

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Redéfinition du concept d'utopie et des termes qui lui sont étymologiquement apparentés

Par  
Benoit Méthot

Département de Littérature comparée, Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître en Littérature comparée

Avril 2008

© Benoit Méthot, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Redéfinition du concept d'utopie et des termes qui lui sont étymologiquement apparentés

présenté par:  
Benoit Méthot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

..... Taiwo Adetunji Osinubi .....

président-rapporteur

..... Eric Savoy .....

directeur de recherche

..... Andrew John Miller .....

membre du jury

Mémoire accepté le 26 juin 2008

## Résumé français

Le terme utopie a été victime d'un important glissement sémantique. Ayant pour signification originale une société idéale, il est maintenant péjoratif et fait référence à tout ce qui ne tient pas compte de la réalité. Pourtant, le désir d'instaurer un monde meilleur existe toujours et se retrouve dans toutes les sphères de la société, des arts à la politique. Il n'y a tout simplement plus de terme adéquat pour décrire ce concept.

Pour redonner un sens au concept, les différents termes relatifs au mot *utopie* ont été redéfinis en utilisant sa famille étymologique : *eutopie*, *dystopie* et *contre-eutopie* vont chacun définir un type de société utopique. Après avoir testé ces différents termes sur différentes œuvres de fiction utopique (films, romans, romans graphiques) on arrive aux définitions et redéfinitions suivantes: *Utopie* est maintenant neutre et fait référence à tout projet majeur de refonte de société. Le projet peut être positif ou négatif selon la perspective que l'on prend pour la juger. Une perspective positive (comme *L'Utopie*, *La Cité du Soleil*, *Walden Two*) utilisera *eutopie*; une perspective négative (comme *Brave New World*, *THX-1138*, *Fahrenheit 451*) utilisera *contre-eutopie*. Pour décrire des mondes entièrement négatifs où le bien-être de la société n'est pas recherché (comme *Nineteen Eighty-Four*, *Brazil*, *The Sheep Look Up*, *V For Vendetta*), *dystopie* sera utilisé.

Pour décrire une œuvre utopique qui ne décrit pas en détails son fonctionnement (comme *Blade Runner*, *The Dark Knight Returns*), *para-utopie* sera utilisé.

---

Mots clés: utopie; eutopie; contre-eutopie; contre-utopie; dystopie; para-utopie; cinéma; roman graphique; bande dessinée; asymptote; adaptation cinématographique.

## English summary

The term utopia has been the victim of semantic change. It originally described an ideal society. It now has a pejorative connotation and refers to any unrealistic endeavour. However, the impetus to make the world a better place still exists and is found in parts of society, from arts to politics. There are no adequate terms to describe this concept.

To give new meaning to this concept, the various words related to utopias have been redefined using its etymological family: *eutopia*, *dystopia* and *anti-eutopia* will each define a type of utopian society. After having tested these different terms on various utopian works of fiction (films, novels, graphic novels), we came up with these definitions and redefinitions: *Utopia* is now neutral and refers to any major project to change society. This project can be positive or negative depending on the perspective taken. A positive perspective (like *Utopia*, *City of the Sun*, *Walden Two*) will use *eutopia*; a negative perspective (like *Brave New World*, *THX-1138*, *Fahrenheit 451*) will use *anti-eutopia*. To describe entirely negative societies where the people's happiness is not desired (like *Nineteen Eighty-Four*, *Brazil*, *The Sheep Look Up*, *V for Vendetta*), *dystopia* will be used.

To describe a utopian work that does not describe in detail how it works (like *Blade Runner*, *The Dark Knight Returns*), *para-utopia* will be used.

---

Key words: utopia; eutopia; anti-eutopia; anti-utopia; dystopia; para-utopia, cinema; graphic novel; comics; asymptote; film adaptation.

## Table des matières

Chapitre 1	Définition des concepts et termes reliés étymologiquement au mot <i>utopie</i>	1
Chapitre 2	<i>Island</i> d'Aldous Huxley: tentative ratée d'eutopiser <i>Brave New World</i>	30
Chapitre 3	Dystopie et contre-dystopies: <i>V for Vendetta</i> d'Alan Moore comme réponse à <i>Nineteen Eighty-Four</i> de George Orwell	58
Chapitre 4	L'impact du cinéma sur les idées que véhiculent les eutopies, contre-eutopies et dystopies	90
Chapitre 5	L'idéal utopique aujourd'hui	105

### Définition des concepts et termes reliés étymologiquement au mot *utopie*

Le mot *utopie* existe depuis près de 500 ans. Il a été créé par Sir Thomas More en 1516 pour les besoins d'un essai politique intitulé *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, mieux connu sous son nom abrégé: *Utopia* ou *L'Utopie*. Dans cet essai il y présentait une île mythique, la république d'Utopia, où les sphères politique, sociale et légale régnaient en parfaite harmonie. Une harmonie qui créait une société où il faisait bon vivre et où le bonheur et le bien-être du citoyen étaient les préoccupations premières de l'état. Une symbiose parfaite avait été trouvée. Pendant longtemps, c'est cet aspect – positif – du terme qui a été retenu par les sphères académiques.

Depuis sa création, le mot *utopie* a cependant été victime d'un glissement sémantique, sa nouvelle signification étant aux antipodes de ce que More voulait exprimer. Le Robert donne comme définition courante: "Idéal, vue politique ou sociale qui ne tient pas compte de la réalité" (Robert 2056). La définition originale, elle, est qualifiée de vieille: "Pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux." Le terme a maintenant une connotation péjorative que son créateur n'a pas recherchée.

More a utilisé le grec ancien pour créer ce mot avec le préfixe privatif *ou* et le mot *topos* qui signifie "lieu" ce qui veut donc dire "en aucun lieu" ou de manière moins sibylline "lieu qui n'existe pas".

De plus, en latin, *utopia* se prononce de la même façon qu'*eutopia*, qui lui se traduit par "bon endroit", ce qui enrichit la définition et lui confère un double-sens qui devient "un bon endroit qui n'existe pas" (Walsh 25). Les critiques s'entendent que cette double signification

était désirée par l'érudit More, reconnu pour son esprit fin. L'aspect intrinsèquement positif mais étymologiquement absent du terme est sous-entendu dans le titre complet de l'essai "*De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*", ou "(Traité) sur la meilleure forme de république et sur l'île nouvelle d'Utopie". Cette île n'existe pas et possède la meilleure forme de gouvernement. C'est la fusion de ces deux caractéristiques qui est importante, soit sa non-existence combiné à un *topos* – un endroit situé dans le temps et l'espace – qui lui confère une vraisemblance (Claeys 1). Ce mémoire propose que toute utopie n'est qu'une proposition, une offre de plan de société qui est offerte au lecteur et à laquelle celui-ci peut se référer pour fonder ou réformer une société donnée. De la même façon que les romans de science-fiction offrent une forme de fiction basée sur ce que la science apportera au monde dans les décennies, siècles ou millénaires à venir, les utopies (et les utopies négatives) offrent une forme de fiction basée sur des modèles de société idéales (ou infernales) dans les années futures. On a donc à faire avec de la *société-fiction*.<sup>1</sup>

La forme particulière de *L'Utopie* – un faux récit de voyage décrivant une société idéale – est la manière originale que More a trouvée de commenter indirectement sur l'état anglais du 16<sup>e</sup> siècle sans prendre le risque de se mettre à dos le pouvoir royal. Bien que sans mot pour le décrire, l'idéal utopique a existé bien avant More. Il y a eu la République de Platon, considérée par plusieurs comme la première utopie; ensuite vinrent les utopies chrétiennes où on cherchait à recréer le Royaume de Dieu sur terre.

D'entrée de jeu il faut admettre l'importance du christianisme dans la formation du concept d'utopie. C'est le christianisme qui a donné une forme cohérente à ce concept.

---

<sup>1</sup> *Science-fiction et société-fiction* vont souvent se recouper quand une société proposée est basée sur de nouvelles technologies. On pense entre autres à *Brave New World* d'Aldous Huxley, *THX-1138* de George Lucas, *The Machine Stops* de E.M. Forster où la technologie est au centre de la société présentée.

D'ailleurs, la très grande majorité – si ce n'est la totalité – des utopies est occidentale, où le christianisme s'est principalement – si ce n'est exclusivement – développé. Le désir d'un monde meilleur est commun à plusieurs religions et mythologies mais c'est le mythe judéo-chrétien du Paradis Perdu qui a offert sa trame de base à l'idéal utopique. Le désir de réformer la société afin qu'elle atteigne le bonheur et la félicité est une variation sur le désir de vouloir renverser la punition qui a résulté du péché originel, soit l'exil du Jardin d'Éden, le Paradis Terrestre.

Bien que plusieurs utopies soient séculaires (on n'a qu'à penser aux utopies marxistes et communistes), la religion judéo-chrétienne a toutefois laissé son empreinte sur l'imaginaire collectif occidental. Ses habitants portent ainsi en eux une partie de la culpabilité – mythologique s'entend – d'Adam et Ève, d'où le besoin de plusieurs d'entre eux de vouloir inconsciemment et symboliquement se libérer de ce fardeau millénaire. La plupart des religions offrent une forme quelconque d'au-delà idyllique – les Champs Élysées, le Nirvana, le Walhalla – mais l'idée d'un paradis *terrestre* et non *céleste* a fait germer l'idée qu'il était possible de retrouver cet endroit. Les espérances déçues ont éventuellement donné naissance à l'idée, non pas de le retrouver, mais de le *recréer*, d'où l'engouement exclusivement occidental pour les utopies. Le récit de la Genèse a prédisposé l'esprit des chrétiens aux utopies d'une façon similaire à la façon que le protestantisme naissant a influencé l'éthique de ses disciples dans son approche au commerce, approche qui a éventuellement donné naissance à l'idéal capitaliste moderne.

Avant More, personne n'avait trouvé une façon sécuritaire de présenter une vision sociale et politique alternative sans donner l'impression de fomenter une révolution. Les diverses descriptions qui ont précédé n'étaient que cela, des descriptions, qui n'ont eu pour seule influence qu'inspirer le rêve. More a placé ses suggestions et ses critiques dans un cadre

totalement étranger à l'Angleterre – la lointaine République d'Utopie – mais ne s'est pas contenté de la décrire abstraitement comme ce que l'on appellera les pré-utopies – les utopies qui ont précédé celle de More. Il a créé un lien, un pont, avec son monde en créant l'explorateur Raphaël Hythlodée. Cet habitant de l'Ancien Monde, auquel tout occidental peut s'identifier, a vu l'Utopie et y a vécu. L'harmonieuse république n'est plus une simple description qui fait rêver: c'est maintenant un idéal atteignable. Si une société où vivent des gens assez similaires aux Anglais et aux Européens a réussi à créer un monde aussi harmonieux, il est par conséquent possible de le recréer. La relation entre ces rêves de mondes meilleurs est maintenant changée. En se basant sur la définition d'utopie donnée dans *The Utopia Reader*, "a nonexistent society described in detail and normally located in time and space" (1), More prend une société (idéale) imaginaire qui a toujours existé et la situe dans le temps et l'espace, lui donnant ainsi une certaine réalité. En rapprochant le monde idéal de l'imaginaire du lecteur, More a inclus une autre facette essentielle à toute utopie : "a utopian work should be contagious, that is to say designed to infect our reading of our world" (Baker-Smith 1). Une eutopie réussie doit stimuler un idéalisme contagieux mais, paradoxalement, rester dans la sphère spéculative. L'aspect viral était absent auparavant des ancêtres du concept. Il faisait espérer au lecteur un monde différent sans toutefois laisser croire qu'une telle société puisse exister ou être concevable dans le monde qu'il habitait. La publication de *L'Utopie* proclame le début d'une ère où on peut non seulement rêver à un monde meilleur mais le concevoir et croire à son éventuelle mise-en-place sur terre et non dans une quelconque dimension spirituelle.

En même temps que le terme utopie était victime d'un glissement sémantique le dénaturant de sa définition première, sont apparus différents termes inspirés conceptuellement et étymologiquement par l'utopie originale, des termes comme eutopie, contre-utopie, anti-utopie,

cacotopie et dystopie. Leur apparition est intimement liée à la naissance d'un genre littéraire né à la fin du 19<sup>e</sup> siècle qui ne présente pas des sociétés idéales mais, à différents degrés, cauchemardesques : les utopies négatives, des sociétés où il ne fait pas bon vivre, que ce soit pour des raisons politiques, religieuses, éthiques, environnementales, sociales ou un mélange de ces raisons.

Dépendamment des divers cercles académiques, les mots *cacotopie*, *anti-utopie*, *contre-utopie* et *dystopie* sont invariablement utilisés comme signifiant le contraire d'une utopie – utopie étant considéré ici comme une idée positive. Chaque cercle y apporte une distinction qui lui est propre. Ces termes ont en commun qu'ils critiquent une forme donnée d'utopie, établie ou non, chacun à leur façon. Dépendant du penseur auquel on se réfère, chacun de ces néologismes a une définition unique qui chevauche, recoupe ou contredit l'un ou l'autre de ces termes. Dans certains ouvrages, contre-utopies et dystopies sont interchangeable; dans d'autres ils définissent des concepts parents mais en définitive différents. Ce manque de définition claire a pour conséquence que contre-utopie, anti-dystopie ou dystopie (pour ne nommer que les plus utilisés) sont devenus en réalité des termes interchangeables pour désigner "tout ce qui n'est pas une utopie", une catégorie fourre-tout où tout et son contraire se retrouvent. Par exemple, *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, le film *Blade Runner* de Ridley Scott et *Brave New World* d'Aldous Huxley ne sont clairement pas des utopies (selon la définition de More) mais appartiennent-ils vraiment à la même catégorie? Si on ajoute à cette confusion que le terme *utopie* a lui-même perdu sa signification originelle, le capharnaüm n'en est que plus sérieux. Le principal but de cet ouvrage sera de démêler toutes ces définitions en choisissant, restreignant et en élaborant les termes et définitions utilisés pour mieux désigner les différents concepts rattachés à celui de More. Pour y arriver, on se penchera sur l'idée de la perspective dans les

œuvres utopiques et comment cette perspective affecte la perception qu'a le lecteur de l'utopie proposée et, par extrapolation, la définition qui se rattache à cette perspective.

On déterminera quels termes seront utilisés dans cet ouvrage et quelle définition on entend leur donner. Un des concepts le plus mal défini est la version négative d'une utopie. Les deux termes les plus utilisés sont *contre-utopie* et *dystopie*. Ils sont parfois synonymes, se référant simplement à toute utopie négative. Ils sont aussi utilisés pour désigner des sous-catégories différentes d'utopie négative. Il est nécessaire de mettre au clair ces termes avant d'entreprendre toute discussion. On commencera par définir le terme central, soit *utopie*.

La définition de Claeys est un bon départ : "Une société imaginaire décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace" (Claeys XX). Contrairement à l'intention de More, cette définition est neutre et ne fait aucunement référence au degré de félicité atteint (ou non) par une société donnée. Cette définition est cependant incomplète parce qu'elle est applicable autant à *L'Utopie* de More et le *Brave New World* de Huxley qu'aux contes de fées et récits fantastique ou de science-fiction, de *The Lord of the Rings* à *2001 : A Space Odyssey* en passant par *Cendrillon*. Contrairement à ces genres, les utopies comprennent un élément d'ingénierie: ces sociétés ont été conçues suivant un plan précis. De plus, les concepteurs à l'origine d'une utopie, et ce peu importe le résultat obtenu, ont cherché à créer une société supérieure à la leur en réussissant à avoir un contrôle, entre autres, sur : " the advancement of knowledge, the control of nature, the relief of poverty, the elimination of disputes and the attainment of universal peace and harmony" (Baker-Smith 41). En ajoutant cet élément, notre définition devient : " Une société imaginaire *conçue selon un plan précis et remplaçant un modèle jugé inférieur*, décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace."

Élément important et essentiel, les concepteurs désirent que cette société soit supérieure à la précédente *pour ceux qui y habitent*. On en arrive à :

Utopie : Société imaginaire conçue selon un plan précis et remplaçant un modèle jugé inférieur, décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace qui cherche à être parfaite *pour ceux qui y habitent*.

Un dernier élément à ajouter à notre définition est l'aspect visionnaire, voire politique de l'entreprise. Les auteurs de fiction classique ont pour but principal, peu importe l'approche qu'ils utilisent, de raconter une histoire; pour les utopistes, l'histoire n'est qu'un prétexte. Ils désirent que le lecteur, dans un premier temps, remette en question le monde qu'il habite et que cette réflexion, dans un deuxième temps, l'amène à agir et à prendre les moyens de réaliser le projet suggéré dans une utopie. "Utopiser" est un acte à différents degrés mystique *et* politique. Mystique car l'auteur ne peut expliquer concrètement de quelle façon sa solution aux maux de la société est meilleure que les autres mais sait néanmoins que c'est la voie à suivre: l'utopie comme vérité révélée. Politique car c'est ce que devient cette idée une fois la décision prise de partager cette vision avec le commun des mortels. La forme écrite de l'utopie est un pamphlet caché, un moyen de répandre la "vision" qui est apparue à son auteur. Le simple pamphlet n'a pas assez d'impact car il n'a rien qui le démarque des autres; ce n'est qu'une idée parmi tant d'autres. Le récit utopique joint la pensée magique et le concret social. En tenant compte de cet aspect notre définition devient :

Utopie : Société imaginaire conçue selon un plan précis et remplaçant un modèle jugé inférieur, décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace qui

cherche à être parfaite pour ceux qui y habitent et présenté comme une solution politique aux maux contemporains par son auteur.

Suivant cette définition, le terme *utopie* sera utilisé de façon générique et assume le fait qu'il peut servir à décrire des mondes diamétralement opposés. Contrairement à sa définition moderne, il n'est pas péjoratif. D'un autre côté, il ne rejoint pas non plus l'idée originelle de More: il peut décrire un Paradis, un Purgatoire ou un Enfer. En suivant cette approche, toute société imaginaire créée selon un plan central qui touche à toutes les sphères d'une société sera considérée comme une utopie.

Cette définition d'utopie affecte cependant la perception d'œuvres considérées généralement comme utopique, contre-utopiques ou dystopiques. Ce qui disqualifie plusieurs de ces classiques de la science-fiction et de l'anticipation c'est l'élément "décrite en détails". Des œuvres comme les films *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *The Road Warrior* (1981) de George Miller et *The Fifth Element* (1997) de Luc Besson, les romans graphiques *Metropol* (1991-1992) de Ted McKeever, *Give Me Liberty* (1990) et *The Dark Knight Returns* (1986) de Frank Miller, présentent des sociétés futuristes – donc imaginaires – fort probablement conçues selon un plan précis mais l'auteur ne partage pas les détails de cette société avec le spectateur ou le lecteur. Le but principal de ces œuvres n'est pas de stimuler la réflexion sur des aspects discutables de notre société ni de soulever la fibre militante du lecteur mais de créer un environnement intéressant dans lequel faire interagir les personnages. L'aspect négatif du monde de ces œuvres n'est qu'un décor, un prétexte pour mettre en valeur les actions du héros.

On peut parler de MacGuffin sociétal<sup>2</sup>, un prétexte non pas au niveau du récit mais de la trame de fond. Si les mondes présentés dans *The Dark Knight Returns* et *Blade Runner* n'étaient pas présentés de manière aussi sombre, la violence et la cruauté dont font usage les personnages de Batman et de Deckard seraient inacceptables. Le côté sale et misérabiliste de ces sociétés ne sert nullement à remettre en question l'idéologie en place mais seulement de toile de fond contre laquelle les protagonistes se positionnent.

Cela n'empêche pas à des critiques de s'y glisser. Frank Miller est impitoyable pour Ronald Reagan et la vision néoconservatrice de l'Amérique dans *The Dark Knight Returns*. Les craintes d'un monde hyper pollués sont présentes dans le Los Angeles de 2019 perpétuellement nocturne de *Blade Runner*. Le manque de respect grandissant pour les sans-abris trouve aussi sa place dans *Give Me Liberty*, également de Miller, sous la forme de Cabrini-Green, un ghetto barricadé et policé où l'on enferme les pauvres afin de les contrôler. Malgré de telles critiques, ces œuvres ne présentent pas en détails comment leur société respective fonctionne, caractéristique centrale de toute œuvre de nature utopique. Ce ne sont donc pas des utopies mais ce que l'on appellera des *para-utopies*, soit des œuvres qui présentent des sociétés imaginaires de façon trop superficielle ou incomplète pour être de véritables utopies. Le choix de tels cadres est purement narratif et non idéologique.

Il faut cependant bien analyser les œuvres à première vue para-utopique car une utopie négative peut s'y cacher. L'excellent *Children of Men* (2006) d'Alfonso Cuarón en est le meilleur exemple. Cette œuvre semble à prime abord sorti du même moule que *Blade Runner*

---

<sup>2</sup> MacGuffin est le terme utilisé par le réalisateur Alfred Hitchcock pour décrire le prétexte qui servait à déclencher l'intrigue de ses films. Le MacGuffin est un ensemble vide qui peut être rempli par à peu près n'importe quoi en autant qu'il déclenche un événement ou inspire une action chez le protagoniste. Par exemple, dans *Psycho*, l'argent volé par Marion Crane n'est qu'un prétexte pour qu'elle prenne la fuite, fuite qui doit l'amener au Bates Motel. Un meurtre ou une violente dispute aurait pu remplacer le vol en autant que sa conséquence soit la fuite coupable de Marion. (Truffaut 111)

soit une para-utopie. Les deux films présentent un futur rapproché: *Blade Runner* a pour toile de fond le Los Angeles en 2019 et *Children of Men* le Royaume Uni de l'an 2027. De la même façon que Los Angeles n'est qu'un décor pour Deckard et sa chasse aux *replicants* on peut suggérer que l'Angleterre l'est tout autant pour Theo Faron dans sa tentative d'aider une femme que l'on croit la seule femme enceinte au monde à fuir le pays. Ce n'est pas le cas. Ces deux films ont à leur origine une utopie: l'utopie capitaliste néolibérale. *Blade Runner* présente une société où la production de biens est si importante qu'ils ont colonisé Mars pour augmenter leur capacité de production et pour pallier au manque de main-d'œuvre, ils ont créé des robots intelligents pour remplacer l'être humain, rendu faible et peu fiable par les séquelles d'un monde hyper pollué. Cette pollution a d'ailleurs résulté du besoin sacré de toujours créer plus de biens qui a ravagé la planète. Comme toute utopie, l'idéal économique néolibéral croit pouvoir apporter le bien-être à tous si on suit leur modèle jusqu'au bout. Chaque problème qui résulte des tentatives d'imposer ce système est rejeté du revers de la main sous prétexte que leur plan n'a pas été suivi dans son entièreté. Ces deux films présentent deux sociétés moribondes: la Terre est empoisonnée dans *Blade Runner* et le salut se trouve dans les colonies martiennes; la Terre est littéralement moribonde dans le cas de *Children of Men*, le genre humain ne pouvant plus procréer. Et pourtant, *Blade Runner* est une para-utopie et *Children of Men* une utopie négative principalement parce que chaque problème auquel est confronté le héros du film de Cuarón est lié à un problème de société causé par l'idéal utopique néolibéral, ce qui n'est pas le cas dans le film de Scott. Le chaos ambiant de 2019 est probablement causé par les mêmes problèmes qui ont provoqués ceux de 2027, mais on n'y fait peu ou pas référence. Le spectateur constate que notre futur est sombre dans *Blade Runner* mais n'est pas amené à se poser de questions sur ce qui a créé ce futur et n'est ni encouragé à réfléchir à la plausibilité d'un tel futur ou ce qu'il peut

faire pour le prévenir. Tandis que le spectateur de *Children of Men* est amené de façon répétée à confronter les horreurs du futur d'une façon telle qu'il ne peut que faire des liens avec le monde dans lequel il vit. Il y voit les préoccupations actuelles de sa société amplifiées de façon crédible et est encouragé à réagir – et préférablement agir – afin d'empêcher à ce futur de survenir. C'est ce qui fait de *Children of Men* une contre-eutopie. Ce type d'utopie veut avertir le lecteur d'un danger potentiel se trouvant dans un projet utopique et sera discuté dans le troisième chapitre. Une para-utopie peut donc cacher une véritable utopie.

