



HAL
open science

Le “ Cycle de la Culture ” de Iain M. Banks : l’utopie hors de l’île

Alice Carabedian

► **To cite this version:**

Alice Carabedian. Le “ Cycle de la Culture ” de Iain M. Banks : l’utopie hors de l’île. Encyclo. Revue de l’école doctorale Sciences des Sociétés ED 624, 2014, pp.129-144. hal-01158309

HAL Id: hal-01158309

<https://u-paris.hal.science/hal-01158309>

Submitted on 31 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

ALICE CARABEDIAN*

**LE CYCLE DE LA CULTURE DE IAIN M. BANKS :
L'UTOPIE HORS DE L'ILE**

Je ne suis pas ce qu'on appelle communément un narrateur digne de foi, mais reconnaissez que vous méritez votre sort si vous croyez tout ce qu'on vous raconte. Croyez-moi, c'est déjà surprenant que vous lisiez ces lignes. Et c'est sans précédent, bien sûr.

Avez-vous déjà vu un sismographe ? Vous savez, ces choses terriblement délicates et sensibles, conçues pour enregistrer les tremblements de terre, pourvues d'un long crayon arachnéen dont la pointe trace une mince ligne sur un rouleau de papier qui se déroule lentement. Imaginez maintenant l'un de ces instruments en situation normale, sans rien de notable, traçant une ligne noire droite et monotone, n'enregistrant que le calme et le silence, là, sous vos pieds, partout dans le monde. Imaginez-le soudain passer en Copperlate, le papier enchaînant les allers-retours pour suivre les élans de cette police douce et tourbillonnante (l'engin écrirait par exemple : « Je ne suis pas ce qu'on appelle communément un narrateur digne de foi... »).

Improbable, n'est-ce pas ? Faites-moi confiance, c'est encore plus improbable que j'écrive ces lignes. Et que quiconque les lise¹.

Ainsi commence le roman de Iain Banks (1954-2013), *Transition*. Celui-ci ne fait pas partie du *Cycle de la Culture* qui sera au cœur de mon propos, mais il dévoile le rôle que cet auteur aime incarner dans ses romans. Être un sismographe, percevoir le choc des plaques tectoniques et les retranscrire. Sentir ce qui se joue dans le présent et longer les lignes de ruptures à venir. Décrire et extrapoler.

Réaction et création : rompre avec la tradition utopique et science-fictionnelle

* Université Paris Diderot – Paris 7 / Laboratoire de Changement Social et Politique. (LCSP).

¹ Iain M. BANKS, *Transition*, Paris, Calmann Levy, 2012, p. 9.

Iain M. Banks, auteur écossais de littérature générale et de science-fiction, est un créateur de mondes. Et ce roman, *Transition*, qui ne se présente pas comme un livre de science-fiction porte pourtant sur la pluralité des univers. Mais la création de mondes inédits ne signifie pas la déconnection totale d'avec la réalité, d'avec notre monde. Banks prend d'ailleurs un certain plaisir à jouer avec les frontières entre réalité et fiction, fiction générale et science-fiction, ne cessant de signifier sa présence, en tant que narrateur, ou auteur et personnage du roman qu'il écrit, brouillant les pistes continuellement. Il déplace la frontière entre réel et imaginaire : auteur de littérature générale, (comme c'est le cas avec ce roman), il signale d'emblée que son histoire va être improbable ; auteur de science-fiction, il nous assure que son *Cycle de la Culture* est réel (bien qu'il ne s'agisse pas de nous, terriens). Transgressif, il l'est. Brouiller les pistes pour mieux ausculter le monde, expérimenter nos devenirs. Déconstruire les cadres habituels de la pensée. Tout cela est bien une démarche philosophique. « Sens Dans La Démence, Esprit Parmi La Folie »² est d'ailleurs le nom d'un personnage-vaisseau de cette société utopique. Banks joue sur les paradoxes, voyage sur le fil de la subversion et ironise afin de ne pas tomber dans le « système ».

Un auteur capte de façon singulière ce qui se joue dans le présent, avons-nous dit. Il semble que notre imaginaire contemporain est très marqué par le souci de meilleurs lendemains. Nous aurions besoin d'ouverture, de progrès, de nouvelles possibilités, et nous craignons la dégénérescence de nos sociétés occidentales... Il suffit de jeter un coup d'œil au nombre croissant de publicités ou de films à grand public naviguant sur cette vague pour s'en rendre compte. Nous souhaitons de l'utopie en somme. Pourtant, cette notion reste marquée péjorativement. Il demeure une bonne dose de suspicion dès que ce terme est employé. Il semblerait qu'il faille rompre avec une certaine image de l'utopie qui était elle-même à la base synonyme de rupture. Il nous faut réinventer l'utopie.

Pourquoi l'utopie se doit-elle de rompre sans relâche avec ce qui tend à se fixer ? Y a-t-il un futur de l'utopie ? Peut-on penser une utopie en dehors de l'uniformité, du consensus, de la société réconciliée ? Pour répondre à ces questions, nous allons nous pencher sur deux stratagèmes que Banks utilise pour inventer une utopie subversive, qui se renouvelle sans cesse : Contact et Circonstances

² Iain M. BANKS, *Les Enfers Virtuels 1*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2011, p. 388.

