

Circonstances Spéciales ou l'utopie radicale

Alice Carabédian

DANS **TUMULTES** 2016/2 (N° 47), PAGES 123 À 144

ÉDITIONS **ÉDITIONS KIMÉ**

ISSN 1243-549X

DOI 10.3917/tumu.047.0123

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2016-2-page-123.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Kimé.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Circonstances Spéciales ou l'utopie radicale

Alice Carabédian

Université Paris Diderot – Paris 7

« Je pense que nous apprenons à “devenir du monde” en nous colletant avec l'ordinaire plutôt qu'en en tirant de grandes généralités. Je suis une créature de la boue, pas du ciel¹. »

Cet article se veut une riposte aux attaques anti-utopistes qui ne craignent pas tant le spectre du totalitarisme que la puissance transformatrice que laisse entrevoir l'utopie, sous la forme d'un morceau de rock'n roll, d'un décloisonnement des identités, d'une lutte sociale, d'un acte de désobéissance civile ou encore d'un voyage intergalactique vers l'inconnu. L'utopie, quelles que soient ses formes, est un espace à nul autre pareil pour expérimenter les possibles. Le laboratoire ici étudié est celui de la science-fiction comme genre qui s'intéresse aux devenirs de nos sociétés contemporaines. Ce laboratoire n'est ni *hors du monde* ni *immonde*, c'est-à-dire destructeur de ce monde-ci. Au contraire, il participe à ouvrir notre réalité et nous offre de nouvelles perspectives, de nouvelles manières de « devenir du monde » (*becoming worldly*) pour reprendre l'expression de Donna Haraway. N'est-ce pas le sens même de

1. D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, p. 3, cité par V. Despret, « Rencontrer un animal avec Donna Haraway », *Critique*, 2009/8, n°747-748, p. 747.

l'utopie ? Une manière de décomposer ce monde-ci pour le recomposer sous le signe de l'émancipation de toutes les formes de domination imaginables en tissant de nouveaux liens entre les individus ? L'utopie n'est-elle pas le moyen de repenser la politique même ?

À regarder les productions littéraires ou cinématographiques de ce genre particulier, l'heure ne semble pas aux joies de l'hédonisme, aux promesses d'un progrès émancipateur. En effet, la science-fiction nous offre en grande majorité des représentations de sociétés mortifères, d'empires totalitaires, de technologies aliénantes et de mondes détruits par des catastrophes écologiques ou humaines. En somme, des mondes littéralement opposés au bonheur originel des utopies : des *dys*-topies, des mauvais lieux, des lieux immondes. C'est du moins le constat que fait Fredric Jameson : « *Si nous appréhendons souvent l'utopie comme un accomplissement politique de l'histoire, nous tendons aussi à oublier qu'une "fin de l'histoire" est inhérente aux textes utopiques, et que celle-ci n'est pas sans rapport avec la crise qui affecte la production esthétique de l'utopie*². »

Pourtant, il est un auteur contemporain qui a fait le pari de créer une utopie qui en reste une, une utopie profondément positive : Iain M. Banks, malheureusement décédé en juin 2013, écrivain écossais de littérature générale, de science-fiction et de poésie. Son œuvre majeure est *Le cycle de la Culture*, un space-opéra, vaste fresque science-fictionnelle qui s'étend sur dix romans³, ainsi qu'un recueil de nouvelles⁴, écrits entre 1987 et 2013.

Il met en scène la Culture, une société pan-humaine, d'envergure galactique, profondément hédoniste, technologiquement très avancée, joueuse, pacifiste, rationnelle, égalitaire, cynique et anarchiste, féministe et écologiste, évoluant dans notre galaxie. C'est

2. F. Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Max Milo Éditions, Paris, 2007, p. 318.

3. *Une forme de guerre* (1987), *L'homme des jeux* (1988), *L'usage des armes* (1990), *Excession* (1996), *Inversions* (1998), *Le sens du vent* (2000), *Trames* (2008), *Les enfers virtuels 1 et 2* (2010), *La sonate hydrogène* (2013).

4. *L'essence de l'art* (1991).

une société post-étatique, issue de l'association d'une pluralité de civilisations. La raison principale qui lui a permis d'émerger est la maîtrise des ressources et le dépassement de la nécessité. Le principe est simple : la Culture a les moyens de réaliser tous vos désirs. C'est une utopie : à la fois *non-lieu* car elle se promène dans la galaxie à bord d'habitats mobiles et *bon-lieu*, toutes les formes de domination et d'aliénation ayant été éradiquées. La Culture sert de cadre à des intrigues diplomatiques et souvent guerrières, chères au space-opéra, mais en les revisitant grâce à une impulsion, un flux utopique, transformant ainsi notre regard sur le caractère politique et philosophique de l'utopie et de la science-fiction.

Pour comprendre comment la Culture participe au « devenir du monde », il nous faut décomposer l'œuvre de Banks en trois champs distincts mais inséparables :

- l'*œuvre de science-fiction* : le cadre spécifique à l'élaboration du discours utopique, ici le space-opéra.

- la *pratique* : ce que mettent en lumière les intrigues romanesques, en d'autres termes les aventures de la Culture, ce que Banks nomme les « Circonstances Spéciales ».

- enfin, la *culture* : le portrait de cette société utopique qui n'est pas une société, mais précisément une culture.