Notre définition de base du concept d'*utopie* permet aussi d'inclure des œuvres auxquelles on n'aurait jamais songé accoler l'étiquette d'utopie, si ce n'est que de façon métaphorique. Un exemple d'un ouvrage qui peut être considéré utopique est le classique de Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter*. La société décrite correspond presque en tous points à notre définition. La société puritaine est une société conçue selon un plan précis et se veut une alternative à l'Angleterre corrompue, cette corruption étant l'éloignement de Dieu. Elle cherche à créer un monde sans péché qui aidera ses habitants à atteindre une perfection spirituelle qui les aidera à entrer sans difficulté au Paradis. Hawthorne nous décrit le Boston du 17<sup>e</sup> siècle dans tous ses détails, nous éclairant sur toutes les facettes de cette théocratie. Très vite on réalise que ce monde est une utopie. Le roman critique sévèrement l'hypocrisie de plusieurs personnages qui vivent la plupart un mensonge institutionnalisé en système. Ironiquement, le seul personnage qui atteint une certaine félicité digne de l'eutopie religieuse désirée est la pécheresse Hester Prynne qui en vient à embrasser sincèrement l'idéologie imposée à la société bostonienne. Elle n'aura pas atteint cet état simplement en habitant dans l'utopie puritaine – comme le recherchaient les architectes sociaux puritains qui croyaient que cette perfection serait atteinte par une forme spirituelle d'osmose – mais après avoir, dans un premier temps, enfreint

les lois de la société, et, dans un deuxième temps, avoir enduré tout au long de sa peine, la bigoterie des citoyens prétendument plus dévot. À la fin du roman, Hester croit que l'eutopie puritaine est à venir et que son arrivée sera annoncée par une prophétesse qui n'est pas elle. La félicité qu'elle atteint nous permet de proposer qu'elle a trouvé une forme d'eutopie spirituelle *malgré* l'utopie spirituelle cruelle et oppressante en place.

Il faut admettre qu'il faut quelque peu tricher pour inclure ce roman dans la catégorie des utopies. Hawthorne ne décrit pas une société imaginaire: le Boston puritain a bel et bien existé. Il décrit comment le zèle des fondateurs a fait dérailler ce qui se voulait un monde aux antipodes de ce qu'ils avaient laissé en Europe. Ils n'ont finalement réussi qu'à le recréer. Hawthorne utilise lui-même le terme *utopie* pour décrire ce que les Puritains désiraient créer à Boston mais avertit clairement son lecteur que ce qui en a résulté est condamné à être imparfait:

"The founders of a new colony, whatever Utopia of human virtue and happiness they might originally project have invariably recognized it among their earliest practical necessities to allot a portion of the virgin soil as a cemetery, and another portion as the site of a prison." (Hawthorne 36)

Voici énoncé de façon simple le problème avec toute eutopie (une utopie idéale). Elles sont en quelques sortes utopiques. Le besoin de construire une prison démontre que les dirigeants sont conscients que leur projet fera face à une forme quelconque d'opposition et qu'un endroit prévu pour une éventuelle incarcération est nécessaire. Comme il sera démontré tout au long de ce mémoire, l'application intégrale de toute utopie amène inmanquablement sa perte: une prison est toujours nécessaire. Cet échec inévitable ne signifie pas que l'utopie est entièrement mauvaise. L'idée de trouver un compromis à mi-chemin dilue trop mais la solution se trouve peut-être dans l'asymptote. L'asymptote est une courbe qui s'approche d'une droite à l'infini sans

jamais la croiser. Elle s'en approche toujours mais ne l'atteint jamais. Appliqué aux utopies, cette idée apparaît comme un compromis potentiel sans diluer le but avoué de l'utopie. Peut-être que si l'utopie puritaine avait été instaurée progressivement, en l'adaptant constamment, serait-elle encore en vie. Malheureusement, on trouve encore aujourd'hui plusieurs reliquats de l'échec de l'instauration d'une utopie puritaine. Ils polluent toujours la société américaine. On n'a qu'à penser aux efforts acharnés des fundamentalistes chrétiens américains, descendants légitimes des Puritains de Plymouth, qui tentent par tous les moyens d'empêcher aux théories de l'Évolution (surtout) et du Big Bang (dans une moindre mesure) d'être enseignées dans les écoles, afin d'être remplacées par une lecture approfondie et intégrale de la Genèse et du mythe de la création du monde qu'il contient. Notre définition décrit tellement bien cette société que ce serait pécher ne pas faire le rapprochement. Aussi, le fait qu'un roman utopique décrive une société passée ne la discrédite pas aux yeux de notre définition. Les différents types d'utopies présentent habituellement des sociétés qui se trouvent dans le futur (*Looking Backward: 1887-2000* (1888), *Brave New World* (1932), *The Machine Stops* (1909)) ou encore dans un monde lointain et jusqu'alors inconnu (*Utopia* (1516), *Erewhon* (1872), *La Cité du Soleil* (1602)). L'important est que les mondes décrits soient situés assez loin géographiquement ou temporellement afin de faire contraste avec le monde du lecteur. Qu'une société utopique soit du futur ou du passé importe peu; ce qui compte c'est qu'elle contraste avec un monde donné afin de mieux se situer par rapport à l'imaginaire du lecteur. *The Scarlet Letter* ainsi que la pièce d'Arthur Miller *The Crucible*, qui se déroule à la même époque et dans le même milieu, sont tellement plus près de notre définition d'utopie que les para-utopies que je vais étendre la définition à tout plan sociétal qui vise à créer ou réformer une société donnée, qu'il soit du domaine de la fiction ou réel. Ce faisant, en plus d'inclure des œuvres comme *The Scarlet Letter*

et *The Crucible*, on pourra inclure tous les groupes qui ont tenté d'instaurer une société utopique, ce qui comprend les tentatives communales du 19<sup>e</sup> siècle comme les Shakers, la communauté d'Amana et celle d'Oneida. Notre définition devient donc :

Utopie : Société réelle ou imaginaire conçue selon un plan précis et remplaçant un modèle jugé inférieur, décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace qui cherche à être parfaite pour ceux qui y habitent et présenté comme une solution politique aux maux contemporains à son auteur.

Par conséquent le concept d'utopie sera utilisé dans un sens assez large. Afin d'aider à décrire ces sous-catégories, certains des termes qui lui sont relatifs seront recyclés afin de donner un nom aux perspectives choisies pour décrire des œuvres utopiques. Les termes centraux sont *eutopie*, *contre-utopie* et *dystopie*. Le terme contre-utopie sera cependant modifié et devient contre-*eutopie* afin de refléter de quoi il est l'antonyme. Comme il a été expliqué dans notre système de définitions, le terme utopie devient "neutre". Il ne représente qu'un projet de société. En suivant la logique de ce choix, une contre-utopie serait la négation de quelque chose qui est à la base neutre. Le terme contre-*eutopie* sera utilisé à sa place afin d'éviter toute confusion<sup>3</sup>.

Le terme *eutopie* est fidèle à son étymologie grecque et ne fait référence qu'à une seule chose, une société idéale, parfaite à tous les points de vue. Pour définir l'*eutopie*, la définition générale que Chad Walsh avait donné aux utopies sera recyclée : "An imaginary society presented as superior to any society that actually exists" (Walsh 26). Les mots-clés ici sont "presented as", *présentée comme*. Elles sont présentées comme étant supérieures mais ne le sont

<sup>3</sup> Le terme contre-utopie sera utilisé tel quel pour rapporter les idées d'auteurs ne faisant pas la distinction avec contre-*eutopie*.

pas nécessairement. Cette distinction empêche la dogmatisation des idées proposées. *Looking Backward: 2000-1887* d'Edward Bellamy et *Walden Two* (1948) de B.F. Skinner sont de bons exemples d'eutopies. Ces deux ouvrages présentent des sociétés idylliques dont la perfection a été atteinte grâce, respectivement, au socialisme et à la psychanalyse. Cependant, c'est au lecteur de déterminer si l'eutopie décrite est réellement supérieure. Notre définition d'eutopie devient : "Prise de position où une utopie donnée est considérée comme supérieure à toute société existante." Cette prise de position sera beaucoup influencée par la perspective de l'auteur mais il revient ultimement au lecteur de prendre une position définitive sur ce qui lui est offert.

Pour leur part, *contre-utopie* et *dystopie* sont souvent utilisées de façon interchangeable. Walsh ne fait d'ailleurs pas la distinction entre les deux. Il les appelle "utopies inversées" (*inverted utopias*). En se basant sur sa définition originale d'utopie, il en arrive à : "An imaginary society presented as inferior to any society that actually exists" (Walsh 25). Claeys et Sargent quand à eux proposent une définition spécifique pour chaque terme. Dans chacun des cas, l'intention de l'auteur est pour eux essentielle:

"Dystopia or negative utopia – a utopia that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived.

Anti-utopia – a utopia that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia." (Claeys 2)

La nuance entre les deux définitions est subtile. L'une ne fait que présenter une société pire que celle du lecteur et l'autre critique une société eutopique donnée; l'une est passive et ne fait que rendre compte; l'autre observe également mais prend position. Aussi, comme Walsh, ils prétendent que l'élément qui détermine si un ouvrage est une utopie, une dystopie ou une contre-

eutopie est essentiellement le choix de l'auteur : "Always, a writer's intention is what counts. It is up to the reader to read between the lines and discern the intention" (Walsh 26). Cet essai est en désaccord avec cette interprétation. Bien que le désir de tout auteur – utopiste ou non – doive être respecté, ultimement il revient au lecteur de traiter le contenu du roman. Si un auteur veut faire connaître ses idées et positions et ne désirent pas qu'elles soient interprétées autrement que de la façon qu'il l'entend, il devrait plutôt les publier dans une monographie et non sous la forme d'une œuvre de fiction. Les auteurs qui proposent leurs idées sous la forme du roman plutôt que de la monographie, préfèrent offrir leurs pistes de réflexions sous une forme telle que le lecteur ne pourra les interpréter que d'un angle spécifique. Pour le lecteur, le désir de l'auteur que son roman soit interprété comme une utopie positive ou négative n'est qu'un argument parmi d'autres. Un point de vue de poids il va sans dire, mais un point de vue tout de même. L'auteur utopiste – particulièrement l'auteur eutopiste – ne veut pas simplement ajouter son grain de sel à la pléthore d'opinions de penseurs qui proposent une panacée aux maux qui affligent le monde ou au contraire jouent les Cassandra et veulent prévenir une catastrophe: les auteurs utopistes veulent provoquer le lecteur à agir pour qu'il amène des changements.

La définition de contre-eutopie (ou anti-eutopie) de Claeys suggère que l'auteur d'une contre-eutopie doit nécessairement attaquer, critiquer ou répondre à une utopie déjà existante ou à l'idéal utopique en général, c'est-à-dire le désir de vouloir changer le monde pour le mieux. Paradoxalement, *Island*, l'eutopie d'Aldous Huxley, est en quelque sorte une réponse à son propre *Brave New World* qu'il a écrit trente ans plus tôt. En se fiant à la définition de Claeys, doit-on alors considérer *Island* comme une contre-eutopie (ou une *contre-contre-eutopie*) puisqu'à la base, son désir était de critiquer son *Brave New World* en proposant une version eutopique de sa contre-eutopie? *Island* peut facilement être perçu autant comme une eutopie

qu'une contre-utopie. Il doit être jugé en fonction de ce qu'il propose et non en fonction de ce que l'auteur cherche à faire.

Et pour ce qui est de leur définition de dystopie, vu que le référent suggéré est la société où le lecteur vit, doit-on conclure que *Nous Autres* (1921), le roman d'Evguéni Zamiatine, serait considéré comme une dystopie en occident et une utopie dans le tiers monde? Malgré le contrôle panoptique de la société présentée par Zamiatine, il n'y a ni famine, ni maladie, ni conflit: une nette amélioration pour un lecteur vivant dans le tiers-monde où la perte de liberté serait un prix que bon nombre seraient prêts à payer pour sortir d'une misère endémique. Cette définition ne tient pas la route. L'aspect utopique ou contre-utopique d'un ouvrage doit être jugé par des idées et non par des considérations géographiques, politiques ou sociales. Les idées du lecteur peuvent évidemment être influencées par ces aspects mais ils ne seront qu'un aspect parmi d'autres.

Comme suggéré par Claeys, contre-utopie et dystopie méritent chacun une définition distincte. Pour contre-utopie, en nous basant sur notre définition d'utopie, on arrive à : "Prise de position où une utopie donnée est considérée comme inférieure à une société existante donnée."

Il n'en va pas de même de *dystopie* qui réfère à un style bien spécifique d'utopie. Le philosophe John Stuart Mill est celui qui a créé le mot – basé sur celui de More – pour faire référence non pas à une mauvaise utopie mais à un mauvais endroit (OED 13). Le préfixe *dys* signifie malade, mauvais ou anormal. En lui ajoutant *topos*, on obtient *mauvais endroit*, ou *endroit malade*. Dans les récits véritablement dystopiques, peu importe la perspective employée, la société est toujours invivable. Le but premier des instances dirigeantes n'est pas le

bonheur de ses habitants mais d'assurer un contrôle total sur eux, et ce, au détriment de leur qualité de vie ou de leur vie. On définira dystopie comme :

"Une société imaginaire conçue selon un plan précis, décrite en détails, habituellement située dans le temps et l'espace, qui cherche à se perpétuer par tous les moyens sans égard de l'impact de ces moyens sur ses habitants."

*Nineteen Eighty-Four* de George Orwell et *Brazil*, le film réalisé par l'ex-Monty Python Terry Gilliam sont d'excellents exemples de dystopies. Chacune de ces œuvres présente des mondes sales, incohérents, où la qualité de vie y est médiocre. Les deux sociétés ont beau tenter – avec un certain succès il faut l'admettre – de convaincre leurs concitoyens de la munificence de leur société, beaucoup ne succombent pas à la propagande et désirent des changements. Peu agissent de peur des conséquences.

Il est plus difficile de déterminer le nombre de ces rebelles dans *Nineteen Eighty-Four* puisque nous n'en rencontrons que deux, Julia et Winston, mais par extrapolation on peut estimer que plusieurs sont non seulement mécontents de l'état des choses mais voudraient renverser le régime de Big Brother. Le *inner party*, ou *parti central*, en charge d'Oceania n'aurait pas créé le Ministère de l'Amour – responsable de la surveillance et du contrôle des citoyens d'Océanie – si la simple propagande avait fonctionné. Les rumeurs sinistres sur le sort des rebelles avant leur exécution publique ne semblent pas avoir d'effet dissuasif sur les criminels de la pensée, ce qui explique la nécessité des pièges machiavéliques d'O'Brien. Ceux-ci n'auraient pas leur raison d'être si une résistance n'existait pas. O'Brien, lors de l'interrogatoire de Winston, énonce clairement que le bien-être de la population d'Océanie n'est pas du tout recherché par Big Brother :

"The Party seeks power entirely for its own sake. We are not interested in the good of others; we are interested solely in power." (Orwell 275)

"Do you begin to see, then, what kind of world we are creating? It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. (..) Progress in our world will be progress towards more pain. The old civilizations claimed that they were founded on love or justice. Ours is founded upon hatred."

(279)

La phrase qui résume le mieux cette philosophie est "If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face — for ever" (280). L'enfer d'Orwell n'est définitivement pas pavé de bonnes intentions. Il est conçu strictement pour bénéficier à une poignée de citoyens membres d'une élite autoproclamée.

Le monde de *Brazil* quant à lui réussit à faire fonctionner l'état en créant une machine bureaucratique – qui n'est pas sans rappeler celle d'Océanie – qui contrôle la société par l'information, bonne ou mauvaise. Ceux qui refusent cette dictature de la bureaucratie sont accusés de "bad sportsmanship". Tout suspect est éventuellement torturé à mort par le *Ministry of Information Retrieval*, qu'il soit coupable ou non. Et comme dans toute bureaucratie qui se respecte, ce sont les proches du coupable qui doivent payer le prix – littéralement – des frais afférents à l'interrogation. À la différence de *Nineteen Eighty-Four*, une rébellion ouverte existe et tente de changer les choses. Cette rébellion ne semble pas vouloir renverser l'état par une révolution mais en l'aidant à s'écrouler sous le poids de son imposante bureaucratie. Le rebelle Harry Tuttle crée le chaos en faisant tout simplement son travail d'ingénieur en climatisation sans se soucier des formulaires à remplir. Une simple erreur typographique causée par un

insecte a le potentiel d'affaiblir l'état – d'où le besoin, comme dans le monde de Big Brother – de contrôler l'information à tous les niveaux.

Pour expliquer l'origine des dystopies, Walsh suggère:

"If utopia is social planning that produces good results, dystopia is most often social planning that backfires and slides into nightmare, whatever its original intent may have been." (Walsh 138)

Autrement dit "l'enfer est pavé de bonnes intentions". On ne connaît pas les origines de la société de *Brazil* mais dans *Nineteen Eighty-Four*, sans expliquer précisément comment le cauchemar s'est établi, c'est la pensée socialiste anglaise – *IngSoc* pour *English Socialism* – qui semble avoir été pervertie.

Peu importe les bonnes intentions de l'utopie originelle, c'est la qualité de vie des habitants qui détermine s'ils habitent une dystopie ou une eutopie/contre-eutopie et non pas les bonnes intentions du plan initial. Les films *THX-1138* (1971) et *Equilibrium* (2002) ainsi que les romans *Fahrenheit 451* (1953) et *Nous Autres* présentent des sociétés ternes où les habitants ne sont que des drones qui ne vivent que pour faire fonctionner un État qui n'a pour seule raison d'être d'assurer sa perpétuité. Ce sont définitivement des sociétés inférieures à la nôtre au point de vue de la qualité de vie. On serait par conséquent tenté de les qualifier de dystopies. Cependant, en faisant abstraction de nos propres critères de bonheur et du point de vue des auteurs, qui nous présentent leur société utopique à travers le prisme de personnages contestataires, il faut se poser la question : est-ce que la majorité de la société vit une forme de bonheur ou de bien-être acceptable? Nos standards contemporains nous hurlent que leurs vies sont vides de sens mais selon les critères de l'œuvre, sont-ils heureux? Peu importe la manière que l'État trouve pour "créer" le bien-être – drogue euphorisante ou divertissement insipides – si

une forte majorité d'habitants n'est pas consciente de sa situation, on ne parle pas de dystopie. Les personnages THX-1138 dans le film du même nom et John Preston dans *Equilibrium* deviennent rebelles parce qu'ils arrêtent de prendre leur médication; Guy Montag dans *Fahrenheit 451* et A-503 dans *Nous Autres* étaient parfaitement contents de leur sort jusqu'à ce que des éléments hostiles à leur société influencent leurs actions et leur point de vue. Dans *Nineteen Eighty-Four* et *Brazil*, la peur de l'État est omniprésente. Seuls quelques privilégiés proches du pouvoir peuvent se considérer heureux, les membres du parti central dans le premier et les employés du "Ministry of Information Retrieval" dans le second. Hors de ces groupuscules, vivre est sale, violent et futile. La terreur est omniprésente car le bien-être des citoyens n'est pas recherché. Les habitants d'une dystopie ne vivent pas: ils survivent.

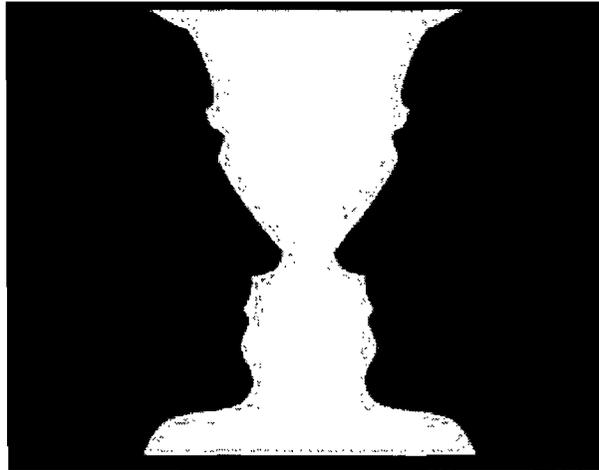
Dans *Brazil* et *Nineteen Eighty-Four*, l'État ne recherche en aucun cas le bien-être de ses habitants. Ils ne sont que des rouages de la machine étatique qui ne travaille que pour se maintenir à tout prix au pouvoir. En définitive, le système dystopique n'est pas sans rappeler le parasitisme. Britannica le définit comme a "relationship between two species of plants or animals in which one benefits at the expense of the other, without killing it" (Britannica). En prenant en considération l'individu vivant dans la dystopie, le dernier élément de la définition ne semble pas s'appliquer car le parasite totalitaire n'hésite pas à tuer un de ses hôtes. Il assurera sa survie en s'attaquant à d'autres hôtes disponibles. Si l'on considère cependant les victimes des dystopies de façon collective, la définition s'applique bien puisque collectivement, le parasite dystopique laisse son hôte dépérir mais jamais à en mourir. C'est ce qui fait la force des dystopies: la population est trop faible pour fomenter une révolte mais pas assez pour en mourir ni cesser de produire pour la classe dominante.