Spéciales. Une rupture spatiale et une rupture temporelle dans la conception classique de l'utopie.

Il est difficile de ne pas concevoir l'utopie du côté de la rupture : division spatiale originelle, tension temporelle, désaccord critique. Depuis l'invention du terme « utopie » par Thomas More en 1516, la rupture semble constitutive de cet ailleurs meilleur qui se détache de la pesanteur du réel. La vie bonne (l'eu-topos) étant alors attachée à la vision d'un lieu, statique, ailleurs ou introuvable, (le u-topos), mais en tout cas, retiré du monde. Cette image persiste avec le Jardin du *Candide* de Voltaire ou avec l'Icarie de Cabet.

Mais cette image correspond à un siècle où de l'inconnu demeurait sur le globe, où il y avait encore assez d'espace pour imaginer ces ailleurs meilleurs. Qu'en est-il dans un monde globalisé, sans plus aucun espace libre, autre, extérieur ?

A cet état de fait s'ajoute l'expérience des totalitarismes du XX^e siècle qui se sont présentés comme des utopies réalisées et qui permettent à la critique anti-utopiste de rabattre sur l'utopie la vision d'un monde clos, refermé sur lui-même, signant la fin des temps, et donc potentiellement dangereux pour l'humanité. Avec l'apparition de la science fiction comme genre littéraire à la fin du XIX^e siècle et le développement effréné de la technologie, l'utopie prend un nouveau tournant : la prolifération d'œuvre montrant un futur désastreux pour l'humanité en témoigne³. Le fait que l'utopie soit initialement présentée comme une île, ou du moins une enclave hors du monde, signifierait donc déjà en soi la marque du pervertissement de son but initial : cette île paradisiaque se transformant bien rapidement en camp concentrationnaire, l'émancipation humaine enfin atteinte se désagrègeant en aliénation, voire en déshumanisation. C'est ce que Miguel Abensour a appelé la dialectique de l'émancipation⁴.

L'utopie serait prise dans un cercle vicieux qui révélerait sa tendance à se transformer en son envers dystopique. La spatialité particulière de l'utopie influencerait donc sur sa temporalité : spatialement close, elle est faite de traditions, répétitions, il n'y a plus de place pour la spontanéité humaine car elle est le stade ultime de l'accomplissement humain, le point ultime sur la ligne droite du progrès de l'humanité, plus rien n'est à inventer, à expérimenter, il n'y

³ Nous pouvons citer les plus connues : *Nous Autres* d'Evegueni ZAMIATINE (1920), *Le Meilleur des Mondes* d'Aldous HUXLEY (1932) ou encore *1984* de George ORWELL (1949).

⁴ Miguel ABENSOUR, *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, Arles, Les Editions de la Nuit, 2010, p. 203.

a plus d'histoires à vivre et à raconter. Il y a donc deux points sur lesquels s'appuient les critiques anti-utopistes : sa fermeture spatiale et sa clôture temporelle. Une solution possible demeure dans la conversion utopique conceptualisée par Miguel Abensour, qui permet d'opérer un renversement.

La conversion utopique se détourne d'une topie, d'un ordre établi, de la conjonction d'un espace et d'un temps déterminés pour se tourner vers l'utopie, un lieu de nulle part et un temps d'aucun temps, indéterminés. Comme le mouvement de cette métamorphose était de parvenir à désapprendre l'attachement à un ordre établi donné, au point de s'en déprendre pour investir non un nouvel ordre, mais, grâce à ce suspens de l'espace et du temps, pour tenter l'expérimentation ouverte d'un nouvel être-au-monde, d'un nouvel être-ensemble au monde. Laisser libre cours à l'écart et à l'invention donne accès à un « désordre nouveau »⁵.

Pour penser à nouveau l'utopie de façon positive, il faut donc la sortir de son île et de l'idée qu'elle serait un point bien précis (et l'on voit bien ici l'image de l'île correspondre avec celle du point final) sur une ligne supposée droite de l'histoire. Penser une utopie en rupture signifie donc penser la rupture *dans* l'utopie. C'est ce que Iain M. Banks met parfaitement en lumière dans son *Cycle de la Culture*, un vaste *space opéra*, qui comporte dix romans et un recueil de nouvelles. Son œuvre se démarque du reste de la production science-fictionnelle contemporaine qui continue de présenter, dans une majorité écrasante, des univers clairement hostiles à l'humain, ou des intrigues galactiques sans pour autant porter des réflexions politiques. La Culture est le nom d'une société utopique – qui se présente elle-même comme telle – dont le moteur principal est la subversion, et c'est là son seul salut possible contre cette dialectique de l'émancipation. Banks nous présente donc une société consciente des risques inhérents à la forme initiale de l'utopie. Il prend toutes les critiques qui lui sont imputées, les déborde, et trouve des réponses originales aux ambiguïtés utopiques.

Une utopie déterritorialisée : Nouvelles de Partout

La Culture est une société pan-humaine, d'envergure galactique, profondément hédoniste, technologiquement très avancée, pacifiste,

⁵ Miguel ABENSOUR, *Emmanuel Levinas, l'intrigue de l'humain. Entretiens avec Danielle Cohen-Levinas. Entre métapolitique et politique*, Paris, Hermann Editeurs, 2012, p. 51.

rationnelle, égalitaire, cynique et anarchiste. Son existence à travers les millénaires est due à l'immense bienveillance des Intelligences artificielles qui sont reconnues et totalement intégrées à la communauté des citoyens de la Culture. C'est une société post-étatique, issue d'une alliance 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.