Dans un premier temps, je souhaite revenir à l'étymologie du mot forgé par Thomas More : à la fois non-lieu (u-topos) et bon-lieu (eu-topos). Avant d'être le modèle d'une société unifiée, réconciliée, pacifiée, modèle à appliquer à la lettre à une réalité retorse, le récit utopique est une *fiction*, un procédé complexe brouillant les frontières, tenant de la critique, de la satire, du voyage extraordinaire, faisant un pont entre le réel d'un auteur et son imaginaire. Comme l'a montré Miguel Abensour, l'utopie réside dans l'utilisation de ce qu'il appelle la « voie oblique » sans laquelle les propositions concrètes de la meilleure société se résumeraient à un simple programme ou pamphlet. L'utopie n'est pas seulement le bon-lieu, elle est aussi non-lieu, qu'on entende cela comme le « pas-encore-là » d'Ernst Bloch, comme un trait caractéristique de la fiction ou comme une forme de déterritorialisation, un processus, un mouvement, un voyage, une

révolution. Abensour écrit : « *L'accès au Livre II — l'utopie proprement dite, relative à la meilleure forme de gouvernement, la partie du texte d'où les interprètes tirent les propositions confirmant leurs idéologies respectives — ne peut s'effectuer qu'au terme d'un décryptage scrupuleux, pointilliste, du Livre I, tel que cette opération de lecture a pour effet de convertir, de transformer le regard de celui qui y procède*⁵. »

Nous ne pouvons pas comprendre la méthode utopique de Banks si nous prenons seulement en compte le portrait de la civilisation qu'il a imaginée, la Culture, en la sortant du cadre qui la fait apparaître, le space-opéra, et en évacuant les intrigues. Loin du consensus, le *Cycle de la Culture* est traversé par le conflit. L'œuvre de Banks n'est pas la simple illustration de la manière dont fonctionne une utopie qui n'est ni un programme, ni une institution, ni une cité, mais la possibilité d'expérimenter très concrètement — bien qu'il s'agisse ici de fiction — une utopie en mouvement perpétuel, une utopie critique, positive, et néanmoins para-doxale, oblique.

Cette analyse de l'œuvre banksienne se situe au croisement de deux traditions critiques. La première est celle initiée par Miguel Abensour à partir des expériences et textes utopiques du dix-neuvième siècle, ce qu'il a nommé le « nouvel esprit utopique » et qu'il définit ainsi : « *Au nouvel esprit utopique revient de rechercher les points aveugles à partir desquels l'émancipation s'est inversée, de les investir, et de les déconstruire afin d'ouvrir de nouvelles percées utopiques*⁶. »

Le « nouvel esprit utopique » permet de réinvestir l'utopie comme expérience de pensée de l'émancipation et non plus comme système ou recette du bon gouvernement. La seconde tradition est anglo-saxonne et vient des *Science Fiction* et des *Utopian Studies*, notamment avec des penseurs comme Fredric Jameson ou Tom Moylan. Ce dernier a conceptualisé ce qu'il appelle l'« utopie

5. M. Abensour, *L'Utopie, de Thomas More à Walter Benjamin*, Sens&Tonka, Paris, 2009, p. 33.

6. S. Dayan-Herzbrun *et al.*, « L'homme est un animal utopique ». Entretien avec Miguel Abensour », *Mouvements*, 2006/3, n°45-46, p. 82.

critique » dans un corpus de textes de science-fiction américaine des années 1970⁷. Ce concept est depuis entré dans le langage théorique courant de l'analyse science-fictionnelle, dépassant le cadre historique de sa création originelle. Dans son essai *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopia Imagination*, Tom Moylan écrit : « *Aware of the historical tendency of the utopian genre to limit the imagination to one particular ideal and also aware of the restriction of the utopian impulse to marketing mechanisms, the authors of the critical utopias assumed the risky task of reviving the emancipatory utopian imagination while simultaneously destroying the traditional utopia and yet preserving it in a transformed and liberated form that was critical both of utopian writing itself and of the prevailing social formation*⁸. »

Là, l'utopie se trouve dans tous les détours, toutes les transgressions de la forme, dans les processus de transformation et la mise en action du récit utopique, en d'autres termes, dans l'intrigue. L'utopie est critique envers le réel, certes. Mais elle l'est aussi envers elle-même, en tant que lieu, société, œuvre littéraire, récit. Voici en résumé quelques éléments qui permettent de caractériser une utopie critique selon Moylan : l'auto-critique et la conscience de ses propres limites, erreurs et échecs ; l'inversion du voyage utopique où l'auteur nous offre une visite *depuis* l'intérieur de l'utopie ; les personnages mènent une quête politique, portent un élan révolutionnaire ; ce sont des individus « minoritaires » qui « ne sont pas dominants, blancs, hétérosexuels, des mâles chauvins [comme dans la plupart des récits de science-fiction] mais plutôt féminins, gays, non blancs, et qui agissent le plus souvent de façon collective⁹ ».

Partant de ces deux cadres de lecture, tous deux critiques en différents points et à différents niveaux, et poussant plus loin le regard, je souhaite avancer que la Culture est une *utopie radicale*.

7. Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy et Samuel R. Delany.

8. T. Moylan, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopia Imagination* [1986], Peter Lang AG, Bern, 2014, p. 42.

9. *Ibid.*, p. 45 : « *who are not dominant, white, heterosexual, chauvinist males but female, gay, non-white, and generally operating collectively* ».

