtant, l'élément déclencheur de la trilogie (qui se révèle être une manipulation de Palpatine) est une augmentation des taxes commerciales, qui conduit la Fédération suscitée à faire le blocus puis à occuper militairement une planète. Tout cela est très dramatique mais, manipulations mises à part, pourquoi cette augmentation des taxes ? Dans quel but ? Pour financer quel besoin ? D'ailleurs, comment les décisions sont-elles prises, dans cette République ? Chaque « système »/planète semble se choisir un Sénateur, mais quels sont ses pouvoirs, quelles sont

ses responsabilités ? Pourquoi diable la planète Naboo s'élit-elle une Reine âgée de... douze ans ? Et comment ? Etc.

Ces trois films sont donc un parfait exemple de récit d'événements « politiques »... non politisés. Cette absence de politisation des imaginaires se montre à mon sens par deux caractéristiques. Tout d'abord, ce sont des récits héroïques dans lesquels les actions d'un seul influencent dramatiquement le sort de tous-tes. Ensuite, la délibération et la recherche du consensus en sont presque entièrement absentes.

2. De l'héroïsme

Dès le plus jeune âge, les enfants qui fréquentent l'école française (et probablement les autres) apprennent qu'un récit possède un personnage principal, un protagoniste ou, dans le langage commun, un héros/une héroïne. Ce personnage particulier est appelé à vivre une aventure et à affronter des épreuves qu'il ou elle devra surmonter seule ou avec l'aide de ses allié·es.

Ce récit, je l'appelle « héroïque » : c'est le récit d'un individu (ou petit groupe d'individus) dont les actions changent le monde à elles seules. Il peut s'agir du récit de Herakles nettoyant les écuries d'Augias comme de celui de la petite Taupe qui prend sa revanche contre le chien qui lui a fait sur la tête. La forme la plus « pure » du récit héroïque est celle des récits « d'élu.es » : un être doté de capacités hors-normes, prédestiné *par sa nature même* à bouleverser l'ordre du monde. La mythologie en est remplie, le cinéma et les littératures aussi. Les trois films *Star Wars* évoqués plus haut en sont un exemple parfait : le jeune Anakin est appelé « l'élu », celui qui doit « apporter l'équilibre » – c'est à dire résoudre la contradiction historique et apaiser le conflit social.

Le rôle du protagoniste des imaginaires héroïques est non seulement de changer le monde à lui tout seul, mais aussi d'assurer la pérennité de l'ordre qu'il instaure. Plutôt qu'un agent de changement radical, le héros est investi des valeurs de

la société qui lui donne son existence, pour la défendre. On se reconnaît dans le héros, comme dans une figure à laquelle on cherche à ressembler. Cette aspiration identificatoire est la source du choc ressenti quand une figure héroïque se révèle n'être pas - ou pas seulement - ce que l'on croyait : quand l'auteur Neil Gaiman est accusé d'agressions sexuelles en 2025, ses lecteur·ices tombent de haut, d'autant plus que le crime dont on l'accuse est à l'opposée des valeurs dont il se réclamait.

La trilogie *Matrix* est l'une des rares œuvres de science-fiction à montrer explicitement le héros comme un outil de pérennisation de l'ordre. La fin de *Matrix Reloaded* (2003), le héros Neo fait la rencontre de « l'Architecte », démiurge caché et créateur de la Matrice, le monde virtuel dans lequel l'humanité est retenue prisonnière. Celui-ci lui révèle que la « prophétie » de « l'élu » libérateur n'était qu'« un autre système de contrôle », que son parcours jusqu'ici était non seulement prévu mais que d'autres avant lui on parcouru le même, et que « la fonction de l'Élu » n'a jamais été de libérer l'espèce humaine du joug des Machines. Pour employer une expression venue de l'informatique, son existence n'était pas un « *bug* » mais une « *feature* », non pas une erreur du système mais bien l'un de ses paramètres.

Il n'est alors pas si étonnant que la suite de *Matrix* ait suscité une telle incompréhension et un tel rejet de la part des spectateur·ices qui s'étaient identifié·es à la quête de liberté et d'accomplissement personnel de Neo.

Qui plus est, Aaron Santesso a montré en quoi les imaginaires « *pulp* » de la science-fiction de la première moitié du vingtième siècle ont incorporé et diffusé des figures fascistes de héros prenant sur eux de sauver leur société d'une menace existentielle extérieure, comme les « surhommes »³⁶ dont « [la] supériorité physique ne pouvait se comparer avec [l']immense intelligence » (Gernsback, *Ralph 124C 41+*, 1911). Ces motifs ont été largement dénoncés et parodiés depuis, notamment par le roman *Rêve de Fer* (Norman Spinrad, 1972), uchronie dans laquelle Adolf Hitler, émigré aux États-Unis, devient auteur de science-fiction.

Cependant, Santesso montre du doigt la persistance de ce motif (et d'autres) chez des auteure·ices ouvertement marqués « à gauche » : « génie charismatique » chez Kim Stanley Robinson, « un héros « surdoué » » chez Joanna Russ ou encore « un individu spécial et doué » chez Ursula K. Le Guin. Bien sûr, il serait absurde de qualifier Robinson, Russ ou Le Guin de fasciste, mais la persistance du motif héroïque interroge. Il me paraît nécessaire de la garder à l'esprit.

Je voudrais prendre ici deux exemples qui abordent tous deux la question du changement climatique, entre autres, et perpétuent cette vision de l'action politique dans un récit d'anticipation.

Dans *Paresse pour tous*, Hadrien Klenf raconte l'accession au poste de Président de la République d'Émilien Long, prix Nobel

d'économie et théoricien d'une réduction du temps de « travail »^c à 15h par semaine. En dehors des questions théoriques que peut soulever une telle proposition, le roman est particulièrement héroïque en ce qu'il se concentre sur les quelques personnages qui aide Long à prendre le pouvoir d'état. La population française n'y joue aucun rôle actif en dehors de celui d'auditoire et de masse électorale. Long et ses alliés sont, de fait, en position d'éducateurs qui doivent instruire la masse. L'héroïsme se niche aussi dans la caractérisation même des personnages, dans leur caractère « exceptionnel » : Émilien Long est Prix Nobel de littérature, son meilleur ami est un *trader* richissime mais « éthique », sa directrice de campagne est directrice de recherche au CNRS, sa meilleure amie est éditrice, etc. Il serait malvenu de ma part et dans ma situation de chercher à dénigrer les « intellectuel·les » mais force est de constater que les « gentils » de *Paresse pour tous* le sont tous et toutes, sans exception. *A minima*, l'homogénéité sociale de ces « héros » interroge.

J'ai évoqué plus haut *Terra Humanis*. Les héros de ce roman sont en somme des magiciens et des prophètes : ce qu'ils disent arrive, avec une facilité déconcertante et très peu d'opposition. Quand l'un d'entre eux meurt lors d'une émeute (causée par un mouvement de protestation à l'inégale répartition du progrès

c En passant, je pense que le roman souffre d'une définition insuffisante (voire absente) du concept de travail, qu'il équivaut à peu près systématiquement à « emploi » en l'opposant au « loisir » (par exemple : le jardinage, comme si la production de subsistance n'était pas du travail).

technologique), il s'exclame « Mais je roule en voiture électrique ! ». Ses meurtriers ont le mauvais goût de ne pas reconnaître sa vertu et de ne pas suivre son exemple^d.

Un contre-exemple (relatif). *Le Ministère du futur*, de Kim Stanley Robinson, met lui aussi en scène un mouvement de lutte au sein des institutions contre le changement climatique à l'échelle globale. Sa protagoniste est la directrice du « Ministère du futur », une agence onusienne. Il y aurait de nombreuses critiques à formuler sur les solutions institutionnelles que propose le romancier étatsunien mais son roman évite en partie l'héroïsme en éclatant sa narration, géographiquement et temporellement. Les discussions théoriques et les négociations politiques alternent avec les actions sur le terrain de différents acteur·ices, et, surtout, le roman s'ouvre sur la narration absolument terrifiante d'un épisode de canicule humide en Inde. Ainsi, les enjeux sont directement dans leur effet sur les populations.

Pour contrer les imaginaires héroïques, il est essentiel selon moi de briser le cadre des narrations individualiste. Il s'agit de faire entendre les points de vues de la multitude, au sens d'entendre ses voix mais aussi ses positions intellectuelles.

d Le terme « capitalisme » est à peine prononcé.

3. Délibérer, montrer, dire

En 2019, à l'issue de ce qui restera peut-être comme le mouvement social le plus important des années 2010 en France, les révoltes de Gilets Jaunes, le président de la République Emmanuel Macron s'est lancé dans une vaste opération de communication appelée « Le Grand Débat ». Cela consista en une tournée d'événements « publics » au cours desquels Emmanuel Macron monopolisa la parole et ne répondit qu'à quelques questions soigneusement sélectionnées par ses équipes. Le dispositif était cadré pour ne lui opposer aucune contradiction capable de le déstabiliser. L'événement ne fut suivi d'aucun effet, n'eut aucune influence sur la politique néolibérale de son gouvernement et il est aujourd'hui largement oublié. Il ne s'agissait en vérité que de discours de plus, au milieu de chaises en rond plutôt que sur une scène, devant une foule.

L'une de mes scènes de roman préférées, dans l'un de mes romans préférés, est une scène de discussion. Il s'agit d'un débat à l'issue duquel aucune résolution n'est prise, et aucun consensus réel n'est trouvé. Elle est située dans la deuxième partie de *Mars la Rouge* de Kim Stanley Robinson. Dans cette scène, les cent passagers du vaisseau *Arès*, qui constituent la première mission d'installation humaine sur Mars, doivent s'abriter dans l'axe central du vaisseau des radiations émises par une éruption solaire. Alors qu'ils flottent en apesanteur, accompagnés par la Pastorale de Beethoven diffusée par les hauts parleurs, les voyageurs débattent de la conduite à tenir

une fois qu'ils seront parvenus à destination. Faut-il appliquer à la lettre les plans conçus par le commandement sur Terre ou s'en affranchir ? Faut-il appliquer sur Mars la même organisation sociale que sur le monde qu'ils viennent de quitter, censément pour toujours ? Enfin, faut-il oui ou non « terraformer » Mars, transformer son atmosphère pour la rendre habitable à l'humanité ? En quelques pages, toutes les problématiques qui sous-tendent le roman et ses deux suites sont posées. Les différents personnages incarnent les différents point de vue et si certains semblent avoir la préférence de l'auteur, les autres n'en sont pas moins incarnés.

Cette mise en scène de la délibération me permet un outil précieux pour politiser les récits imaginaires. Pourtant, elle est plutôt rare. Il y a, selon moi, plusieurs raisons à cela.

La première est une méfiance face à l'explicite. Puisque les genres de l'imaginaire fondent leur ontologie et leur intérêt sur la distance (« cognitive ») au réel, les auteur·ices répugnent souvent y injecter ce genre de discussions sur l'organisation des groupes humains, par peur d'être moins « divertissants ». Ils préfèrent les procédés métaphoriques, qui laissent davantage de place à l'interprétation des lecteur·ices – et engagent peut-être moins leur propre responsabilité. Quand on parle d'orques ou d'extraterrestres, on peut nier parler d'humains. J.R.R Tolkien lui-même réfutait toute interprétation du *Seigneur des Anneaux* comme analogie des événements européens du XX^e siècle, et lui

préférait le terme d'« applicabilité »^e. À l'en croire, son roman n'est pas une allégorie de quoi que ce soit de précis mais peut « s'appliquer » à de nombreuses situations, périodes ou lieux différents.

Ce refus des lectures allégoriques de l'auteur positionne le livre comme « un récit autosuffisant » ou encore « au premier degré, une œuvre apolitique, de pure évasion, qui se désinvestit totalement du monde moderne »³⁷ ; bref, une œuvre traitant avant tout. « d'un mal plus métaphysique ». Il faut, par exemple, chercher dans la correspondance de Tolkien pour trouver des écrits où il compare le combat des Alliés contre l'Allemagne Nazie. Pourquoi, alors, Tolkien refusait-il à ce point *l'explication* ? Il me semble peu pertinent, l'auteur ayant déclaré que son livre traitait surtout de la corruption du pouvoir, de se représenter *Le Seigneur des Anneaux* comme « laissant croire qu'un monde non-politique est possible, elle perpétue la vieille idée chère aux conservateurs selon laquelle la société a un ordre naturel et immuable. » : elle décrit précisément la lutte contre un changement historique représenté comme négatif (Le Comté contre le Mordor, le Rohan contre Isengard, etc.). Il me paraît donc plus pertinent de qualifier *Le Seigneur des Anneaux* de livre conservateur (les hobbits forment une société farouchement anhistorique) que de le dépolitisier... d'autant que les forces réactionnaires, elles, ne se sont jamais privées de le faire. Ainsi J.D. Vance, vice-président des États-Unis, déclarait en 2021 qu'« une grande partie de [ses] idées conservatrices lui

e Le terme original est « *applicability* »

sont venues de Tolkien, dans sa jeunesse »³⁸. Il est possède également du capital d'une multitude d'entreprises aux noms tirés de Tolkien : *Mithril Capital, Anduril Industries, Palantir Technologies*. Georgia Meloni, première ministre italienne, affirme avoir passé une grande partie de son enfance et de son adolescence dans des « camps hobbits » néo-fascistes. Si la gauche s'est depuis longtemps montré critique de l'œuvre de Tolkien, l'extrême-droite, elle embrasse sélectivement ce qui lui plaît dedans : la célébration d'un mode de vie « traditionnel », la lutte des « petits » contre les « grands », la xénophobie, et le pouvoir évocateur des langues tolkieniennes. Les responsables fascistes et d'extrême-droite *s'imaginent* (font d'elles-mêmes des images) comme « de grands maîtres capables de réveiller et d'inspirer le commun des mortels [...] et de les convaincre qu'ils sont essentiels pour « sauver le monde » de ce qui le menace. Sauron et l'Anneau Unique, et avec lui l'industrialisme de Saroumane, la montée de l'immigration de « basanés » et de « méridionaux aux yeux plissés » et la menace des Orcs » (et des « demi-Orcs » !), deviennent la représentation du libéralisme [entendu au sens étatsunien], de la globalisation, de la « diversité, de l'équité et de l'inclusion », et ainsi de suite ». Pourquoi l'œuvre de Tolkien se prête t-elle à de telles interprétations, à de tels usages ? Peut-être la réponse se tient-elle dans son ambivalence et dans son refus de l'explicite. Cela explique peut-être la méfiance des forces de gauche à son égard, et leur difficulté à en investir son imaginaire, quand les forces réactionnaires, elles, font « feu de tout bois ». Politiser

explicitement les imaginaires – dans le texte lui-même ou dans le paratexte – alors même que nous les produisons laisserait sans doute moins de prises à des interprétations contradictoires ou carrément abusives.