En résumé, nous utiliserons le mot utopie de façon générique pour décrire toute société imaginaire conçue selon un plan précis. Ce qui déterminera si une utopie donnée est eutopique ou contre-eutopique ce sera la perspective choisie par le lecteur, quoique fortement influencée par le désir de l'auteur. Seules les dystopies seront toujours négatives.

C'est d'ailleurs le point d'intérêt central de ce mémoire, soit la perspective dans les ouvrages utopiques. Ce qui détermine si une utopie est positive ou négative, eutopie ou contre-eutopie, ce n'est pas la volonté de l'auteur, mais bien la perspective que l'on prend pour la scruter. On référera aux ouvrages concernés en respectant le désir de l'auteur mais le choix de l'épithète utopique approprié reviendra au lecteur. Une contre-eutopie bien établie comme *Brave New World* peut être vue de façon favorable si on change sa perspective et ce peu importe ce que Huxley désirait à l'origine. Il en va de même pour l'eutopie que le même auteur a publié trente plus tard, *Island*. Cette eutopie peut facilement être considérée comme une contre-eutopie quand on s'attarde à certains éléments. *Island* est en quelque sorte un "remake" de *Brave New World* car Huxley a avoué être déçu par la conclusion de son chef-d'œuvre. Le Sauvage se suicide car il ne peut trouver sa place ni dans la société fordienne, ni dans sa réserve (*Brave* ii). Si c'était à refaire, Huxley lui aurait offert une troisième voie, quelque part entre les deux. C'est cette réflexion qui a abouti à *Island*, que l'auteur veut une eutopie. Ces deux romans peuvent être considérés comme des utopies positives ou négatives, dépendant de la perspective que l'on utilise et il en va de même pour toutes les utopies jamais écrites.

Le lien entre les concepts d'eutopie et de contre-eutopie est similaire à l'illusion d'optique qui montre – dépendamment de quelle façon votre cerveau décode ce que votre œil perçoit – deux visages se faisant face *ou* un vase. Jamais on ne peut percevoir les visages et le vase simultanément; on observe l'un *ou* l'autre. Il en va de même pour le lien eutopie/contre-eutopie.

Par exemple, *Utopia* de More et *Looking Backwards* d'Edward Bellamy ne présentent pas le point de vue des mécontents et suggèrent qu'il y en a peu ou pas et que de toute façon c'est une question hypothétique, le Nouvel Éden ayant été atteint, personne n'oserait mettre en péril le bonheur collectif. Les auteurs veulent présenter des sociétés entièrement eutopiques.



(Vase)

Pour leur part *Brave New World* d'Aldous Huxley et *Nous Autres* d'Ievgueni Zamiatine présentent des sociétés qui semblent aussi fonctionner parfaitement et où les citoyens sont heureux. Mais les auteurs ont choisi de présenter la perspective des citoyens qui s'accommodent mal – peu importe leurs raisons – de l'utopie instaurée. Ces quatre récits ont à leur base une utopie qui a été mise en place avec succès.

Les écrivains derrière les eutopies veulent faire connaître et avancer leur vision idéale et rêvée de la société; ceux des contre-eutopies veulent dénoncer certaines tendances de la société contemporaine. Ils le font chacun en présentant des personnages en marge de ces sociétés : Julian West dans *Looking Backwards*, Raphaël Hythloday dans *Utopia*, Le Sauvage, Bernard Marx et Helmholtz Watson dans *Brave New World* et A-503 dans *Nous Autres*. Tous ces personnages se définissent en fonction de leurs griefs avec le modèle sociétal en place. Vu le

dessein des auteurs utopistes, les nouveaux arrivants des eutopies finissent par embrasser les idéaux des sociétés nouvellement découvertes; les marginaux des contre-eutopies sont voués à l'annihilation, physique ou morale.

Ces quatre ouvrages ont pour but de faire réfléchir le lecteur au monde dans lequel ils vivent. Une idée répandue – quand on compare eutopie et contre-eutopie – est que les eutopies sont des appels à des changements qui amélioreraient la société et les contre-eutopies des avertissements que des changements imminents et néfastes se préparent. Les deux formes oscillent entre propagande et prosélytisme car les auteurs ont un point de vue précis et essaient de le communiquer au lecteur de façon plus ou moins directe. Celui-ci découvre facilement l'angle qui lui est présenté – les eutopies et contre-eutopies cachent rarement leur point de vue – mais le lecteur a le droit et le devoir de se faire sa propre idée. Il y a quelque chose de dogmatique dans l'idée que la perspective selon laquelle on doit juger une œuvre d'art doit respecter l'intention de l'auteur. On doit certainement prendre en considération la perspective de l'auteur mais on ne doit pas être contraint, en tout ou en partie, d'être en accord avec elle. Ironiquement, suivre ce dogme revient à imposer un système idéologique similaire à ce qui est imposé dans la plupart des utopies. Cette perspective forcée devient rapidement une contre-eutopie si l'on décide de ne pas y adhérer.

Ce mémoire discutera de la façon que notre énoncé de base – eutopie et contre-eutopie ne sont que des perspectives différentes d'une utopie donnée – s'applique à la littérature utopique. On procédera de trois façons.

Premièrement, pour démontrer que toute utopie contient en elle eutopie et contre-eutopie, nous discuterons des romans d'Aldous Huxley *Brave New World* et *Island*. Comme mentionné précédemment, Huxley s'était plaint de l'absence de troisième voie pour le Sauvage

dans son *Brave New World*. Comme il ne pouvait le réécrire, il a donc présenté cette troisième voie sous la forme d'une eutopie, l'île interdite (et fictive) de Pala dans la Pacifique. Il sera discuté de quelle façon *Island* diffère de son prédécesseur mais aussi en quoi il lui ressemble. L'étude de ces romans permettra de montrer comment Huxley présente des idées similaires mais en change l'emballage. *Brave New World* a rendu célèbre son auteur. Le roman est considéré par plusieurs comme un chef-d'œuvre et pourtant Huxley n'en était pas satisfait. Pour "réparer" les erreurs de *BNW*, il publie trente ans plus tard le colossal *Island*. Celui-ci est très mal reçu par la critique et n'eut été de la renommée de son auteur, n'aurait probablement jamais été réédité. Comme tout auteur eutopiste, Huxley voulait qu'*Island* inspire le lecteur à changer le monde mais il y échoue lamentablement. Ce chapitre discutera des raisons qui font qu'*Island* a échoué tandis que *Brave New World* a si brillamment réussi à captiver l'imaginaire de millions de lecteurs. Une des raisons est qu'*Island* n'interpelle pas le lecteur. En s'inspirant du concept de Louis Althusser d'interpellation, on peut expliquer pourquoi *Island*, et plusieurs autres eutopies, ne réussissent pas à emballer le lecteur. Le sujet-lecteur n'est pas interpellé par l'appel d'Huxley. Afin que le sujet soit interpellé, l'auteur eutopiste doit être capable d'ouvrir les yeux du sujet sur sa condition de sujet et une fois cet objectif atteint, réussir à l'interpeller ce qui aura pour résultat que le sujet prendra position et agira. L'interpellation d'Huxley fonctionne dans *Brave New World* mais échoue dans *Island*.

Deuxièmement, le roman graphique d'Alan Moore *V For Vendetta* sera présenté comme une réponse au roman *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell. Comme *Nineteen Eighty-Four*, *Vendetta* dépeint une impitoyable dictature. Orwell présentait le régime en place comme immuable. Le seul membre du parti central présenté, O'Brien, est extrêmement intelligent et son

succès auprès de Winston et Julia laisse entendre que tous les membres du "*inner party*" sont faits du même moule: Big Brother régnera par conséquent à perpétuité sur l'Océanie.

Moore présente un régime tout aussi totalitaire mais contrairement à Orwell, il nous montre l'élite de Norsefire – le parti fasciste au pouvoir. À tous les différents niveaux, ils sont corrompus, immoraux et cupides. Ce sont ces caractéristiques qui vont les perdre. Le personnage de V ne fait pas tomber le gouvernement. Il ne fait qu'appliquer de la pression à un endroit fragile, et, comme un château de cartes, le régime tombe. Ce que Moore procure au lecteur et qu'Orwell lui a refusé, c'est l'espoir qu'il peut faire changer les choses. Orwell disait qu'il ne faut pas attendre qu'un tel régime soit installé pour le changer; Moore suggère que la cupidité humaine est partout, surtout dans les officines du pouvoir et qu'on peut toujours l'exploiter.

Finalement, nous étudierons les utopies au cinéma. Les utopies au cinéma sont souvent présentées comme des contre-utopies ou dystopies que l'on doit quitter ou dont on doit se débarrasser ou quitter. Une différence majeure avec les romans qui se veulent contre-utopiques ou dystopiques est que dans ces contre-utopies ou dystopies cinématographiques, le protagoniste réussit la plupart du temps à s'échapper – *THX-1138* (1971), *Handmaid's Tale* (1990), *Clockwork Orange* (1971), *Fahrenheit 451* (1966), *Gattaca* (1997), *Planet of the Apes* (1968) – ou à renverser le système en place – *Equilibrium* (2002), *Logan's Run* (1976), *Minority Report* (2002), *Demolition Man* (1993), *Total Recall* (1990), *Zardoz* (1974). L'impact de ces *happy endings* sur les idées utopiques présentées dans ces œuvres sera discuté. Est-ce que ce choix scénaristique crée un engouement pour les idéaux qui ont triomphé similaire à ce que Jack London a créé dans *The Iron Heel* (1908)? Ou est-ce que ces choix amenuisent l'impact du film et du message qu'il essaie de transmettre, le transformant en banal divertissement?

Peu d'utopies au cinéma ne se terminent pas par une fin heureuse ou un statu quo. Nous nous servons donc de ces rares films, entre autres, *Brazil* (1985), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *Soylent Green* (1973), *The Village* (2004) comme élément de comparaison pour déterminer si l'idée contre-eutopique ou dystopique passe mieux quand le protagoniste ne réussit pas à s'échapper ou à transformer la société.

Nous discuterons aussi des décisions scénaristiques de l'adaptation cinématographiques du roman graphique *V for Vendetta* (1990) d'Alan Moore. Le film produit en 2005 semble fidèle à la bande dessinée mais comme la plupart des adaptations a fait des choix scénaristiques qui en change l'impact. Ce qui est d'intérêt pour notre discussion est qu'ils n'ont pas changé le dénouement comme tel – dans les deux cas, le gouvernement tyrannique est renversé – mais ils en ont changé le sens. Ils ont aussi changé des éléments majeurs du personnage de V, de distant et paternaliste qu'il était dans le roman graphique, il tombe amoureux de sa protégée Evey Hammond. La dystopie du roman graphique devient une contre-eutopie dans le film. De quelle façon ces changements influencent-ils la perception de l'œuvre?

Le réalisateur du film dystopique *Brazil* Terry Gilliam a dû se battre avec les producteurs pour terminer le film comme il l'entendait, soit avec un Sam Lowry lobotomisé. Les producteurs voulaient la version que la postérité a appelée *love conquers all*. Dans cette version, Harry Tuttle vient le sauver et l'aide à s'enfuir avec Jill. La version de Gilliam ajoute que ce n'était qu'un rêve. Gilliam a fini par gagner son bras de fer. Nous discuterons de l'impact qu'une telle conclusion aurait eu sur les perspectives possibles du film.

En résumé, le terme *utopie* décrit toute proposition ou instauration de refonte majeure d'une société sans prendre position sur le résultat ainsi atteint, c'est-à-dire sans perspective prédéterminée: le terme utopie est neutre. Pour décrire la perspective positive ou négative que

l'auteur veut assigner à l'utopie – ou la perspective qu'en bout de ligne le lecteur choisira – les termes eutopie et contre-eutopie, respectivement, sont utilisés. Quant au concept de dystopie, on y reviendra plus en détails lors du troisième chapitre, il présente une utopie où le bien-être d'une société dans son ensemble n'est pas recherché. On trouve à la tête d'une dystopie une oligarchie qui a pour seul raison d'être de perpétuer l'utopie même si pour atteindre cet objectif, des oligarques doivent être sacrifiés.

Ouvrages cités

- A. Rey et J. Rey-Debove, *Le Petit Robert*. Paris, Éditions Le Robert, 1990. 2172 p.
- Baker-Smith, Dominic et Barfot, C.C. *Between Dream and Nature: Essays on utopia and Dystopia*. Amsterdam: Éditions Rodopi B.V. 1987. 228 p.
- Claeys, Gregory et Tower Sargent, Lyman. *The Utopia Reader*. New York, New York University Press. 421 p.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter and Other Writings*. New York, W.W. Norton & Company. 2005. 744 p.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. London, Flamingo Press, 1994. 237 p.
- J.A. Simpson et E.S.C. Weiner, *The Oxford English Dictionary, second edition*. Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Orwell, George. *Animal Farm* London, Penguin Books, 1945.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London, Penguin Books, 1949. 325 p.
- "**parasitism.**" Encyclopædia Britannica. 2007. Encyclopædia Britannica 2006 Ultimate Reference Suite DVD .
- Truffaut, François et Scott, Helen. *Hitchcock, édition définitive*. Paris, Gallimard, 1985. 311 p.
- vase. [http://researchfrontiers.uark.edu/F3\\_vase-face.jpg](http://researchfrontiers.uark.edu/F3_vase-face.jpg)
- Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. Westport, Greenwood Press. 1962. 191 p.

Island d'Aldous Huxley: tentative ratée d'eutopiser *Brave New World*

Les aspirations utopiques d'un auteur – qu'elles soient eutopiques, contre-eutopiques ou dystopiques – sont un miroir de ses préoccupations personnelles premières. Elles sont un reflet de la perspective avec laquelle il regarde le monde dans lequel il vit. L'œuvre entière d'un auteur sera influencée par cette perspective. Par exemple, l'œuvre de George Orwell qui précède son ultime roman *Nineteen Eighty-Four* – tant ses romans que ses essais – laissent deviner le monde de Big Brother décrit dans sa célèbre dystopie. Ses romans dépeignent la vie de citoyens ordinaires, imparfaits, qui tentent de se faire une place décente dans la société où ils vivent et y échouent lamentablement: l'individu est impuissant face au système en place.<sup>4</sup> Edward Bellamy, l'auteur de la plus populaire eutopie du 19<sup>e</sup> siècle, *Looking Backward: 2000-1887* (1888), a toute sa vie conservé la même perspective soit que l'avènement de l'utopie socialiste est inévitable. Il écrit plus tard la suite des aventures de Julian West – le héros de *Looking Backward* – dans *Equality* (1897) où il élabore sur la vie parfaite de l'état socialiste du 21<sup>e</sup> siècle. Il a aussi publié de nombreux essais et éditoriaux où il élabore sur les bienfaits des idéaux socialistes. Lui aussi, conserve la même tangente, dans son cas eutopiste.

Il est par conséquent rare que l'auteur d'une eutopie publie plus tard une contre-eutopie ou vice-versa.<sup>5</sup> L'esprit qui caractérise habituellement les auteurs de ces deux styles littéraires

---

<sup>4</sup> Dans *Coming Up for Air*, George Bowling veut, ne serait-ce que pendant un après-midi, penser à lui avant ses devoirs familiaux et professionnels; dans *Keep the Aspidistra Flying*, Gordon Comstock veut devenir poète et renie son héritage "upper middle class"; dans *Burmese Days*, John Flory rejette les valeurs des Anglais vivant en Birmanie mais tente pas tous les moyens de s'en accommoder par amour pour une belle; et dans *Animal Farm*, les animaux se révoltent avec les résultats que l'on sait. Chacun de ces romans présente des personnages en marge qui essaient de s'affirmer face à une force sociale dominante mais terminent écrasés par celle-ci, tout comme Winston face à Big Brother dans *Nineteen Eighty-Four*.

<sup>5</sup> H. G. Wells a exploré les deux genres. Cependant, *A Modern Utopia* est un essai et non une fiction eutopique. Son seul roman véritablement contre-eutopique est *The Sleeper Awakes*, où Wells décrit de façon

se trouve aux antipodes l'un de l'autre. L'auteur eutopiste est idéaliste, a pleine confiance en la malléabilité de la nature humaine et croit sincèrement qu'un monde meilleur est non seulement possible mais visible à l'horizon. L'auteur contre-eutopiste est quant à lui définitivement plus cynique, suspicieux des instances qui le dirigent et croit plutôt que le monde peut être plus vivable et convenable qu'il ne l'est présentement mais ne pourra jamais atteindre la perfection sans faire perdre à l'être humain l'individualité qui le caractérise. L'eutopiste croit qu'un même rêve peut être partagé par tous; le contre-eutopiste croit que le partage d'un même rêve est impossible sans perdre ce qui rend l'Homme unique. Résumé à sa plus simple expression, l'un voit le verre à moitié plein et l'autre à moitié vide. Les deux visions sont par définition incompatibles. Pourtant, trente ans après l'incontournable contre-eutopie *Brave New World*, Aldous Huxley publie un roman eutopique, *Island*.

Le roman raconte comment un journaliste cynique, Will Farnaby, échoué sur le rivage de l'île idyllique de Pala, découvre l'organisation sociale de cette civilisation qui tente de rester coupée du monde contemporain capitaliste. Il en arrivera trop tard à embrasser la philosophie de ce monde pacifique et paisible: Pala est prise d'assaut et sera détruite par les forces sans scrupules et cupides de l'état voisin qui désire mettre la main sur le pétrole qui abonde dans le sous-sol de Pala. L'ironie ultime est que Farnaby est l'élément catalyseur de la destruction de Pala. Il avait pour mission d'aider les intérêts capitalistes européens à prendre contrôle de l'île.

*Island* trouve sa genèse dans la préface qu'Huxley a écrite pour la réédition de *Brave New World* en 1946, quatorze ans après sa parution. Il y confiait son insatisfaction vis-à-vis

---

détaillée la société futuriste où un "dormeur" se réveille. (Wells emprunte ici l'idée de Bellamy.) Ses autres romans de science-fiction tombent plus dans la catégorie para-utopique car les sociétés présentées dans ces romans ne sont jamais décrites en détails. Elles ne sont que des décors. Par exemple, la société futuriste de *The Time Machine* n'est pas contre-eutopique car elle n'est pas le fruit d'une planification désirée. Elle n'a pas été instaurée mais a évolué suite au fracas de conflits mondiaux.

certain aspects centraux du roman particulièrement la conclusion. Selon lui, la faute la plus grave du roman concerne le sort réservé au Sauvage :

“The Savage is offered only two alternatives, an insane life in Utopia, or the life of a primitive in an indian village, a life more human in some respects, but in others hardly less queer and abnormal. (..) If I were now to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and the primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity.” (*Brave* ii-iii)

Quinze ans après ce commentaire, après avoir sérieusement considéré réécrire *Brave New World* au complet, Huxley consacre un roman entier à cette troisième alternative, à cet espoir d'équilibre, en faisant découvrir l'île fictive de Pala dans *Island*.

Comme il a été discuté dans le premier chapitre, une utopie est à sa base un projet de société qui a pour but de créer un monde parfait pour ses habitants. Ce qui détermine ultimement si un projet donné est eutopique ou contre-eutopique est la perspective présentée par son auteur mais il en tient au lecteur de déterminer la perspective finale, peu importe ce que l'auteur propose.

Pour Huxley, *Brave New World* est une contre-eutopie et la très grande majorité des lecteurs lui donne raison. Le monde de Ford n'est pas un monde souhaitable, ce modèle de société ayant enlevé à l'être humain ce qui faisait de lui un être humain: son individualité et le pouvoir de choisir sa destinée. Il est possible d'argumenter le contraire, soit que cette société est un Paradis. Cette société ne connaît pas la pauvreté, la violence, la maladie et personne n'y est malheureux, même si ce bonheur est artificiel. Les éléments perturbateurs, Bernard Marx, Helmholtz Watson ainsi que le Sauvage ne sont que des grains de sable ponctuels dans la machine de l'État Mondial. Les deux premiers sont des criminels de la pensée pour cause de

"défaut de fabrication" car ils en sont venus à questionner l'état Fordien parce qu'ils ont été conçus ou formés de façon imparfaite dans les laboratoires de l'état. Métaphoriquement, leur contestation est accidentelle et est le résultat d'une pièce défectueuse et non de conduite dangereuse. Le Sauvage pour sa part n'y a pas sa place car il a été conçu et élevé à l'extérieur du monde de Ford et est donc une anomalie, le Meilleur des Mondes n'ayant pas été conçu pour son "espèce". À la fin du roman, ces entités perturbatrices sont tour à tour éliminées et la société retrouve son équilibre. Le système immunitaire de la société fordiste s'est débarrassé des trois virus et n'en deviendra que plus fort si jamais d'autres viennent à réapparaître. Il n'y a pas de mouvement de contestation naissant et aucun doute n'a été semé dans la population, preuve que la société fonctionne.

Huxley présente définitivement *Island* comme une eutopie. Fait troublant pour une eutopie, la conclusion d'*Island* rappelle le cynisme de jeunesse d'Huxley, cynisme qui avait fait la force de *Brave New World*. On parle ici de cynisme car à la fin du roman, Huxley détruit son eutopie sans laisser entrevoir un espoir de renaissance. En terminant son eutopie ainsi, Huxley brise le traditionnel moule eutopique. L'eutopie classique présente une société idéale et travaille à la rendre belle et séduisante comme un joyau sans prix. À la fin de ces eutopies, le voyageur ou l'étranger qui a été témoin de ce monde parfait retourne dans son monde et raconte ce qu'il y a vu avec moult détails. Cette forme a pour but de semer dans l'esprit des gens l'idée qu'un monde meilleur est possible et que c'est *cette* société qu'il faudrait prendre comme modèle. Huxley refuse d'embrasser cette forme et préfère détruire Pala et sa culture après en avoir fait miroiter les valeurs au lecteur. Cette décision est à la base de l'échec d'*Island*, tant le roman que l'eutopie.

*Island* et *Brave New World* semblent aux antipodes l'un de l'autre. L'un est futuriste et l'autre est contemporain. L'un est un roman de science-fiction et l'autre ressemble à un traité d'anthropologie. L'un avertit et l'autre propose. Bien que le but d'Huxley avec *Island* était positif, soit d'offrir une recette qui pourrait mener au bonheur de toute société, il reste que la filiation entre *Brave New World* et *Island* est grande et ne peut être reniée. Ce lien est tellement grand qu'on en vient à la conclusion que le second est en quelque sorte un *remake* du premier. Plus qu'un *remake*, avec *Island* nous avons droit – n'en déplaise aux intentions originelles d'Huxley – à une réinvention positive de *Brave New World*.