Au carrefour du space-opéra et de l'utopie : Circonstances Spéciales

L'arrêt du temps était à la base l'une des caractéristiques des premières utopies : les utopies classiques n'étaient-elles pas calquées sur un rythme précis, fait d'institutions, de traditions ou d'habitudes ? Puisque la société présentée était parfaite, que restait-il à accomplir, à inscrire dans le court d'une histoire ? Ou pour le dire autrement : qu'est-ce qui peut encore *faire histoire* en Utopie ? L'histoire du vingtième siècle nous le prouve : une société où le temps n'existe plus est une société morte, « ossifiée », inhumaine. Comment Iain M. Banks réinstaure-t-il l'événement dans un environnement qu'on pense d'habitude extrait du monde et de l'histoire ? Il fait de son utopie un space-opéra.

Au lieu d'une île, nous avons une multitude de mondes variés. Au lieu d'un voyage avec une destination fixée, chaque roman du *Cycle de la Culture* explore comment l'utopie est amenée à quitter son île pour aller à la rencontre de planètes étranges et de sociétés plus ou moins dangereuses, dont la Terre fait d'ailleurs partie. Le space-opéra permet à Banks de remanier la tradition du voyage utopique : nous ne visitons pas l'utopie, c'est elle qui nous visite. Ainsi, l'utopie n'est plus une destination spatiale ou temporelle, un but, elle devient le voyage même qui est central dans le space-opéra, qui comprend « les voyages interstellaires, les scènes de combat, et ce que Saint-Gelais a plaisamment désigné comme “les intrigues de cour galactique”, c'est-à-dire des séries d'alliances et/ou de retournements stratégiques enferrant la fiction dans un scénario particulièrement filandreur, où le tout n'est pas tant de comprendre qui fait quoi que de saisir une grande complication politique sous-jacente aux combats¹⁰ ». Le space-opéra, caractéristique d'un âge d'or de la science-fiction, du rêve de la conquête spatiale et d'une histoire de la colonisation, repose sur une question : quelle attitude adopter face à d'autres civilisations, face à d'autres que soi ?

10. I. Langlet, *La science-fiction. Lecture et poésie d'un genre littéraire*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 215.

Le space-opéra est souvent considéré comme un genre conservateur défendant des idées racistes, masculinistes, homophobes, etc., tout comme bon nombre de westerns dont il est une variante. Généralement, nous trouvons des empires expansionnistes, colonisateurs, l'espace n'étant que le miroir de ce que l'homme a fait sur Terre : coloniser, détruire et homogénéiser la pluralité des êtres vivants. Le space-opéra apparaît alors comme cette volonté de retrouver de l'étrange, de pouvoir resituer une norme humaine face à son contraire, face aux barbares, face aux monstres (les petits hommes verts de Mars). Iain M. Banks propose ici une relecture subversive de ce type de discours : et si, au lieu d'un empire conquistador, c'était une utopie qui menait des voyages d'exploration et qui rencontrait sur son passage des dystopies colonisatrices et hégémoniques ?

Chaque roman se passe en marge de la Culture : on y retrouve des membres de la seule véritable institution que comporte cette société anarchiste, nommée Contact, qui a pour mission de rencontrer de nouvelles civilisations (à l'instar de la série télévisée *Star Trek*). La devise de Contact dit beaucoup du rôle qu'entend tenir la Culture dans la galaxie : « La Proximité est sept huitièmes de l'Utilité¹¹. » Qu'est-ce qu'une utopie dont la principale activité consiste à se tenir près du reste du monde, et non en retrait ? Une utopie n'est-elle pas d'ailleurs un concept, une invention, une projection *utile*, un outil pour penser le monde, la politique, l'humanité et leurs devenir ? Le lieu définissant au mieux cette utopie banksienne est bien la Proximité, c'est-à-dire le lieu de la rencontre, du Contact, non pas une frontière mais un acte et un processus. En cela, la Culture est profondément politique. Nous entendons d'habitude par politique : soit « la cuisine gouvernementale¹² », ce que Jacques Rancière nomme la police ; soit au contraire l'expression d'un conflit, la « sagesse propre à la puissance anarchique, conflictuelle du multiple¹³ ». La Culture dessine une troisième voie : à partir du caractère conflictuel du multiple, à savoir les innombrables formes de vie et de société qu'elle

11. I. M. Banks, *Les enfers virtuels 1* [2010], trad. Patrick Dusoulier, Éditions Robert Laffont, Paris, 2011, p. 253.

12. J. Rancière, *Aux bords du politique*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2004, p. 13.

13. *Ibid.*

rencontre au gré de ses voyages, la Culture propose une politique dont la Proximité serait le principe premier. Parce qu'elle est proche, « du monde » ou *mondaine*, l'utopie de la Culture est opératoire, active et non hors du monde, passive, voire neutre. Banks est parvenu à imaginer une société utopique qui reproduit exactement dans le corps du texte, dans l'intrigue, ce qu'un texte utopique fait sur la réalité : il tisse des liens paradoxaux et critiques avec notre monde, ce faisant, il agit sur lui ; en d'autres termes le non-lieu (de l'île autant que du livre, de la fiction) n'est jamais détaché du lieu (le réel) ; l'utopie (le bon-lieu) n'est jamais détachée de la dystopie (le mauvais-lieu).