J'aborderais ensuite le précepte de « *show, don't tell* », qui s'est largement répandu au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce principe, largement répandu dans les discours (conseils, manuels, conférences) sur « comment » écrire – et surtout, comment écrire des livres qui se vendent – préconise, plutôt que de faire donner des informations par la voix du narrateur, voire par celle des personnages, d'exprimer ces informations à travers leurs actions. « Montrer », plutôt que « dire ». Selon moi, ce conseil est davantage applicable dans l'écriture de scénario pour le cinéma, où l'information passe directement par un stimuli visuel et non par un code écrit. On pourrait dire, en termes linguistiques, qu'il s'agit de privilégier le signifié au signifiant – et le cinéma est presque directement signifié – quand la fiction littéraire s'appuie nécessairement sur le signifiant. Ainsi, nombre d'auteurs préféreront faire agir le personnage d'une action qui « révèle » son point de vue, plutôt que de lui faire exprimer. Cela n'a rien en soi de problématique, mais la signification de l'événement repose alors entièrement sur l'acte individuel de l'acteur (qui, soit dit en passant, peut très bien être un collectif).

Cette peur de l'explicite éloigne le récit de l'acte politique élémentaire, qui est *le fait de choisir collectivement*. Ces temps de

délibération sont donc souvent éludés ou carrément non mentionnés. Politiser les imaginaires peut passer par narrer plus longuement ces moments, au détriment peut-être du « rythme » et de la « fluidité » du récit. « *Show don't tell* » nous enseigne la peur de l'exposition, et je pense qu'il serait bon, au contraire, de lui redonner sa juste part. Il me paraît pertinent d'envisager le temps de lecture comme un temps de délibération interactive entre l'auteur·ice, l'instance narrative et le lecteur·ice : celui-ci est compétent.e, capable de se positionner face aux propos tenus par la voix narrative, et assumés ou non par l'auteur·ice.

« *Show don't tell* » nous enseigne aussi à abhorrer les interventions du narrateur, pour ne pas risquer d'éloigner le lectorat du récit lui-même, des sensations et des émotions des personnages. Même Ursula K. Le Guin, qu'on peut difficilement qualifier d'autrice conservatrice, regrette dans l'article « Une question de confiance » que Léon Tolstoï, auteur du « plus grand de tous les romans », *La Guerre et la Paix*, ne peut s'empêche de faire entendre sa voix « qui nous dit que nous devrions réfléchir à l'histoire, aux grands hommes, à l'âme russe, et ce genre de choses. » Pourtant, selon elle « Ses opinions sont beaucoup plus intéressantes, plus convaincantes et plus persuasives quand on les reçoit inconsciemment de l'*histoire* proprement dite que quand elles se mettent à ressembler à des cours magistraux ».

Le choix du terme « *persuasive* » est important : pour elle, un récit devrait surtout chercher à persuader et non à

convaincre – c'est à dire à en appeler aux émotions plutôt qu'au raisonnement. Il serait idiot de ma part d'affirmer qu'un registre est supérieur aux autres, mais je veux simplement dire qu'il me paraît dommageable de se couper de certains genres discursifs au sein de nos récits, par simple aversion pour l'exposition. Il ne faut pas sous-estimer la capacité et la bonne volonté d'un auditoire à accepter un discours, pour peu qu'il soit intéressant.

Le troisième élément est peut-être une des explications de l'hégémonie des deux premières. Eric Bennett, universitaire étatsunien raconte l'établissement des « programmes » d'écriture créative dans les universités étatsuniennes après la Seconde Guerre Mondiale et l'idéologie poétique qui les menait. Dans sa conclusion, il donne cette citation : « Évitez d'intellectualiser. L'intellect peut comprendre une histoire, mais seule l'imagination peut la raconter. Préférez toujours le concret à l'abstrait. [...] Il vaut mieux *voir* l'histoire, *l'entendre* et la *ressentir* que de la *penser*. »³⁹ L'auteur de ces lignes est Stephen Koch, ancien directeur du département d'écriture à la Columbia University's School of the Arts. Il résume très clairement les grands principes de cette conception de l'écriture littéraire : une focalisation sur le domaine du sensible et une méfiance envers l'expression de l'abstraction.

Dans la série télévisée *Sex Education*, le personnage de Maeve prend part à un tel atelier et on lui demande de raconter « son histoire ». De *son* point de vue. Narrateur et autrice confondues. Cet individualisme se double d'un anti-

intellectualisme assumé : pas de point de vue surplombant, pas de regard sur les structures sociales dans leur ensemble. Pas d'expression directe de pensée politique, ou alors seulement à travers la voix des personnages. Il s'agit de croire que « nos petites histoires personnelles sont suffisantes ».

4. « Je au présent » : une esthétique littéraire de l'individualisme

Si « les limites de mon langage sont les limites de ma pensée », une réelle politisation des imaginaires passe nécessairement par un questionnement des pratiques linguistiques. Il me semble que différents éléments, les éléments d'esthétique de la narration évoqués plus haut d'une part, leurs pendants stylistiques de l'autre, contribue à forger une esthétique littéraire de l'individualisme.

Le terme d'« individualisme » est à comprendre ici non pas dans son sens moral – un ethos consistant à faire prévaloir son intérêt personnel sur celui des autres et du groupes – mais philosophique : il s'agit de donner le primat aux individus isolés, et non sur le groupe. Ainsi, une philosophie politique individualiste fonde le corps politique sur les droits et libertés des personnes et sur leurs identités individuelles. Poussé à l'extrême, l'individualisme conduit au monadisme, chaque être humain envisagé comme un isolat et à l'égoïsme radical. Le libertarianisme politique en est un avatar extrême et, dans une certaine mesure, caricatural.

Quel rapport avec l'esthétique littéraire ? C'est que, dans la deuxième moitié du XX^e siècle et dans les premières années 2000, le champ littéraire voit se développer des pratiques d'écriture centrant le geste littéraire sur l'individu, et non sur le collectif. La peur de la dissolution dans le collectif « totalitaire » – exemplifiée bien sûr dans le 1984 de Georges Orwell – en est

une cause historique très claire : on a peur de l'abolition de la volonté personnelle conduisant à des horreurs, nazies ou soviétiques. Sommairement, l'individu est, depuis le XVIII^e siècle au moins, synonyme de liberté, dont elle est le « droit naturel ».

J'ai déjà évoqué la façon dont les « ateliers d'écriture » ont recentré la pratique littéraire sur l'expérience personnelle et l'histoire intime. Encore aujourd'hui, la forme littéraire la plus mise en valeur relève des écritures de soi, qu'il s'agisse de témoignage ou d'auto-fiction. C'est majoritairement par le prisme de récits individuels que la littérature envisage l'expérience sociale. Cette tendance est certainement liée au désir collectif de « faire entendre d'autres voix ». Cependant, comme l'écrivent Laelia Véron et Karine Abiven⁴⁰, « on peut se demander si l'insistance sur l'intime, par définition subjectif (*mon expérience, mes affects [...]*) ne contribue pas [...] à dépolitiser ces récits ».

Bien sûr, j'ai expliqué plus tard comme la distance par rapport à ces formes littéraires est une pratique de distinction pour les littératures de l'imaginaire, dont les auteur·ices et éditeur·ices caricaturent souvent la « littérature blanche » comme nombriliste et autarcique socialement ; Cependant, je voudrais montrer que cet ethos individualiste affecte également le champ des littératures de l'imaginaire.

Je commencerai par une anecdote personnelle. Au cours d'un trajet en voiture entre une gare TGV au milieu de nulle part

et le lieu d'un festival littéraire, je me trouvai assis à côté d'une autrice^f qui, selon ses dires, écrivait du « *Young Adult* ». Ce terme n'ayant pas de signification précise à mes yeux, je lui demandai ce qui distinguait selon elle cette littérature de la littérature « pour adultes ». Elle me répondit que le.a protagoniste « devait » (les guillemets servent ici à atténuer l'impératif, afin de ne pas lui attribuer des propos plus normatifs qu'en réalité) être un·e adolescent·e, et le récit utiliser la narration interne – à la première personne, donc. Et en effet, il suffit de parcourir le rayon « romans jeunesse » pour se rendre compte de l'importance de ce point de vue, censé faciliter l'identification des jeunes lecteur·ices et « l'immersion » dans le récit. Bien sûr, cette tendance n'est pas limitée aux littératures pour la jeunesse. Même une autrice aussi ouvertement politisée « à gauche » que Margaret Killjoy affirme préférer utiliser des « points de vue « resserrés » et « limités » », « en tant que lectrice »⁴¹ au moins. Eric Bennett rapporte aussi la valorisation du « discours indirect libre », forme discursive dans laquelle les paroles rapportées ne sont marquées par aucun signe distinctif et se mêlent donc de manière homogène aux récit des actions. Selon lui, ce procédé est favorisé pour la facilité avec laquelle il peut rendre le « courant de conscience » du personnage.

Structurellement, les « ateliers d'écriture créative » qu'il décrit apprenaient aux auteur·ices à se concentrer sur les perceptions et les émotions individuelles, en prenant garde à ne

^f Dans le champ de la littérature dite « de jeunesse », les autrices sont bien plus nombreuses que les auteurs.

pas en tirer de généralité. *L'IOWA Writers' Workshop*, raconte Bennett, encourageait les étudiants à « se concentrer dans leur fiction et leur poésie sur l'esthétisation de leurs expériences personnelles, plutôt que sur les enjeux politiques ou historiques. » Cet enseignement, qui « exportait une littérature de l'individualisme et de la vie de famille – et non de la solidarité et des grandes idées », a selon Bennett, facilité « la production d'une littérature apolitique et déhistoricisée ».

Toute affirmation à propos des pratiques culturelle, qu'il s'agisse de « production » (l'écriture) ou de « consommation » (la lecture), est susceptible de provoquer des réactions vives, voire violentes – au moins verbalement. J'en veux pour preuve l'intensité des réactions qu'a provoquées l'affirmation (péremptoire et autoritaire) par Phillip Pullman de sa détestation de « ce fichu présent ». Au-delà de la formule provocatrice du « renoncement à la responsabilité narrative » que serait l'utilisation de ce temps verbal, il me semble que l'écrivain britannique exprimait un sentiment intéressant quand il déclare que la narration au présent (et à la première personne) le fait se sentir « claustrophobe » et « coincé contre l'immédiateté ». Ursula K. Le Guin décrivait elle aussi cet effet : « Non seulement le présent [de l'indicatif] fait concurrence au récit par son effet de réel immensément supérieur, mais il le constraint à respecter la marche de l'aiguille sur le cadran, ou la cadence des battements du cœur. Ce n'est qu'en se situant dans cet « autre pays » qu'est le passé que le récit est libre de se

mouvoir vers son avenir, c'est-à-dire le présent. »⁴² Le présent, temps du récit sans passé, l'empêcherait même de marcher vers son futur. Est-il pertinent alors de remarquer que le roman dans lequel se trouve la célèbre phrase « Qui contrôle le passé contrôle l'avenir ; qui contrôle le présent contrôle le passé » était écrit... au passé ?^g

Peut-être cette prédominance du récit au présent, déjà ancienne en langue anglaise comme française – les auteur·ices du « Nouveau Roman » affirmaient déjà la nécessité de sortir de la narration du grand roman bourgeois au passé » – contribue-t-elle à un resserrement temporel et à un effacement relatif des conflictualités plus large, dans l'espace social et dans le temps... et de leur contingence. Le Guin encore : « Quand le conteur au coin du feu commence en disant : « Il était une fois, très loin d'ici, un roi qui avait trois fils », son histoire va nous apprendre que le changement existe, que les événements ont des conséquences, que la vie est faite de choix, que le roi n'est pas éternel. »

Peut-être est-ce, dans une certaine mesure, un élément constitutif d'une esthétique littéraire de l'individualisme des narrateur·ices condamnés à avancer, avancer, avancer d'un instant clos à un autre. Prisonniers de leurs perceptions immédiates, comme un cheval portant des œillères, les narrateur·ices seraient formellement empêchés d'interagir, non seulement avec l'altérité, mais aussi avec leur propre passé. Il y a sans doute bien des contre-arguments et des contre-exemples

g Il s'agit de 1984 de George Orwell.