Une réinvention – ou *reimagining* – est la version postmoderne de ce que le jargon cinématographique appelle un *remake*. Quand Huxley a entrepris *Island*, il l'a fait après avoir considéré réécrire son chef-d'œuvre *Brave New World*. Le résultat est donc un *remake* thématique et non narratif de *Brave New World*. Huxley a pris les éléments de base pour créer quelque chose d'entièrement nouveau mais qui n'a de cesse de rappeler l'original. Fruit de la postmodernité, le procédé de réinvention prend un personnage ou une société donnée et lui donne une étoffe et une profondeur qui manquaient à son existence pré-postmoderne. Il en résulte une impression de vraisemblance qui devrait rendre – c'est du moins l'espoir des auteurs – moins fictif ce qui est décrit et faire en sorte que le lecteur suspende plus facilement son incrédulité et comprenne mieux les motivations d'un personnage ou de la société qu'on lui présente.

Dans *Le Meilleur des Mondes*, Huxley était des décennies en avance sur son temps en envisageant la réalité du clonage, la contraception rendue facile et l'impact des drogues – légales ou non – sur les mœurs contemporaines. De la même manière, il était vingt ans en avance dans sa démarche littéraire. Il devance tout un courant littéraire en réinventant un de ses propres

ouvrages. Huxley n'a pas sciemment réécrit *Brave New World* mais comme il sera démontré subséquemment, il y reprend les mêmes thèmes et préoccupations en n'en changeant que l'emballage. *Island* est en quelque sorte une copie carbone de *Brave New World*. On y reconnaît les mêmes éléments de base mais vu d'une perspective différente.

La critique a très mal reçu *Island* lors de sa publication. Frank Kermode résume bien l'opinion générale: "Reviewers ought to watch their superlatives, but *Island*, it is reasonable to say, must be one of the worst novels ever written" (Watt 453). Les divers critiques reprochent principalement au roman d'être beaucoup trop long et de sermonner à outrance le lecteur.

La longueur est effectivement aux limites du tolérable. Contrairement à *Brave New World*, où il était succinct dans sa présentation de l'État Mondial et laissait à l'imagination – fort capable – du lecteur moyen le soin de combler les informations manquantes, dans *Island*, Huxley est incapable de contrôler son enthousiasme envers le monde Palanais. Il désire à un point tel que le lecteur apprécie et adopte l'idéal Palanais qu'il perd toute perspective narrative. Le roman ne devient alors qu'une suite de sermons et de cours magistraux maladroitement déguisés en roman. Il est très difficile pour le lecteur de s'enthousiasmer pour cette société tant il est difficile de voir ce monde à travers le brouillard de doctrines philosophiques, sociales, économiques et spirituelles qui brouillent ledit roman.

Il est vrai que cet enthousiasme est le propre des romans eutopistes: l'aspect récit y est presque toujours négligé pour faire plus de place aux idées, ce qui a pour résultat d'en alourdir la lecture et afflige le récit d'un aspect prêcheur dont il est difficile de faire abstraction. Les mêmes idées présentées sous la forme épurée d'un essai auraient sans doute eu plus d'impact. C'est un aspect typique des romans eutopistes. Ils sont la plupart du temps intéressants au niveau des idées mais difficiles à lire tellement ces idées sont noyées dans un récit la plupart du temps

inintéressant et simpliste au point de frôler l'infantilisme. *Looking Backwards* et *Walden Two* souffrent du même problème. Dans ces eutopies, le personnage principal est un St-Thomas qui sera inévitablement converti avant la fin du récit. La faiblesse de ces romans se retrouve dans la facilité avec laquelle les incrédules sont éventuellement convertis. Les auteurs assument à tort que la conversion du héros de leur récit amène automatiquement par extrapolation symbiotique celle du lecteur. C'est cette extrapolation – erronée – qui a fait choisir aux auteurs idéalistes la fiction au lieu de l'essai pour partager leur eutopie.

Les auteurs eutopistes ont trois principales raisons d'utiliser le roman plutôt que l'essai pour véhiculer leurs idées. Dans un premier temps, les romans sont généralement plus populaires que des monographies ou essais politiques. Les idées de l'auteur eutopiste ont donc plus de chances d'être lues et propagées par le roman que l'essai. C'est une façon de sortir les idées de leur tour d'ivoire et de les offrir aux gens ordinaires qui sont, après tout, plus affectés par les travers de la société dénoncés par l'auteur, que leur élite qui lit la plupart du temps ces essais.

Dans un deuxième temps, le récit permet de mieux visualiser la société présentée. Telle la maquette d'un immeuble, le roman aide à concevoir les changements et leurs impacts sur une société. Le roman donne une réalité à l'utopie présentée et, plus important, laisse présager que de tels changements sont dans le domaine du possible et du réalisable.

Dans un troisième temps, les fictions eutopiques font appel à l'émotion du lecteur et non à sa raison. Bien que les essais eutopiques aient le même objectif que les fictions eutopiques, leur fonctionnement auprès du lecteur diffère grandement. Un essai est une suite d'arguments qui tentent de séduire par leur force intrinsèque. Un argument qui s'appuie sur des bases

rationnelles solides a plus de chances d'être accepté qu'un argument fallacieux. Un essai tente de séduire l'intellect du lecteur.

Une fiction eutopique prend des arguments, fallacieux ou non, et les présente le mieux possible afin de séduire le cœur et non la tête du lecteur. Une eutopie dore une pilule afin qu'elle soit mieux avalée. Un stratagème commun est d'introduire un personnage auquel le lecteur peut s'identifier. Ce personnage doit avoir une perspective similaire à celle du lecteur pour ensuite déclencher une épiphanie chez ce personnage qui aboutira – c'est ce qui est souhaité – à un sentiment similaire chez le lecteur. De la même façon qu'un film d'aventures tient le spectateur sur le bout de son siège et un film d'horreur le tient enfoncé dans celui-ci, une fiction eutopique veut faire réagir le lecteur ou spectateur.

Plus que les autres types d'utopies, une eutopie réussie inspire le lecteur à vouloir changer l'état des choses et à désirer l'eutopie suggérée. *Island* échoue à ce niveau. Pour mieux expliquer ce qui fait qu'une eutopie est réussie ou non, on fera appel au concept d'interpellation de Louis Althusser. L'interpellation est une bonne façon d'expliquer à quel niveau les utopies en général – et les eutopies en particulier – doivent fonctionner pour atteindre le lecteur. La lecture d'une utopie doit situer le lecteur et lui faire prendre conscience de sa position à l'intérieur du système étatique dans lequel il se trouve. Ensuite, cette lecture doit présenter un système étatique alternatif de beaucoup supérieur au système actuel afin d'inspirer chez le lecteur un désir de changement. Cette inspiration fonctionne par le phénomène de l'interpellation.

### **Interpellation de l'individu**

Selon la tradition marxiste<sup>6</sup>, l'État est une "machine" de répression qui permet aux classes dominantes d'assurer leur domination sur la classe ouvrière (Althusser 9). Il fait la distinction entre le pouvoir d'État et l'appareil d'État. Le pouvoir d'État est constitué de ceux qui gèrent l'état tandis que l'appareil d'État est ce que le pouvoir d'État gère. Le pouvoir d'État change – les différents gouvernements se succèdent – mais jamais l'appareil et les règles qui le régissent. C'est pour cela que selon la théorie marxiste, l'appareil d'État est dit *répressif*. L'objectif de la lutte des classes concerne dans un premier temps le pouvoir d'État. Le prolétariat doit prendre le pouvoir d'État. Une fois cet objectif atteint, il est nécessaire pour lui de détruire l'appareil d'État afin de le remplacer par un appareil d'État entièrement nouveau et remplissant les objectifs de la révolution marxiste (11-12). Ce modèle révolutionnaire est universel et c'est le modèle que devra suivre tout projet utopique afin d'instaurer un nouvel appareil d'État. Ce qui complique les choses pour les promoteurs du changement, c'est que l'Appareil (répressif) d'État – constitué du Gouvernement, de l'Armée, de la Police, des Tribunaux, etc. – est appuyé dans sa tâche par différents Appareils *Idéologiques* d'État (AIÉ).

Tandis que le pouvoir de l'Appareil Répressif d'État est facile à situer pour un révolutionnaire – on peut attaquer physiquement l'Armée, la Police – le pouvoir des Appareils Idéologiques d'État est subtil et diffus. Il s'agit ici de différents outils d'endoctrinement de la population. On parle, par exemple, d'AIÉ religieux, familial, culturel et scolaire. Ces AIÉ ont pour but de mouler l'esprit de la population et la rendre plus docile pour l'Appareil Répressif d'État. L'Appareil Répressif d'État fonctionne principalement à la violence, et secondairement à

---

<sup>6</sup> La théorie d'interpellation d'Althusser est à la base marxiste. Le but de cet ouvrage n'est pas de prendre partie pour ou contre cette option politique mais seulement d'en discuter dans la perspective où le but ultime de tout auteur eutopiste est de changer et transformer le système en place et de le remplacer avec le modèle élaboré dans son eutopie. On peut donc parler d'eutopie socialiste dans un monde capitaliste ou d'eutopie démocratique dans un régime totalitaire, l'important est de souligner le décalage entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'on le désire..

l'idéologie, tandis que les Appareils Idéologiques d'État fonctionnent principalement à l'idéologie et secondairement à la répression (14). L'Appareil Répressif fait rentrer dans le rang ceux qui résistent à l'endoctrinement des différents AIÉ. Le but de l'Appareil d'État est de s'assurer par la force sa perpétuité; le but des appareils Idéologiques d'État est de l'assurer par l'endoctrinement. Ces Appareils forment les sujets d'une société pour mieux les contrôler. Ce sont les sujets qui perpétuent l'idéologie dominante. L'Appareil d'État doit constamment constituer les individus d'une société donnée en sujet qui appartient de par son endoctrinement à l'Appareil d'État.

"C'est en effet le propre de l'idéologie que d'imposer (sans en avoir l'air, puisque ce sont des "évidences") les évidences comme évidence, que nous ne pouvons pas ne pas reconnaître, et devant lesquelles nous avons l'inévitable et naturelle réaction de nous exclamer "C'est évident! C'est bien ça! C'est bien vrai!" (30)

Chaque individu d'une société est *toujours déjà* un sujet formé par les AIÉ. Cet endoctrinement crée le phénomène d'interpellation où le sujet se reconnaît dans l'idéologie mise en place. Il est interpellé selon les dogmes que l'Appareil d'État a instaurés, et ce peu importe si ces dogmes lui sont bénéfiques. Althusser donne l'exemple du policier qui interpelle un individu: "Hé, vous, là-bas!". L'individu se retourne parce qu'il est conditionné par les AIÉ à répondre à cette interpellation. L'individu de toute société, selon ce concept, est constitué en sujet appartenant à l'idéologie dominante dès sa naissance. Il est comme un poisson qui ignore qu'il baigne constamment dans l'eau tellement elle fait partie de son environnement. C'est ici que cette théorie recoupe le monde des utopies.

Les eutopies présentent une façon différente de concevoir la société. Elles doivent présenter aux individus une société supérieure à la leur qu'ils doivent envier. Il faut donc que

l'auteur choisisse bien les éléments à inclure dans son récit afin que le contraste entre la société réelle et la société idéale soit clair. Ensuite et surtout, une fois le contraste établi, l'individu doit être enthousiasmé par l'eutopie et vouloir participer à son instauration. Une eutopie réussie doit donc interpeller le sujet et l'amener à réaliser son statut d'endoctriné par l'Appareil d'État en place. Une eutopie réussie doit en quelque sorte *contre-interpeller* l'interpellation officielle de l'Appareil d'État. Ceci dit, une interpellation eutopique réussie ne garantit en rien l'instauration de l'eutopie. Elle peut cependant affecter un Appareil Idéologique d'État et lui enlever de l'influence ou même la détruire. So on regarde la Russie avant et après la Révolution, on peut suggérer que bien peu de choses ont changé entre la Russie tsariste et la Russie soviétique. Le pouvoir d'État a changé mais pas l'appareil d'État. La bureaucratie répressive tsariste a fait place à la bureaucratie répressive soviétique. On peut cependant affirmer que l'AIÉ religieux a été éliminé<sup>7</sup> pendant le règne soviétique.

En refusant de respecter la structure classique des eutopies – à la fin l'Utopie doit être là, parfaite, tentante et inspirante – Huxley ruine *Island*. La fin négative ne donne aucune chance au lecteur d'être interpellé. Comment peut-on être inspiré par une idée, si bonne soit-elle, qui n'a pas fonctionné? La conclusion empêche le lecteur de réaliser la différence entre son monde et celui présenté dans l'eutopie. Il reste donc un sujet de l'Appareil d'État que l'eutopiste voulait changer.

Pour ce qui est des contre-eutopies et dystopies, l'interpellation a aussi lieu mais fonctionne d'une autre façon. Les contre-eutopies et dystopies sont de différents types d'avertissements au lecteur. Les eutopies veulent remplacer l'Appareil d'État dans son entier.

---

<sup>7</sup> Certains diront qu'il a été remplacé par le culte de la personnalité de Staline et des leaders de la Révolution, soit une forme de religiosité, mais ce n'est pas de la religion de facto.

Les contre-eutopies peuvent aussi être critique de l'Appareil d'État mais s'en contente; elles veulent surtout critiquer un certain projet ou élément utopique. Les dystopies veulent prévenir l'avènement de certains idéaux négatifs ou critiquer certaines tendances inquiétantes de l'Appareil d'État.<sup>8</sup> Une interpellation réussie d'une contre-eutopie ou d'une dystopie ne changera pas l'Appareil d'État mais va amener le lecteur à réaliser sa place dans le système. Une interpellation réussie fonctionne un peu comme la pilule rouge dans le film *The Matrix*<sup>9</sup>:

Morpheus: "You take the blue pill and the story ends. You wake in your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill and you stay in Wonderland and I show you how deep the rabbit-hole goes. Remember -- all I am offering is the truth, nothing more."

La pilule rouge permet donc au sujet de se situer par rapport à l'Appareil d'État et potentiellement agir contre lui si le besoin se présente. Contre-eutopies et dystopies ne sont pas révolutionnaires.

### **Island versus Brave New World**

L'examen du modèle à la base des deux sociétés permet de constater comment Huxley s'est attaqué à la tâche d'améliorer le *World State* fordien. *Brave New World* a pour inspiration le modèle conçu par Henry Ford. Il a joint technologie et capitalisme avec le succès que l'on connaît. Ce sont les impacts de cette union sur la société qu'Huxley contestait en partie dans

---

<sup>8</sup> Les contre-eutopies et dystopies sont discutées plus en détails dans le troisième chapitre.

<sup>9</sup> Le film *The Matrix* a la particularité de comporter des éléments contre-eutopique et dystopique. Malgré le fait que la Matrice se serve des humains pour s'alimenter, la quasi-totalité des humains n'est pas au courant et vit relativement bien à l'intérieur de la Matrice, ce qui n'est pas sans rappeler *Brave New World*. On peut même suggérer une forme de société symbiotique. Le personnage de Cypher veut d'ailleurs retourner y vivre et l'Oracle ne veut pas la quitter. D'un autre côté, quand on examine la situation planétaire dans son ensemble, le monde post-apocalyptique est sans hésitation dystopique, le genre humain n'étant qu'une source d'énergie où ceux qui refusent d'intégrer la Matrice sont chassés comme de la vermine.

*Brave New World*. Dans *Island*, le modèle à la base de Pala est le fruit de l'amitié entre un médecin écossais naufragé sur l'île de Pala au 19<sup>e</sup> siècle et du roi de l'île, le *raja*, philosophe à ses heures, donc fondé par un occidental et un oriental. Huxley laisse croire que c'est l'origine capitaliste qui est à la base de la contre-eutopie fordienne et qu'en changeant le point de référence de cette société, soit la fusion du meilleur de deux cultures, la société ne peut qu'être bienveillante. Les fondateurs ont mis sur pied les bases du système qui a fait de l'île un paradis en créant un équilibre entre le positif et le négatif de chacune des civilisations des fondateurs. Le capitalisme débridé de l'occident est maté par le minimalisme de l'orient; la médecine strictement naturelle est jumelée à la médecine moderne. Contrairement à ce que *Brave New World* laissait croire, Huxley n'est pas contre la modernité mais la manière dont elle est utilisée. Pala est fondé comme l'État Mondial sur un symbole de modernité. À la différence qu'Huxley lui accole cette fois une conscience, un aspect humain qui manquait à *Brave New World*. Cet aspect humain, selon Huxley, va tempérer les ardeurs antisociales à la base du monde moderne. Il croit que la dialectique forcée par cette philosophie bicéphale est la voie à suivre et ne peut que réussir. Il nous présente d'ailleurs avec moult détails le fonctionnement de cette société.

Dans sa réinvention, Huxley, étrangement, à la fois complexifie et simplifie la prémisse originale de *Brave New World*. Il la complexifie en reprenant la plupart des idées de base que sa contre-eutopie contenait, les développe et en explique leur potentiel positif. Il reprend les idées de base de sa contre-eutopie (contrôle des naissances, utilisation des drogues, éducation par endoctrinement) et les étoffe afin de les rendre plus réalistes et démontre comment elles peuvent être bénéfiques si on en change l'approche (ou la perspective). Il *dé-sciencefictionnalise* la société fordiste. Ce faisant, le récit subit une transformation radicale. D'un avertissement

devant les excès prévisibles de la modernisation de la société au début du 20<sup>e</sup> siècle, on passe à un manuel sur l'art de vivre en harmonie avec la planète.

Huxley simplifie aussi la prémisse en transposant l'action dans la société contemporaine, une façon de donner un réalisme à l'île de Pala, réalisme qui aide le lecteur à mieux imaginer cette société mais aussi à mieux croire en sa potentielle proximité. Ce procédé rappelle la forme la plus populaire des eutopies soit le récit de voyage. Dans ces eutopies, un occidental découvre un monde nouveau dont la société fonctionne selon des structures complètement différentes de celles qu'il connaît et, très important, fait son envie et par extension, celle du lecteur. Ce nouveau monde doit être palpable afin que l'on puisse croire à son instauration dans sa propre société mais également assez différent pour vouloir embrasser ces différences.

Le problème principal d'*Island* est qu'Huxley a mal géré l'équilibre nécessaire entre théorie et fiction. Trois cent cinquante pages d'une suite de sermons sur cette île paradisiaque laisse au lecteur l'impression que les habitants ne font que philosopher *dans* un décor enchanteur plutôt que de se confondre *avec* le décor enchanteur. C'est comme si Huxley avait pris les slogans simplistes que l'hypnopédie se charge d'inculquer dans *Brave New World* – "Every one belongs to every one else.", "Ending is better than mending.", "Cleanliness is next to fordliness." – et avait décidé d'élaborer sur chacun d'eux pendant plusieurs chapitres. La confiance qu'il avait dans le lecteur de *Brave New World* s'est évaporée lors de l'écriture d'*Island*. Pourtant, la société fordienne présente des concepts bien plus complexes que le gros bon sens saupoudré de philosophie taoïste et accentué par les paradis artificiels de Pala. Le lecteur comprend l'idée générale de chaque concept après quelques pages mais Huxley s'entête à préciser sa pensée dans de longues envolées sans laisser de répit au lecteur.

Selon le critique Keith M. May, la concision de *Brave New World* est exceptionnelle dans l'œuvre de Huxley:

"Huxley's book is rather short. (...) Huxley's usual tendency is to expand rather than to compress. In other novels he generally devotes many pages to matters that in *Brave New World* sometimes occupy only a few lines." (May 101)

C'est peut-être cette concision inespérée qui a fait de *Brave New World* un classique qui a marqué des générations de lecteurs.<sup>10</sup> Il est possible qu'un *Island* plus concis aurait été mieux reçu et possiblement rejoint d'autres utopies classiques comme *Utopia*, *Looking Backward* et *Erewhon*.<sup>11</sup> Malgré leurs défauts inhérents à la forme eutopiste, ces œuvres laissent au lecteur une marge de manœuvre raisonnable pour apprivoiser les idées qui y sont proposées et éventuellement se situer par rapport à elles. Une eutopie réussie doit normalement créer de l'enthousiasme chez le lecteur. Le récit n'y est également qu'un prétexte pour présenter des idées mais les auteurs de ces classiques ont mieux équilibré leurs ingrédients, rendant la lecture beaucoup moins indigeste.

De leur côté, les romans contre-eutopistes se tirent beaucoup mieux d'affaire. Il semble beaucoup plus facile de créer un récit intéressant à partir d'une société imaginaire négative que pour un paradis. Le groupe américain Talking Heads chantait que ce qui caractérisait le Paradis était qu'il ne s'y passait rien.<sup>12</sup> C'est ce qui semble être à la base des problèmes auxquels font face les récits eutopiques: rien ne s'y passe. Quand la félicité a (supposément) été atteinte, il ne

---

<sup>10</sup> Dans des récits contre-eutopiques ou dystopiques, la longueur ne semble pas être un facteur car le récit y est, la plupart du temps, toujours mieux étoffé. On suggère que *Brave New World* a été un succès parce qu'il était plus succinct en le comparant au reste de l'œuvre d'Huxley à qui on a maintes fois reproché le manque de concision.

<sup>11</sup> Ces eutopies ne sont pas courtes mais leurs idées sont expliquées de façon concise de sorte que le lecteur n'a pas l'impression de faire du surplace.

<sup>12</sup> "It will not be any different. / It will be exactly the same. / It's hard to imagine that nothing at all. / Could be so exciting, / Could be so much fun. / Heaven is a place where nothing ever happens." (Fear of Music)

reste plus rien à faire. Le bonheur total une fois atteint, que ce soit grâce au *soma* ou au *moksha*, la vie perd quelque peu sa raison d'être et perd à être racontée. Le désir des auteurs idéalistes de partager leur mode d'emploi vers un monde idéal avec la population serait mieux servi par l'essai. Le *Manifeste du Parti Communiste* version roman n'aurait sans doute pas eu l'impact qu'il a eu si Karl Marx avait enrobé ses théories de fiction. La simple présentation d'une société eutopique, si parfaite soit-elle, n'est pas suffisante pour pallier à l'absence d'un récit en bonne et due forme.

De la même façon que le besoin de concevoir des eutopies trouve ses racines dans le mythe judéo-chrétien de l'Éden et le besoin d'y retourner après en avoir été chassé, le besoin des idéalistes de mythifier leur société idéale plutôt que de la présenter sous la forme d'essai trouve peut-être son origine dans la référence mythologique ultime: la Bible.