Parfois, la Culture décide d'intervenir sur une planète, car ce qui s'y passe va à l'encontre du bon sens, de la raison, de l'humanité (au sens le plus large qui soit) : des mondes où la domination est totale, où il n'y a pas de liberté, où l'oppression règne ; des mondes qui sont son plus complet opposé, des dystopies. Grâce à ses mercenaires et espions qui font partie de la sous-section de Contact appelée Circonstances Spéciales (CS), la Culture s'immisce dans les affaires d'autrui pour faire pencher la balance vers un peu plus de liberté et d'égalité. Elle ne colonise pas ces mondes, elle ne s'impose pas à eux, mais ne voulant pas se sentir inutile, l'utopie se doit d'être impliquée. Elle s'insinue là où apparaissent des brèches, des espoirs, dans des mondes carcéraux et morts : « *Chez Circonstances Spéciales nous prenons en considération l'équivalent moral des trous noirs, des régions où les lois normales – ces règles éthiques dont les gens s'imaginent qu'elles s'appliquent partout dans l'univers – n'existent plus ; au-delà de ces horizons événementiels métaphysiques se trouvent... des circonstances spéciales. Et c'est là que nous intervenons ; c'est notre territoire, notre domaine*¹⁴. »

Iain M. Banks garde de la tradition du space-opéra la volonté de trouver de l'inconnu, d'expérimenter les autres mondes. Mais ce qu'il y a de proprement utopique dans la démarche de la Culture est qu'elle renverse complètement les schémas politiques : bien qu'elle fasse de l'ingérence *via* ses mercenaires, elle ne se donne pas pour mission

14. I. M. Banks, *L'usage des armes* [1990], trad. Hélène Collon, Éditions Robert Laffont, Le Livre de Poche, Paris, 1992, p. 380.

d'unifier la galaxie. Au contraire, la Culture devient une *pratique*, une pratique de l'émancipation : défier de l'intérieur un empire totalitaire sur telle planète, ébranler un système injuste usant de la torture et de l'eugénisme sur telle autre. La Culture amène le conflit là où un système clos tente d'éliminer toute possibilité de conflit. Elle ne se transforme pas en dystopie, elle se donne précisément pour mission de transformer les dystopies en utopie, les situations de domination totale en processus émancipateurs. En cela, elle est une réponse à la dialectique de l'émancipation.

Pour comprendre l'utopie chez Banks, il faut s'adonner à cet exercice qui consiste à passer du niveau diégétique au niveau théorique et conceptuel, dans un perpétuel mouvement d'aller-retour : l'utopie n'est pas seulement la description d'une société parfaite, elle est aussi critique de la réalité, elle est pratique et lutte pour l'émancipation, elle est attitude subversive visant à ne jamais dégénérer en norme, elle est fiction, parfois anticipation, mais surtout ouverture de l'ici et maintenant. La Culture, nous la percevons avant tout par ses marges, par des événements singuliers, les Circonstances Spéciales. Il est impossible d'avoir une vision totale ou globale de la Culture : nous en avons plutôt un portrait fragmentaire. Ce point est fondamental pour saisir la méthode utopique banksienne, alors que les anti-utopistes voient justement dans l'utopie un système totalisant, globalisant. Et qu'est-ce qu'une Circonstance Spéciale si ce n'est un motif de dissensus, de mésentente, une pratique concrète de l'utopie loin des images d'idéal régulateur ou de société parfaite, une attention particulière portée au devenir du monde ?

La Culture nous apparaît avant tout par sa façon d'agir, d'interagir avec d'autres : la Proximité — qui caractérise tout ce que la Culture entreprend, jusqu'à faire du fondement de sa politique la relation à l'altérité, à l'étranger, à l'alien. Une forme de xénopolitique. La Culture n'a pas d'identité fixe, elle est irrémédiablement ce qu'elle fait, et qui consiste à « mettre les mains dans la boue ». La recherche du Contact et la pratique de la Circonstance Spéciale sont les moyens imaginés par Banks pour sortir son utopie de la torpeur de l'hédonisme et de la perfection, de la dégénérescence en norme

mutilante, de l'idéal transcendant et coupé du monde « réel ». La Culture souhaite, envers et contre tout, « devenir du monde », en deux sens : être impliquée dans le monde et non extraite hors de lui, en même temps qu'elle participe à l'édification de ce monde-ci et non à sa destruction. C'est ainsi qu'elle permet au *monde de devenir*, en proposant une *culture* particulière, une culture utopique radicale.

De la pratique à la culture

Il nous faut maintenant étudier le caractère non civilisationnel de la Culture. Pour comprendre en quoi les agissements de la Culture, ses rencontres avec d'autres, sont utopiques, sont une pratique de l'émancipation et non de la domination, il faut regarder de l'intérieur ce qu'est la Culture. Nous suivons ici le chemin dessiné par Banks lui-même puisque contrairement à la tradition des récits utopiques, c'est à partir des marges, des Circonstances Spéciales et de la recherche du Contact que nous avons accès au fonctionnement de cette utopie particulière.

J'ai évoqué plus haut ce que l'utopie culturienne n'était pas : elle n'est pas une île close sur elle-même, elle n'est pas un programme démontrant par A+B comment parvenir à une situation de non-domination dans le futur, elle n'est pas un moule, elle n'est certainement pas totalitaire, hégémonique, unitaire. Nous avons vu comment la Culture parvenait à réinsuffler du changement et du conflit : en se faisant précisément *pratique*. Se pose alors la question : la Culture n'est-elle politique qu'en dehors de ses frontières, lorsqu'elle part à la rencontre d'autres sociétés, lorsqu'elle s'insinue dans des dystopies ?