à fournir, mais l'idée méritait d'être soulevée. Ne serait-ce que pour résister le choix des temps de conjugaison comme un enjeu esthétique majeur. Là encore, il ne s'agit pas de dire qu'un récit au présent et à la première personne est essentiellement dépolitisan et « individualiste » au sens moral, mais que ces pratiques littéraires s'inscrivent dans une esthétique socialement et politiquement structurée.

Enfin, il me paraît intéressant de noter que l'une des voix les plus influentes de cette « esthétique de l'individu », l'autrice Annie Ernaux a remis en question la pertinence politique de la littérature auto-fictionnelle qu'elle a elle même pratiquée au cours de sa carrière. Dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature, elle a déclaré : « Je pensais orgueilleusement et naïvement qu'écrire des livres [...] suffirait à réparer l'injustice sociale de la naissance. Qu'une victoire *individuelle** effaçait des siècles de domination et de pauvreté. » Peut-être une politique de l'imaginaire - qu'il s'agisse d'imaginaires « réalistes » du monde social « réel », ou d'imaginaires de « mondes seconds » - nécessite-t-elle donc d'apprendre à écrire la multiplicité.

5. Écrire multiple, écrire collectif

Il suffit de constater l'intensité et l'omniprésence de l'opposition conservatrice et réactionnaire pour se rendre compte du caractère politique des écritures de la multiplicité. Par cela, j'entends autant la question de la multiplicité et de la « diversité » des figures représentées, que les formes de plurivocité, les procédés d'écriture collective, et les modifications apportées à la langue elle-même.

En revenant à la définition de Sandra Lucbert de la « représentation » comme la présentation du même à nouveau, et en ayant pleinement conscience du caractère potentiellement polémique de cette phrase, il me semble important de proposer l'idée que *la représentation ne suffit pas*. Dans son acception courante, médiatique et culturelle, « représentation » est devenu plus ou moins synonyme de « diversité » : il s'agirait de « présenter » dans les œuvres culturelles des visages, des corps non-blancs, des minorités de genre ou racisées, et ce afin que chacun·e puisse se projeter dans les figures proposées, s'y reconnaître et même s'y identifier.

Évidemment, mon propos n'est pas de dénoncer ou regretter la présence de personnages féminins, transgenre, racisés dans les productions imaginaires majoritaires, pas plus qu'il ne serait une « dénonciation » des processus identificatoires dans la représentation des œuvres – qui sont de l'ordre de l'individuel et de l'intime.

Toutefois, je voudrais remarquer que ces « politiques d'inclusion » à l'œuvre sont la continuité (et le préalable) à des politiques de quotas dont l'efficacité a été relativement faible, et ce, certainement à cause de son hypocrisie dans la production. Je prendrai un exemple fameux. Si le studio Lucasfilm (auteur·ice des films bien plus que leurs réalisateurs officiels) choisit en 2015 d'ouvrir la première bande-annonce de *Star Wars Episode VII* par le visage noir de l'acteur John Boyega dans la combinaison blanche d'un *stormtrooper* de l'Empire, c'est avant tout pour recueillir les profits d'une inclusivité supposée, pour susciter de la discussion, du « *discourse* » et de l'« *engagement* » en réaction, que pour parler politiquement de la question de la racisation (et ce même si cette image est, en tout état de cause, celle d'un nazi noir, ce qui est au minimum problématique – le film *OSS 117 : Rio ne répond plus* (Hazanavicius, 2009) la montrait aussi, mais dans un registre de provocation parodique...). Le geste de Lucasfilm est d'avantage de l'ordre de la monstration de vertu (« *virtue signaling* »). J'en veux pour preuve son comportement face au mouvement d'extrême-droite de harcèlement contre une actrice racisée dans le film suivant... qui a conduit à la quasi disparition de son personnage dans le dernier film de la trilogie. Il me paraît légitime de m'interroger sur l'usage des corps noirs, féminins par une institution « blanche » comme Lucasfilm ou Disney (que George Lucas, auteur de *Star Wars*, a lui-même qualifié – sur le ton de la plaisanterie ? – d'« esclavagiste blancs » – « *white*

slavers » – après lui avoir vendu la propriété intellectuelle de la « franchise » pour 4 milliards de dollars, tout de même).

Il est incontestable que la formalisation de quotas explicites (comme l'impératif légal de parité « homme-femme », par exemple) a sans doute l'intérêt d'empêcher l'invisibilisation des populations minorisées. Pour rester sur le même exemple, les quotas sont la seule raison de la présence de l'acteur noir Billy Dee Williams au casting de *L'Empire contre-attaque*. Je proposerais même l'extension de ce principe aux classes sociales, appuyé à une politique volontariste d'accès des classes dominées à la production symbolique. Dans le champ de la littérature, la petite bourgeoisie intellectuelle est très largement majoritaire. On peut se demander ce que donnerait l'inscription dans la notice biographique des auteur·ices d'information sur leur sociologie. De fait, les ouvriers et les employés sont quasiment exclus de la production d'imaginaires, pour la bonne raison qu'ils n'accèdent ni aux institutions de formation, ni aux instances de sélection interne au champ. Politiser les imaginaires passe par ne laisser de côté aucune des dominations, dont l'intersectionnalité nous apprend qu'elles sont liées dans un système d'interactions complexe.

Les luttes féministes et antiracistes ont depuis longtemps conceptualisé la notion de « *own voice* » (« sa propre voix ») : prenons garde à ce que des institutions dominantes ne parlent

pas à notre^h place. La crise de la « représentativité » ne touche pas que le champ de la politique. Le *own-voice* est un premier outil d'écriture de la multiplicité.

Le deuxième est la plurivocité : la coexistence au sein d'une même œuvre de plusieurs voix narratives, explicites ou non. Irène Langlet en distingue deux grandes catégories : la polydiscursivité, et la poly-textualité ; deux manières de questionner la figure du narrateur·ice

La catégorie de poly-discursivité recouvre les situations dans lesquelles le point de vue varie au sein de la narration : d'une part les variations de focalisation au sein d'un même régime narratif (omniscient), d'autre part la succession et l'alternance de point de vue interne.

La première catégorie est la plus répandue, et sans doute la plus facile à mettre en œuvre : il s'agit de la forme narrative du « grand roman », comme *La Guerre et la Paix*, comme *Les Rois Maudits*, comme *Game of Thrones*. Le narrateur habite successivement plusieurs personnages, aux positions et aux intérêts différents, parfois même opposés.

La seconde est plus radicale, moins usitée, et peut-être plus franchement un outil de la « pluralité » qu'appelle de ses vœux Ketty Steward, « la coexistence, à égalité, de plusieurs visions du monde, capables de cohabiter ». Ici, l'égalité est celle du

h J'utilise le « nous » ici en tant que personne issue de la classe ouvrière ayant pu accéder aux études supérieures et non, évidemment, en tant que personne racisée.

régime de narration : tous les « je » sont narrateur·ices à égalité, en principe sinon en quantité, et forment un « puzzle énonciatif » qu'il appartient au lecteur·ice de résoudre. Ainsi, *Rêves de Gloire* (Roland Wagner, 2011) est construit comme une succession/alternance de récits à la première personne, dont les locuteur·ices, jamais identifié.es, occupent différentes positions dans l'espace et le temps diégétiques. Il rejoint ainsi le procédé « histoire orale » qu'utilisent les autrices de *Tout pour tout le monde* (Eman Abdelhadi et M.E. O'Brien, 2024) qui raconte par douze voix différentes un processus révolutionnaire et en rend donc compte depuis des *positions* différentes.

Ce roman est un bon exemple de manière dont la polydiscursivité est employée conjointement à la poly-textualité : la coexistence au sein d'un même ensemble narratif de textes de natures différentes. Ainsi, les douze entretiens menés par les doubles fictifs d'Abdelhadi et O'Brien cohabitent avec une introduction écrite par elles qui explicitent le contexte historique et les conditions de production intra-diégétique. *La Vallée de l'éternel retour*, déjà cité, est un autre exemple pertinent, qui rassemble des documents de nature différentes. Le récit inséré est une autre pratique courante dans les littératures de l'imaginaire, comme les documents et citations fictives que consultent et reproduit la narratrice des *Bergères de l'Apocalypse* pour construire son récit.

La polytextualité apporte non seulement l'ouverture du point de vue à la multitude, mais offre la possibilité de donner à lire des récits contradictoires et situés. Elle permet de traiter

toustes les narrateur·ices comme également « indignes de confiance ». Il ne s'agit pas ici de postuler que tous les récits se valent, et qu'il n'existerait pas de « vérité » du récit, mais simplement de mettre le lecteur·ices en position de devoir déterminer ce qu'il pense « réel » ; comme l'écrit Irène Langlet, « la subjectivité d'un personnage [peut] rendre instables les informations que l'on reçoit par son biais ».

Enfin la plurivocité peut très simplement provenir de l'écriture à plusieurs, sans chercher à masquer et à harmoniser les discours produits comme s'il s'agissait du travail d'une seule personne. Ainsi, c'est le travail au long cours de collectifs d'écriture qui ont donné les romans de science-fiction plurivocaux *Bâtir Aussi* (Ateliers de l'Antémonde, 2018) et *Subtil Béton* (Les Aggloméré·e·s, 2022), où les différences de graphie et de ponctuation marquent les différent·es auteur·ices. Ici la plurivocité rend compte de l'action collective et des conséquences de changements historico-politiques sur des catégories de population différentes.

Enfin, une approche de l'écriture de la multitude ne serait pas complète sans évoquer les pratiques d'écriture dite « inclusive » – ou « non exclusive » – qui contestent la neutralité masculine de la langue française. De telles pratiques sont anciennes à l'intersection des mouvements féministes et de la science-fiction. L'une des critiques qu'adressait Joanna Russ à Ursula K. Le Guin à propos de *La Main gauche de la nuit*, d'utiliser les pronoms masculins pour désigner des personnages allant et

venant entre les genres féminins et masculins. Si, en langue anglaise, l'usage du pronom *they* comme neutre est répandu, sa traduction en français pose de nombreux problèmes. Marie Surgers, traductrice d'*Un Psaume pour les recyclés sauvages* (Becky Chambers, 2022) a choisi de le traduire par le pronom anaphorique « *iel* » pour désigner « *lea* » protagoniste « *Frœur Dex* ». Des procédés similaires ont été utilisés par Marie Koulle dans sa traduction d'*Une femme au bord du temps* (Marge Piercy, 1975), roman utopique qui voit la protagoniste propulsée dans une société où les différences de genre sont abolies. Li Cam est peut-être l'autrice française de science-fiction ayant poussé ce procédé le plus loin, avec la plus grande radicalité dans *Visite* (La Volte, 2022) avec des énoncés tels que : « Cet lieu n'en est pas an. Yel est impossible à localiser sur an carte ou sur an mappemonde ou encore an atlas, cela ne veut pas dire pour autant qu'yel n'existe pas, qu'yel est de lae domaine de lae rêve ou de lae songe, de lae domaine des illusions ou des désillusions humainens. » Comme on le voit, ces modifications ne sont pas seulement lexicales mais syntaxiques : elles s'accompagnent d'usages grammaticaux comme l'accord de proximité ou l'accord de majorité, remises en questions du principe scolairement établi que « le masculin l'emporte sur le féminin ».

L'écriture de la multitude se propose ainsi comme des outils spécifiques à la littérature pour employer une langue différente. Là encore « les limites de mon langage sont les limites de ma

pensée ». Il suffit de constater les réactions que suscitent ces propositions dans l'espace public pour se convaincre de leur caractère politique, et ce d'autant plus qu'elles viennent de franges (variablement) dominées du champ et les résistances... de l'autre extrémité.

VIII. Propositions pour une imagination matérialiste

1. Pour en finir avec la neutralité axiologique

Face aux débats suscités par la tenue de la Coupe du Monde de Football au Qatar en 2022, le Président de la République Emmanuel Macron déclara – avec l'aplomb qui le caractérise – : « Il ne faut pas politiser le sport ». Quel rapport avec les imaginaires ? Ce que révèle cette phrase du président Macron^a, c'est sa vision du sport comme une pratique « gratuite », c'est-à-dire qui n'a d'autre signification qu'elle-même, que la célébration de la « beauté du geste » technique et de la performance virtuose. En somme, le président Macron voit le sport comme d'autres la pratique artistique (celle d'un instrument de musique, par exemple) et la littérature : une chose pure, sacrée, objet d'une communion autotélique et détachée du reste de la réalité sociale.