Tout d'abord, il faut retrouver le geste novateur des premiers utopistes, à savoir l'exploration de l'inconnu, tout en gardant un regard critique sur le rivage que l'on quitte. C'est là un des principaux buts de la science-fiction : présenter des mondes, des coutumes, des créatures, des relations inédites, extrapolées ou anticipées. Le mécanisme même de la science-fiction fonctionne sur cette ouverture à l'altérité. Il est *cognitive estrangement*, nous dit Darko Suvin.

La SF est donc un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de l'étrangement et de la cognition, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire présenté en lieu et place de l'environnement empirique de l'auteur⁶.

Se rendre étranger à soi-même, se désaffilier, placer l'étranger au centre de ses préoccupations, c'est le leitmotiv de la société utopique banksienne. Un pilier important de la science-fiction se joue ici. Ce genre de littérature, tout comme la fiction réaliste, se base sur la science naturaliste, la philosophie, inaugurant ainsi une démarche savante. C'est une « littérature étrangée » mais non métaphysique. Elle ne fonctionne donc pas de la même façon que les contes, les pastorales ou le fantastique. La science-fiction permet donc de se rendre étranger à soi-même mais selon une démarche que l'on pourrait qualifier de scientifique. Si bien que le moteur de cette « étrangéisation » est justement ce qui lui donne son caractère le plus réel : le fait de s'extraire de soi, de se tourner vers l'Autre est à la fois le moteur et le but de la science-fiction. Il ne s'agit plus de considérer la possible existence de la vie extraterrestre, du voyage à la vitesse de la lumière, mais ce qui « existe » dans la science-fiction, ce qui fait science-fiction, rend existant ce processus, l'étrangeté radicale devenant cognitive. La science fiction permet « à l'esprit de recevoir de nouvelles longueurs d'ondes »⁷, jusque là invisibles, imperceptibles. La science-fiction comme sismographe.

⁶ Darko SUVIN, Jacques FAVIER, « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *Littérature*, n° 10, 1973, Fonctionnements textuels, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

Nous faisons des suppositions réelles dans un contexte fictionnel, et c'est cela qui nous permet de tester les limites de notre savoir. En ce sens la fiction a une valeur heuristique⁸.

Les seules institutions de la Culture sont donc celles qui s'occupent des « affaires étrangères ». La section Contact découvre, étudie, classe, répertorie les sociétés qu'elle rencontre. Si elle le juge nécessaire, elle « s'imisce dans les affaires d'autrui pour des motifs qu'on (dirait) altruistes »⁹. La Culture n'a pas de pays, de nation, ou de planète assignée, ni frontières ni hymne ni drapeau. Elle est faite d'habitats mobiles artificiels (vaisseaux spatiaux gigantesques, astéroïdes ou orbitales) et se promène dans la galaxie à la recherche de l'altérité.

La rencontre entre la Culture et d'autres sociétés, de son exact inverse à des sociétés plus complexes, donne naissance aux romans. Le *space* opéra banksien est issu de cette confrontation. Le conflit, qu'il soit violent, armé, argumentatif ou idéologique, est au centre du *Cycle*. La Culture sert de cadre à cette puissance subversive de la rencontre. Elle est mise en lumière par cette rencontre. L'utopie, parce qu'elle ne saurait être figée, se tourne vers l'Autre, recherche le Contact. Non pas pour se définir, pour fixer son essence, mais parce que cela est dans sa « culture », qu'elle est politique, et qu'elle ne peut donc pas fuir le conflit en se retirant sur son île. L'utopie est le désir profond de l'Autre. Elle lui est entièrement liée. La Culture, étant profondément touchée par le destin de ses voisins, donne dans les Bonnes Œuvres. Puisque la politique n'est pas l'administration de la société utopique, il apparaît que la politique se trouve alors sur les marges, là où se trouve le conflit qui donne son propos au *space* opéra. L'utopie est politique tant qu'elle laisse apparaître de la nouveauté, tant que l'inédit - et non l'habitude ou la tradition - trouve sa place sur la scène galactique.

Ainsi, pour être effective, la subversion ne saurait être que située, partielle et toujours à recommencer. Subvertir est un verbe transitif : on subvertit quelque chose à un moment donné, ou on ne subvertit rien du tout¹⁰.

La Culture transcende toutes les frontières, morales, juridiques, normatives, elle appelle à un dépassement qui ne peut avoir de fin.

⁸ Nancy MURZILLI, « La possibilisation du monde : littérature et expérience de pensée », *Critique*, 2004/3, n°682, p. 230.

⁹ Iain M. BANKS, *Le Sens du vent*, Paris, Editions Robert Laffont, 2000, p. 175.

¹⁰ Didier ERIBON, *De la subversion. Droit, norme et politique*, Editions Cartouche, 2010, p. 9.