L'originalité d'Iain M. Banks tient au fait qu'il a réussi à imaginer une civilisation utopique qui ne soit pas une « civilisation » ni une « entreprise de civilisation » : c'est une culture. Le nom même qu'il a donné à cette utopie marque déjà un tournant dans les traditions de l'utopie et du space-opéra : on y croise à foison des Cités du Soleil, des États et Empires de la Lune, des Hégémonies, des Fédérations, des Nations Unies. L'utopie de Banks est autre : une

culture, née de l'association libre et choisie d'un ensemble de civilisations ayant atteint un certain degré (élevé) de technologie, et ne souffrant plus de problèmes liés aux ressources, à l'économie, à l'écologie, aux droits civiques et sociaux des individus, ou encore à l'éducation. En effet, de l'usage de l'argent au sort réservé aux criminels, ou encore à la relation aux intelligences artificielles, en passant par la nécessité de travailler, tous ces thèmes qui traversent l'histoire de l'utopie jusqu'à rejoindre celle de la science-fiction sont bien présents dans le *Cycle de la Culture*. Mais précisément, ils ne posent plus *problème*. Nous pouvons citer un autre thème autour duquel se cristallisent les enjeux qui distinguent l'utopie de la dystopie, ou encore la révolution de l'ordre établi et du conservatisme : comment ne pas écraser les désirs des individus sous le poids de la communauté ; et inversement, comment maintenir le désir commun sans qu'il se perde dans les intérêts particuliers ? Là encore, Iain M. Banks parvient à déjouer les attentes, les « pièges », les dangers, les « trous noirs » qui transformeraient son utopie en mauvais-lieu :

- il n'y a plus de nécessité : la Culture évolue dans une ère de « post-rareté » où les ressources sont maîtrisées rationnellement ; les intelligences artificielles sont heureuses de gérer toute l'administration des habitats ; l'argent a disparu, et avec lui toutes formes d'échanges commerciaux ; les humains ne travaillent plus sauf si cela leur fait plaisir.

- il n'y a plus de déterminisme : toutes et tous peuvent faire ce qu'ils souhaitent, devenir ce qu'ils veulent, aller où ils le désirent, sans jamais risquer d'être exclus, aliénés, opprimés pour leurs choix.

- il n'y a plus de lois : la vie commune s'organise harmonieusement entre les désirs singuliers de chacune et chacun.

Demeurent une liberté et une égalité fondamentales, jamais remises en question entre les membres de la Culture mais aussi vis-à-vis de celles et ceux qui lui sont « extérieurs ». Ensemble, ces deux principes donnent lieu à ce que Miguel Abensour a nommé une « impulsion à l'altérité¹⁵ » qui traverse autant les individus que l'entité

15. M. Abensour, *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, op. cit., p. 7.

même qu'ils forment, la Culture et son désir impérieux de se tourner vers son dehors. La vie dans la Culture, sur ses nombreux habitats mobiles, est harmonieuse. Néanmoins cette harmonie n'est pas post-politique, comme si l'utopie marquait la fin de la politique ou pire, comme si l'utopie était la résolution du « problème politique ». L'harmonie n'est pas l'absence de conflictualité, mais son déplacement : elle n'est pas guerrière, elle est Proximité, elle vise à ce qu'un *lieu* ne coïncide jamais avec lui-même en laissant apparaître cette impulsion, ce désir, cette déterritorialisation. En d'autres termes, la conflictualité dans la Culture n'est pas externe. Certes elle apparaît entre la Culture d'une part, et les sociétés dystopiques d'autre part ; ou encore entre le récit utopique et la réalité. Pourtant, même cette conflictualité-ci est portée par un désir de Proximité. La conflictualité dans la Culture est bien plutôt *endogène* : c'est précisément sur ce point que nous pouvons fonder notre reconceptualisation de l'utopie, et à sa suite, de la politique. En effet, le conflit n'est pas tant entre les individus dont les désirs et intérêts entreraient en opposition, entre un dedans et un dehors, entre Culturien et non-Culturien : il est avant tout en chacune et chacun des membres de cette utopie ; c'est la puissance qui les pousse à se dépasser continuellement, à cultiver la différence en leur propre corps et subjectivité. C'est une conflictualité endogène qui, elle seule, permet une réelle Proximité avec l'altérité, avec l'alien, le radicalement autre, loin de la domestication, de l'oppression, de l'aliénation.

La « voie oblique » analysée par Miguel Abensour s'exprime alors de diverses manières chez Banks : dans le croisement entre deux traditions, celle de l'utopie et celle du space-opéra ; dans le renversement du voyage utopique lui-même où nous ne visitons pas l'utopie mais où celle-ci se déplace au contraire jusqu'à nous ; dans la transformation de la représentation de la cité idéale en pratique du Contact et des CS¹⁶ ; dans la reconfiguration d'un monde harmonieux où ce n'est pas tant l'unité qui est visée qu'un dépassement, à perpétuer sans cesse, de toutes les règles, normes, morales — une culture de la subversion.