Ce postulat d'une neutralité de l'art – et du sport – n'a rien de nouveau, bien au contraire. On peut, par exemple, citer Nietzsche : « La lutte contre la fin en l'art est toujours une lutte

a Outre son indifférence totale au désastre environnemental qu'a constitué cet événement sport, sa désinvolture face aux violations des droits humains au Qatar et plus particulièrement en ce qui concerne les travailleurs étrangers qui avaient construit les stades, et son hypocrisie, lui-même ne manquant jamais une opportunité d'utiliser les événements sportifs pour abonder son capital symbolique en s'affichant de gré ou de force auprès d'athlètes victorieux.

contre les tendances moralisatrices dans l'art, contre la subordination de l'art sous la morale. »⁴³. Nietzsche a raison de parler de « lutte » : la vision de « l'art pour l'art » est violemment antagoniste à celle d'une politisation des imaginaires, et ce, d'autant plus qu'elle est socialement située, ainsi que l'a depuis longtemps montré la sociologie.

Le « désintérêtissement »⁴⁴, c'est à dire la croyance dans « l'intention pure de l'artiste » de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité et de n'avoir en commun avec elle qu'un rapport d'œil » est, comme l'a montré Pierre Bourdieu, la caractéristique du rapport à l'art des classes dominantes. Les classes « populaires », elles, montrent un « rapport éthico-pratique »⁴⁵ à l'art : le travail d'Elodie Hommel confirme que les lecteur·ices des littératures de l'imaginaire cherchent (et trouvent) dans leurs lectures des figures et des exemples de comportements à valoriser ou non. Ainsi, « tout se passe comme si « l'esthétique populaire » [...] était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie » et qui « attend de toute image qu'elle remplisse une fonction » au contraire d'une esthétique dominante, légitime, bourgeoise qui, elle, cultive son « regard » distant et « l'ignorance active ou passive du contexte historique »⁴⁶, faisant par là-même fi de ce que « l'« œil » est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation » et de ce que « Le regard « pur » est une invention historique qui est corrélative de l'apparition d'un champ de production artistique autonome ».

Autrement dit, « ne pas politiser » la littérature (ou le sport) est un comportement socialement situé : celui d'un individu appartenant à une classe pour qui la littérature est un moyen de distinction par son refus de la *transitivité*. Si la littérature a une valeur symbolique, c'est justement parce qu'elle n'a pas de valeur d'usage immédiatement perceptible : elle « vaut » précisément parce qu'elle ne sert à rien.. Si le goût est classant, si le goût « pur » et intransitif classe, c'est que « la perception esthétique, en tant qu'elle est différentielle, relationnelle » : on n'aime que par rapport à ce que l'on aime pas. Affirmer la gratuité des imaginaires, c'est non seulement se positionner contre l'idée qu'ils puissent servir à quelque chose, et dans le même geste disqualifier les tenants de la posture inverse.

C'est la posture des classes dominantes – dans le champ de l'art, comme en dehors – et, à ce titre et puisque « à toute époque, les idées de la classe dominante sont les idées dominantes », elles trouvent un écho parmi les autres classes : la posture de « pureté » est reprise, dans une variante profane, par l'idée de l'« escapisme », de la littérature et des imaginaires comme de simples « divertissements ». Il s'agit ainsi d'échapper au monde, en faisant un pas de côté, là où les classes dominantes se passent au-dessus des contingences sociales et historiques, en revendiquant « éternité et ubiquité, [qui] sont les attributs divins que s'octroie un observateur pur ».

Donc, ce que j'appelle la « neutralité axiologique » en littérature est soit un privilège de classe et de genre, soit son appropriation par des membres d'une classe dominée sous

forme d'évitement de la conflictualité. Pour pouvoir revendiquer la gratuité, il faut pouvoir « se le permettre » et, au risque d'une formule provocante, j'avancerai que ceux qui le font sont souvent ceux qui n'ont pas grand-chose à perdre ni à défendre, mais aussi ceux qui ont à y gagner. La neutralité, la pureté, l'ambiguïté et l'équivoque sont le privilège de ceux qui n'ont rien à gagner à *prendre position* et, par conséquent, tout à y perdre, ceux qui ne le font que lorsque cela ne leur coûte rien et leur rapporte des biens symboliques, ou bien ceux qui ne le font que pour défendre la domination établie. Dans le cas des producteur·ices littératures de l'imaginaire, la revendication de « simples expériences de pensée » est la symétrique de celle de « n'écrire que des histoires », les explorations métaphysiques (masculines) sont le pendant de la « *cozy fiction* ». Schématiquement la *Hard-SF* « neutre » et « scientifique » s'oppose à la *fantasy* légère et à la *romance*.

Revenons à Niegtsche. À quoi opposait-il l'art ? À « la morale », et même à « ses tendances moralisatrices. » Pour prendre un exemple très contemporain, c'est la « moraline » ou « la bienpensance » que les tenants de la « séparation de l'homme et de l'artiste » opposent à ceux qui protestent contre la mise en valeur d'artistes accusés (ou même condamnés) pour des violences sexistes et sexuelles. L'affirmation d'un lien d'identité entre un.e artiste et son œuvre remet en question la doctrine de la « pureté », bouscule la neutralité du lecteur·ice : comment en effet, ne pas être

moralement mis en difficulté dans son appréciation « pure » de l'œuvre d'un violeur, d'un raciste, d'un assassin quand on nous rappelle « la relation métonymique entre l'auteur et l'œuvre ? ».

C'est qu'on attribue, symboliquement et historiquement, à l'artiste – au producteur d'imaginaire – un rôle, un pouvoir de transgression des « valeurs morales ». C'est l'imaginaire du « bouffon du roi », dont la fonction serait d'être la conscience moqueuse du souverain, de dire au pouvoir ce qu'il ne veut pas entendre et que tout autre que lui serait puni pour dire. Cet imaginaire de la transgression comme contre-pouvoir a toutefois le défaut de pouvoir être repris par les forces conservatrices (« On ne peut plus rien dire », etc.). L'écrivain de fantasy satirique Terry Pratchett mettait lui une condition importante à cette nécessité de transgression : « Le rôle de la satire est de ridiculiser le pouvoir. Celui qui rit de ceux qui souffrent n'est rien qu'une petite brute. Visez vers le haut ! »

Ce pouvoir de transgression prend souvent, selon le Bourdieu, la force d'un « agnosticisme moral », c'est-à-dire de décrire de représenter des faits moralement répréhensibles, violents par exemple, sans se prononcer à leur égard, explicitement ou implicitement : il s'agit de « tout constituer esthétiquement par la vertu de la forme ». Cet « esthétisme, qui, en constituant la disposition esthétique en principe d'application universelle, pousse jusqu'à sa limite la dénégation bourgeoise du monde social » se double souvent d'une prétention à la métaphysique, une « distance élective aux nécessités du monde naturel et social », une prétention

particulièrement sensible dans une certaine science-fiction blanche et masculine qui veut questionner « les grandes questions de l'homme » (sic), la « nature humaine », en utilisant les genres de « l'imaginaire » comme un outil d'abstraction, de désensibilisation et de dépolitisation ; bref un parfait exemple de la « simple délectation » de l'esthétique bourgeoise dont la caractéristique principale est d'effacer tout réel enjeu de pouvoir.

Pierre Tevanian va plus loin. Selon lui, « la moindre *tonalité morale* apparaît dans cette axiologie comme l'infraction par excellence, la faute de goût, le faux pas qui vous précipite dans des abîmes infrapolitiques méprisables »⁴⁷. A l'inverse, se présenter comme amoral ou « apolitique » est extrêmement profitable symboliquement : c'est ce qu'il appelle la « *prime à la dégueulasserie* » ou, de manière plus diplomatique « *le double standard immoraliste* ». Sa réflexion rejoue le travail de Pierre Bourdieu et de Bernard Lahire car ce « double standard » est un « préjugé *classiste* caractérisé, selon lequel les sentiments moraux [et, ici, amoraux] sont l'apanage des classes supérieures, et les instincts celui du « bon peuple ». »

Ces développements montrent que le champ des imaginaires, loin d'être uniforme, est lui aussi déterminé par ce que Françoise Héritier appelait « valence différentielle des sexes », selon laquelle le social est construit sur une séries d'oppositions entre masculin et féminin. Dans ce cas, j'amenderai la formule d'Héritier en parlant plutôt de « valence différentielle de genre et de classe ».

Le champ des imaginaires est donc traversé et structuré par une série d'oppositions, toutes déterminées par les conditions historiques et sociales de production des œuvres : haut/bas, apolitisme/militantisme, amoralisme/moralisme, masculin/féminin, âgé/jeune, « classe-moyenne »/précaire, professionnel/amateur, esthétique/commercial, sérieux/futile, littéraire/« *pulp* », intellectuelle/divertissement, philosophique/psychologique, et... SF/Fantasy.

Ces réflexions théoriques me paraissent indispensable si nous voulons parvenir à une politique des imaginaires. Je voudrais en conclusion de ce chapitre donner à lire une citation du regretté Fredric Jameson, qui résume sans doute mieux que je ne peux le faire l'absurdité de la dichotomie entre le « politique » et le « non politique », et réduit à néant la prétention à la neutralité axiologique des productions esthétiques :

La distinction bien pratique entre les productions culturelles sociales et politiques et celles qui ne le sont pas devient pire qu'une erreur : c'est à dire, un symptôme et un soutien à la réification et la privatisation de la vie contemporaine. Une telle distinction réaffirme que l'écart structurel, l'écart conceptuel et l'écart d'expérience entre le public et le privé, entre le social et le psychologique, ou entre le politique et le poétique, entre l'histoire ou la société et

« l'individu » qui – et il s'agit de la loi tendancielle de la vie sous le capitalisme – mutile notre existence en tant que sujets individuels et qui paralyse notre pensée sur l'époque et le changement autant qu'elle nous aliène de notre parole même. Imaginer que, à l'abri de l'omniprésence de l'histoire et de l'implacable influence du social, il existe déjà un monde de liberté – qu'il s'agisse de l'expérience microscopique des mots d'un texte ou de l'intense extase des différentes religions – ne fait que resserrer l'étreinte de la Nécessité sur ces points aveugles dans lesquels le sujet se réfugie, à la recherche d'un projet de salut seulement psychologique et purement individuel. La seule véritable libération de ces contraintes commence avec la reconnaissance qu'il n'y a rien qui n'est politique et historique – en effet, « en dernière analyse », tout est politique.⁴⁸

Que faire alors face à « ceux qui [...] pensent encore que la sensibilité culturelle ou esthétique est une chose innée ou inéducable » ? Bourdieu propose d'« abolir la frontière sacrée qui fait de la culture légitime un univers séparé » », autrement dit, comme Freya, la protagoniste d'Aurora, (Kim Stanley Robinson, 2015). ramener l'art, la littérature, l'imaginaire sur Terre, et réapprendre à y marcher.

2. Pouvoir du récit ; pouvoir sur le récit.

La politisation de l'imaginaire passe, si ce n'est par une subversion complète, au moins par un questionnement, une problématisation des figures qu'utilisent les genres. L'imagination, et plus particulièrement, une imagination matérialiste, est un outil fabuleux en ce qu'il nous permet de mener de telles expérimentations. Grâce à elle, il est possible de politiser notre regard sur les fictions que nous produisons, comme celles que nous recevons.

Revenir à *Furiosa*, de George Miller me permet de relever une question formelle importante : celle du point de vue. Ce terme de « point de vue » recèle une ambiguïté importante : au sens courant, il désigne ce qu'on appelle une « opinion » ou dans un vocabulaire plus analytique un « propos » mais formellement, il désigne la position du narrateur ou de la narratrice. Ainsi, on parlera en général de point de vue interne, lorsque le narrateur est un personnage de l'histoire s'exprimant à la première personne, de point de vue externe quand il relate les faits sans avoir accès à l'intériorité des actants, ou de point de vue omniscient quand il peut y accéder, ainsi qu'à d'autres informations que les autres personnages de connaissent pas. Or, la double signification de « point de vue » conduit souvent à une fausse identification entre le·a narrateur·ice et l'auteur·ice, voire même à une absence de distance critique quant aux événements présentés par le récit, sous prétexte de la fameuse

« suspension volontaire d'incrédulité », qui donne ainsi un blanc-seing à l'auteur·ice.

Ainsi, le film *Furiosa* raconte l'enfance et l'adolescence du personnage éponyme, enlevée à sa famille par des bandits, puis réfugiée au sein de la Citadelle d'Immortan Joe, ainsi que sa double quête pour retourner chez elle d'une part, et pour se venger de son ravisseur, Dementus. Elle le vaincra, mais ne pourra s'enfuir. L'un des derniers plans du film montre le corps de Dementus, encore en vie, à travers lequel pousse un arbre fruitier planté par Furiosa avec la graine venue de l'Éden de son enfance. Le sort ironique de l'antagoniste est appuyé par une affirmation en voix off qu'il s'agit bel et bien de la vérité : la voix affirme le savoir de la bouche de Furiosa elle-même. Mais qui parle ? Le « *History-man* » qui accompagnait Dementus : un vieillard au corps couvert de tatouages, seul personnage de la troupe sachant encore écrire. Sa parole rythme le film, prend en charge les ellipses (dont celle de la « Guerre des Quarante-jours » entre Joe et Dementus, à laquelle Furiosa ne prend pas part), et le conclut. La question qu'ouvre le film est la suivante : quelle crédence peut-on accorder à sa parole, et donc aux images qui lui sont équivalentes ?