Mais cette utopie politique ne doit son existence qu'au fait qu'elle accepte de se confronter à son extérieur. Ce sont sur ses marges que se jouent son pouvoir subversif et sa capacité à se maintenir comme idéal. Parce qu'elle est élan, processus plutôt que programme, la Culture entend détruire les dominations et les injustices. L'utopie devient ainsi éthico-politique. Et pour cela, elle est sans cesse à la recherche de nouvelles sociétés, civilisations, espèces, à Contacter. L'ouverture aux autres mondes est son salut. Non dans une quête de réaffirmation identitaire, mais dans un désintéressement du pour-l'autre. « Paradoxalement c'est en tant qu'alienus – étranger et autre – que l'homme n'est pas aliéné »¹¹. La Culture sonde l'univers non pour coïncider avec elle-même, non parce qu'elle a besoin de miroir, mais parce que s'il y a un sens à la vie utopique, il est hors de l'île.

La Culture incarne le concept de déterritorialisation. Non seulement elle n'est pas un lieu, qu'on pourrait saisir en en dessinant le contour, mais elle travaille sans cesse à son propre dépassement, en tant que société (toujours aller plus loin), mais aussi en son sein. En effet, ses habitants ne cessant d'inventer de nouvelles pratiques afin de veiller à ce que jamais rien ne se fige et ne dégénère en norme – jusqu'à l'excès : être enrhumé car parler du nez et la dernière mode, s'ôter ou s'ajouter des membres pour participer à un bal des mutilés, se transformer en buisson, transitionner, devenir homme, puis femme, puis entre les deux, puis encore autre chose....

Une utopie en rupture continue de l'avec elle-même : l'utopie en devenir

Rompre avec la clôture de l'île n'est pas un simple mouvement externe, c'est aussi une attitude interne. Si bien que, dans l'univers de Banks, être utopiste ou utopique, bref être Culturien, c'est avant tout cette attention portée à l'altérité, au devenir, au mouvement, à la subversion, à la ligne de fuite. Et comme il n'y a pas de papiers d'identité de la Culture, tout le monde est invité à se joindre à elle pour peu qu'il reconnaisse les règles du jeu (égalité et liberté de toutes et tous). Par l'envergure de son *Cycle*, et parce que les romans sont toujours ouverts, on ne peut pas *faire le tour* de l'utopie de Banks, elle ne peut pas être *cernée*. Les brèches dans la tradition utopique que Iain M. Banks décrit, en bon sismographe, sont donc multiples et apparaissent aux différents niveaux de l'utopie : en tant qu'œuvre

¹¹ Emmanuel LEVINAS, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974 ; Livre de Poche, « Biblio-essais », 1990, p. 76.

littéraire (les frontières entre utopie, réel, fiction, sont brouillées) ; en tant que société (l'utopie voyage dans la galaxie, se promène) ; en tant qu'attitude (défaire sans cesse les normes, se battre pour l'émancipation dont la quête est toujours à renouveler). « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »¹² nous disent Deleuze et Guattari.

La tradition utopique nous a habitué à un sens précis du trajet entre réalité et utopie : l'utopie, nous la visitons, ou nous la fondons, mais le mouvement est toujours dans ce sens, de l'ici vers l'ailleurs. Banks retourne cette pratique : c'est l'utopie qui rend visite aux autres mondes. Et ces mondes peuvent être dit territorialisés à outrance. Ils sont très souvent dystopiques, et très souvent plus proches de nous qu'on ne voudrait l'admettre. L'ailleurs – l'u-topie – contacte des topies, des lieux dont la fixation dans l'espace rejait sur l'organisation même des sociétés : plus une société est figée, plus elle est catégorisée, hiérarchisée, propice à l'apparition de domination et d'inégalités.

Nous pensions l'utopie comme une île repliée sur elle-même. Banks invente une utopie voyageuse, sans frontière, à la recherche du Contact.

Nous pensions l'utopie comme futur. Banks nous présente, lui, le futur de l'utopie.

La Culture est parfois confrontée à des situations qui sortent de l'ordinaire, à des civilisations qui méritent une attention plus poussée que le simple « contact ». Par exemple, un empire corrompu, expansionniste et dangereux qui ne veut pas s'effondrer de lui-même. C'est là qu'intervient la sulfureuse sous-section de Contact, Circonstances Spéciales.

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 domaine¹³.

A chaque roman correspond donc sa circonstance spéciale qui donne lieu à une opération d'ingérence galactique. Qu'est-ce qu'une

¹² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Rhizome. Introduction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976, p. 12.

¹³ Iain M. BANKS, *L'Usage des armes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1990, p. 380.

circonstance spéciale si ce n'est une occasion et un motif de mécontentement, de dissensus, de conflit entre un ordre policier qui dénie les droits des individus et une puissance émancipatrice proprement politique ? Iain M. Banks tente, par le biais de cette civilisation ouvertement indiscrette, de travailler et d'assumer le paradoxe qui semble constitutif d'une utopie politique. C'est sur sa marge et sur sa capacité à traiter avec le tout-autre (ici, les sociétés dystopiques) que l'on juge une utopie. Quelle action politique, quelle subjectivation ou singularisation politique peuvent subsister dans une société parfaite, si ce n'est dans la confrontation et la lutte pour la reconnaissance de l'humanité pour tous et en tous ? L'idée de perfection signifie-t-elle la fin de l'avenir, du changement, de l'altérité ? Une société peut-elle être parfaite sans évacuer d'un même mouvement la politique ? La Culture est large d'esprit. Elle accorde et reconnaît en chaque créature (biologique ou mécanique) intelligente-consciente la capacité et le droit à être considérée comme humaine et donc à jouir de tous les droits qu'elle se targue d'offrir à ses citoyens. Il faut entendre l'utopie « comme une anticipation excessive, mieux, comme étant toujours en excès »¹⁴, écrit Miguel Abensour. Dans tout ce qu'elle est et entreprend, la Culture est excessive.