16. Circonstances Spéciales.

Pour analyser cette culture de la subversion qui est l'essence même de la Culture, je m'attacherai ici à un exemple précis, cher à l'imaginaire de la science-fiction mais aussi de l'utopie : quel visage prend une humanité utopique dans un monde où l'on peut voyager à travers la galaxie à la rencontre d'aliens ? Ici, elle est clairement cyborg et post-humaine. Ces deux termes recouvrent chez Banks un sens particulier et original. Car si l'histoire des « hommes nouveaux » au vingtième siècle, les rêves transhumanistes de la Silicon Valley, les représentations cauchemardesques d'une humanité dépassée par les machines qu'elle a créées dont raffole la science-fiction, nous ont appris à nous méfier de ses créatures hybrides, mélange d'organique et de cybernétique, nées dans l'imaginaire de scientifiques en lien étroit avec la recherche militaire, porteuses qu'elles seraient de l'aliénation humaine totale à venir, Banks nous en offre un tout autre portrait, proche des reconceptualisations menées par Donna Haraway¹⁷ d'une part, Rosi Braidotti¹⁸ d'autre part.

Puisque l'utopie est avant tout affaire de lieu, il nous faut voir où vivent les Culturien(ne)s pour comprendre *qui* ils sont. En effet, les êtres vivants ne sont-ils pas définis par leur environnement ? La Culture présente en cela une situation exceptionnelle : une « civilisation » de près de dix mille ans, née d'une association, constituée d'approximativement cinquante billions, soit *cinquante mille milliards* d'individus, et qui parvient à se survivre en tant qu'utopie, en tant que lieu de non-domination radicale. Ces individus, qui sont aussi bien des créatures humanoïdes, des intelligences artificielles que d'innombrables formes de vies non anthropomorphes, vivent en très large majorité sur des habitats *artificiels* et *mobiles*. Au lieu de détruire un environnement préexistant pour l'adapter à un certain type de vivant, la Culture préfère proposer et construire une multitude de mondes ayant la capacité d'accueillir toutes ces formes de vies. Puisqu'elle en a les moyens technologiques, elle fait le choix de s'adapter et d'évoluer dans des mondes artificiels. Bien entendu, ces mondes, aussi artificiels

17. D. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*, Exils, Paris, 2007.

18. R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013.

qu'ils soient, ne recréent pas la séparation nature/culture ou naturel/artificiel, puisque les habitats fabriqués sont autant de moyens de garantir la vie d'écosystèmes entiers. La Culture n'est pas du côté de la culture *contre* la nature, elle est le lieu où les deux peuvent se rencontrer. Pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Thierry Hoquet sur la figure du cyborg, la Culture permet de « penser contre les dualismes¹⁹ ».

C'est une vision extrêmement positive de la technologie. Cependant Banks insiste sur deux points : la Culture n'est pas la Terre ; la Culture ne sera sûrement pas le futur de la Terre. Ainsi cette technologie « merveilleuse », qui rappelle les rêves des premiers récits de science-fiction, est inintéressante s'agissant de prospective ou d'anticipation. Elle est intéressante pour le monde qu'elle permet de déployer, même si ce monde reste à l'état de fiction. La technologie de la Culture rend *possible* la Culture, mais elle est *impossible*, c'est-à-dire rationnellement inconcevable pour nous, Terriens. Par exemple, les intelligences artificielles incommensurablement intelligentes et raisonnables qui se mettent au service de l'humanité par « plaisir », ou encore les vaisseaux spatiaux gigantesques, mégacités naviguant dans la galaxie, la « post-rareté », ne sont pas des *conséquences* de la société utopique : ce sont plutôt les *causes* qui permettent à cette utopie d'apparaître. L'utopie est donc *ailleurs* et non dans le rêve d'un progrès technique et scientifique émancipateur ou dans le portrait de la société parfaite. Banks inverse le cadre : le progrès ou la perfection ne sont pas le but de l'utopie, mais lui permettent justement de devenir sa propre fin ; l'utopie est la pratique (le Contact) et la culture de l'utopie (la Proximité).

À l'image de leurs environnement extrêmement variés, les Culturienues et Culturienues nouent un rapport étroit avec l'artificialité et la mobilité, les deux étant réciproquement induites. La plupart des créatures humanoïdes sont donc des cyborgs. Par exemple, ils sont dotés de « toxiglandes » qui permettent de sécréter des drogues à la demande. Toutes et tous peuvent faire le choix de vivre éternellement,

19. T. Hoquet, *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

mais la majorité préfère vivre une existence de trois ou quatre cents ans. Bien sûr, la Culture a éradiqué les maladies mortelles. La plupart des êtres culturiers ont aussi un « lacis neural » qui leur permet de sauvegarder leur âme à tout moment. Ils peuvent aussi télécharger des morceaux de leur personnalité dans différents avatars, qui eux aussi pourront prendre différentes formes, et ainsi voyager et s’amuser en différents endroits de la galaxie. L’artificialité de la Culture lui permet sa mobilité, son nomadisme. Elle n’a ni frontières ni hymne ni drapeau. Ce n’est pas un État ou une Nation. Ce qui est vrai à l’échelle de l’entité « Culture » l’est aussi au niveau de tous ses membres. Ce sont des « subjectivités nomades » pour emprunter un concept à Rosi Braidotti. Ce type de science-fiction met en perspective nos rapports aux normes : quelles subjectivités cette société produit-elle ? On peut avancer que ce sont ces subjectivités si particulières, qui ne sont pas des identités fixes et cernables, qui produisent un certain type de société. La Culture n’a pas de territoire, elle est complètement hybride. Tour à tour elle transgresse, brouille, rend visibles les codes qui nous traversent, et dessine ainsi une nouvelle façon de « devenir du monde ». La Culture est post-humaine non parce qu’elle représenterait l’après de l’humanité, comme si l’humain était une machine dépassée. Au contraire, c’est une post-humanité inclusive, sans espèce, race, genre, type, déterminés et figés. La Culture se met en mouvement, et avec elle se mettent en mouvement nos propres catégories de pensée. La subversion en est la « norme ». La Culture ne connaît pas de limites, « puisque la capacité de ses moyens de production dépassait globalement ce que pouvait exiger tout citoyen raisonnable (voire déraisonnable) non dépourvu d’imagination²⁰ ». Grâce à la technologie, expérimenter les possibles, voire les impossibles (pour nous, terriennes et terriens du vingt-et-unième siècle), est son activité favorite. En effet, ses habitants ne cessent d’inventer de nouvelles pratiques afin de veiller à ce que jamais rien ne se fige ni ne dégénère en système — jusqu’à l’excès : être enrhumé