Même si le History-Man affirme le contraire, Furiosa n'a pas la maîtrise sur son propre récit. D'ailleurs, elle est muette l'immense majorité du film. Dans *Furiosa*, le récit est systématiquement un outil de la domination masculine. Qui a le pouvoir sur le récit ? Des figures patriarcales (Joe, mais aussi Dementus, qui affirme avoir perdu ses enfants). Le récit est un

outil de domination masculine, sa manière d'arraisonner le réel. D'ailleurs, à la fin du film, quand il se trouve à la merci de Furiosa, il s'exclame : « La question, c'est... As-tu ce qu'il faut pour devenir une légende ? »^b L'ethos des hommes dominants est celui de l'épique hyperbolique : celui de la mythologie. La mise en scène du film épouse d'ailleurs ce ton bien plus explicitement que *Fury Road* : plans accélérés et ralentis grandiloquents, abstraction des décors, insistance sur les *gesta* des personnages, et même présence d'un chœur double incarné par History-Man et par le familier du chef de bande.

Dementus change de persona (je dirais même « d'épithète ») au cours du film, d'une figure explicitement christique, à « Dementus le Rouge » en révolte contre Immortan Joe, puis « le Noir » ne laissant que des ruines derrière lui. Il affirme que Furiosa et lui sont les mêmes : si History-Man propose à la jeune fille de devenir une encyclopédie vivante comme lui, Dementus veut en faire un personnage et jouit même de la structure dramatique du film... avec dérision et cruauté, comme lorsqu'il affirme que, de toutes les femmes qu'il a tué, « ce sont celles qui criaient qui lui restent le mieux en mémoire ». Contrairement à Immortan Joe, Dementus, lui, n'est pas dupe de la fiction qu'il se construit et il l'abandonne d'ailleurs au moment où elle se retourne contre lui. Le sort que lui réserve supposément Furiosa - engrais vivant pour un arbre neuf, métaphore sans doute d'une fertilité retrouvée du monde - laisse alors un goût amer : cette situation improbable, faux

b « *The question is... do you have it in you to make it epic?* »

retournement, est bel et bien « épique ». En l'accomplissant, *Furiosa* ne se libère pas du récit auto-mythologique de Dementus, mais, au contraire, lui accorde la fin qu'il désirait et, ce faisant, le perpétue. L'ironie est d'autant plus amère que la phrase « As-tu ce qu'il faut pour devenir une légende ? » était l'une des accroches du film, et même l'acmé héroïque de sa bande-annonce.

Furiosa est donc une sorte de film « piège » qui, au premier abord, paraît le contraire de ce qu'il est : il feint de nous proposer le récit de libération d'une héroïne féminine – celle de *Fury Road* auquel le film vient se raccorder chronologiquement – mais décrit en réalité la *nécessité* de se transformer en figure mythologique pour survivre dans un monde où le réel a disparu au profit de récits changeants, cyniques et utilitaires. Quel est le point de vue du film ? Certainement pas celui d'une jouissance épique et de la construction inquestionnée de figures mythologiques.

L'analyse matérielle des éléments constitutifs du récit (des signifiés mais aussi des signifiants formels spécifiques au medium) permet donc de révéler quelle instance a véritablement le pouvoir sur le récit. Une fois ce travail d'observation fait, nous pouvons chercher à étudier la situation matérielle du narrateur et de la narratrice... et le regard qu'il porte sur le monde fictionnel. Comme le dit l'oratrice au début de la série *Disclaimer* d'Alfonso Cuarón (2024) : « Méfiez-vous des récit et de leur forme. Ils peuvent contribuer à nous rapprocher de la vérité, tout en ayant l'immense pouvoir de

devenir des instruments manipulateurs » Il n'existe pas de narrateur·ice neutre, et tout acte de récit est un acte de pouvoir.

3. Sortir du mythe

S'il y a un registre avec lequel les genres « de l'imaginaire » ont jusque là eu partie liée, c'est bien la mythologie. Ils vont bien souvent y puiser leurs sujets narratifs en réécrivant des récits existants, mais c'est surtout le mythe comme fonctionnement cognitif essentiellement symbolique qu'ils mettent en œuvre. Les genres de l'imaginaire n'utilisent pas uniquement le mythe comme sujet, mais bien comme mode narratif.

Contrairement à une vision dépolitisante, les mythes ne sont pas des créations neutres, récits « fondateurs » destinés à alimenter la culture générale des élèves du secondaire. Au contraire, les récits mythologiques sont des créations idéologiquement situées. Leurs interprétations, et même la manière de les raconter varient selon les lieux et les époques – c'est à dire selon les situations matérielles. Il y a fort à parier que le regard que nous portons sur Ulysse et notre jugement de ses actions diffère considérablement de celui des contemporains de « Homère » (lui-même une figure mythologique). Même le choix des épisodes que nous racontons de l'*Odyssée* est politique : on passe le plus souvent sous silence le fait que, Troie encore fumante, Ulysse et ses hommes se livrent sur le chemin du retour à d'autres pillages. Qu'en pensaient les Grecs ? Difficile à dire. Mais qu'en pensons nous ?

L'historien et anthropologue Georges Dumézil écrivait ainsi que les mythes les mythes « ne sont pas des inventions

dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale et politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume ; leur rôle est au contraire de justifier tout cela, d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela »^c

Le mythe (et avec lui l'héroïsme évoqué plus haut) est un récit axiologique, et moral. Il a une valeur prescriptive et didactique : il distingue ce qui est bien de ce qui est mal, les comportements valorisés socialement des autres. Nous apprenons à célébrer la ruse d'Ulysse, mais pas la colère d'Achille sur laquelle s'ouvre pourtant *l'Iliade*. Ainsi le roi d'Ithaque est bien plus un héros de notre temps que le vainqueur d'Hector. Dans l'imagination mythologique, le héros est celui qui incarne, diffuse et légitime les valeurs dominantes de sa société, mais surtout de la société du narrateur.

Toutefois, l'imagination mythologique est le plus souvent perçue comme un mode de récit et de pensée essentiellement symbolique et allégorique. Walter Benjamin décrivait bien comment le mythe rabat une situation sur une autre dans un mouvement essentiellement symbolique (A=A') et tend à postuler des invariants anthropologiques et sociaux. En effet, le mythe détaché de ses conditions de production est problématique car il abolit le temps... et donc l'histoire. Benjamin n'hésitait pas à parler de « la putain « Il était une

c Georges Dumézil, *Mythe et Épopée I : L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1968

fois » : image « éternelle » du passé »^d. Éternelle, absolue, en bref, « idéaliste ».

Cette apparente an-historicité du registre mythologique explique en partie la méfiance (mal fondée) des analystes marxistes comme Suvin pour la *fantasy*, genre qui a le plus visiblement à voir avec la mythologie, dont elle reprend un ton, des motifs, et parfois même des personnages eux-mêmes. Elle est toutefois loin d'être le seul genre à verser dans la pensée symbolique. La science-fiction la plus majoritaire est une science-fiction hautement mythologique (et c'est d'ailleurs devenu un de ses discours de légitimation !) : *Star Wars* manie ouvertement des archétypes et des schémas narratifs mythologiques considérés comme « éternels ». Son mode de récit est si entièrement symbolique que la moindre de ses figures donne lieu à une infinité d'interprétations contradictoires... et de récupérations antagonistes.

La manière dont les réactionnaires et les fascistes se sont emparés des récits mythologiques pour alimenter leurs visions fantasmées de communauté ethno-nationalistes a largement été commentée par les historiens. Souvenons-nous : le mythe est l'arme de Dementus, et le risque est grand, comme Furiosa, d'y céder.

L'un des objectif de l'imagination matérialiste est de fermer la porte à tous les contresens, pour qu'il soit tout à fait

d Water Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, de

impossible aux forces réactionnaires de s'accaparer des récits et des figures comme celles de la « pilule rouge ». L'imagination matérialiste doit se défaire de la passion de l'ambiguïté. Pour cela, il faut sortir du mythe... et historiciser. Laure Murat donne une piste quand elle définit la « réécriture » comme l'acte de « réinventer, à partir d'un texte existant, une forme et une vision nouvelles ». Pour montrer le caractère historique des réécritures, Murat montre deux tendances : celles destinées à adapter aux exigences morales de l'époque (comme le fait de retirer à un personnage un accent caricatural raciste) et celle d'écrire du point de vue de personnages dits secondaires, comme l'a fait Le Guin avec *Lavinia*. Rien de moins éternel que ces réécritures de récits mythologiques, et elles ne se présentent d'ailleurs pas comme telles.

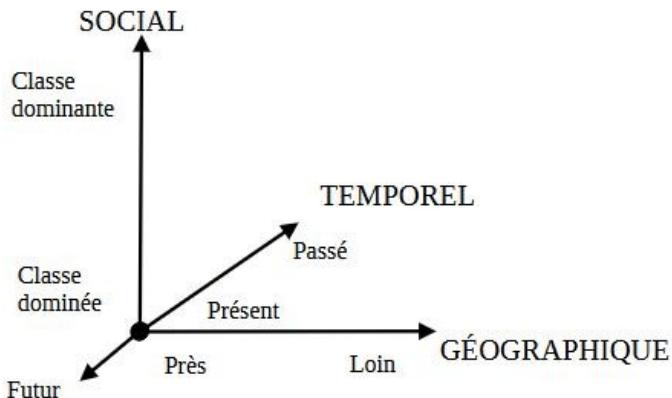
Ce sont ces formes nouvelles, auxquelles l'imagination matérialiste doit s'atteler, en assumant son positionnement historique et politique. À la « réécriture », Murat oppose la « réécriture », simple « remaniement d'un texte à une fin de mise aux normes (typographiques, morales, etc.), sans intention esthétique ». En vérité, nous accédons le plus souvent aux récits mythologiques par des réécritures neutralisantes, telles que les maintes versions de l'Odyssée à destination des jeunes enfants, ou bien les grands récits nationaux. L'imagination matérialiste, *réécrivaine*, doit s'employer à les dé-neutraliser en fournissant des contre-exemples, ouvertement et honnêtement situés.

4. Des mondes imaginaires en trois dimensions

Comment on l'a vu plus haut, les imaginaires sont *eux-mêmes* des productions de notre réalité matérielle. Ils sont avec cette réalité non pas un rapport d'opposition mais un rapport dialectique : les deux s'influencent et s'interpénètrent.

Je voudrais postuler que pratiquer un imaginaire matérialiste participe non seulement de la diffusion d'idées progressistes et de savoir collectif, mais aussi à un mouvement de transformation profonde des structures et des motifs de récit eux-mêmes. Un regard matérialiste force à interroger systématiquement tous les postulats que nos réflexes d'écrivain·e ou de lecteurice nous poussent à accepter.

Pour le figurer de manière géométrique, le matérialisme nous permet de figurer en trois dimensions des mondes de fiction : géographiquement, temporellement et socialement ; et ce afin de répondre à l'exigence de « cohérence » chez les lecteur·ices que rapporte Élodie Hommel.



Imaginer en trois dimensions

Socialement, tout d'abord :

La *fantasy* met souvent en scène des royaumes ? Très bien. Comment ces royaumes fonctionnent-ils ? D'où vient la légitimité des souverains ? Comment s'est-elle affirmée ? Comment ce royaume produit-il sa nourriture ? Quels tensions traversent un tel royaume ? Un dragon a rassemblé un énorme trésor ? Quels effets cette thésaurisation a-t-elle sur l'économie du royaume ? Ou, au contraire, la brusque libération de tout cet or quand un héros tue le monstre ? L'histoire médiévale suggère que la monnaie subirait une rapide dévaluation (autrement dit, il y aurait une inflation conséquente). D'ailleurs, cet or, d'où vient-il

exactement ? Où sont les mines ? Qui travaille dedans ? Quel est le statut de ces travailleurs ? Sont-ils salariés ? Serfs ? Esclaves ?

La SF majoritaire aime à mettre en scène des guerres entre empires spatiaux, à grand renforts de vaisseaux gigantesques. Soit. Qui fabrique ces vaisseaux ? Qui les a conçus ? Que se passerait-il s'il y avait une grève dans les chantiers navals ? Comment le pouvoir impérial réagirait-il ? D'ailleurs, quels effets cette guerre a-t-elle sur la composition sociale des travailleurs ? Quels sont les liens de l'empire avec les entreprises chargées de la construction de ces vaisseaux ?

Non content d'être seulement fasciné par Coruscant ou Trantor, planètes entièrement recouvertes par une d'immenses villes, l'imagination matérialiste se demande : que mangent tous ces gens ? De là à se demander ce qu'il se passerait si l'approvisionnement en nourriture était interrompu, en cas de blocus ou de grève des travailleurs du fret interplanétaire, il n'y a qu'un pas.

De là, le lien avec la question géographique se fait naturellement, et ce d'autant plus que les genres de l'imaginaire y prêtent une grande attention. La fantasy est notoirement un genre « à cartes » depuis au moins *Le Seigneur des Anneaux*, ainsi qu'un genre du voyage. Ces caractéristiques amènent souvent à la découverte d'un grand nombre d'endroits et de sociétés différentes, à l'explicitation de leurs interactions, mais aussi à la nécessité d'une cohérence dans l'écoulement du temps, surtout quand la narration est prise en charge par plusieurs personnages en différents endroits, comme dans les

romans de la série *A Song of Ice and Fire* de George Martin. Cet enjeu n'est d'ailleurs pas sans avoir posé des difficultés dans son adaptation à la télévision. Le plaisir du lecteur·ice de fantasy est souvent de suivre sur la carte les déplacements des personnages, qu'il s'agisse de parcourir un tout un continent, un état, une ville ou même un simple village dans *La Vallée de l'éternel retour*. Cette précision géographique est réellement une spécificité des genres de l'imaginaire : il ne viendrait probablement pas à l'esprit d'un.e auteur·ice de « littérature générale » de proposer une carte de Paris où se passe son roman, quand bien même nombre de ses lecteur·ices ne connaissent pas cette ville. La familiarité est supposée. Dans les genres de l'imaginaire, le matérialisme va de pair avec une pratique pédagogique de l'exposition.