Qu'est-ce que la Bible si ce n'est un code de conduite auquel on a donné une forme narrative? L'inspiration ne se trouve pas dans le contenu de la Bible mais plutôt dans sa forme. La Bible contient plusieurs codes de conduite, certains clairement énoncés, le plus célèbre étant évidemment les Dix Commandements; d'autres sont présentés sous formes de paraboles, principalement dans le Nouveau Testament. Sans vouloir mettre de côté les raisons historiques et politiques qui expliquent la prédominance du christianisme en occident, il ne faut pas omettre l'importance de la Bible en tant que référent ultime de toute une culture. Qu'ils suivent ou non les préceptes qui y sont contenus, les Chrétiens connaissent ses personnages et leurs gestes et y font constamment référence. Dans la Bible, ce sont les prophètes qui parlent<sup>13</sup>. Que sont les auteurs eutopistes si ce n'est que des prophètes modernes qui veulent sauver le monde non pas sous l'influence d'une divinité mais celle d'idées. C'est cette influence qui inspire les eutopistes

---

<sup>13</sup> Ou Dieu qui parle à travers les prophètes diront les puristes.

à présenter leur conception du Paradis sous forme de récit plutôt que de l'essai. Ils désirent que leurs idées se propagent et deviennent éventuellement des références comme les idées véhiculées dans la Bible. Le but est que le lecteur endosse ces idées avec ses sentiments et non, comme dans un essai, avec sa raison. Ceci rend le lecteur plus malléable aux suggestions et moins porté à remettre en question les dogmes proposés par le prophète qui les propose.

On peut pousser l'association eutopiste/prophète plus loin en incluant les auteurs utopistes en tous genres, tant eutopistes que contre-eutopistes ou dystopistes. Ils sont tous prophètes d'une certaine façon. Seul leur *modus operandi* varie. Si les eutopistes présentent des modèles à émuler, les contre-eutopistes offrent des mises en situation devant lesquelles le lecteur doit normalement prendre position. Les dystopistes offrent pour leur part leur vision de l'enfer en présentant l'apocalypse d'une manière contemporaine et en mettant à jour les référents.

Une des raisons pour laquelle *Island* ne fonctionne pas en tant que récit est qu'il est à la fois code de conduite, parabole et apocalypse. Le code de conduite est noyé dans des explications trop détaillées. Les idées proposées par Huxley vont tellement à l'encontre du courant de pensée occidental qu'il s'est cru forcé de tout expliquer en détails, ce qui a eu pour conséquence d'en diluer l'impact sur le lecteur.

La parabole de Will Farnaby, cet occidental corrompu et désabusé qui découvre sur Pala des préceptes qui vont sauver son âme, est ruinée car le pécheur a beau être sauvé à la toute fin, il ne peut apprécier sa félicité car l'Apocalypse est aux portes de Pala. *Island* a beau être long, mais il n'est pas assez long pour bien équilibrer ces trois aspects du roman comme le fait la Bible dans ses milliers de pages, de personnages et de décennies.

D'ailleurs, la conclusion d'*Island* est sans doute son pire handicap. Huxley ne fait pas que détruire Pala à la toute fin de son roman: il détruit en quelques paragraphes tout ce qu'il s'est

entêté à échafauder pendant tout le (très long) roman. Une utopie présente une autre façon d'organiser la société. L'idéal eutopiste doit être présenté de façon telle que le lecteur soit séduit par ce monde inexistant et soit intéressé à l'instaurer dans sa propre société. Les auteurs eutopistes doivent dépeindre des modèles de société de façon telle que le lecteur ne peut s'empêcher d'y rêver. Comme discuté précédemment, Huxley s'accomplit maladroitement de cette tâche mais l'accomplit quand même, quoique de façon laborieuse. Le problème est qu'en détruisant Pala, il détruit tout intérêt de construire ce paradis. Les récits eutopiques ont en commun qu'ils se terminent généralement par le statu quo: la société paradisiaque existe toujours intacte et prospère. Le fait d'exister – même fictivement – laisse croire que cet idéal est atteignable. En détruisant la société Palanaise, il détruit l'enthousiasme et l'intérêt potentiel de ses lecteurs en confirmant que la nature humaine est telle que cette forme particulière de reconstruction du Paradis Terrestre est condamnée à disparaître et, surtout, à ne jamais être instaurée où que ce soit. Si une utopie a pour but de combattre le cynisme en créant l'espoir que des alternatives existent, Huxley a détruit lui-même l'alternative qu'il proposait par son propre cynisme. Huxley s'est avoué déçu par la fin de *Brave New World* dans sa préface de 1946 et a songé la réécrire. Outre sa grande déception devant la manière dont le roman a été reçu, l'histoire ne dit pas s'il a eu les mêmes remords pour la façon dont se termine *Island*.

Dans sa monographie *Scraps of the Untainted Sky* sur les utopies, contre-utopies et dystopies, Tom Moylan explique les mécanismes qui régissent les contre-utopies et dystopies comme suit:

"Crucial to dystopia's vision in all its manifestations is this ability to register the impact of an unseen and unexamined social system on the everyday lives of everyday people. Again and again, the dystopian text opens in the midst of a social "elsewhere"

that appears to be far worse than any in the "real" world. As the mise-en-scène is established in an exponential presentation of the society's structure and operation, the narrative zooms in on one of the subjects of the terrible place. The story line then develops around that alienated protagonist as she or he begins to recognize the situation for what it really is and thus to trace the relationship between individual experience and the operation of the entire system." (Moylan xiii)

Moylan parle ici de fictions contre-eutopiques mais en utilisant des termes plus ambigus et en omettant l'aspect négatif, cette définition décrit tout aussi bien des eutopies. Les eutopies ont également pour but de décrire l'impact d'un système social donné sur la vie de gens ordinaires. Les fictions eutopiques présentent également un "ailleurs" social qui apparaît toutefois meilleur que le "vrai" monde. Une version neutre de cette description renforce l'idée qu'eutopies et contre-eutopies ne diffèrent qu'au niveau de la perspective qu'on lui assigne. L'auteur est celui qui détermine si ce qu'il écrit est eutopique ou contre-eutopique. Le lecteur a toutefois le loisir et le devoir de déterminer quel type d'utopie lui est présenté.

Selon la définition de Moylan, les protagonistes des utopies de Huxley prennent conscience des mécanismes qui régissent leur société respective et tentent de se distancer ou d'embrasser cette expérience. Le Sauvage s'exile dans un phare et échoue. Will Farnaby embrasse la philosophie palanaise mais sa conversion arrive trop tard pour sauver l'île de la cupidité capitaliste. Les expériences de ces personnages ont pour but de mettre de l'emphase sur le côté bénéfique ou maléfique des modèles de société proposés. Huxley réussit bien dans *Brave New World* mais échoue lamentablement, principalement à cause de la conclusion d'*Island*.

Huxley a voulu faire d'*Island* un *Brave New World* dénué de cynisme. *Brave New World* a été écrit dans l'entre deux guerres, au beau milieu de la pire crise économique de l'histoire. L'humeur n'était pas à l'idéalisme mais à l'introspection. Plusieurs cherchaient les raisons de ces misères. Huxley a trouvé les siennes dans l'absurdité de la vie moderne, son rythme effarant, sa technologie hors de contrôle et l'urbanisation accélérée qui en découle. *Brave New World* est un avertissement de ce qui guettait la société moderne dans les années qui suivraient 1932. La lecture du roman laisse croire au lecteur que Huxley dénonçait, entre autres, l'utilisation grandissante des drogues récréatives, l'eugénisme, la société de consommation, la libéralisation des mœurs sexuelles et la division de la société en classes sociales distinctes et immuables. Que l'on soit d'accord ou non avec le côté "Cassandresque" de ces prémonitions, il faut admettre que plusieurs de ses préoccupations se retrouvent aujourd'hui dans l'actualité. La légalisation de drogues récréatives est un enjeu politique important tout comme la sur-prescription d'antidépresseurs. Le clonage et les biotechnologies sont tout autant controversés. L'inégalité grandissante entre riches et pauvres ainsi que la disparition annoncée de la classe moyenne exacerbent les tensions sociales. La société de consommation hors de contrôle a des conséquences graves sur l'équilibre environnemental, tant sur les ressources qu'elle exige que sur le traitement des rebuts qu'elle génère. Cette analyse simplifiée laisse croire que Huxley est un visionnaire de génie qui a su, des décennies à l'avance, reconnaître les défis auxquels seraient confrontés la société moderne, et d'une certaine manière, c'est exact: Huxley a frappé dans le mille. Mais la lecture d'*Island* porte un éclairage nouveau sur ce qu'Huxley dénonçait dans *Brave New World*. À la lecture de son eutopie, on réalise qu'il ne dénonçait pas ces aspects de la société moderne. Ce qu'il dénonçait, c'est la *manière* dont ces aspects étaient implantés et gérés,

ou allaient être implantés et gérés. *Island* dore la pilule de *Brave New World*. *Island* se veut donc une contre-eutopie gérée par un eutopiste.

*Island* seul est, comme on l'a mentionné, un roman sans grand intérêt. Seules ses idées lui procurent un certain intérêt. Mais *Island* prend toute sa valeur quand on le compare à *Brave New World*. *Island* n'est pas simplement une eutopie, c'est une eutopie qui répond à *Brave New World*. Huxley vieux et idéaliste répond à Huxley jeune et cynique. Il ne s'est pas contenté de présenter sa propre version d'un monde meilleur mais bien une version améliorée – selon lui – du *World State* fordien. Chaque élément constituant l'État Mondial trouve son pendant dans l'île de Pala. Ce qui est troublant est que ce que l'on croyait qu'Huxley reprochait et dénonçait dans *Brave New World* n'était pas mauvais en soi mais mal géré ou instauré. Le clonage jumelé à la contraception universelle et obligatoire servait, entre autres, à contrôler les naissances. On retrouve ce même désir absolu de contrôler les naissances dans Pala. La différence fondamentale est que le contrôle des naissances y est naturel et volontaire. Le résultat est le même, bien qu'il paraisse moins systématique: les femmes – ou les couples – n'ont pas de contrôle sur la constitution de leur famille.

L'aspect volontaire de cette décision doit être tout autant contesté car Pala possède également sa forme d'endoctrinement. À l'hypnopédie généralisée de l'État Mondial, Pala oppose l'éducation sous l'influence d'une drogue – la *moksha* – qui aide à la suggestibilité du sujet, particulièrement à l'hypnose, et un dépistage systématique des enfants à la personnalité potentiellement dangereuse – estimé à 20% – pour mieux les encadrer. Ces enfants "dangereux" sont surnommés *somnambules* car – comme les occidentaux – ils passent à côté de ce qui est important dans la vie *comme des somnambules*. Ces somnambules sont considérés dangereux et il est important de les repérer tôt par les autorités palanaises.

"So you see it's very important for any society that values liberty to be able to spot the future somnambulists when they're young. Once they've been spotted, they can be hypnotized and systematically trained *not* to be hypnotized by the enemies of liberty. And at the same time, of course, you'd be well advised to reorganize your social arrangements so as to make it difficult or impossible for the enemies of liberty to arise or have any influence". (*Island* 251)

Ce constat trouve son écho dans *Brave New World*.

"Unorthodoxy threatens more than the life of a mere individual; it strikes at Society itself". (*Brave* 133)

Le Contrôleur mondial s'inquiète pour la Société et le sous-secrétaire à l'éducation de Pala de liberté: les deux cherchent la stabilité de leur société. Bernard Marx est un somnambule. Son somnambulisme aurait pu causer du tort irréparable à l'état mondial. Il n'a pas été hypnotisé par les ennemis de l'État Mondial mais par sa nature humaine que ni l'hypnopédie ni les drogues n'ont pu neutraliser.

Comme la plupart des eutopies, *Island* ne peut concevoir les dommages causés par un cas d'exception i.e. un somnambule qui ne répond pas aux divers traitements. Tout comme dans *Looking Backward* et *Walden Two*, les dirigeants balayaient du revers de la main la possibilité qu'un citoyen puisse être un danger pour leur société en clamant que ce n'est jamais arrivé et que ça n'arrivera jamais. Un Bernard Marx ne peut exister à Pala. S'il venait à en avoir un, le cocktail *moksha* et hypnose aurait vite fait de régler son cas comme l'explique le sous-secrétaire de Pala en discutant des cas extrêmes:

"After a few months of carefully controlled mixing, they're ready to admit that people with a different kind of hereditary makeup have just as good a right to exist as they have". (*Island* 253)

Les dirigeants de Pala ont beau se targuer de désirer avant tout la liberté de leurs concitoyens, c'est leur propre conception de la Liberté qu'ils imposent. Ce faisant, ils agissent de la même façon que l'État Mondial qui lave le cerveau de ses futurs concitoyens de divers slogans supportant les valeurs recherchées par l'État, résumées dans la devise *Communauté, Identité, Stabilité*. Comme des statistiques, on peut faire dire tout et son contraire à des slogans. Pala ne prendrait jamais ce slogan, beaucoup trop terre-à-terre. Mais les dirigeants imposent leur concept de communauté, leur propre version de l'identité palanaise afin d'apporter à l'ensemble de leur société la stabilité qu'ils croient nécessaire pour assurer la Liberté des Palanais.

Les deux romans présentent deux éléments perturbateurs faisant supposément parti de l'élite de leur société respective: Bernard Marx le psychologue Alpha-Plus et Mugaratu le Rani. Ils font tous les deux partie de l'élite de leur société mais sont tous deux vu comme en étant indigne. Une rumeur persistante coure selon laquelle Bernard a été victime d'un accident pendant le processus de clonage – de l'alcool aurait été injectée par erreur dans son embryon – ce qui expliquerait sa singularité tant au niveau du physique que de sa personnalité. Mugaratu, natif de le Pala, est quant à lui victime de l'excentricité de sa mère, régente de l'île en attendant qu'il soit en âge de gouverner. Il n'a pas eu l'éducation Palanaise étant envoyé hors de l'île par sa mère:

Ces personnages sont des dangers pour leur société utopique. Bernard et Mugaratu sont tous deux immatures et égoïstes. L'immaturité de Mugaratu l'empêche de réaliser le bien que le mode de vie Palanais apporte à ses habitants. Bernard ne remet pas en question l'État Mondial,

il tente simplement de se démarquer pour améliorer sa situation personnelle. Ces failles mettent en péril leur société respective. Ces sociétés ont répudié ces personnages. Le sort du Rani est un autre problème de l'eutopie d'Huxley. Il contredit la croyance que toute personne dangereuse peut être guérie. Rani est un somnambule. Il est palanais même s'il a été éduqué hors de l'île. Aucune méthode n'a fonctionné pour le retirer à l'influence de sa mère. Il s'agit d'une autre preuve que malgré la valeur du système social palanais, il ne possède pas les outils pour assurer sa survie. Une raison de plus qui explique l'échec du roman en tant qu'eutopie.

La philosophie de chaque société en ce qui a trait au contrôle des naissances est encore une fois très similaire. Dans l'état fordien, la reproduction est prise en charge par l'état. La sexualité y est encouragée de façon ludique et non dans des buts de procréation. Dans le *Meilleur des Mondes*, l'État faire naître les enfants et les prend en charge jusqu'à leur séniorité. Il les forme et les endoctrine pour en faire des citoyens qui s'imbriqueront dans la société fordienne. Sur Pala, les dirigeants se gardent le droit de choisir avec quelle famille l'enfant va grandir. Selon la personnalité de l'enfant, on lui assigne une famille où on estime qu'il pourra le mieux s'épanouir.

De plus, Pala expérimente également avec l'insémination artificielle et la congélation d'embryon. Les Palanais utilisent ces techniques pour éviter la propagation de gènes négatifs. Si une famille a une histoire de diabète dans la famille, on prendra un sperme ou un ovule provenant d'une famille sans ces problèmes.<sup>14</sup> L'utilisation de cette technique va cependant plus loin que la prévention médicale. Un couple peut vouloir un enfant possédant des gènes de danseur. Pala cherche donc comme l'État Mondial à épurer le bagage génétique de sa

---

<sup>14</sup> Huxley joue encore au prophète, la manipulation génétique est envisagée dans un futur rapproché.

population dans une forme d'eugénisme bienveillante et ainsi améliorer – comme on le fait avec le bétail – la qualité génétique de ses citoyens.

"And the stock is better because it's the manifestation of a better karma. We have a central bank of superior stocks. Superior stocks of every variety of physique and temperament. (..) Give us another century, and our average IQ will be up to a hundred and fifteen." (Island 232)

La façon dont le biochimiste palanais Vijaya Bhattacharya s'extasie devant ses réalisations n'est pas sans rappeler l'enthousiasme du Directeur des incubateurs et du conditionnement devant les étudiants dans *Brave New World*. Une autre filiation entre les deux œuvres.

Afin de mieux visualiser les similitudes thématiques entre les deux romans, on fera appel à un tableau. La première colonne présente le thème mis en évidence dans *Brave New World*, la seconde colonne celui présenté dans *Island*, et la 3<sup>e</sup> colonne, de quelle manière ils se ressemblent.

Thème		But recherché
<i>Brave New World</i>	<i>Island</i>	
Soma	Moksha	Utilisation de drogue pour rendre la population docile
Contraception obligatoire	Contrôle des naissances par les dirigeants	Contrôler la qualité génétique des nouveaux habitants
Naissance entièrement contrôlé par l'État en laboratoire	Utilisation de techniques avancées de reproductions	Améliorer la qualité génétique des habitants
Enfants sont éduqués par l'État	Enfants sont évalués puis assignés à une famille d'accueil	Encourager l'identification à la société dans son entier et non à un petit clan
Utilisation de drogue pour faciliter l'endoctrinement	Utilisation de drogues pour atteindre un seuil mythique de connaissance	Contrôler le savoir qui est disséminé

Ce ne sont que quelques exemples, mais on constate que chaque roman désire contrôler tous les aspects de sa société respective. Huxley présente ce contrôle de façon bienveillante dans *Island* mais inquiétante dans *Brave New World*. Cette réalisation permet de constater qu'Huxley, contrairement à ce que l'on croyait, n'avait pas en horreur l'utopie à la base du *Meilleur des Mondes*. Il était d'accord avec ses grandes lignes mais était en désaccord avec la perspective utilisée. Dans *Island*, il les présente sous un "meilleur" jour. Une contre-eutopie répond normalement à une eutopie en en critiquant les éléments de base et en les présentant sous une autre perspective, habituellement négative. Étrangement, Huxley a fonctionné à l'envers: il a écrit une réponse à une eutopie avant qu'elle n'ait été écrite. *Brave New World* prend chaque élément présent dans *Island* et le dénonce. D'une façon similaire à *Nineteen Eighty-Four*, qui avait à sa base une eutopie positive, le socialisme, qui a été perverti pour devenir une horrible dystopie, Huxley présente à ses lecteurs ce qu'il est advenu à Pala, avant que Pala n'ait été créé par Huxley!

Il est évident que ce n'est pas ce que Huxley a recherché à faire. Mais *Brave New World* dément bien les arguments de l'eutopie palanaise et la manière dont un projet en apparence positive peut déraiser.

Le concept d'utopie ayant été établi comme neutre, la dystopie est un cousin sombre et donc négatif des utopies. Eutopie et contre-eutopie quant à elles et comme le présente les deux romans d'Huxley sont des concepts à géométrie variable où la perspective peut facilement changer. Ces concepts sont donc entièrement subjectifs. C'est pour cette raison qu'il est recommandé d'utiliser utopie quand on discute d'une œuvre présentant une société qui recherche à être parfaite pour ses habitants. La recherche du bonheur mérite d'être signalée. Que cette recherche soit réussie ou non, il n'en tient qu'aux lecteurs et spectateurs d'en décider en leur

assignant le qualificatif d'eutopie ou de contre-eutopie. Ce faisant, des œuvres qualifiées de contre-utopies comme *Nous autres*, *THX-1138*, *Equilibrium*, *Fahrenheit 451*, *Logan's Run*, *Walden Two* et évidemment *Brave New World* et *Island* deviennent des œuvres utopiques.

Ouvrages cités

Althusser, Louis. *La Pensée*. "Idéologie et appareils idéologiques d'état". No. 151, juin 1970. Paris. p. 3-38.

Baker-Smith, Dominic and Barfot, C.C. *Between Dream and Nature: Essays on utopia and Dystopia*. Amsterdam: Éditions Rodopi B.V. 1987. 228 p.

Byrne, David. *Heaven, Fear of Music*. 1980. Geffen records.

Claeys, Gregory and Tower Sargent, Lyman. *The Utopia Reader*. New York, New York University Press. 421 p.

Huxley, Aldous. *Brave New World*. London, Flamingo Press, 1994. 237 p.

Huxley, Aldous, *Island*. New York, Perennial Books, 2002. 354 p.

May, Keith M. *Aldous Huxley*. N.Y., Barnes and Noble, 1972. 251 p.

Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder, Westview Press, 2000. 387 p.

Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. Westport, Greenwood Press. 1962. 191 p.

Watt, Donald. *Aldous Huxley, the Critical Heritage*. London, Routledge, 1975. 493 p.

### Dystopie et contre-dystopies:

#### *V for Vendetta* d'Alan Moore comme réponse à *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell

Il a été établi que les fictions contre-eutopiques répondent habituellement à des utopies : c'est-à-dire qu'elles prennent pour cible un projet ou un idéal utopique donné et le critique en tout ou en partie. Les contre-eutopies ne rejettent pas nécessairement une utopie dans sa totalité. Elles peuvent critiquer certains aspects mais en approuver de grands pans comme on a pu le constater dans notre comparaison *Island / Brave New World*. Les dystopies quant à elles donnent une image complètement noire d'une société. Elles ne donnent pas toujours de détails sur le projet original qui a mené à la dystopie mais peuvent, comme dans *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell ou *Brazil* de Terry Gilliam, avoir une eutopie à son origine. La seule certitude est que la société dystopique n'a pas pour but le bien-être de sa population. La population n'est qu'un facteur devant être considéré dans la gestion de l'état, état qui n'a pour seul but, il faut le répéter, que de se perpétuer et perpétuer les privilèges de son élite, élite qui devient quantité négligeable si l'avenir de la dystopie est en péril.

Les eutopies offrent des solutions à tous les problèmes d'une société – sociaux, politiques, environnementaux ou économiques – et les contre-eutopies dénoncent ces eutopies. Pour ce qui est des dystopies, on peut les qualifier de contre-eutopies extrêmes car elles présentent systématiquement une société donnée comme le pire endroit possible.

Pour mieux différencier contre-eutopie et dystopies, deux œuvres dystopiques seront étudiées. La première est le classique *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell et la seconde est le roman graphique *V For Vendetta* d'Alan Moore. L'intérêt se trouve principalement en ce que *Vendetta* semble être une réponse à *Nineteen Eighty-Four*. Les deux œuvres présentent des

régimes totalitaires implacables qui assoient leur autorité grâce à la force, la technologie et la propagande. Orwell présente un régime autoritaire parfait qui écrase toute dissension; Moore présente un régime gangrené qui ne pourra se perpétuer indéfiniment. À Orwell, qui prétend qu'une fois en place un régime autoritaire ne peut être renversé, Moore réplique que chaque régime qui n'a pas l'appui du peuple est voué tôt ou tard à l'échec et que ce régime sera l'artisan de sa propre chute.