20. I. M. Banks, *Une Forme de guerre*, p. 617. Citons l’original : « where the capacity of its means of production ubiquitously and comprehensively exceeded every reasonable (and in some cases, perhaps, unreasonable) demand its not unimaginative citizens could make ». *Consider Phlebas* (1987), Orbit, London, 2013, p. 451.

peut être une des dernières excentricités à la mode révélant un goût pour la nostalgie des temps archaïques ; s'ôter ou s'ajouter des membres pour participer à un bal ; transitionner, devenir homme, puis femme, puis entre les deux, puis encore autre chose... Évidemment travailler reste pour un Culturien le comble de l'excentrisme.

En imaginant des alternatives à nos normes raciales, sexuelles, genrées, spécistes, l'utopie banksienne révèle deux principes : elle entre en conflit avec notre monde ; elle ne propose pas un nouvel ordre, mais plus encore, elle ouvre un espace infini de possibles émancipateurs, « susceptible en tant que tel d'engendrer des formes de relations inédites, de laisser advenir l'hétérogène, un "désordre nouveau" qui creuse un non-lieu pour reprendre la belle expression de Claude Lefort, c'est-à-dire un des espaces d'invention, d'évasion, qui trouvent en quelque sorte la massivité du réel²¹ ». Elle ne crée pas une nouvelle identité, elle décroïsonne toutes les identités, elle introduit du changement partout où la permanence et l'immobilisme guettent. Elle est utopique en somme. Miguel Abensour pose d'ailleurs cette question dans *Pour une philosophie politique critique* : « La politique, la vérité de la politique n'est-elle pas l'interruption de la normalité²² ? »

Il est une figure emblématique de la culture de la Culture, de l'utopie radicale et de sa capacité à « interrompre la normalité » : Jerle Batra. C'est un personnage secondaire du septième roman du *Cycle*, *Trames* (2008). Il ne joue pas de rôle capital dans le déroulement de l'intrigue, néanmoins, il exemplifie parfaitement la méthode utopique banksienne. Jerle Batra est membre de Circonstances Spéciales et a fait le choix de prendre la forme d'un buisson.

« À la naissance, Jerle Batra avait été mâle. Comme il était courant dans la Culture, il avait changé un moment de sexe, et il avait eu un enfant. »

21. M. Abensour, « Démocratie sauvage et principe d'anarchie », in *La démocratie contre l'État. Marx et le moment machiavélien*, Éditions du Félin, Paris, 2012, p. 281.

22. M. Abensour, *Pour une philosophie politique critique*, Sens & Tonka Éditeurs, Paris, 2009, p. 29.

Plus tard, pour des raisons qui lui étaient propres, il avait passé quelque temps en Stockage, plus d'un millénaire sans rêves dans ce qui se rapprochait le plus, au sein de la Culture, d'une mort dont on pouvait encore se réveiller.

Et lorsqu'il s'était réveillé, et qu'il avait encore ressenti la douleur d'être un humain dans une forme humaine, il avait fait transférer son cerveau et son système nerveux dans une succession de formes variées, pour terminer — du moins, pour l'instant — par celle qu'il occupait à présent et qu'il avait conservée près d'un siècle [...]. Cette variété-là était aciculaire²³, et sa forme était celle d'un buisson.

Son cerveau (encore humain) et ses systèmes de support biologiques (mais non humains, ceux-là) étaient logés dans une petite cosse centrale d'où se déployaient seize membres épais. Ceux-ci se divisaient et se redivisaient rapidement pour former des membres plus petits, des manipules et des tiges sensorielles, dont les plus délicates avaient l'épaisseur d'un cheveu. Dans son état normal et quotidien, il ressemblait à un petit buisson sphérique dépourvu de racines, fabriqué avec des tubes et des fils. Lorsqu'il se comprimait, il n'était guère plus gros que le casque d'une antique combinaison spatiale humaine. En pleine extension, il pouvait atteindre vingt mètres dans toutes les directions, ce qui lui conférait, comme il aimait à l'appeler, un fort coefficient de « contorsionnalité ». Sous toutes ses formes, il avait toujours vénéré l'ordre, l'efficacité et la bonne santé physique, et il avait trouvé dans cette forme aciculaire celle qui combinait et maximisait ces valeurs²⁴. »

Cette figure résume tout ce qu'est la Culture et ce que je conceptualise comme étant de l'utopie radicale.