Les genres de l'imaginaire ont la particularité de se confronter directement à la question historique. Non seulement car, comme le « roman historique », ils ont la nécessité d'amener les lecteur·ices (ou les spectateur·ices, ou les joueur·euses) à la compréhension d'un monde « étranger », mais aussi car cette connaissance de l'état « présent » du monde fictionnel se couple souvent avec une exploration de son passé, voire dans les cas plus rares de prolepses, de son futur. Ainsi, dans *Les Bergères de l'Apocalypse*, le second tome de la *Trilogie du Losange*, la protagoniste et narratrice se lance dans l'étude de la « Glorieuse Révolution » des femmes pour en rédiger une « *Histoire sans concession* ». Dans *Chronique du Pays des Mères*, d'Elizabeth

Vonarbug, le personnage de Lisbeï devient historienne et archéologue. Le questionnement historien du « Comment en est-on arrivé là ? » est au centre de l'attrait de ces romans, et de nombreux récits utopiques comme *Nouvelles de nulle part* (William Morris, 1890) ou *Une femme de demain* (Coralie Glyn, 1896), dont les narrateur·ice, projetés dans un futur communiste (Morris) et féministe (Glyn) s'enquièrent du processus historique qui a eu lieu.

Ce retour vers le passé (notre présent, ou une époque qui s'en rapproche), cette recherche historique est aussi l'occasion de retournements dramatiques. Ainsi, le roman (comme le film) *La Planète des Singes* bascule sur la découverte qu'il ne s'agit pas d'une autre planète mais bel et bien de la Terre dans un futur lointain. Dans les deux cas, la révélation a lieu grâce à une trace matérielle du passé : dans le roman, une poupée en forme d'humain trouvée dans des ruines, dans le film, la statue de la Liberté effondrée et à moitié engloutie par l'océan.

Par ailleurs, la science-fiction contient un sous-genre dont l'objet particulier est l'histoire : l'uchronie. Les récits uchroniques (littéralement : de temps qui n'existent pas), appelés aussi « histoire alternatives », choisissent dans l'histoire un point de divergence et extrapolent à partir de là. L'exemple le plus célèbre est sans doute *Le Maître du Haut-château* (1962), roman dans lequel Phillip K. Dick imagine un monde où le Troisième Reich et le Japon aurait gagné la Seconde Guerre Mondiale. L'uchronie est un exercice d'imagination historique quasiment pur : sa question fondamentale est « et si ? », plus visiblement

encore que dans les autres genres de l'imaginaire. Les récits uchroniques prennent le plus souvent deux formes.

La première, que je nommerai « uchronie du regard en arrière » diffère assez peu d'autre formes de mondes imaginés : situé dans un « présent » souvent le même que le moment de l'écriture, mais différent à cause du changement dans le passé, il présente au lecteur·ice un jeu de correspondances et de différences. La victoire des nazis a inspiré bon nombre de ces uchronies : celle de Dick, donc, mais aussi *Fatherland*, de Robert Harris, roman policier se déroulant en 1964, dans une Berlin nazie qui se prépare à célébrer le 75^e anniversaire du Führer. Le lecteur·ice est invité à suivre l'enquête du personnage, mais avec sa connaissance de l'histoire véritable. Dans l'uchronie du regard en arrière, le plaisir de la lecture consiste au moins en partie à découvrir le moment et les circonstances du point de divergence historique.

Le deuxième type d'uchronie, que j'appellerais « uchronie de la divergence » suit l'évolution historique à partir de la divergence. C'est le dispositif employé par *Roma Æterna* (Robert Silverberg, 2003) (dans lequel l'Empire Romain ne prend jamais fin) ou encore de *Chroniques des Années Noires*^e (Kim Stanley Robinon, 2002) qui relate mille ans d'histoire à partir de la décimation de l'Europe par la Peste Noire. Si l'exercice d'imagination historique est passionnant, les deux romans tombent à quelque degré dans le même écueil : une forme de

e Incompréhensible choix de titre français : le titre original est *Years of Rice and Salt*.

téléologisme. Le « point d'arrivée » des deux romans est un moment historique ressemblant fort à notre XXI^e siècle, le développement de la « modernité » intellectuelle et philosophique suivant un parcours similaire au nôtre.

En somme, le récit uchronique, qu'il s'agisse de celle du regard en arrière ou de celui de la divergence, apporte souvent bien davantage d'éléments quant à la philosophie de l'histoire des auteur·ices... quand iels en montrent une. Cette uchronie superficielle est également bien souvent prétexte à la représentations de clichés historiques (comme l'éternel XIX^e siècle *steampunk* du film *Avril et le monde truqué* (Franck Ekinci et Christian Desmares, 2015), et sont d'une certaine façon « anhistorique », car elle se fonde sur une persistance artificielle des circonstances : une histoire à l'arrêt, c'est-à-dire le contraire même de l'histoire.

5. Une caractérisation matérialiste des personnages

L'imagination matérialiste n'est pas seulement un puissant outil de « *worldbuilding* » mais aussi de caractérisation.

La caractérisation – c'est à dire, littéralement, la création de caractères – est l'ensemble de tous les procédés utilisés dans une fiction pour définir un personnage, toutes les caractéristiques qui lui sont données par l'auteur·ice : son genre, son âge, sa couleur de cheveux, son humeur générale, ses envies, etc. Dans sa trilogie *His Dark Material*, Philipp Pullman construit Lyra, sa jeune héroïne comme une pré-adolescente opiniâtre, courageuse, mais aussi orgueilleuse et parfois égoïste. Il prend soin de nous signifier qu'elle a les cheveux blonds, tout comme Mme Coulter, une antagoniste qui se révèlera rapidement être sa mère. Toutes ces informations sont donc des moteurs de l'intrigue très efficace. Toutefois, Phillip Pullman accorde fort peu d'importance à la position sociale de Lyra. Elle nous est présentée comme une orpheline élevée par les professeurs d'une université, Jordan College. On apprend vite qu'elle est donc la fille cachée d'un aristocrate richissime et d'une grande bourgeoise et femme politique. Par un heureux hasard, il y a également une prophétie la concernant. Son meilleur ami est un commis de cuisine, c'est à peine interrogé et n'influe guère sur leur relation. Par ailleurs, Pullman fait preuve d'un essentialisme problématique.

Dans le monde de Lyra, chaque être humain est accompagné d'un *daemon*, sorte d'âme sous forme animale

dont l'apparence ne se fixe qu'à la puberté. L'apparence du *deameon* est donc censée caractériser les personnages. Et Pullman explique calmement que les domestiques ont souvent des *daemon* chien, car ils ont une tendance à l'obéissance. Au contraire, le *daemon* de Lyra se fixera sous forme de chat, signe de son indépendance. Pullman n'a visiblement pas interrogé jusqu'au bout les conséquences politiques de cette idée narrative par ailleurs brillante et fort bien exploitée, narrativement comme symboliquement. Cela ne fait pas des romans de Pullman de « mauvais livres », mais ils se rattachent davantage à un héritage merveilleux, voire mythologique, qu'à une fantasy matérialiste comme celle de Patrick K. Dewdney, auteur du *Cycle de Syffe*, pour prendre un exemple contemporain.

Une caractérisation matérialiste permet, je crois, d'éviter ce que j'appelle le « syndrome de la fiche de personnage » : le personnage comme un ensemble agglomérat mécanique de caractéristiques. Si un roman contient « des gens », alors ces gens ne sont jamais isolées : elles font partie de structures sociales, elles sont liées à d'autres gens, les membres de leur famille, leurs collègues, leurs amis, leurs amours, etc. L'imagination matérialiste conçoit le personnage de fiction comme un être relationnel, dont les conditions d'existence déterminent les désirs, les envies, les motivations. L'imagination matérialiste permet donc de se libérer de la programmatique du « schéma actanciel » et laisse la place à une bien plus grande complexité de comportements et d'intrigues, un peu libérés de

la stricte causalité narrative. Elle est aussi un pas franc vers la remise en question de la fiction centrée sur des individus et la possibilité de récits plus collectifs, plus *sociaux*, sans verser dans l'unanimisme caricatural que d'aucun associent, par exemple, avec les cinématographies de propagande « totalitaire ».

L'imagination matérialiste, s'appuyant sur les sciences humaines et sociales, inscrit au contraire le personnage dans une position spécifique dans société spécifique et, afin de politiser nos imaginaires, c'est cette position qu'il s'agit d'étudier. Outre les livres de Patrick K. Dewdney cités plus haut, le roman de Claire Duvivier *Un long voyage* est un bon exemple d'inscription de son narrateur dans un environnement social complexe, tout en respectant les enjeux de son point de vue particulier. Ni héros ni même protagoniste, ce narrateur est résolument un « second couteau », témoin mais rarement partie prenante des bouleversements historiques.

Au contraire des subversions métatextuelles de connivence, elle exige des producteur·ices une attention particulière aux chaînes de causalité et aux interactions entre structures et individus de fiction, bref, un refus conscient des stratégies d'évitement et d'arraisonnement à l'œuvre dans le champ général. Bien sûr, cette méthode d'imagination n'est pas dénuée de dialectique interne : il ne s'agit pas de créer des imaginaires tout d'un bloc, des machines parfaitement articulées ou des livres-cathédrales, bref, des chefs-d'œuvre d'ingénierie mais des

livres ou des films dont la matérialité diégétique permet et suscite le questionnement et... l'imagination.

6. Contre les récits-machines : des récits inefficaces

En parcourant les écrits de réceptions disponibles sur Internet - avis écrits sur des plateformes spécialisées, articles de blogs ou posts sur les réseaux sociaux - on constate rapidement que le champ lexical de l'eau est largement utilisé. Les auteur·ices de ces recensions qualifient un « style » ou même « une plume » de « fluide », iels affirment s'être « laissé·es porter » par le récit. Iels parlent d'« immersion », de « plonger dans le récit » qui « coule tout seul ». Ce vocabulaire file une métaphore méliorative : celle du récit littéraire comme un courant et de l'expérience de lecture comme un processus enveloppant que, surtout, rien ne doit interrompre. Son utilisation montre un dégoût profond pour les césures et les hiatus, et la vision comme « difficile » des récits hachés, « pas fluides ». C'est selon moi la manifestation de la demande fait aux récits d'être efficaces : face à un temps compté, le lectorat tente de « maximiser » son temps de lecture. Les plate-formes comme Babelio, Sens Critique ou Good Reads, fondée sur le comptage et la publicisation de ses lectures alors mêmes qu'elles ont lieu (voire même de son pourcentage de lecture, synchronisé sur les données des liseuses électroniques), sont comme souvent, autant à la source de ces pratiques qu'elles en sont le signe. La conséquence est que tout élément, en dehors ou à l'intérieur du texte, qui freine la lecture est considéré comme problématique. L'imaginaire des récits et de ses

structures (comme vu plus haut), est profondément marqué par un certain fonctionnalisme, un impératif d'efficacité.

Si l'on considère la littérature comme un art avant tout narratif, on décide donc qu'écrire, c'est raconter quelque chose : une série d'événements et/ou d'actions. La preuve : dans son enseignement scolaire, la description fait l'objet d'un enseignement séparé du récit, ainsi que fragmenté (description de lieu, portrait « fixe », portrait « en mouvement », etc. La « description », souvent en partie confondue avec le récit sommaire d'ailleurs, est fréquemment considérée comme excessive et donc préjudiciable au rythme du récit, à « l'immersion » du lecteur·ice ; on peut prendre pour exemple typique le « sens commun » qui voudrait que le premier chapitre du *Seigneur des Anneaux*, « À propos des hobbits » soit long, inutile – et ce alors qu'il est le cœur thématique du récit, et alors que sans lui, la dernière partie dans laquelle le Comté est soumise par Saroumane n'a pas de sens (dernière partie d'ailleurs omise par l'adaptation cinématographique, elle même accusée d'avoir « trop de fins »).

Dans *Aspects du récit*, E.M Forster distingue « histoire et intrigue ». Il définit l'histoire comme « le récit d'événements arrangés dans leur séquence de temps » (que cette séquence soit chronologique ou non, d'ailleurs). L'intrigue s'en distingue car il s'agit d'une organisation logique : « L'intrigue est aussi un récit d'événements, mais cette fois l'accent est mis sur leur

causalité. « Le roi est mort et puis la reine est morte », voilà une histoire. « Le roi est mort et puis la reine est morte de chagrin », voilà une intrigue. La séquence de temps est préservée, mais c'est le lien de cause à effet qui prédomine. Une intrigue est un code, un programme, une machine ; c'est un mécanisme façonné pour fonctionner toujours de la même manière avec une régularité d'horloge : un récit machine. Je citerai ici l'éloge d'un auteur français par un internaute anonyme : « Ses livres sont des mécaniques de précision dont on sent que le moindre mot, la moindre tournure ont été polis, poncés, travaillés, travaillés, travaillés » - exactement comme des pièces d'horlogerie.