Rappelons les grandes lignes de ces œuvres. *Nineteen Eighty-Four*, publié en 1949, décrit l'Angleterre d'un futur rapproché où un régime totalitaire mené par le tout-puissant Big Brother règne sans opposition. Les faits et gestes de chacun sont constamment surveillés. Les trois slogans centraux de cette société sont "La guerre c'est la paix", "La liberté c'est l'esclavage", "L'ignorance c'est la force". Le roman suit un des membres du parti, Winston Smith, qui tente une rébellion individuelle qu'il espère va déboucher sur quelque chose de plus grand que lui mais finira écrasé, physiquement et psychologiquement, par l'état.

Écrit entre 1982 et 1989<sup>15</sup>, *V For Vendetta* présente une Angleterre seule survivante d'une guerre nucléaire qui a ravagé le reste du monde à la fin des années 80. Norsefire, un parti fasciste, prend le pouvoir et rétabli l'ordre en envoyant dans des camps de concentration les indésirables. Sortant de l'ombre, un personnage masqué se nommant V, anarchiste avoué, s'attaque aux symboles du pouvoir fasciste afin d'inspirer et d'aider la population à se soulever.

Avant de discuter davantage de l'aspect narratif et littéraire de ces œuvres il faut souligner la différence fondamentale de ces œuvres: l'un est un roman et l'autre est un roman graphique ou *graphic novel*. Le terme a été inventé par le pionnier de la bande dessinée

---

<sup>15</sup> La publication de *Vendetta* fût épique. Elle a commencé dans le magazine *Warrior* (1982-85) mais fût interrompue quand le magazine cessa de paraître. Trois ans plus tard (1989-90), DC Comics demanda à Moore et Lloyd de terminer l'histoire et ils republièrent le tout en 10 chapitres.

américaine Will Eisner pour faire la distinction entre la bande dessinée créée de manière industrielle – on pense surtout aux super-héros – et celle découlant d'une démarche qui se veut artistique.<sup>16</sup> Cette discussion porte davantage sur la trame narrative de *V for Vendetta* plutôt que la manière dont David Lloyd – l'artiste de *Vendetta* – a mis en valeur le scénario de Moore. Contrairement à d'autres romans graphiques où les dialogues ne font que compléter ce que les dessins racontent (ou ne peuvent raconter), *V for Vendetta* est très bavard. Cet aspect est nécessaire afin de mieux expliquer les idées politiques assez complexes promues par V. Moore a cependant su faire alterner visuel et discours politique sans créer de longueur en adaptant la technique cinématographique de la voix off pour la bande dessinée. Moore fait parler ses personnages en *voix off* pendant que Lloyd dessine ce qui se passe à un autre endroit, reliant actions et idées. Cette simultanéité n'était pas disponible à Orwell dans la forme du roman. Les Modernes ont certainement expérimenté afin de créer un effet similaire mais bien qu'il ait peut-être donné l'illusion d'une quasi-simultanéité, leur effet ne sera jamais aussi puissant que ce que la combinaison visuel et narratif permet en bande dessinée<sup>17</sup>. Orwell n'était pas réputé pour expérimenter avec sa technique narrative. Il aurait pu expérimenter mais a fait le choix de se concentrer sur le point de vue unique de Winston. Ça n'enlève rien à *Nineteen Eighty-Four* mais le médium de la bande dessinée a permis à Moore d'apporter quelque chose de plus. Il aurait pu se contenter de garder la perspective de V mais a fait le choix de présenter l'envers de la médaille du monde selon Norsefire. C'est ce choix qui porte à croire qu'il a voulu, d'une certaine façon, offrir une perspective différente à *Nineteen Eighty-Four*.

---

<sup>16</sup> Cette distinction est évidemment très subjective. *Peanuts* a été fait à la chaîne de façon quotidienne par Charles M. Shultz pendant cinquante ans mais la série est appréciée tant par le public que la critique. Le Musée des Beaux Arts de Montréal lui a d'ailleurs consacré une exposition en 1992.

<sup>17</sup> Ou visuel et auditif au cinéma.

L'élément commun principal de ces deux ouvrages est l'avertissement que l'apathie de toute population face aux instances qui les dirigent est dangereuse. Donner le bénéfice du doute à des gens qui cherchent le pouvoir sans constamment demander des comptes a toujours des conséquences funestes. L'approche des deux auteurs est très différente et c'est ce qui sera discuté dans ce chapitre. La manière que *V for Vendetta* est construit donne l'impression qu'il a été écrit en réponse à *Nineteen Eighty-Four*. *Vendetta* présente une société totalitaire similaire à celle de *1984* mais se démarque en présentant ce que ce dernier ne montre pas. De la même façon que c'est la perspective du lecteur qui détermine ultimement si une utopie donnée est eutopique ou contre-eutopique – et ce malgré le désir de l'auteur – ce qui fait la différence fondamentale entre *Vendetta* et *1984*, c'est la perspective choisie pour décrire le régime totalitaire en place. Dans le roman d'Orwell, il n'y a que la perspective de Winston face aux différentes facettes du régime de Big Brother qui est montrée. Vu que Winston finit vaporisé, la perspective globale clame que le régime de Big Brother est bien en selle et immuable. Dans *V for Vendetta*, on a la perspective de V, similaire à celle de Winston, mais la différence principale est qu'on y présente également la nomenklatura de Norsefire ce qui donne une perspective d'ensemble que le roman d'Orwell n'offrait pas.

Le roman graphique d'Alan Moore *V For Vendetta* est une dystopie car on y présente justement une classe gouvernante dont le but premier n'est pas le bien-être de la population en général mais seulement de maintenir au pouvoir une élite autoproclamée. Cependant, contrairement aux dystopies typiques celle-ci offre une lueur d'espoir. Les contre-eutopies veulent avertir le lecteur d'un danger potentiel se trouvant dans un projet eutopique; les dystopies veulent créer chez le lecteur un sentiment de terreur tel que toute idée utopique pouvant ressembler ou rappeler ladite dystopie lui deviendra répugnante et totalement

inacceptable. C'est le sentiment d'impuissance et d'étouffement extrême qui se trouve dans toutes les fictions dystopiques qui fait la force de ces visions. La simple possibilité d'un monde meilleur offerte à la conclusion de *V For Vendetta* contredit ce pilier fondamental de la fiction dystopique. Tandis que les contre-eutopies tentent de prévenir l'instauration de certains éléments utopiques ou d'utopies entières, ce type de fiction dystopique suggère qu'un changement est possible ou peut être orchestré. C'est pourquoi ce type de dystopie, comme *Vendetta*, la trilogie de *The Matrix*, *Metropolis* de Fritz Lang, *The Machine Stops* d'E.M. Forster, *Zardoz* de John Boorman, tout en étant des dystopies, feront partie d'une sous catégorie que l'on nommera *contre-dystopies*. Ces œuvres présentent des sociétés où la majorité est exploitée au profit d'une élite décadente – élément distinctif des dystopies – mais qui se verra renversée ou changée de façon importante à la conclusion de ces récits. En résumé, les contre-eutopies tentent de prévenir des changements et les contre-dystopies soutiennent que des changements sont toujours possibles. Les dystopies quant à elles présentent une conclusion fermée et les contre-dystopies une conclusion ouverte.

*V For Vendetta* est particulièrement intéressant quand on compare le procédé contre-dystopique qui y est utilisé au procédé dystopique d'Orwell pour *Nineteen Eighty-Four*. *V for Vendetta* semble alors répondre à 1984. Quand *Nineteen Eighty-Four* a été écrit, le système idéologique du temps opposait la droite à la gauche, socialisme et capitalisme. Pour Orwell, le fascisme n'était qu'une forme sauvage du capitalisme auquel il opposait le socialisme, idéologie dans laquelle il croyait profondément. Suite à plusieurs expériences personnelles, principalement sa participation à la Guerre d'Espagne au sein des forces républicaines, où il a eu à confronter anarchistes et différentes factions de communistes, il en est venu à douter qu'une société socialiste ou socialisante puisse jamais être instaurée. Le résultat de l'expérience

soviétique n'a fait que renforcer son cynisme et sa méfiance envers les agents qui promettaient des changements de type socialistes, et ce, sans le faire douter du bien fondé de l'idéal à son origine, le socialisme.

Pour sa part, Alan Moore oppose plutôt au fascisme l'idée d'anarchisme, idée qui, contrairement à la réputation qui en a été faite, n'est pas nécessairement et fondamentalement violente. Le personnage de V est anarchiste et prône la méthode Bakounine pour instaurer l'anarchie prétextant que "the passion for destruction is also a creative urge" ("anarchism"). Bakounine croyait nécessaire de faire table rase de l'état afin de mieux le reconstruire. Comme Noam Chomsky se plaît à le répéter, les terroristes des uns sont les *freedom fighters* (les libérateurs), des autres. Comme dans tout projet utopique, tout n'est que question de perspective. V est qualifié de terroriste mais ne s'attaque jamais à la population civile. Il ne s'en prend qu'à ceux qui s'identifient à l'état policier.

Les dystopies présentent un monde où les instances dirigeantes n'ont aucune considération pour le peuple et ne gouvernent que pour le pouvoir en tant tel, i.e. le pouvoir à l'état pur. Leur but est de créer l'ultime dystopie. Les sociétés dystopiques ont statué que stabilité sociale et liberté sont impossibles à combiner et ont opté pour la stabilité. Dans les contre-eutopies *Brave New World*, *Nous autres*, *Logan's Run*, *Gattaca*, *Fahrenheit 451*, *Demolition Man*, les élites dirigeantes recherchent véritablement le bien-être, voire le bonheur, de leurs sujets et tentent par tous les moyens de le leur procurer – même s'il n'est qu'illusion – par des voies souvent technologiques. Dans les dystopies comme *Nineteen Eighty-Four*, *Metropolis*, *V For Vendetta*, *The Handmaid's Tale*, on ne recherche que le bien-être d'une élite. Le reste de la population ne fait pas parti de l'équation. L'idée de bonheur y est d'ailleurs redéfinie: le bonheur de la société est atteint quand les dirigeants se maintiennent au pouvoir

(Walsh 112). Autrement dit, le premier groupe tente véritablement d'atteindre ou croit avoir atteint un monde utopique tandis que dans le second, il n'existe pas de projet utopique; la seule chose qui importe est le pouvoir et les façons de le conserver à perpétuité. O'Brien dans l'interrogatoire qu'il fait subir à Winston dans *Nineteen Eighty-Four* le définit clairement:

"The Party seeks power entirely for its own sake. We are not interested in the good of others; we are interested solely in power. Not wealth or luxury or long life or happiness: only power, pure power. ... Power is not a means, it is an end. One does not establish a dictatorship in order to safeguard a revolution; one makes the revolution in order to establish the dictatorship. The object of persecution is persecution. The object of torture is torture. The object of power is power." (Orwell 275-276)

Fait intéressant, O'Brien utilise ici pour convaincre Winston la figure de rhétorique appelée *chiasme* (soulignée dans l'extrait) où l'on inverse les éléments de deux groupes de mots cités successivement de façon à souligner l'opposition qui les distingue. Le procédé a des affinités avec le *newspeak*, le langage créé par le régime de Big Brother pour camoufler et amoindrir la signification réelle des mots afin d'en contrôler l'usage par la population. S'il n'existe aucun mot pour décrire des concepts honnis par Big Brother, comment peut-il être renversé? O'Brien utilise ici les mêmes mots mais les réarrange pour changer le concept attendu de ces mots. Ce qui est créé est à la fois nouveau, diamétralement opposé au concept originel mais est quand même assez familier pour potentiellement créer de la confusion, ce qui fait en sorte qu'il est impossible de juger un concept comme "bien" ou "mal". O'Brien continue ici de croiser les définitions de façon conceptuelle. Il ne veut pas changer des concepts ou en offrir de nouveaux mais les redéfinir:

"Do you begin to see, then, what kind of world we are creating? It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. (..) Progress in our world will be progress towards more pain. The old civilizations claimed that they were founded on love or justice. Ours is founded upon hatred. In our world there will be no emotions except fear, rage, triumph, and self-abasement. Everything else we shall destroy – everything." (279)

Et ce qui résume en une seule phrase la philosophie de l'IngSoc: "If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face – for ever." (280)

Par comparaison, le contrôleur dans *Brave New World*, lors de la visite de l'incubateur par des étudiants, s'extasie que: "No pains have been spared to make your lives emotionally easy – to preserve you, so far as that is possible, from having emotions at all" (Huxley 39). Les dirigeants croient vraiment avoir créé un monde parfait et que la population y vit dans une parfaite sérénité. Que *Brave New World* soit un "mauvais endroit" est discutable. L'intention des dirigeants ne l'est certainement pas; par comparaison, *Nineteen Eighty-Four* est hors de tout doute un très "mauvais endroit".

La fin du roman d'Orwell ne laisse aucun doute que le pouvoir de Big Brother a peu de chance d'être jamais renversé, à court ou à long terme. Une des forces du roman est de n'avoir fait aucun compromis. Pendant les deux tiers du roman, le lecteur est porté à croire que Winston, à défaut de renverser Big Brother, va aider à bâtir ou consolider une véritable opposition, ou peut-être même fuir l'Océanie, seulement pour être témoin de sa destruction physique et psychologique totale par O'Brien. La victoire de Big Brother est présentée comme complète.

À un ami que la lecture du roman avait rendu perplexe, Orwell avait répondu: "The moral to be drawn ... is a simple one. *Don't let it happen! It depends on you*" (Davison 138).

L'espoir pour Orwell se trouve donc à l'extérieur du récit, chez le lecteur. Vu de cet angle, *Nineteen Eighty-Four* et toutes les dystopies peuvent être vues comme un conte moral moderne. Un conte dont le but est similaire au conte du "Petit chaperon rouge", par exemple, dont le but était de terroriser les enfants afin qu'ils obéissent à leurs parents et évitent de s'éloigner du chemin lors de promenades en forêt. Orwell tente de faire de même en terrorisant le lecteur à la possibilité très réelle de l'émergence d'un tel régime, mais surtout aux méthodes que les nouvelles technologies du 20<sup>e</sup> siècle mettraient à sa disposition. Ce cauchemar d'Orwell ne sort pas du néant. Il a été inspiré par des régimes totalitaires qui ont bel et bien existés. Il ne fait que rendre encore plus totalitaire ces dictatures, en insistant sur l'utilisation tordue des technologies émergentes.

Une des choses que l'on peut reprocher au roman graphique *V for Vendetta* est d'être une version embellie, édentée voire édulcorée de *Nineteen Eighty-Four*, avec super-héros masqué, scènes d'action et *happy end*. "Il ne s'agit que d'une bande dessinée après tout". On peut lui reprocher d'avoir fait subir à l'ultime régime totalitaire un affadissement similaire à celui subi par "Le petit chaperon rouge" dans les siècles qui ont suivis sa création. En effet, la version originale du conte se terminait avec le loup qui dévorait la grand-mère et le chaperon. Fin. Morale: obéissez à vos parents ou vous en mourrez. Ce conte moral est aujourd'hui édenté sous prétexte de ne pas faire peur aux enfants. Dans la nouvelle conclusion, un chasseur sorti d'on ne sait où, tue le loup, rouvre son ventre et, Ô miracle!, la grand-mère et le chaperon en ressortent vivantes et intactes. Morale: obéissez ou un adulte viendra vous sauver. De la même manière, *V for Vendetta* peut sembler n'être qu'un simple divertissement pour adolescents. À la fin, il semble en effet que les méchants sont punis et les bons aient triomphé mais *Vendetta* est beaucoup plus complexe, Moore laissant de nombreuses questions sans réponse. À

l'avertissement d'Orwell de prévenir ces régimes, Moore suggère non seulement la prévention, mais un moyen de se prémunir contre ces tyrannies, soit l'anarchisme. Lors de sa dernière intervention, après avoir neutralisé l'état policier, V harangue les Londoniens lors de ce moment charnière:

"Since mankind's dawn, a handful of oppressors have accepted the responsibility over our lives that we should have accepted ourselves. By doing so they took over our power. By doing nothing, we gave it away. ... In anarchy there is another way. With anarchy, from rubble comes new life, hope reinstated. ... Tonight, you must choose what comes next.

Lives of our own, or a return to chains. Choose carefully." (Moore 258)

Moore va plus loin qu'Orwell. Pour lui, il ne suffit pas de seulement prévenir une tyrannie, mais bien tout type de gouvernement et à cette fin, le peuple doit prendre sa destinée en main.

Alan Moore a pris la forme classique des histoires de super-héros et lui a ajouté une dimension politique, ce qui est rare dans la bande dessinée américaine. Les *comics* ont été politisés pendant la seconde guerre mondiale ainsi que pendant la guerre froide. Superman, Captain America et autres héros combattaient des espions nazis et communistes. Mais cette dimension tenait plus de la propagande auprès des jeunes que de manifeste politique. Les années 80 ont vu émerger des auteurs de bande dessinée qui, post-modernisme oblige, ont remis en question les fondements du genre et ont réinventé le super héros. Le héros n'est plus parfait. On lui a découvert une face cachée. D'intemporel, on le fait vieillir (un peu) on l'insère mieux dans son contexte social. Il a maintenant des problèmes d'alcool, de couple, de dépression, de drogue. On tente de mieux expliquer ce qui le pousse à risquer sa vie pour sauver la veuve et l'orphelin. Alan Moore fait parti de ces jeunes auteurs qui chamboulent l'univers de la bédé

américaine dans les années 80. *V for Vendetta* fait parti de ce renouveau et offre une réflexion sur le pouvoir et la place de l'individu dans la société disciplinaire.

Comme *Nineteen Eighty-Four*, l'Angleterre futuriste et post-apocalyptique de *V For Vendetta* présente un impitoyable régime totalitaire. Comme dans le roman d'Orwell, *Vendetta* présente un état policier basé sur le rationnement, une surveillance électronique constante, une police secrète brutale, une économie planifiée, un contrôle total des médias ainsi que la création de camps de concentration pour les ennemis avoués du pouvoir, soit les personnes de couleur, les homosexuels et toute personne contredisant les dogmes de l'État. Dans *Nineteen Eighty-Four*, l'état est divisé en quatre branches, les ministères de la vérité, de la paix, de l'amour et de l'abondance. À eux quatre, ils couvrent tous les aspects de la société disciplinaire. L'état policier de Norsefire, le parti fasciste qui a pris le pouvoir dans l'Angleterre du futur, repose sur une allégorie du corps humain. *The Head* est le bureau central du régime qui contrôle cinq départements: *The Eye* s'occupe des omniprésentes caméras de surveillance; *The Ears* est en charge de l'écoute électronique; *The Nose* est en charge des enquêtes; *The Finger* est la police secrète; et *The Mouth* est le centre de la propagande. Le tout est coordonné par un super ordinateur baptisé *Fate*, destin. À première vue, les régimes de Big Brother et Norsefire semblent être des modèles exemplaires de ce qui, selon Foucault, fait la force de la société disciplinaire par rapport à la société punitive. Les instances disciplinaires sont partout diffusées dans les différents appareils étatiques. Un élément peut être neutralisé mais un autre va compléter son travail. Ce système fonctionne de façon optimale dans *Nineteen Eighty-Four*. Le pouvoir est partout, donc la discipline est partout. Dans *Vendetta*, le pouvoir n'est pas aussi dispersé qu'on le croit car non seulement un ordinateur contrôle tout mais les bureaux centraux du régime policier sont tous au même endroit. Un solide coup à la tête, comme réussit à le

démontrer V, et les Mains, les Oreilles, les Yeux, la Bouche et le Nez sont hors service. Moore offre ici une différente perspective. L'état disciplinaire n'est pas infaillible selon lui. Il a beau être partout, il est quand même *quelque part* et c'est à ce quelque part que l'on peut tenter de l'attaquer. Le principe s'applique très bien à *Nineteen Eighty-Four*. Le pouvoir y est aussi faillible parce qu'il est aussi à la fois centralisé et décentralisé. Une attaque sur le ministère de l'amour aurait des conséquences sur les autres ministères et amoindrirait l'emprise de l'État sur l'individu ouvrant une brèche que des opposants au régime pourraient exploiter. Les outils de contrôle du pouvoir ont beau être partout, il reste que ce sont de petites élites dans ces deux sociétés qui gèrent ce système et eux sont repérables. Un système vraiment diffus et presque inattaquable serait, par exemple, le système pyramidal utilisé par le FLN<sup>18</sup> lors de la guerre d'Algérie. Chaque cellule était constituée de trois membres. Chaque membre recrutait trois autres membres qui ne connaissaient que leur recruteur et les deux autres membres de leur cellule. Ainsi, si un soldat venait à être capturé, dans le pire des cas, s'il cédait à la torture, pas plus que quatre soldats étaient capturés et la pyramide ne s'écroulait pas. Les systèmes totalitaires des deux œuvres ne sont évidemment pas des châteaux de carte. Aussi difficile que cela puisse être, une éventuelle attaque est possible parce que la pyramide est au vu et au su de tous. L'ombre du régime est partout et la population entière connaît la provenance de cette ombre.

*Vendetta* montre aussi un personnage qui veut renverser la dictature mais contrairement au Winston Smith de *Nineteen Eighty-Four*, V n'est pas un citoyen ordinaire mais l'un des rares survivants des camps de concentration. Un des nombreux concentrationnaires utilisés comme cobaye dans un traitement expérimental aux hormones, il est le seul à y avoir survécu.

---

<sup>18</sup> Front de libération nationale.

L'expérience l'a transformé physiquement et psychologiquement. La vendetta du titre est la sienne, soit, d'une part, se venger de ses tortionnaires mais d'autre part, faire tomber le régime. Contrairement aux histoires de super héros classique – il s'agit après tout d'une bande dessinée – nous n'avons pas le *happy end* auquel on devrait logiquement s'attendre. Le récit ne se termine pas avec le héros triomphant, renversant le dictateur, jetant son masque et offrant ses services comme souverain ou comme champion mais avec une fin ouverte. Suivant la pensée du révolutionnaire Bakounine, V a fait table rase de l'appareil gouvernemental, et comme mentionné ci-haut, offre au peuple de choisir dans quel type de société il désire vivre, lui suggérant fortement l'anarchisme.