Une utopie révolutionnaire et interventionniste est-elle une utopie ?

La Culture, n'ayant ni État ni frontière, guidée par son sentiment d'humanité, est donc obligée de s'intéresser au devenir de ses voisins moins chanceux. Car l'humanité ne se définit pas par son opposé « naturel », le non-humain, l'extraterrestre, mais bien par son opposé « culturel », éthique, l'inhumain, la barbarie. La Culture se doit de lutter contre l'inhumain. La Culture tend à s'adapter de la meilleure façon qui soit aux circonstances spéciales qu'elle rencontre. Si elle juge qu'il est dans l'intérêt de la civilisation concernée d'intervenir, elle le fait. Si ce n'est pas le cas, elle reste en retrait. Par le biais de ses espions mercenaires, elle s'insinue là où apparaissent des fissures dans l'ordre d'un monde étouffant et dystopique, elle se transforme en levier, afin que ces fissures deviennent ruptures, puis, si ses calculs sont exacts, pour que des révolutions se déclenchent d'elles-mêmes.

¹⁴ Sonia DAYAN-HERZBRUN, Anne KUPIEC, Numa MURARD, « L'homme est un animal utopique. Entretien avec Miguel Abensour », *Mouvement*, 2006/3 n°45-46, p.71-86, p. 80.

La Culture incarne certes une forme d'autorité, parce qu'elle choisie ce qui est bon pour ses voisins ou non. Mais il faut alors songer à la Culture non plus comme une société interventionniste mais comme une force utopique émancipatrice, puisqu'elle n'a aucun intérêt particulier à gagner (elle a déjà tout). Tous les romans de ce *Cycle* sont une réflexion, toujours ironique, autour de ce paradoxe : en tant que société, la position interventionniste de la Culture est difficilement légitime (c'est le problème de l'usage de la violence et de l'ingérence), mais en tant qu'attitude utopique ou d'élan, une utopie peut-elle rester aveugle à la souffrance qui l'entoure ? C'est ce paradoxe ironique que met en lumière la réflexion d'un ennemi de la Culture :

Comment croire que les simples citoyens de la Culture désirent réellement la guerre, quel qu'ait été le résultat de leur vote ? Ils avaient leur utopie communiste. Ils étaient mous, choyés et trop gâtés, et le matérialisme évangélique de la section Contact se chargeait des bonnes oeuvres destinées à soulager leur conscience. Que demander de plus ? Non, la guerre devait être au départ une idée des Mentaux¹⁵; on reconnaissait bien là leur volonté clinique de nettoyer la galaxie, d'en assurer le fonctionnement esthétique et efficace, sans gaspillage ni injustice, ni souffrance d'aucune sorte¹⁶.

Faisons un détour par quelques univers dystopiques, ces mondes inversés de l'utopie. Dans ceux-ci, l'Histoire est devenue destin et n'est plus le résultat de ces « miracles » que l'homme est capable de produire. L'humain est écrasé par ce flux. L'Histoire est le résultat de la violence « naturelle », c'est-à-dire justifiée et instaurée comme telle. L'Histoire a dans la dystopie un sens (déterminé), et une fin (la recherche de pouvoir). D'une certaine façon, dans la dystopie, l'Histoire est finie, non seulement parce qu'elle est connue et maîtrisée, mais parce que plus rien de nouveau ne peut advenir. La dystopie est acosmique en ce qu'elle détruit toute possibilité de nouveauté, de politique, d'espoir et de puissance utopique. Malgré le caractère terrifiant et irréaliste que prend la dystopie, elle trouve néanmoins un écho dans l'esprit du lecteur. Elle fait sens parce que sous son caractère fictionnel retentissent de nombreux aspects déjà présents dans la réalité. Sans amoindrir la force imaginative des auteurs de dystopie, mais choisir d'écrire un roman d'anticipation,

¹⁵ Nom des supers Intelligences Artificielles qui s'occupent de tous les aspects administratifs et pratiques de la Culture.

¹⁶ Iain M. BANKS, *Une Forme de guerre*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1993, p. 56.

profondément hanté par la destruction de l'humain, n'est pas anodin. Georges Orwell écrit *1984* en 1948, en inversant les chiffres de cette date, il inscrit préalablement son roman dans un rapport au temps présent. Ce roman est une œuvre littéraire fondamentale, mais aussi une œuvre politique : l'avertissement d'un futur possible qui n'avait, en 1948, rien d'irréaliste.

Même les dystopies portent un message positif en ce qu'elles sont le plus souvent des avertissements explicites de ce qui pourrait se passer si nous les ignorions. Le dystopiste, comme le prophète Jérémie, nous avertit des conséquences de nos actions mais garde l'espoir que nous puissions changer¹⁷.