Faisant partie de la section CS qui intervient dans les dystopies, Batra incarne une utopie pensée du côté de la pratique, de la brèche. L'utopie a pour rôle premier d'entrer en conflit avec notre réalité, de

23. Qui caractérise les épines de pin.

24. I. M. Banks, *Trames* [2008], trad. Patrick Dusoulier, Éditions Robert Laffont, Paris, 2009, pp. 84-85.

soulever « la pesanteur du réel, sa massivité, sa compacité, de telle sorte qu'elle le rende soudain problématique, qu'elle le prive de son absoluté sous le nom d'« horizon indépassable » et laisse entrevoir, à travers le prisme de cette problématique, au cœur de cette évasion, une pluralité de possibles²⁵ », écrit Abensour. *Le Cycle de la Culture* agit sur notre réalité et également, dans le récit, dans les dystopies. Elle est doublement *impliquée*.

Jerle Batra reflète une utopie ouverte sur l'extérieur, une utopie qui se veut *inclusive*, soucieuse du devenir de toutes les créatures de la galaxie, et non d'une petite minorité d'élus. C'est une utopie se battant pour l'émancipation, dont la politique extérieure est *xénopolitique*.

Étant un personnage secondaire, il représente ce qu'est un récit qui se fait depuis les marges et non depuis un centre. Les aventures de *CS* ne tracent pas une Histoire linéaire, elles dévoilent plutôt le caractère singulier de chaque épisode. Nous ne sommes pas en face d'une utopie qui serait le destin ultime de l'humanité, mais en face d'une utopie faite de rebondissements. Jerle Batra incarne donc des *marges* à la fois temporelles et spatiales.

En tant que membre de la Culture, il révèle le caractère profondément *nomade* de cette utopie : une utopie se promenant dans la galaxie. Qui n'est pas nulle part, mais partout, une autre façon de désigner le « non-lieu », une façon d'exprimer la ligne de fuite plutôt que la frontière.

En tant que membre de la Culture, il symbolise tout ce qu'une utopie qui prendrait au pied de la lettre l'impératif de liberté et de bonheur peut permettre : qu'y a-t-il de plus excentrique que de choisir de passer dans le règne végétal tout en gardant ses capacités humaines ? Non seulement parce que nous en avons envie et la possibilité, mais aussi parce que, même sous cette forme, nous savons que nous jouirons de tout ce qu'une conscience (non dépourvue d'imagination écrit Banks) peut espérer dans un monde égalitaire. Il *dépasse radicalement les antagonismes* nature/culture, humain/technologique et même animal/végétal.

25. M. Abensour, *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, op. cit., p. 193.

Batra s'expose comme le paroxysme de ce que Donna Haraway a conceptualisé avec le *cyborg*, dévoilant l'image possible d'une technologie émancipatrice.

En tant que buisson, symboliquement, il s'enracine, il est « dans la boue », il n'est pas déconnecté des situations singulières tout en ayant la possibilité d'entrer en expansion, de se contorsionner pour viser plus haut : il participe au devenir du monde en même temps qu'il devient lui-même du monde, en remettant en cause ses propres limites. Il nous rappelle ce qu'est la Proximité et qu'en utopie, il n'existe pas de distinction entre politique extérieure et intérieure. De fait, il est lui-même traversé par une xénopolitique.

Il présente la science-fiction comme épreuve de désaffiliation d'avec soi-même, de « *cognitive estrangement*²⁶ » dit Darko Suvin, exprimant par là, d'une part comment la science-fiction permet aux lecteurs d'expérimenter des étrangetés et d'ainsi produire un nouveau rapport à la connaissance, d'autre part comment au sein même du récit peut œuvrer une pareille opération d'étrangéisation, de devenir-autre.

La liste d'exemples pourrait continuer, tant l'œuvre de Banks est riche, impossible à totaliser. Notons simplement que Jerle Batra, si petite soit son importance d'un point de vue diégétique dans l'ensemble du *Cycle de la Culture*, nous permet néanmoins de comprendre quelle est cette *culture utopique radicale* que Banks a imaginée. Qu'est-ce qu'une utopie traversée par l'altérité et le conflit ? Suivant Miguel Abensour et Tom Moylan, nous pouvons affirmer : c'est une utopie qui travaille à en rester une. Une utopie radicale. Pourquoi « radicale » ? Premièrement, parce que la Culture vise à toujours être utopique pour toutes et tous (et non pas pour une minorité seulement) en tous lieux, en toutes « circonstances » aussi « spéciales » soient-elles. Deuxièmement, parce qu'elle reste malgré tout un non-lieu (nomade et fictif à la fois) et un bon-lieu (de non-domination, de plaisir, d'humour aussi). Enfin, suivant la figure de Jerle Batra et les quelques caractéristiques citées, et dans une réappropriation de la définition de la « démocratie radicale », dire

26. D. Suvin, (trad. J. Favier) « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *Littérature*, n°10, 1973, pp. 98-113.

d'une utopie qu'elle est radicale « c'est affirmer qu'elle n'a pas d'autre racine qu'elle-même. Elle n'existe qu'à travers la *praxis* [utopique], cette action qui réalise l'essence de [l'utopie] [27...] ». La Culture, la « société » autant que l'ensemble des romans, est du côté de la perspective contre la clôture. L'utopie, pour survivre en tant qu'utopie, pour être efficace politiquement, rigoureuse et responsable dans sa proximité à l'altérité, pour « devenir du monde », doit maximiser son coefficient de « contorsionnalité », *cultiver* son « devenir-buisson ».

27. « L'itinéraire de la démocratie radicale », *Raisons politiques*, 2009/3, n°35, p. 207.

Insuffler l'utopie au cœur de la démocratie ?