Du caractère logique, coordonnant même – « La reine est morte de chagrin *car* le roi est mort. » –, de l'intrigue découlent de nombreuses habitudes analytiques et critiques contemporaines, et particulièrement l'insistance sur ce que la langue anglaise nomme « *plot* ». Les questionnements face à l'œuvre littéraire portent sur la cohérence logique des événements ainsi que sur son équivalent dans la « caractérisation » des personnage, à savoir la « motivation », sur laquelle nombre de méthodes d'écriture insistent. Le récit doit avoir un *moteur* : il doit avancer, rouler. Le récit est ainsi pris dans une logique d'efficacité, de fonctionnement à défaut parfois de cohérence. La question centrale de l'analyse du récit devient « pourquoi ? », mais un « pourquoi » simplement causal et actanciel : pourquoi tel personnage fait-il cela ? Quelle est la cause de tel développement ? Pourquoi telle action en entraîne-

t-elle une autre ? On observe un récit comme on regarde tomber des dominos.

Il me paraît probable que cette habitude narrative est à mettre en lien avec la prédominance des arts narratifs de l'image animée et de leurs productions majoritaires : le cinéma, l'animation, la télévision. En tant que forme narrative, le cinéma est précisément un art de la *séquence* : il consiste en un enchaînement d'images et de son, dont c'est justement l'enchaînement qui produit le sens. Le cinéma majoritaire (et la série télévisée, caractérisée justement par une focalisation sur les personnages – d'où des cadres généralement plus serrés pour s'adapter à des écrans plus petits et une prédominance de la parole ; sentence d'Orson Wells : « La télévision, c'est de la radio avec de l'image ») est une forme narrative qui va tout droit. Création (« par ailleurs ») industrielle, il est soumis à des protocoles de production aisément reproductibles, ainsi qu'à des cahiers des charges, comme on l'a vu plus haut. Bien sûr, comme décrit plus haut, la production d'imaginaires littéraires est elle aussi une industrie, mais le récit littéraire se différencie des autres formes par les modalités de sa « réception » (sa « consommation »).

Contrairement aux autres formes narratives, la réception d'un récit littéraire n'est pas linéaire : elle ne dépend pas d'une vitesse de défilement ou d'une fréquence d'affichage. La littérature n'est pas un art de la séquence au même titre que le cinéma ou même la bande-dessinée, donc la capacité de

figuration et d'évocation repose sur l'enchaînement chronologique régulier d'images déjà figurées. Le récit cinématographique (et télévisuel) est ontologiquement un récit-machine : il fonctionne, avance, indifféremment à sa réception. Le récit littéraire, quant à lui n'est industriel que dans sa valeur-support. Il n'y a donc pas de « vitesse de lecture idéale ». Le temps du récit littéraire, dans son écriture et dans sa lecture, échappe à la logique de quantification industrielle.^f

La force spécifique de la littérature en tant que forme narrative est au contraire sa capacité à sinuer, à serpenter, à aller et venir, accélérer, ralentir, s'attarder, à digresser et à omettre, à longuement décrire ou au contraire à esquisser, à se montrer expansif ou lapidaire. Ainsi, il est intéressant de considérer la description non pas comme des obstacles ou des « ralentissements » du récit – au reste, rien n'empêche de sauter des pages... –, mais comme une partie égale de son développement, et je dirais même spécifique au récit narratif. Ils découlent de la voix narrative choisie, ainsi que du point de vue exercé – pour continuer la comparaison, le point de vue est unique au cinéma : celui du cadre, et la matérialité des images et des sons ne laisse que peu de place au questionnement, et à l'explication.

Le récit littéraire possède aussi le pouvoir de refuser l'impératif de causalité, et à cultiver le doute ou l'incompréhension. Pourquoi ce personnage agit-il de telle

f C'est d'ailleurs une des difficultés que rencontre le travail littéraire pour être reconnu : il ne se prête pas facilement à la quantification.

manière ? Allez savoir. Les gens font parfois de drôles de choses. Le roi est mort. Ensuite, la reine est morte. Y a-t-il un lien entre ces deux événements ? Aucune idée. Leur entourage s'interroge, le lecteur·aussi.

Refuser entièrement toute notion d'intrigue et de causalité tiendrait de la posture. Il me semble toutefois pertinent d'utiliser les pouvoirs spécifiques du récit narratif pour y représenter le hasard, la contingence, l'arbitraire. En s'appuyant sur ces phénomènes, en reconnaissant et en figurant leur importance dans le social, l'imagination matérialiste peut écarter les accusations de fatalisme et de déterminisme excessif. Au creux de ces fissures dans l'implacable de nos réels immanents ou fabriqués, c'est là que peuvent se nicher une salutaire poétique de l'incertitude, une politique de l'inefficacité.

7. Vers une imagination matérialiste

À quoi pourrait ressembler une imagination matérialiste ?

Une imagination consistant à produire des images et des représentations sans les considérer comme des figures coupées du réel. Non pas une faculté abstraite, mais une *praxis*, un mode d'activité intellectuel autant que physique, l'imagination matérialiste prendrait le parti de s'appuyer sur les sciences-humaines (histoire, sociologie, philosophie, psychologie, économie^g peut-être) pour produire des récits imaginants. Ces récits embrasseraient les réalités sociales matérielles de son temps – est-on jamais autre chose que de son temps ? –, non pas dans le registre de la simple dénonciation morale ou de son versant opposé, la déploration, pour en reconnaître, en décrire et en questionner explicitement les contradictions, les structures, les inégalités et les violences.

À commencer par celles que l'imaginant·e subit, perpétue, inflige ellui-même, par ce qu'il y gagne et ce qu'il y perd. L'imagination matérialiste requiert que l'imaginant·e comme l'imaginé·e occupent pleinement leur réalité sociale, et non une position de surplomb ou d'indépendance.

Il ne s'agirait pas de renoncer à la fiction ni à ses pouvoirs spécifiques et variables selon les formes artistiques. Il ne

^g Cela supposerait de reconnaître à l'économie une scientificité, ce qui n'est pas évident, tant l'économie « vulgaire » (Marx) tient davantage du discours religieux normatif que de la science.

s'agirait pas non plus de s'astreindre à un réalisme dogmatique et stérile. Au contraire, l'imagination matérialiste, consciente de la vertu rhétorique de la distanciation produite par les procédés d'imagination, les emploierait avec la même exigence que les autres savoirs mis en œuvre. L'imagination matérialiste, claire sur ses fins et ses moyens, pourrait prendre garde de ne pas fournir de prise à des interprétations ni à des usages contraires. Malgré toute sa charge imaginative et son imagerie fantastique, personne n'a ainsi pu faire dire à la phrase « Un Spectre hante l'Europe » autre chose que ce qu'elle voulait précisément dire.

Pour prendre une image musicale, l'imagination matérialiste serait plus qu'un mode, plus qu'une forme : une méthode, mais non un programme ou un processus figé. Un regard qui serait un discours ; un discours qui serait tout à la fois une image et un acte.

« Une *fantasy* matérialiste » évoquait Fredric Jameson, pourrait être « un dispositif narratif de *fantasy* capable de prendre en compte les changements systématiques et de mettre en lien les symptômes dans la superstructure des basculements et les modifications dans les infrastructures. »⁴⁹

En quoi cette *fantasy* serait-elle différente du reste de la production ? Jameson prend l'exemple de la progression des romans de la série *Terremer* d'Ursula K. Le Guin.

« Les romans de *Terremer* commencent avec l'éveil du Mal (par le premier sortilège malavisé lancé par Ged, qui entraîne son affrontement avec son ombre, son propre reflet maléfique,

à la fin du premier volume) et s'achève dans une tentative de résoudre une crise historique mondiale : la disparition progressive des pouvoirs magiques partout dans Terremer. Ainsi, *Le Guin* commence dans le domaine de l'éthique et termine dans l'histoire ; et même dans le matérialisme historique. »

Entre *Le Sorcier de Terremer* et *Tehanu* (trad. Pierre-Paul Durastanti, 2022), les enjeux du récit passent en effet de l'éveil héroïque d'un personnage appelé à devenir le plus grand sorcier du monde, à l'émancipation d'une jeune femme face aux préjugés, aidée par une « femme au foyer » ayant fui son statut de figure sacrificielle religieuse. Ce qui différencie le premier roman du dernier, ce sont l'élargissement des enjeux et la prise en considération de l'intégralité de la société présentée et non plus la seule figure du protagoniste Ged, dépouillé de ses pouvoirs magiques et devenu un personnage secondaire.

Levons une possible incompréhension : l'imagination matérialiste n'empêcherait pas la mise en scène de magie. Au contraire, elle la traiterait comme une réalité sociale et matérielle, et non une « Force » abstraite. Qu'il s'agisse d'un produit de la société humaine (ou elfique, naine, etc.) ou d'une ressource naturelle employée par cette même société, elle serait fonctionnellement une technique. L'imagination matérialiste reprendrait à son compte la célèbre citation d'Arthur C. Clarke « Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie. », mais en la retournant sur elle-même : toute magie est technologie. Bien sûr, il n'agit pas non

plus de nier toute part à l'inconnu ou à l'inexplicable mais bien de représenter leur action sociale au lieu de les considérer comme des « pouvoirs » à utiliser librement.

En 2004, l'auteur étatsunien Geoff Ryman et plusieurs autres auteur·ices publiaient le *Manifeste terre-à-terre* : une proposition de programme d'écriture résumée ainsi : « le défi à l'imagination de tout.e auteur.ice la situation telle qu'elle est : nous n'avons que la Terre. Qu'allons-nous faire avec ? »⁵⁰

Cette proposition radicale proposait plusieurs règles, sous forme de liste :

« Pas de voyage interstellaire – les voyages spatiaux sont limités au système solaire, ils sont longs, chers et difficiles.

Pas d'extraterrestres à moins que la communication avec eux soit lointaine, difficile, fragile et coûteuse – ils ne pratiquent pas le voyage interstellaire non plus.

Pas de martiens, de vénusiens, etc. Pas d'univers alternatifs ou parallèles non plus. Pas de magie ni d'éléments surnaturels.

Pas de voyage temporel ni de téléportation. »

La « science-fiction terre-à-terre » se proposait de « se concentrer sur les êtres humains : leurs sciences, leurs technologie, leur culture, leur politique, leurs religions, leurs personnalités individuelles, leurs besoins, leurs rêves, leurs espoirs et leurs échecs ». Cette proposition a bien des choses en commun avec une imagination matérialiste.

Même s'il ne semble pas avoir eu une grande postérité, ce *Manifeste* présentait selon moi un intérêt majeur pour la

recherche de l'imagination : il présentait sous forme de contraintes narratives des enjeux politiques et sociaux explicites. L'imagination matérialiste serait un système de contraintes, certes, mais je suis de ceux qui pensent que la contrainte est artistiquement fertile et joyeuse lorsqu'elle est librement et consciemment adoptée. Le *Manifeste terre-à-terre* se réjouissait de « l'émerveillement et l'éblouissement naissants qui nous attendent dans la contemplation des beautés de la Terre et de ses habitant.es, et ce qui arrivera pendant leur temps. » ou de « l'incroyable pouvoir de l'être humain de protéger et enrichir son environnement. » Ces contraintes narratives entraîneront logiquement des contraintes formelles, spécifiques à chaque producteur·ice et à chaque œuvre. Loin de clore les imaginaires derrière de nouvelles barrières, le matérialisme élargirait en le dirigeant ailleurs le domaine de l'imagination.

L'imagination matérialiste, enfin, ressemblerait beaucoup à ce que le sociologue étatsunien Charles Wright Mills nommait « l'imagination sociologique »⁵¹. Ce qu'il désignait sous ce terme était selon-lui « la capacité de basculer d'une perspective à l'autre : du politique au psychologique ; de l'étude d'une seule famille à l'estimation des budgets des nations ; de l'enseignement de la théologique à la bureaucratie militaire ; de l'étude d'une industrie pétrolière à celle de la poésie contemporaine. C'est la capacité [...] de relier les transformations les plus lointaines et les plus impersonnelles

aux caractéristiques les plus intimes du sujet humain et de voir les relations entre les deux. »

Les préceptes qu'il proposait pour la recherche en sciences sociales, l'imagination matérialiste tâcherait de l'amener dans la fiction. Puisque « ni la vie d'un individu ni l'histoire d'une société ne peuvent être comprises sans comprendre les deux », elle rendrait les producteurs d'imaginaires « capables d'envisager l'histoire au sens large et ce qu'elle signifie pour la vie intérieure [...] des individus. »

Il est frappant de trouver sous la plume de Mills dans les années 1950 des questions si semblables à celles que posent ce livre :

« 1. Comment l'ensemble de cette société spécifique est-il structurée ? Quels sont ses composantes essentielles, et comment sont-elles liées les unes aux autres ? [...]

2. Quelle est la place de cette société dans l'histoire humaine ? Quels mécanismes la font-ils changer ? [...] Quelles sont ses caractéristiques essentielles ? Comment cela est-il différent d'autres périodes ? [...]