Le *Cycle de la Culture* comporte également un avertissement à la manière d'Orwell. Banks choisit de situer les actions de la Culture en contemporanéité avec notre temps. Plus encore, lorsque la Culture vient visiter la Terre, dans la nouvelle *L'Essence de l'art*, nous sommes en 1977. Par un déplacement de la fiction dans la réalité du lecteur, cela signifie peut-être que, n'étant pas intervenue en 1977, la Culture est certainement toujours en orbite autour de la Terre. Elle continue d'observer les terriens, leur laissant une chance de sortir par eux-mêmes de leur état « d'adorateurs fanatiques de la mort embarqués dans une course fatale au pouvoir »¹⁸. La Terre se retrouve du même côté que les régimes totalitaires que la Culture Contacte. Au déplacement temporel, Banks préfère un déplacement spatial. Il fait coïncider toutes ses différentes formes de sociétés, de la dystopie à l'utopie, dans la même galaxie. Il les juxtapose dans l'*ici* et le *maintenant*, et trace un lien entre l'utopie et la dystopie, il met à jour une relation entre la fiction et la réalité. Tout comme l'écriture utopique, l'écriture dystopique est « située » historiquement et localement. La situation d'énonciation donne le sens particulier à l'œuvre. L'auteur met en lumière une peur ou un espoir particulier. Le contenu dépend totalement du présent de l'auteur. Orwell a imaginé une société totalitaire qui correspondait à ce qui était en train d'advenir en U.R.S.S.

Ce qui caractérise une époque historique, c'est la lutte entre les forces tirant dans le sens de la conservation des formes d'organisation qui y dominant et celles qui, sur fond de résistance à cette domination, tirent au contraire dans le sens de leur modification : l'idéologie est au service des premières, l'utopie, à celui des secondes, dans des conditions où, ce qui existe, ce n'est ni l'idéologie en tant que telle,

¹⁷ Lyman TOWER SARGENT, « Pour une défense de l'utopie », *Diogène*, 2005/1 n° 209, p. 14.

¹⁸ Iain M. BANKS, *L'Essence de l'art*, Paris, Éditions Le Béal, 2010, p. 193.

subsistant à part, ni l'utopie en tant que telle, subsistant elle aussi à part, et n'ayant à se soumettre qu'à ses règles propres, mais la relation réciproque entre ces attitudes de pensée antagoniques qui, en s'opposant, renvoient à un conflit dont les enjeux sont d'emblée incorporés au monde historique réel où ces attitudes prennent place¹⁹.

Dans le *Cycle de la Culture*, deux motifs sont récurrents, celui du fanatisme et de l'obscurantisme d'un côté, et la logique capitaliste de l'autre. Ce sont des problématiques de notre époque. Elle est en effet confrontée à la fois à un regain de religiosité comme arme politique, et à la fois à un système économique globalitaire qui donne à penser impossible toute sortie du capitalisme. Les facettes du présent que Banks choisit de dévoiler, d'amplifier, de critiquer, sont la globalisation, l'impérialisme, l'hégémonie, sur les plans culturel, religieux et politique. Pourtant, ce n'est pas tant le contenu, c'est-à-dire le sens comme signification, qui importe dans l'écriture dystopique, c'est la relation que cette écriture entretient avec la réalité. Elle est un miroir parce qu'elle permet un déplacement, un regard, un point de vue en apparence extérieur sur l'homme.

« La disparition de l'utopie conduisant inévitablement à l'absence de volonté humaine de façonner l'histoire porte un coup décisif au politique »²⁰. Si le régime dystopique est anti-politique, l'utopie, elle, parce qu'elle est subversive, puissance à imaginer un nouveau monde, de nouvelles relations intersubjectives, parce qu'elle est du côté du miracle (Hannah Arendt), est déjà la condition de toute action politique. La Culture en joue, et c'est là sa fin, son but, son humaine condition. Elle le fait dans la perspective d'une critique radicale de toutes formes de domination. La Culture se comprend ici à la fois comme la civilisation égalitaire interventionniste et comme incarnation du récit utopique lui-même.

Entendons une impulsion obstinée vers la liberté et la justice, qui, en dépit de tous les échecs, de tous les désaveux, de toutes les défaites, renaît dans l'histoire, refait jour, qui, au plus noir de la catastrophe, se fait entendre, résiste, comme si la catastrophe même suscitait une nouvelle sommation utopique²¹.

¹⁹ Pierre MACHEREY, *De l'utopie !*, Grenoble, De L'Incidence Editeur, 2011, p. 81-82.

²⁰ Anne KUPIEC, « Karl Mannheim, l'utopie et le temps », Brève anthologie, *Mouvements*, 2006/3 n° 45-46, p. 89.

²¹ Sonia DAYAN-HERZBRUN, Anne KUPIEC, Numa MURARD, « L'homme est un animal utopique », *op.cit.*, p. 77.

Par la violence qu'il présente dans les sociétés dystopiques, Banks justifie très habilement l'existence de son utopie. L'utopie ne saurait être indifférente à la souffrance des individus : elle intervient dans la fiction et dans la réalité, sous la forme du livre. La Culture est prête à user de conspirations intergalactiques pour mener son dessein à bien. Et ces conspirations sont bien souvent l'instigateur de ses romans. Peut-être est-ce là un aveu de Banks : lorsqu'il est question d'utopie, la fin justifie les moyens.