On sait peu de choses de V. Ni son nom, ni sa race, ni même son sexe. Il se cache sous le masque et le costume de Guy Fawkes, le révolutionnaire catholique anglais qui, en 1605, a échoué dans sa tentative de faire sauter le parlement et a été subséquemment pendu. Pour V l'anarchiste, Fawkes est un héros car il a voulu supprimer le symbole premier du pouvoir, le parlement. Fawkes n'était pas anarchiste, mais l'anarchie en aurait résulté si son complot avait réussi car du même coup, le roi et les parlementaires auraient été éliminés. Selon V, cette tentative ne devrait pas être conspuée. On ne devrait pas brûler son effigie chaque 5 novembre mais plutôt *célébrer* son geste. Ce choix identitaire de la part de V fait de lui un symbole: le symbole de l'anarchisme. Son sigle, un V dans un cercle, rappelle d'ailleurs le symbole de l'anarchisme, un A dans un cercle. Non seulement V est un symbole mais pour faire passer son message, il s'attaque aux symboles de l'état policier. Il fait sauter ou neutralise *The Head*, le parlement, le palais de justice, l'antenne de diffusion de la radio et la télé d'état, les appartements du chef d'état et Fate, le super ordinateur qui gère l'état policier. De plus il tue un médecin, un commandant et l'aumônier du camp de concentration où il a été emprisonné, symboles de la

science, de la religion et de la propagande, éléments qui aident le régime à asseoir son pouvoir. Au détective Finch, qui vient de tirer sur lui à bout portant, il demande: "Did you think to kill me? There's no flesh or blood within this cloak to kill. There's only an idea. Ideas are bullet-proof" (Moore 236). Il incarne une idée qui tente de se faire adopter et prend les moyens pour faciliter le choix de la population. Il prend l'approche agressive de Bakounine pour renverser le pouvoir mais suggère à la population une approche plus pacifique, plus proche de celle de Proudhon. À la fin, Finch tire sur V et tue le porteur du symbole mais non le symbole lui-même. Avant de mourir, V confie à Evey: "You must first discover whose face lies behind the mask, but you must never know my face, is that quite clear?" (245). Elle doit découvrir qui est V *le symbole* mais garder secret V *le porteur du symbole*. Après hésitations, sans découvrir le visage de V, elle réalise que derrière ce masque se cache l'adolescente terrifiée qu'elle était et qui a été sauvée par V. V est une version moderne du personnage d'Everyman. Il se trouve dans chacun de nous et le défi est de faire surgir ce que Jung appelle la *persona*.

Persona est définie comme étant "la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social" (Persona). Le problème est que les régimes totalitaires imposent un personnage socialement prédéfini qui empêche à l'individu de tenir son rôle social. Cette contradiction fait en sorte que la persona naturelle, instinctive, développée de façon classique, est refoulée, faisant de l'individu une coquille vide facilement gouvernable. C'est ce que le régime de Big Brother réussit à faire de façon optimale. Le travail du ministère de l'amour est de repérer les membres du parti dont la persona naturelle a refait surface ou risque de refaire surface et de complètement la détruire de sorte qu'elle ne puisse éveiller celle des autres membres de la société. Tant que l'individu est dans l'impossibilité de se créer, il ne peut

tenir son rôle social. C'est ce que V reproche à la population quand il détourne les ondes de la télévision d'état.

"[The problem is] your basic unwillingness to get on within the company. You don't seem to want to face up to any real responsibility, or to be your own boss" (Moore 114).

La société accepte la personnalité sociale qui lui est imposée et ce depuis les débuts de l'humanité. Les gestes d'éclat de V donnent une chance à la société de se constituer une persona afin de pouvoir enfin embrasser son rôle social. Les actions de V à la toute fin laisse cependant croire que le processus sera long et qu'il ne croit pas à la réussite immédiate de ce qui constitue son utopie, l'instauration d'une société anarchiste. Premièrement, Evey devenue V ne quitte pas Londres et n'abandonne pas ses habits, ce qui laisse croire qu'il y a encore du travail à faire. Et deuxièmement, le nouveau V sauve et séquestre Dominic, l'assistant de Finch blessé par la foule en révolte, et l'accueille de la même façon que le V original avait accueilli Evey: "We are in the shadow gallery. This is my home." (18, 263) suggérant qu'une nouvelle relation de maître/disciple va se développer entre V et Dominic et que celui-ci sera éventuellement amené à confronter la réalité, soit qu'il a vécu toute sa vie dans une prison dont il ne voyait pas les barreaux (170). Ceci va assurer que l'idée d'anarchisme va se perpétuer et possiblement prévenir une autre attente de quatre cents ans avant qu'un nouvel anarchiste n'apparaisse.

La persona naturelle est emprisonnée par la geôle que constitue la société disciplinaire, qu'elle soit totalitaire ou non. La persona naturelle de V a été libérée suite au traitement auquel il a été sujet lors de son séjour au camp de concentration de Larkhill. Pour tenter de faire voir la réalité de sa situation, V tente de reproduire pour Evey ce qui a libéré sa force latente. Il pousse Evey au bout d'elle-même, comme il l'a lui-même été.

Contrairement à Orwell, Moore suggère que c'est le lot des régimes totalitaires d'être rattrapés par une forme politique de karma. Ils créent en quelque sorte leur propre chute. L'être humain ne peut être poussé éternellement. Ce juste retour des choses était écrit. Ce n'était qu'une question de temps avant qu'il ne survienne. Les détenus du camp de concentration de Larkhill ont été utilisés comme cobayes pour réaliser des expériences sur des hormones. Utiliser des êtres humains comme rats de laboratoire, horreur parmi des horreurs, cette über-horreur marque le début de la fin de ce régime. Que voulaient découvrir les chercheurs? Un remède? Un vaccin? Une arme? Peu importe, ce qu'ils ont en fait réussi à accomplir est une forme métaphorique de sélection naturelle. Ils ont poussé l'être humain au bout de ses capacités. Plusieurs sont morts avant même de pouvoir être choisis pour ces expériences. Le seul survivant, V, est donc le produit d'une longue sélection qui a commencé le moment où le régime a pris le pouvoir et a commencé à éliminer les indésirables. Norsefire a voulu se débarrasser de ses ennemis comme on se débarrasse de la vermine. La réalité se compare plus à une utilisation excessive d'antibiotiques qui provoque éventuellement le virus avec pour résultat qu'il mute, devient plus fort, les antibiotiques ne faisant plus effet. La naissance de cette souche résistante d'être humain était inévitable.

La différence fondamentale entre *Nineteen Eighty-Four* et *V for Vendetta* est l'absence totale d'espoir de l'un et la possibilité d'espoir qui se trouve dans l'autre. V a beau être un héros dans le sens classique du terme, ce n'est pas grâce à son héroïsme qu'il réussit, de la même façon que ce n'est pas parce que Winston est physiquement ou psychologiquement faible qu'il échoue. O'Brien prétend que Big Brother régnera pour des siècles et des siècles parce qu'il contrôle l'Histoire, parce que sa surveillance – principalement électronique – est totale, parce que suite à l'éventuelle complétion du projet *newspeak* (ou novlangue), il contrôlera le langage de sorte qu'il

sera impossible de concevoir autre chose que la ligne de parti et parce que d'autres avancées technologiques lui permettront d'encore mieux contrôler, briser et remodeler les esprits de façon à ce que tout citoyen de l'Océanie respecte les dogmes du parti. Ce dernier aspect est possible parce que l'être humain est faible, mentalement et physiquement.

Cette certitude le devient moins si on considère *Vendetta* comme une réponse de Moore à Orwell. À Winston qui croit que l'espoir de libération réside chez les prolétaires, Moore réplique qu'il se trouve plutôt dans l'élite même du parti. À l'exception du livre de Goldstein, tout *Nineteen Eighty-Four* est présenté du point de vue de Winston. Les officines du pouvoir lui restent cachées. Le seul membre du *inner party* qui nous est présenté est O'Brien lors d'une séance de lavage de cerveau et de torture. On ne peut se servir de lui pour juger de la force et l'état d'esprit de toute l'élite du parti. On croit Big Brother tout puissant et infailible parce que nous assistons en détails à la destruction complète de l'individualité de Winston. Il est notre fenêtre dans le monde de Big Brother et la perspective qui nous est offerte confirme les dires d'O'Brien: le régime n'est pas près de tomber car il s'agit d'un système répressif parfait. Les paroles d'O'Brien ont encore plus de poids parce qu'on est témoin de l'appareil totalitaire en action sur le pauvre Winston. Moore réplique qu'aucun totalitarisme n'est parfaitement étanche et nous montre dans *Vendetta* l'envers de la médaille de *Nineteen Eighty-Four*. Il suggère que trois des éléments qui font la force du régime de Big Brother peuvent être vus comme étant en fait son talon d'Achille: sa confiance aveugle dans la technologie, la faiblesse humaine intrinsèque et son contrôle de l'Histoire.

Premièrement, la technologie – si importante au maintien de l'état policier – peut flancher, être détournée ou rendue inopérante. V le démontre en réussissant à éviter les caméras de surveillance lors de ses déplacements où il finit par faire sauter le parlement et palais de

justice, en détournant Fate – l'ordinateur central du parti – et par ses attentats sur *The Head*, bureau central de l'appareil de surveillance. Fait à noter, V construit des bombes artisanales en n'utilisant que des ingrédients chimiques disponibles en vente libre comme de l'engrais chimique, une autre façon de démontrer le côté naturel voire organique de sa résistance. Tous les éléments de la chute se trouvent disséminés dans le régime. Aussi, pour s'évader et détruire Larkhill, il utilise des ingrédients prétendument inoffensifs pour construire ses explosifs. Il prend quelque chose de potentiellement dangereux et le transforme, le rend létal, une bonne métaphore de ce que V tente d'accomplir: transformer une population apparemment inoffensive et en faire ressortir le potentiel explosif. Il faut souligner qu'il ne tente pas de changer les choses grâce à la terreur. Chaque acte terroriste n'est que le catalyseur d'un processus qui amènera l'élite de l'état policier à s'autodétruire et ainsi inciter le peuple à se soulever. Il ne fait que *déclencher* les éléments faibles de la nature humaine.

Dans *Nineteen Eighty-Four*, la technologie non plus n'est pas parfaite. Le positionnement inadéquat du télécran dans l'appartement de Winston qui lui permet d'être invisible sème littéralement la sédition en lui donnant l'idée d'écrire un journal intime. Il s'en est servi pour exprimer sa rébellion mais qui dit que dans un autre appartement au télécran mal placé un ennemi du parti n'est pas en train de construire une bombe artisanale, écrire un manifeste ou planifier un coup d'état? Tous les citoyens, à part peut-être de loyaux sujets comme Parsons, ont appris comment voler à Big Brother quelques moments d'intimité ici et là. Le régime est au courant car O'Brien utilise cette faiblesse pour contacter Winston. La photo des trois membres désavoués du parti que Winston a eu entre ses mains est une autre faille. Ce type d'erreur ne renverse pas un parti mais indique un manque de rigueur des dirigeants ou

l'impossibilité de tout contrôler. Ce qui prouve que le contrôle du parti n'est pas parfait et est donc vulnérable.

Bien que plus de trente ans séparent les deux auteurs leur approche vis-à-vis l'intégration de nouvelles technologies dans leur œuvre est similaire. Habitué de la radio de la BBC où il collaborait à l'effort de guerre et bien au courant de l'utilisation tant par les Alliés que de l'Axe du cinéma pour fins de propagande, Orwell a immédiatement reconnu le potentiel énorme de la télévision comme outil de communication, combinant l'immédiateté de la radio et le visuel du cinéma. Il a prédit l'omniprésence à venir de cette invention et a extrapolé sur le potentiel qu'un état totalitaire pourrait en faire, en y ajoutant, par exemple, une caméra à chaque écran. De la même façon qu'Orwell, Moore n'a pas introduit des technologies inimaginables mais n'a fait qu'anticiper plus rapidement l'évolution de technologies existantes. Il a surtout vu venir l'arrivée de la vidéosurveillance, mieux connue en Angleterre sous le vocable CCTV pour *closed circuit television*. Plus de 4 800 000 caméras de surveillance surveillent les faits et gestes des citoyens britanniques à chaque jour. De ce nombre, plus de 500 000<sup>19</sup> sont à Londres (McCahill 21). Moore ajoute également un superordinateur, Fate, qui collige et analyse les informations amassées par les différents outils de surveillance. Ici aussi, Moore n'a fait qu'anticiper ce qui semblait inévitable à une époque où les micro-ordinateurs faisaient leur entrée dans les foyers des gens ordinaires. Plusieurs œuvres de l'époque prévoient aussi une société gérée par ces machines pensantes mais contrairement à celles-ci, Moore ne présente l'ordinateur que comme un puissant outil servant le régime et non comme la cause des maux de la société.<sup>20</sup> Contrairement aux contre-eutopies qui positionnent souvent leur société dans le lointain futur

---

<sup>19</sup> L'étude à laquelle je me réfère date de 2002. Ce nombre a sans aucun doute augmenté.

<sup>20</sup> Comme les films *Wargames*, *The Terminator*, *TRON* ou encore les roman graphique *Ronin* et *Zot!*.

(*Brave New World*, *The Machine Stops*, *THX-1138*), les dystopies font tout pour que la société présentée soit assez familière au lecteur afin d'accentuer l'imminence de la menace. Les contre-utopies veulent créer pour le lecteur un ailleurs inquiétant; les dystopies veulent que le lecteur anticipe un quotidien inquiétant. C'est pour cette raison que les technologies de ces deux œuvres ne sont pas du domaine de la science-fiction.

Deuxièmement, l'être humain est faible et peut être brisé et contrôlé en utilisant des techniques toujours plus sophistiquées. Il ne faut pas oublier que la classe dirigeante elle-même est constituée d'autres humains tout aussi prompts à la faiblesse. V ne renverse pas le régime à lui seul. Il n'a fait que déclencher une série d'événements qui ont mis à jour les maillons faibles de la chaîne de commandement de cet état policier. Par exemple, Derek Almond, le chef de la section *The Finger*, est un alcoolique frustré et violent, pour ne pas dire impotent; Helen Heyer, l'épouse du directeur de la section *The Ear* n'a aucune loyauté et est une manipulatrice sans scrupules; et le leader et chef de ce régime, Adam Susan, qui sombre lentement dans la folie, développant une espèce de fétichisme informatique qui le coupe de la réalité.

O'Brien laisse entendre que l'élite du parti est sous parfait contrôle. Winston est pourtant témoin par son travail au ministère de la vérité qu'il y a des purges cycliques dans les hautes sphères du parti. Si une purge est jugée nécessaire, que le danger soit réel ou non, cela prouve une certaine instabilité et insécurité due à la faiblesse naturelle et toute humaine des membres du parti. Si les membres de l'élite du parti sont imparfaits, il existe la possibilité qu'un "criminel de la pensée" puisse survivre et que ce criminel puisse avoir des adeptes. Julia prétend que plusieurs membres du *inner party* enfreindraient la loi anti-sexe s'ils étaient certains de ne pas faire prendre. "They're not so holy as they make out" (Orwell 131). O'Brien informe Winston qu'il avait celui-ci à l'œil depuis sept ans mais n'a rien mentionné de similaire pour Julia. On

peut supposer que c'est d'avoir choisi Winston comme amant qui a causé sa perte, qu'elle-même n'était pas soupçonnée. Elle prétend avoir violé les lois anti-sexes du régime avec des dizaines d'amants. Ces amants n'ont pu tous être vaporisés. La sédition réside donc de façon permanente dans le parti et fait partie du quotidien de tous. Le système n'est donc pas parfait. Il faut admettre que selon Winston, Julia n'est rebelle qu'en bas de la taille (163) et qu'il est fort possible que la sexualité pour le plaisir fasse parti de ces illégalismes tolérés par le régime afin de mieux s'occuper des véritables criminels de la pensée comme Winston. En fin de compte, le régime de Big Brother est aussi gangrené que celui de Norsefire.

Et troisièmement, l'Histoire que Big Brother veut constamment réécrire afin de mieux contrôler le présent et par extension la réalité des individus ne peut être arrêtée comme ils pensent l'avoir accompli. Le fonctionnement de l'histoire à grande échelle – l'échelle des idées – empêche d'arrêter le balancier. Bien qu'anecdotique au niveau du récit de *V for Vendetta*, l'avènement de V était inévitable à l'échelle de l'Histoire car il s'imbrique dans le modèle hégélien de la philosophie de l'histoire. Une telle résistance ou force contrariante est absente dans *Nineteen Eighty-Four*, mais selon ce modèle, l'apparition d'une forme de résistance ou de "rebalancement" similaire à V est une certitude.

Selon Hegel, ce sont les mécanismes de l'histoire qui ont créé V. Dans sa philosophie de l'histoire, la raison domine le monde. Selon lui, l'histoire universelle s'est déroulée sous le signe de la raison. L'histoire va vers un développement de la rationalité, de la morale et de la liberté. Ce qui en résulte, c'est une certaine idée de la justice, de la liberté qui progresse dans l'histoire. Mais l'histoire universelle du monde ne se soucie pas des individus. Afin de faire se réaliser la conscience collective, la société crée un *individu universel*, que Hegel nomme *Volkgeist*. De cette collectivité sortira éventuellement un *grand homme*. Ce *grand homme* est celui qui va

prendre conscience de ce que sa collectivité désire et a besoin et va inmanquablement le réaliser. Ce *grand homme* ne fait que mettre en œuvre ce que veut déjà le peuple. Chaque peuple a un principe vers lequel il tend comme s'il constituait le but de son être. Après avoir accompli sa tâche, le grand homme mourra et un autre cycle va commencer où la conscience collective se déplacera et formera une nouvelle conscience collective qui à son tour produira un *grand homme*, répétant ce cycle à l'infini (Kojève 247). Pour Hegel "le but de l'histoire est la réalisation de l'État et l'État est réalisation de la liberté" (Atrium). Le monde de Big Brother ne répond pas aux critères de la théorie de l'histoire hégélienne. Il n'y a pas de dialectique hégélienne dans cette société, c'est-à-dire que *Nineteen Eighty-Four* nie l'idée de Hegel que la nature même désire le développement d'une réalité. Ce développement d'une réalité nécessite une dialectique entre des pensées contradictoires. Pour que l'Histoire avance, cette dialectique doit nécessairement avoir lieu. Le pouvoir de Big Brother repose sur la croyance que son régime a réussi à arrêter l'Histoire, que son pouvoir va par conséquent se perpétuer à l'infini. Il croit son système parfait car il empêche à toute dialectique de se produire. C'est une impossibilité selon Hegel. La dialectique est une partie essentielle de la société humaine.

"Essentially [Man] was free, but the freedom that constituted his nature could only achieve fulfillment through a process of struggle and of overcoming obstacles that were themselves the expression of his own activity." (Britannica)

L'esprit doit constamment être en guerre contre lui-même. Paradoxalement, elle doit le faire afin d'atteindre la fin de l'histoire mais chacune de ces fins n'est pas l'ultime fin et le processus recommence à l'infini. Peu importe combien le régime totalitaire d'Océanie tente d'empêcher la dialectique de l'histoire, ses efforts seront vains.

Un autre élément qui nuira éventuellement à l'immortalité du régime de Big Brother est son projet utopique – il n'y a pas d'autre mot – d'atteindre le contrôle total de l'individu à travers le langage. Dans le discours d'O'Brien lors des scènes d'interrogation, il se met à parler de ce que le parti va éventuellement réussir à accomplir grâce à la technologie et à la *novlangue*. La technologie va leur permettre de plus facilement endoctriner, contrôler et laver le cerveau des récalcitrants et la *novlangue* va permettre de faire disparaître de l'esprit des individus et de la société entière les idées qui sont contraires à l'IngSoc, la doctrine du parti. Le concept de *doublethink* – à la base de la *novlangue* et du contrôle de la pensée du régime – contient le germe de leur échec. Le roman définit le concept comme suit:

"Doublethink means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them. ... To tell deliberate lies while genuinely believing in them, to forget any fact that has become inconvenient, and then, when it becomes necessary again, to draw it back from oblivion for just so long as it is needed, to deny the existence of objective reality and all the while to take account of the reality which one denies." (Orwell 223)

Ce concept propose que toute idée peut vouloir dire tout et son contraire, selon les besoins du régime à un moment donné. C'est une façon pour Big Brother de toujours avoir raison, ou de ne jamais avoir tort, c'est selon. Donc la *novlangue* restreint le vocabulaire d'un côté et le *doublethink* s'assure que Big Brother demeure infallible. Le problème, et c'est ce qui rend l'idée utopique, c'est que des concepts controversés devront continuer à exister afin de pouvoir définir des concepts nécessaires à l'assujettissement de la population. Par exemple, le concept d'*ennemi*. En se référant au cours de Syme, l'expert en *novlangue*, supposons que *ami* et *ennemi* se traduisent par *friend* et *unfriend* en *novlangue*. Le *doublethink* permet de concevoir que

l'Eurasie peut être un jour l'éternel ennemie et le lendemain l'éternel alliée. Le principe d'opposition, l'idée d'altérité, l'existence d'un autre, fait que quelqu'un quelque part va toujours avoir la possibilité de contredire toute idée ou concept. Pour reprendre notre exemple, on peut utiliser *unfriend* pour l'ennemi du moment ou pour Goldstein. Mais qu'est-ce qui empêche tout individu d'utiliser le même mot pour décrire un voisin bruyant, un collègue ambitieux ou Big Brother lui-même? Pour que l'exercice réussisse, il faudrait que l'État puisse lire dans les pensées afin d'informer tout individu quand un concept  $x$  veut bel et bien dire  $x$  et quand il veut dire non- $x$ . Le contrôle qui va être atteint ne sera qu'illusoire, de la même façon que tous les membres du parti ne peuvent manquer de réaliser que la société est mal gérée à tous les niveaux sauf celui de la répression. Le projet langagier ne réussira que si Big Brother réussit à remplir le parti de clones de Parsons, ce simplet qui, en bon membre du parti, a accepté de bonne grâce que ses enfants le dénoncent à la police de la pensée malgré son innocence. Une société remplie de simples d'esprit est plus facile à manipuler mais à quel prix? Comment le parti va-t-il réussir à conserver l'efficacité nécessaire à un état policier pour son fonctionnement? Le novlangue ne réussira à subjuguier les esprits contraires au parti qu'avec une surveillance accrue du ministère de l'amour, ce qui ne change rien à la situation présente que le projet novlangue ait été complété ou pas. Ce désir est non seulement irréaliste mais représente un autre élément potentiellement dangereux pour le parti à plus ou moins long terme.