3. Quels types d'hommes et de femmes sont dominants dans cette société, à cette période ? Et quels types sont en passe de le devenir ? Par quels mécanismes sont-ils sélectionnés et formés, émancipés et réprimés, rendus sensibles ou indifférents ? [...] »

Ces questions, Mills les posait au monde social qu'il habitait. Ce monde social, en vérité, n'était pas moins imaginaire. Il était fait d'images, de représentations, de leurs causes et de leurs

effets. Ces questions, l'imagination matérialiste saurait s'en emparer, les mettre en fiction et en question, si ce n'est pour y répondre, au moins pour les donner à voir.

Politiser l'imaginaire

Ce livre n'est pas un plaidoyer *pour* l'imaginaire. Il ne cherche pas à défendre ou à légitimer les genres « de l'imaginaire ». Il ne cherche pas, comme d'autres ont pu le faire auparavant, à postuler qu'ils seraient par essence progressiste. L'imaginaire n'est pas futile, mais il n'est pas non plus un moyen d'évasion. Il s'agit d'un mécanisme par lequel l'esprit humain construit et organise ses propres représentations et sa propre éthique. L'imagination n'est pas le privilège des genres « de l'imaginaire », même s'il est dans l'intérêt de ceux-ci de le proclamer.

L'imagination est un champ de bataille parmi d'autres dans la « guerre culturelle » qui oppose les forces de l'émancipation aux puissances capitalistes, écocides et fascistes. Ces puissances ont depuis longtemps mis en œuvre leur stratégie pour gagner la guerre. Notre camp, lui, a tardé et tarde encore à réagir. Empêtrés dans des symboles flatteurs, nous continuons de prêter l'imagination une vertu transcendante, un pouvoir magique.

Nous avons tort.

Pour regagner du terrain, le temps est venu de délivrer l'imagination du piège de l'idéalisme et de l'intransitivité. Il est urgent de refuser de jouer plus longtemps la fausse opposition entre imagination et réalisme, entre raison et fantaisie, entre la froideur des vaisseaux spatiaux et la chaleur des feux de camps

auxquels se réchauffent les héros de *fantasy*. Nous ne pouvons plus non plus nous voiler la face, nier notre responsabilité et continuer de nous défendre en affirmant que nous ne faisons qu'imaginer. A chaque fois qu'un auteur·ice, que ce soit par ignorance, par lâcheté, ou parce que sa position sociale l'y détermine, nie le caractère politique de son travail, le fascisme gagne un peu plus de terrain. L'ignorance peut être volontaire ou non, mais elle a des conséquences. Si nous refusons d'apprendre les leçons de l'histoire, comment pouvons-nous ambitionner de dire quelque chose de l'avenir ? Les auteur·ices sont « embarquées ». Le hobbit Meriadoc Brandebouc le disait déjà aux Ents persuadés que la tempête les éviterait : « Vous faites partie de ce monde. »

Suscitée par des réalités matérielles, l'imagination est matérielle. Si nous l'estimons vraiment, nous devons être matérialistes. Face à la pensée symbolique et mythologique de l'extrême droite, trouvons notre force dans la réalité matériel des sociétés humaines, imaginaires ou non.

Après tout, le réel est de gauche.

Qu'est-ce que l'imagination matérialiste ?

Une méthode, un pas sur le chemin qui conduirait les imaginant.es à devenir les « réalistes d'autres réalités » qu'Ursula K. Le Guin appelait de ses vœux. L'imagination matérialiste serait celle de toutes celles et ceux « qui voient au-delà de nos sociétés apeurées et de leur obsession

technologique, jusque d'autres manières de vivre, qui imaginent même de vrais motifs d'espoir. », l'imagination de toutes celles et ceux qui pour contester « le droit divin des rois » auront appris à le comprendre et à le démasquer, à le dévoiler pour ce qu'il est : rien qu'un état des choses, un moment contingent et transitoire de notre histoire. L'imagination, enfin, de celles et ceux qui savent qu'il y a d'autres mondes que celui-ci.

L'imagination matérialiste n'est pas une abstraction. Elle est un processus matériel et déterminé. Les récits « de l'imaginaire » ne viennent pas de nulle part, et ne disent pas rien (fût-ce à leur insu). L'imagination matérialiste, nourrie de tous les champs des sciences-sociales, permet non seulement de *positionner* les auteur·ices et autrices dans le champ social, d'élaborer des analyses de leurs œuvres, mais aussi de construire des « mondes imaginaires » solides, émancipateurs. Devant chaque œuvre de l'imagination, nous devons nous demander : qui la produit ? Pourquoi la produit iel ? Pourquoi produit-iel ceci, et non pas autre chose ? Surtout, si nous sommes matérialistes, nous devons nous les poser à nous-mêmes.

« *True voyage is return* » dit Shevek, le protagoniste des *Dépossédés* d'Ursula K. Le Guin.

Le vrai voyage, c'est de revenir : ce qui compte, quand on visite d'autres mondes, c'est ce que l'on en ramène là d'où on est parti. Par le « pas de côté », la « distanciation », le « *cognitive*

estrangement » des théoriciens marxistes des années 70, nous pouvons, en revenant « chez nous », ramener une meilleure compréhension du monde social et de ses possibilités infinies. C'est là, il me semble, l'intérêt et la spécificité des littératures de l'imaginaire et, par là, de l'imagination matérialiste.

Une dernière chose. En mai 2025, au festival « Les Imaginales » à Epinal, j'ai été convié à participer à plusieurs tables rondes concernant les pouvoirs de la littérature, et la place de « l'engagement » des auteur·ices. Je ne me risquerais pas à dire que la littérature, de l'imaginaire ou non, peut « changer le monde », ni-même « changer les imaginaires ». Seulement, en reprenant l'axiome de Victor Hugo dans l'avant-propos des *Misérables*, j'aimerais qu'on puisse dire de mes livres qu'ils « peuvent ne pas être inutiles ». Face au fascisme technocapitaliste, l'urgence est de ne plus chercher à dissimuler leur contenu idéologique. L'imagination matérialiste est explicite, car elle donne à voir le social. L'explicite devient donc un impératif politique.

En paraphrasant Bourdieu, on pourrait écrire quelque chose comme cela :

Toute littérature – de l'Imaginaire ou non – qui ne se donnerait pas pour objectif de rendre visible aux individus les fils qui les enserrent et qui les agissent souvent à leur insu ; qui ne se mettrait pas ouvertement du côté des dominés ; qui

s'aveuglerait quant à ses propres conditions de production, ou pire, chercherait à les dissimuler ; toute littérature qui n'exposerait pas l'inhumaine violence du capitalisme et du fascisme, leur rôle dans la destruction de l'écosystème terrestre, leur destruction de la possibilité de la vie elle-même ; toute littérature qui ne se donnerait pas pour mission, non pas de distraire, de divertir – c'est à dire de détourner ou de faire se détourner – mais au contraire de transmettre les outils de l'orientation et de l'émancipation ; toute littérature qui ne s'assumerait pas comme située et déterminée dans l'espace social ; qui abdiquerait sa force non seulement de dénonciation, mais surtout de conception, d'élaboration et de proposition ; qui nierait le contenu idéologique de sa production de figures ; toute littérature qui se contenterait sagement de décrire, de dénoter ou de déplorer ; toute cette littérature-là ne vaudrait certainement pas « une heure de peine ».

- [1] <https://friction-magazine.fr/nos-mondes-queer-entre-zine-et-revue-pour-renouveler-les-imaginaires-queer/>
- [2] Matthieu Adam, *Contre la vilple durable – Une écologie sans transition*, éditions Grevis, 2024
- [3] <https://blog.mondediplo.net/sale-tartine>
- [4] Elodie Hommel, *L'imaginaire au fil des pages – Lecture de science-fiction et de fantasy chez les jeunes adultes*, Presses Universitaires de Rennes, 2024
- [5] Sandra Lucbert, *Défaire voir – Littérature et polit0.60"ique*, Amsterdam, 2023
- [6] Émile Littré, *Auguste Comte et la philosophie positive*
- [7] Élodie Hommel, *L'imaginaire au fil des pages – Lecture de science-fiction et de fantasy chez les jeunes adultes*, Presses Universitaires de Rennes, 2024
- [8] « Littérature et para-littérature, légitimation et transferts de légitimation dans le champ littéraire: l'exemple de la Science-Fiction », revue *Science-fiction*, numéro 5, octobre 1985
- [9] Gérard Klein, « Le procès en dissolution de la science-fiction », revue *Europe*, [2e série], n° 580-581, août-septembre 1977
- [10] Luc Boltansky, « *La constitution du champ de la bande-dessinée* »
- [11] Les pouvoirs de l'enchantement est également le titre d'un essai d'Anne Besson (Vendémiaire, 2021)
- [12] Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, éd. Amsterdam, trad. Nicolas Vieillescazes
- [13] <https://usbeketrica.com/fr/article/la-science-fiction-arrive-t-elle-encore-a-nous-emouvoir>
- [14] Pour des raisons de clarté, les chiffres donnés ici concernent les artistes-auteur·ices « affiliés » à la Sécurité Sociale des artistes auteurs (ex-Agessa), celleux qui, avant 2019, pouvaient justifier plus de 9000€ de revenus concernés. Bien sûr, une majorité d'artiste-auteur·ices gagnent annuellement moins que ce montant.
- [15] Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, 1979, Minuit

- [16] Qu'Aurélien Catin qualifie bien de système de rente dans *Notre Condition*, Riot éditions, 2020.
- [17] François Jarrige, *Technocritiques – Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014
- [18] <https://lavolte.net/militarisation-utopiales-2019/>
- [19] *Histoire des Polices en France. De l'Ancien Régime à nos jours*, éditions du Nouveau Monde, 2011
- [20] Everett Hughes, *Le regard sociologique – Essais choisis*, trad. Jean-Michel Chapoulié, PUF, 1997
- [21] Dans cette conférence : <https://www.youtube.com/watch?v=cvSnKmJ7SZA>
- [22] Traduction : Jean-Patrick Manchette & Doug Headline
- [23] Fredric Jameson, « Radical Fantasy », *Historical Materialism*, Vol 10 #4
- [24] Johan Chapoutot, *Le Grand récit*, Presses Universitaires de France, 2021
- [25] Chaque année, lors du festival Les Utopiales, à Nantes, cette association propose de rendre compte de diverses enquêtes sur le les livres produits, le lectorat, etc.
- [26] <https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/Decouvrir-nos-sites-dedies/Pratiques-culturelles-des-Francais>
- [27] Wenceslaz Lizé, « Imaginaire masculin et identité sexuelle. Le jeu de rôle et ses pratiquants », *Sociétés contemporaines*, n°55, 2204
- [28] « Women and science-fiction », Pamela Sargent, *Women of Wonder*, Random House Inc., 1974. Traduction de l'auteur.
- [29] <https://www.lby3.com/wir/women.html>
- [30] *Science Fiction Studies*, Vol. 7, No. 1 (Mar., 1980), pp. 2-15
- [31] « Demain la ville3 : les nouveaux quartiers de la science-fiction », *La Science*, CQFD, 9 Janvier 2025
- [32] Alexandre Monnin, « Les « communs négatifs - Entre déchets et ruines », revue *Études*, septembre 2021

- [33] Alan Dundes, *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*, 1984.
- [34] *La Vallée de l'éternel retour*, trad. Julien BÉTAN & Isabelle REINHAREZ, Mnemos, 20120.60"
- [35] Benjamin Patinaud, *Le Syndrome Magneto*, Au Diable Vauvert, 2023.
- [36] Aaron Santesso, « Fascisme et science-fiction », trad. Irène Langlet, in *Res Futurae* #13, 2019.
- [37] Patrick Morin, notice « Lectures politique », in *Dictionnaire Tolkien*, sous la direction de Vincent Ferré, Bragelonne, 2024
- [38] Robert T. TALLY Jr. *Tolkien's Deplorable Cultus – Right-wing hobbit enthusiasts and the urgency of marxist criticism in fantasy*, Spectre Journal, 2024
- [39] Koch, The Modern Library Writer's Workshop
- [40] Laelia Véron avec Karine Abiven, *Trahir et venger – Paradoxes des récits de transfuges de classe*, La Découverte, 2024
- [41] <https://substack.com/home/post/p-147197027>
- [42] « Quelques réflexions sur la narration », *Danser au bord du monde*, trad. Hélène Collon, L'Éclat, 2020
- [43] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Flâneries inactuelles », § 24, Trad. E. Blondel, O. Hansen-Løve, T. Leydenbach et P. Pénisson, Flammarion, 1996.
- [44] Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, Minuit, 1979
- [45] Bernard Lahire, *La Culture des individus - Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004
- [46] Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art - Genèse et structure du champs littéraire*, Seuil, 1992
- [47] Pierre Tevanian, *Soyons Woke*, Divergences, 2025
- [48] Fredric JAMESON, *L'inconscient politique - le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Questions Théoriques, 2012
- [49] Fredric JAMESON, « Radical Fantasy », in. *Historical Materialism*, Vol. 10, #4

- [50] Geoff Ryman, *Mundane Manifesto*,
<https://sfgenics.wordpress.com/2013/07/04/geoff-ryman-et-al-the-mundane-manifesto/>
- [51] Charles Wright Mills, *L'Imagination sociologique*, trad. Pierre Clinquart, Oxford University Press, 1959