L'action est le propos du *space opéra*. En mêlant ce type de récit à celui de l'utopie, Iain M. Banks permet à la forme utopique de recouvrir son caractère réellement politique et de se réinscrire dans le temps. L'utopie est dans le combat pour l'utopie. Le livre lui-même, parce qu'il ouvre un espace autre, dessine un monde libéré du réel. La Culture Contacte ainsi les mondes qui sont dominés par la police, au sens rancière, et qui ne laissent aucune place à la politique, où la lutte n'apparaît plus comme une possibilité politique. Des mondes autoritaires voire totalitaires.

Dans les romans du *Cycle de la Culture*, le lecteur fait l'expérience de la négativité, de l'inversion de sa réalité. Il faut comprendre négativité comme le négatif d'une photo, un révélateur, non comme quelque chose de mauvais, de péjoratif.

Tel est le sens de l'utopie négative qui se garde de donner naissance à une nouvelle affirmation. De là, les lignes de fuite. En ajoutant que de ce séjour dans la négativité peut surgir une éclosion de lignes de fuite latérales, marginales, imprévisibles, immaîtrisables, loin d'un nouveau principe de réalité, dans un écart de nature à laisser se lever l'altérité²².

L'intervention de l'utopie ne peut pas être justifiée si elle donne à son tour naissance à un régime, à une idéologie, à un système, si elle devient elle-même ce contre quoi elle s'était levée, était apparue. La « sommation utopique »²³ naît de la catastrophe, mais elle doit sans cesse travailler à se dépasser elle-même, à ne pas devenir un mal, une norme mutilante.

La dialectique de l'émancipation est un processus paradoxal qui voit en toute révolution, qui réussit et s'établit, la tentation de se retourner en son contraire, d'établir à son tour des formes d'oppression, malgré la volonté première de lutter contre elles. C'est le principal argument des opposants à l'utopie qui voit en elle le risque

²² Sonia DAYAN-HERZBRUN, Anne KUPIEC, Numa MURARD, « L'homme est un animal utopique », *op. cit.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 84.

de devenir dystopie, tout comme une certaine forme de socialisme a pu engendrer en système totalitaire. Mais ce n'est pas là un fait irrévocable. L'utopie banksienne permet d'imaginer la victoire de l'utopie, son maintien, et non sa transformation en son exacte inverse. C'est ce que Miguel Abensour nomme « le nouvel esprit utopique » : une volonté de lutter contre ses points de retournement, de proposer sans cesse de nouvelles sorties, de nouveaux élans. Ces tentatives correspondent aux nombreux romans du *Cycle de la Culture*. Chacun illustre une nouvelle sortie, une nouvelle preuve que la Culture tient bon en tant qu'utopie, qu'elle ne sombre ni dans l'idéologie ni dans la dystopie, en dépit de sa volonté de se confronter continuellement à l'étrange, à l'étranger, à l'*alien* aussi bien qu'à l'aliénation des individus à travers la galaxie.

Si la Culture en tant que société offre le cadre référentiel à tous ces romans, les récits ne se suivent pas, chacun relatant un moment plus ou moins marquant de l'histoire de cette civilisation. Cela a pour effet de constituer une temporalité singulière, non linéaire, mais faite de différentes lignes, de différents événements, dans les écarts. La Culture suit tout sauf une ligne droite. Chaque roman montre la Culture aux prises avec l'histoire, dont pourtant on croyait l'utopie retirée, elle qui devait signer la fin des temps. L'utopie pensée seulement du côté du futur est exposée à la dégénérescence. Car cela revient à la concevoir uniquement dans son versant stratégique, programmatique, c'est-à-dire en vue de sa réalisation future. La fiction permet de réintroduire de l'altérité (en imaginant des mondes autres, d'autres relations humaines, etc...) sans pour autant liquider totalement cette question de l'avenir.

La Culture suit donc les circonvolutions des personnages pris dans des intrigues sinueuses. Ce n'est pas le Grand récit de la civilisation moderne occidentale mais une pluralité de parcours inoculant du désordre à tous les niveaux (personnel et civilisationnel). Le *Cycle de la Culture* est construit sur la mise en valeur des marges. Tout se passe loin de tout centre (au sens littéral aussi bien que figuré), car la vie se trouve là où la différence et la nouveauté peuvent apparaître. La Culture se veut donc voyageuse : « L'utopie est nomade dans son déploiement et son sens, avant même de concerner les déplacements du nomadisme proprement dit de l'être humain en son errance »²⁴.

²⁴ René SCHERER, *Utopie nomades*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p. 16.

La Culture a la puissance de subvertir la dystopie, ce n'est plus la dystopie qui envahit l'utopie. Elle recherche les « circonstances spéciales », parce qu'elle sait que c'est précisément là qu'apparaissent et se croisent l'utopie et son contraire. C'est en ces lieux du tort que le politique vient se heurter à la police, que se joue le combat qui verra l'émancipation ou la domination vaincre. La Culture les investit et de là, tire la puissance qui lui permet de maintenir sa capacité à rester indéterminée. La Culture est ligne de fuite tant qu'elle cultive à la fois ces lieux de rencontres et libère ses citoyens de toutes catégories, de tout déterminisme, de tout destin. La Culture inverse littéralement la dialectique de l'émancipation : la dystopie est subvertie. Elle rend le « Destin Susceptible de Changement »²⁵. Banks ironise : l'utopie naît d'une critique violente de la réalité, c'est cette dernière qui l'appelle ; l'auteur écossais ne cesse de le rappeler en confrontant son utopie à notre réalité, ainsi qu'à des mondes dystopiques, sa valeur critique étant considérablement augmentée, élevée au carré ; et pourtant la Culture ne cesse de clamer que l'utopie *ne nécessite pas* l'horreur de la réalité, l'angoisse de la dystopie pour exister. Banks nous plonge dans un paradoxal tourbillon : l'utopie apparaît à cause de la réalité, mais la réalité n'est pas nécessaire à l'existence de l'utopie. La fiction gagne à tous les coups. C'est là le geste innovateur de Banks. Rendre l'utopie première, déborder la réalité que nous pensions indétrônable. L'avatar du vaisseau spatial *En Dehors Des Contraintes Morales Habituelles* nous enjoint à penser ce dépassement : « Faites-vous partie de ces obscurantistes qui pensent que la lumière ne peut se trouver que dans l'ombre ? »²⁶

La Culture : utopie radicale absolument autre

Le nomadisme est sa raison d'être, sa condition de survie en tant qu'utopie. Mais elle l'est aussi parce qu'en tant que qu'œuvre littéraire, elle voyage entre les dimensions qui partagent notre monde, qui cartographient nos vies et nos pensées. Elle transcende les binarismes, les cases, les normes, les frontières que nous nous empressons de tracer dans notre réalité : normal/anormal, beau/laid, bien/mal, raison/folie, humain/inhumain, organique/mécanique... La Culture va au-delà, mélange tout, déborde les catégories. Qu'est-ce qu'une utopie, qui n'est pas un lieu, ni vraiment une société, mais une

²⁵ Nom d'un vaisseau de la Culture dans le roman *Excession*.

²⁶ Iain M. BANKS, *Les Enfers virtuels 1*, op. cit., p. 243.

« Culture » ? L'utopie, à travers la Culture, n'a pas de fin, n'a pas de finalité (au sens d'un but fixe à atteindre). Comme la recherche infinie de la ligne de fuite. L'utopie est l'au-delà.

Multiplier les ruptures, les décrochages, les voies obliques, retrouver une forme de mystère, s'ouvrir au devenir, chercher l'altérité sont les moteurs de cette utopie.

Banks a écrit une œuvre utopique de grande ampleur, par sa taille et par les thèmes qu'elle traite, qui ne cesse de se remettre en cause, de se déterritorialiser, de lutter contre toutes les formes possibles et imaginables de domination et de fermeture. C'est une œuvre subversive pour la bibliothèque science-fictionnelle et la pensée de l'utopie. Banks nous force à nous décentrer, à éviter tout geste globalisateur, à penser contre l'habitude et la tradition, à entrer en utopie comme on part en exil. Et avec lui, à rechercher le Contact. Il nous invite à penser au-delà du réel, à reconfigurer notre monde, à s'ouvrir, et à pousser toujours plus loin notre regard utopique.

Avec Banks, malheureusement décédé en juin 2013, nous apprenons à ne plus penser l'utopie du côté de l'île fermée, mais de l'enchevêtrement de lignes, de parcours, de trajets, de voyages. Il sort l'utopie de ce point fixe sur l'horizon, sur la ligne droite du Progrès. Il propose de penser le futur de l'utopie, son devenir, et non plus l'utopie comme futur. Banks assume, non sans ironie et humour, la part d'irréalisme de son utopie. Il la sauve ainsi du débat sur la probabilité de sa réalisation, libérant le pouvoir de la fiction et la possibilité d'expérimenter radicalement ce que pourrait être une utopie en acte, tournée vers l'autre, une utopie exilée.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

DOSSIER THÉMATIQUE : « LES TEMPS DE LA RUPTURE »

Yohann BARRES, Brice NOCENTI et François REYSSAT

Les temps de la rupture

RUPTURE ET MOUVEMENTS SOCIAUX

Gabriela COMAN

Les manifestations de casseroles de 2012 du Québec, mouvement de réparation politique et éveil civique
Aslı TELSEREN

Occupy Gezi : Est-il possible de penser une rupture durable ?

Dimitrios KOSMOPOULOS

Aspects de la crise politique en Grèce. Ruptures dans le système de partis politiques et positionnement du personnel politique local : le cas de la région du Pirée, 2009-2013

Federico TARRAGONI

Un corps qui émancipe : pratiques et représentations du corps dans les quartiers populaires vénézuéliens

IDENTITÉS ET RUPTURE

Igor FIATTI

La Hongrie, un radeau à la dérive entre l'Est et l'Ouest

Jeffrey TALLANE

Une autre conversion : spiritualité antique et attitude de modernité à partir de Michel Foucault

UTOPIE ET ACTION POLITIQUE : PENSER LES TEMPORALITÉS DE LA RUPTURE

Alice CARABEDIAN

Le Cycle de la Culture de Iain Banks : l'utopie hors de l'île

Sébastien BROCA

Ernst Bloch, du temps messianique à l'utopie concrète

Kevin EYBERT

Rompre avec le temps des ruptures

VARIA

Corine RENAULT

Une lecture socio-clinique de la normalisation à l'hôpital