D'une façon similaire à Big Brother, les efforts de V afin que le peuple instaure un état anarchiste sont voués à l'échec. C'est la faiblesse de la nature humaine qui a aidé V à faire tomber le gouvernement. De la même façon, elle va aussi empêcher à un système anarchiste de prendre place. L'anarchie au niveau politique est une théorie intéressante mais non praticable pour cette raison. Afin de faire respecter le non-ordre établi, il faudrait instaurer un système de

contrôle quelconque ce qui va à l'encontre de l'idéal anarchiste. La nature humaine est trop faible pour accepter de vivre sans une forme quelconque d'état.

Cependant, la philosophie de l'histoire selon Hegel prétend que l'aboutissement de l'Histoire est la raison, et non l'état, comme le prétend Kant. L'espoir de V n'est pas si utopique vu sous l'angle de la philosophie de l'Histoire car pour que l'être humain réussisse à vivre dans une société anarchique, il lui faudrait atteindre un seuil de raison tel qu'il satisferait à la définition de raison pure de Hegel. Il faut alors se demander si le projet anarchiste est le fruit ultime de la raison et constituerait véritablement la fin ultime de l'histoire. Pour Hegel, Dieu peut être cette fin. Pour ce cas de V, on peut spéculer que l'épreuve du camp de concentration a été telle qu'elle lui a fait atteindre un niveau de sagesse ultime et se trouve déjà spirituellement à la fin de l'Histoire, ce qui lui aurait prouvé qu'un monde anarchiste est possible. Peut-être qu'un individu à la fois, il va finir par transformer la société. Théorie de l'Histoire ou non, John Passmore vise juste quand il affirme dans son livre *The Perfectibility of Man* que:

"Men, almost certainly, are capable of more than they have ever achieved. But what they achieve... will be a consequence of their remaining anxious, passionate, discontented human beings." (Passmore)

Ces traits humains fondamentaux exigent une forme quelconque de gouvernement auquel l'anarchisme ne répond pas.

Un autre aspect où Moore semble répondre à Orwell est dans les conséquences de la torture sur le peuple. Dans *Nineteen Eighty-Four*, Winston est brisée physiquement et mentalement et sait que le régime va finir par non seulement l'abattre mais effacer toute trace de son existence. Dans *Vendetta*, Moore répond que si les Hommes se tenaient debout, s'ils tenaient mordicus à certains principes de base de façon collective, les tyrans n'existeraient pas.

Dans un moment clé du livre, quand il prend possession de la chaîne d'état, il parle des causes des problèmes majeurs de la société et met tout le blâme sur les individus. À ceux qui se défendent que c'est la faute aux dirigeants, il rétorque:

"The management is very bad. ... The management is terrible! ... But who elected them? It was you! ... You, who gave them the power to make your decisions for you. While I'll admit that anyone can make a mistake once, to go on making the same lethal errors century after century seems to me nothing short of deliberate. You have accepted without question their senseless orders. ... All you had to say was "no"." (Moore 116-7)

Plus loin, après une scène de torture similaire à celle de *Nineteen Eighty-Four*, une femme qui va bientôt être abattue confie l'essence du message de V et de Moore:

"I shall die here. Every inch of me shall perish. Except one. An inch. It's small and it's fragile and it's the only thing in the world that's worth having. We must never lose it, or sell it, or give it away. We must never let them take it from us." (160)

Encore une fois, Moore réplique que c'est à l'humanité de trouver la force de résister aux horreurs créées par les dictateurs.

Le but premier d'Alan Moore n'était pas de répondre ou contredire le roman de George Orwell mais *Vendetta* présentant une société totalitaire absolue similaire à *Nineteen Eighty-Four*, la comparaison des deux œuvres était inévitable, ces deux œuvres nous offrant deux exemples d'une dystopie et d'une contre-dystopie. On qualifiera ces œuvres de dystopie *ouverte* ou *fermée*. Une dystopie ouverte présente une possibilité – si infime soit-elle – de changement; une dystopie fermée établit clairement que le statu quo est inévitable. En fermant sa dystopie, Orwell essaie de terroriser le lecteur afin de l'amener à prendre mieux conscience des mécanismes du pouvoir moderne. C'est l'absence d'une telle prise de conscience qui a fait

défaut aux peuples allemand, espagnol, italien et russe du début du 20<sup>e</sup> siècle. L'actualité nous confirme que cet avertissement est toujours d'actualité.<sup>21</sup> Moore quant à lui prend une approche différente. Il dénonce lui aussi les excès du pouvoir mais suggère qu'un changement est toujours possible. Métaphoriquement, les dystopies fermées comme *1984*, *Brazil*<sup>22</sup>, *The Machine Stops* peuvent être comparées à un vaccin vu leurs visées préventives; les dystopies ouvertes comme *V For Vendetta*, *Fahrenheit 451* (film et roman), *THX-1138* et *Zardoz* sont plutôt des antibiotiques et ont pour but de stimuler une résistance contre des idéaux malvenus. C'est pour cette raison que contre-dystopie est une sous-catégorie de dystopie et non son antonyme. Les deux types présentent des régimes totalitaires où l'état est le premier bénéficiaire de l'état – plus que son élite même! – et non la population. Ce qui les différencie n'est pas la perspective générale comme c'est le cas pour les utopies – eutopies et contre-eutopies n'étant qu'une question de point de vue – mais plutôt la perspective finale de ces récits. Si la fin laisse croire que l'état totalitaire va se perpétuer, nous sommes en présence d'une dystopie ou d'une dystopie fermée; si on laisse envisager un changement pour le mieux, on a une contre-dystopie ou une dystopie ouverte.

---

<sup>21</sup> Après la lecture de *1984*, on en vient à se demander si un Orwell omniscient n'a pas écrit son roman pour prévenir l'arrivée de l'administration Bush et sa façon toute *Big Brotherienne* de gouverner. Elle manipule le langage de manière à pouvoir faire dire tout et son contraire à toute déclaration, véritable doublethink en action. Cette déclaration de Rumsfeld en est un exemple patent: "Reports that say something hasn't happened are always interesting to me, because as we know, there are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns -- the ones we don't know we don't know." (Tierney) Il y a aussi la volonté de réécrire l'histoire passée pour mieux camoufler les erreurs du régime. L'histoire des armes de destruction massives en est le meilleur exemple. Le désir aigu d'une surveillance panoptique se déclare par le programme d'écoute électronique sans autorisation du congrès et par la possibilité d'inspecter les prêts de bibliothèques de tout citoyen. Sans oublier les investissements massifs en recherche et développement d'armes et équipements militaires et de contre-espionnage pour mieux imposer la société disciplinaire.

<sup>22</sup> On parle de la version du réalisateur et non la version baptisée "love conquers all" que les producteurs ont voulu imposer à Terry Gilliam et qui se conclut avec un ridicule *happy end*.

Plusieurs des romans graphiques d'Alan Moore, sans être de véritables dystopies, possèdent des thèmes dystopiques. Dans *Watchmen*, la société n'est dystopique que dans la mesure où les gouvernements de la planète font tout pour causer un conflit mondial final. L'horloge nucléaire est un des leitmotifs utilisés par cet épique roman graphique pour rappeler au lecteur l'imminence de la fin du monde. Le roman commence à 11h48 et chacun des douze chapitres rapproche le lecteur du minuit fatidique. Le monde sera sauvé in extremis par un de ses super-héros, Ozymandias. Sa solution est de créer de toute pièce un ennemi si puissant qu'il forcera les puissances mondiales à se réconcilier afin de se liguer contre cette toute-puissante menace. Son plan réussit et offre un avenir à l'humanité ce qui en fait une dystopie ouverte. Dans *From Hell*, Moore s'intéresse à Jack L'Éventreur. Son but n'est pas de se faire "Ripperologiste"<sup>23</sup> mais d'offrir une nouvelle théorie sur l'identité de l'assassin. Cette véritable identité ne l'intéresse pas; son seul but est narratif<sup>24</sup> soit de raconter la meilleure histoire possible peu importe les faits. On voit poindre la dystopie dans l'autoritarisme de la toute-puissante reine Victoria, prête à tout pour sauver la réputation de la royauté et dans les agissements de Sir William Gull – Jack l'Éventreur selon le récit de Moore – qui justifie de façon mystico-religieuse le massacre de prostituées. Leurs agissements présentent une société où toute personne qui peut potentiellement nuire à l'autorité monarchique se voit tout simplement écarter avec préjudice extrême. La peur est omniprésente que ce soit pour les prostituées que pour le peintre Walter Sickert ou même l'inspecteur Abberline. Jack n'est jamais capturé et la peur dure

<sup>23</sup> Nom donné aux différents détectives amateurs qui tentent depuis un siècle de percer le mystère de Jack l'Éventreur. "Ripperologiste", du nom anglais de Jack, soit Jack the Ripper.

<sup>24</sup> En annexe de *From Hell*, il présente d'ailleurs un excellent résumé des diverses théories et suppositions des "ripperologistes" à travers les époques. Le récit lui-même est annoté afin de permettre à Moore d'informer le lecteur quand il dévie des faits et fait usage de sa licence littéraire.

jusqu'à la mort de Victoria. À la fin du récit, les survivants de l'histoire continue de vivre dans la crainte, on parle donc d'une dystopie fermée.

Ce ne sont que deux exemples de la thématique de l'œuvre de Moore. On peut aussi rajouter certaines des histoires écrites lors de sa collaboration avec DC Comics. La plupart de ces histoires ont des relents dystopiques. Lors de sa plus fructueuse collaboration avec DC Comics, Moore a réinventé le personnage de Swamp Thing, une créature qu'on pourrait qualifier de dystopie vivante. Swamp Thing était le docteur Alec Holland un scientifique transformé par accident en un puissant être végétal. Il se trouve emprisonné dans le corps d'un monstre dont il ne pourra jamais s'évader, son apparence le forçant à l'exil. On peut qualifier cette situation de dystopie *biologique*. Si le personnage n'était pas esclave du feuilleton, nous serions en face d'une dystopie fermée mais le fait que l'on suive ses aventures de mois en mois en fait une dystopie ouverte car à chaque épisode, il doit interagir avec la civilisation. Chaque contact est pénible et se termine la plupart du temps mal, mais la possibilité d'amélioration de son sort est toujours présente.

L'œuvre de Moore suggère que nous vivons déjà dans une forme ou une autre d'une dystopie. Ses récits présentent souvent des héros, super ou non, qui soupèsent l'étendu de l'appareil disciplinaire et doivent déterminer comment dompter la bête. De l'intérieur? De l'extérieur? De façon passive? Les solutions présentées varient et ne réussissent pas toujours. S'il y a avertissement dans l'œuvre de Moore, c'est de ne pas rester passif. Il faut prendre position, choisir un côté, peu importe sa position politique, sociale, économique, il faut choisir son camp. Peut-être que *From Hell* est l'exception car il dépeint une situation basée sur des faits réels et que l'époque décrite est révolue, donc fermée. Néanmoins, c'est une des choses que reproche V au peuple soit sa passivité. Ils ne sont certainement pas pour le régime qui les

opprime mais ne tentent pas non plus d'offrir une alternative. V accomplit la moitié du travail. À la fin, le peuple anglais contrôle sa destinée.

*V for Vendetta* n'est donc pas une réponse directe à *Nineteen Eighty-Four*. Contrairement à Eric Blair<sup>25</sup> qui a vécu une forme d'autoritarisme dans les collèges anglais, a grandi pendant la Grande Guerre de 1914, a connu intimement la pauvreté dans l'entre-deux guerres, s'est battu en Espagne contre Franco et a été témoin de la montée du fascisme et du communisme, Alan Moore a grandi dans les années 60 en Angleterre à une époque où les baby boomers commençaient à laisser leur marque sur le monde malgré les menaces nucléaires et environnementales et la crainte de surpopulation. Autant George Orwell a toute sa vie été confronté aux inégalités et à la quasi impossibilité de changer les choses, autant Alan Moore a grandi à une époque où on croyait – à tort ou à raison – pouvoir tout changer. Pendant toute sa vie, Orwell a vu le monde libre vivre crise majeure après crise majeure. Cette série de crises fût couronnée par l'ultime menace pour le monde entier: la bombe atomique. *Nineteen Eighty-Four* et son brouillon *Animal Farm* sont des avertissements nés de tous les conflits auxquels Orwell a été témoin pendant sa courte vie.<sup>26</sup> Moore est l'héritier d'une génération pour qui tout semblait possible. Il n'est pas étonnant que l'air du temps ait affecté l'œuvre de ces auteurs. Pour Orwell, le monde allait de mal en pis depuis sa naissance, d'où le besoin d'empêcher qu'il ne s'enlise encore plus; pour Moore, le monde ne se porte pas très bien mais on peut travailler à le rendre meilleur. La possibilité est là.

---

<sup>25</sup> Véritable nom de George Orwell.

<sup>26</sup> Ironiquement, Orwell est mort en 1949, avant de pouvoir constater si les mesures socialistes du gouvernement Labour allaient porter les fruits escomptés.

Ouvrages cités

- "anarchism." *Encyclopædia Britannica 2006*. Encyclopædia Britannica 2006 Ultimate Reference Suite DVD 12 avril 2006.
- Davison, Peter. *George Orwell: A Literary Life*. Hampshire: Palgrave, 1996.
- Tierney, John and Rutenberg, Jim. "Political points: The General is fully armed". *New York Times* 7 décembre 2003, A7.
- "Dystopie." *Wikipédia: L'encyclopédie libre*. 2006. fr.Wikipédia.org. 12 avril 2006.  
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Dystopie>
- Kojève, Alexandre. *Introduction to the reading of Hegel*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.
- "history, philosophy of." *Encyclopædia Britannica 2006*. Encyclopædia Britannica 2006 Ultimate Reference Suite DVD. 12 avril 2006.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. London: Flamingo, 1932.
- McCahill, Michael et Norris, Clive. *CCTV in London*. Hull: University of Hull, 2002.
- Moore, Alan et Lloyd, David. *V For Vendetta*. New York: DC Comics, 1988.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1949.
- Passmore, John. *The Perfectibility of Man*. Liberty Fund, 1969.  
<http://oll.libertyfund.org/Home3/Book.php?recordID=0092>
- "Persona." *Wikipédia: L'encyclopédie libre*. 2006. fr.Wikipédia.org. 8 décembre 2005.  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(psychanalyse\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_(psychanalyse))
- Rub, Yannick. "Hegel: la philosophie de l'histoire." Atrium. 12 avril 2006.  
<http://www.yrub.com/philo/hegel13.htm>
- Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. Westport: Greenwood Press, 1962.

## L'impact du cinéma sur les idées que véhiculent

### les films eutopiques, contre-eutopiques et dystopiques

Le présent chapitre n'est pas une analyse approfondie du genre utopique au cinéma et n'est pas basé sur des écrits théoriques. Le but est d'utiliser les définitions élaborées tout au long de cet ouvrage et de voir dans quelle mesure elles s'appliquent ou non aux types de films où l'esprit utopique est présent, principalement la science-fiction et l'anticipation.

Il a été préalablement suggéré que si les auteurs utopistes choisissent la forme du roman pour véhiculer leur projet de société (ou leur critique d'un projet de société), c'est que la fiction sort le projet de l'abstrait et le plonge dans le concret, un peu comme une maquette permet à des clients de visualiser ce que des architectes leur proposent. Les auteurs utopistes désirent ainsi influencer le lecteur en faisant appel à ses émotions plutôt qu'à sa raison. Le cinéma, inventé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, semblerait donc le médium par excellence pour promouvoir toute forme d'utopie, la présence d'images ajoutant un sentiment de vraisemblance aux idées décrites. L'utopiste n'a plus à utiliser les mots pour partager sa vision. Le dicton prétend qu'une image *vaut* mille mots et non *interprète* mille mots. Contrairement à ce qui est sous-entendu le corollaire ne se fait pas automatiquement. Une utopie est un concept similaire à celui du Paradis: il est censé représenter quelque chose de parfait. Une certaine représentation clichée du Paradis situe cet endroit dans les nuages et ses habitants y sont vêtus de blanc et y jouent de la harpe pour l'éternité sous le regard bienveillant du Tout Puissant. Même si cette interprétation s'avérait être juste, elle court le risque de laisser à celui qui visualise l'image le soin *d'interpréter* cette image. Une image vaut mille mots, mais le choix de ces mots est laissé au soin du lecteur.

Cette autonomie offre la possibilité au spectateur de rejeter le projet présenté. Les auteurs préfèrent donc l'écrit car ce sont eux qui choisissent ces mille mots d'où l'absence presque totale d'eutopie au cinéma.

Le cinéma a principalement été utilisé pour présenter des contre-eutopies, des dystopies et des para-utopies. Il n'y a pratiquement pas d'eutopie filmée si ce n'est dans le domaine documentaire, la forme filmée de l'essai. Un documentaire est un éditorial. Un réalisateur pointe sa caméra sur un sujet et une fois rendu au montage, choisit la perspective qui sera présentée au spectateur. Sa perspective sera son point de vue, sa vision du sujet. La perspective éditoriale peut être évidente (comme dans les films de Michael Moore) ou présentée de façon plus subtile (comme dans les films d'Errol Morris) mais perspective il y a bel et bien. Le spectateur regarde ce qui lui est présenté et prend position, comme le fait le lecteur d'un essai. Un argument du documentaire peut toucher le spectateur de façon émotionnelle, comme le ferait une fiction mais il reste que c'est l'argument qui l'émeut et non l'illusion d'un monde fictif où on lui demande de suspendre son incrédulité.<sup>27</sup>

Les documentaires de Michael Moore ont de particulier qu'ils jouent sur deux niveaux: ils sont à la fois contre-eutopiques *et* eutopiques car Moore y discute de deux utopies distinctes. D'un côté il critique avec virulence l'utopie néolibérale et néoconservatrice en place et de l'autre côté il vante l'utopie du *New Deal* qui l'a précédée. Il serait tentant de suggérer que Moore va à l'encontre des utopistes classiques car il prône un retour à une utopie passée plutôt que d'en

---

<sup>27</sup> Les documentaristes jouent aussi la carte de l'émotion pour faire passer leurs idées, on n'a qu'à penser au témoignage de la mère d'un jeune soldat mort en Irak dans *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore. Moore nous la présente d'abord comme recruteuse militaire pour revenir plus tard sur elle quand elle vient d'apprendre le décès de son fils soldat mort en Irak. En réalité, Moore a rencontré la dame *après* la mort de son fils et a ensuite filmé la scène au bureau de recrutement. Cette manipulation donne une force peu commune à la scène où elle lit sa dernière lettre mais il reste que cet élément est présenté comme un fait et non une fiction. Le spectateur, à tort ou à raison, prend cet incident comme un argument qui influencera son opinion des idées véhiculées par le film. L'appel à l'émotion est différent de celui d'un film de fiction.

offrir une nouvelle. Il faut cependant rappeler que l'esprit utopique qui anime l'occident a pour genèse un désir de retourner à une eutopie passée: le Paradis terrestre. Moore, à la différence des eutopistes modernes, croit que le Paradis est à portée de la main et prétend que les plans sont toujours disponibles. Sa stratégie n'est donc pas d'offrir une nouvelle eutopie mais de rappeler aux gens où l'eutopie s'est égaré d'où son choix de présenter eutopie et contre-eutopie simultanément, afin de présenter le contraste entre ce qui est et ce qui a été, avec l'espoir que "ce sera" un jour.

À moins qu'on ne prenne une autre perspective que celle recherchée par les créateurs de contre-eutopies, il n'existe pas de véritable eutopie filmée. Le film de fiction le plus près d'être une eutopie est *The Village* (2004) de M. Night Shyamalan mais d'une façon tordue – comme le sont la plupart de ses films. Le village paisible du 19<sup>e</sup> siècle est en fait une communauté eutopique créée par un groupe d'hommes et de femmes de la fin du 20<sup>e</sup> siècle qui ont perdu un proche dû à la violence urbaine de la société moderne. Ils décident de se couper du monde moderne et de créer leur propre société, un peu comme les communautés Amish ou Mennonites, à la différence que leur coupure n'est pas seulement technologique mais aussi temporelle : les fondateurs cachent à leur descendance l'époque dans laquelle ils vivent réellement. Ce qui est tordu, c'est que Shyamalan cache au spectateur cette réalité pendant plus de la moitié du film. Jusqu'à cette révélation, le spectateur croit regarder un film d'époque se déroulant au 19<sup>e</sup> siècle. *The Village* devient alors une eutopie post hoc. Seulement après cette révélation est-ce que ce film correspond à notre définition d'eutopie. Par contre, vu que le but du récit n'est pas de promouvoir un projet de société – bien qu'il soit présenté de façon assez détaillé – mais un prétexte pour surprendre le spectateur, ce n'est pas une véritable eutopie.

Le genre para-utopique domine au cinéma beaucoup plus que les contre-eutopies ou les dystopies. La plupart des œuvres de science-fiction ou d'anticipation sont fondamentalement utopiques car elles présentent des sociétés alternatives qui doivent suivre une logique interne qui est propre au récit sans avoir à divulguer au lecteur tous les détails. Cette logique interne est nécessaire afin de donner une vraisemblance au récit. Elle constitue la fondation du film autour duquel tous les autres éléments pourront se développer. Cette société n'a pas besoin d'être décrite en détails dans le récit ou le scénario mais doit exister et posséder sa propre structure afin que l'auteur puisse s'y référer pour renforcer la vraisemblance du récit. Mieux la société sera basée sur un plan solide, mieux le spectateur pourra suspendre son incrédulité.

Les para-utopies utilisent les utopies d'une façon similaire à la manière dont les films de science-fiction ou d'horreur utilisent les effets spéciaux : pour aider à rendre réel l'illusion qu'ils présentent. Le film *Blade Runner* fonctionne car cette para-utopie nous présente clairement le genre de société dans lequel les protagonistes se confrontent. On ne nous donne pas d'explication sur, par exemple, ce qui a causé la disparition des animaux et a nécessité la création d'animaux synthétiques : Pollution? Catastrophe environnementale? Guerre nucléaire? Une réponse précise n'est pas importante car le film est si bien fait que le spectateur le ressent par ce que l'on appellera une osmose cinématographique, un état de grâce nécessaire à atteindre si un film veut être apprécié, particulièrement un film de science-fiction. Le roman de Philip K. Dick qui a inspiré *Blade Runner*, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, donne tous ces détails – une guerre nucléaire est à la base des maux de cette société du futur – mais le scénariste de

*Blade Runner* a décidé que l'aspect visuel allait pallier aux précisions que la forme littéraire procurait. Cette décision a transformé la dystopie post-apocalyptique de Dick en para-utopie.<sup>28</sup>

Adapter un roman au cinéma amène toujours ce type de compromis qui est à la source de l'éternelle jérémiade des puristes qui dénoncent toute adaptation cinématographique (ou dans tout autre médium) car elle ne capture pas "l'essence" du roman. Chaque médium répond à certaines contraintes et ce sont ces contraintes qui expliquent l'absence d'eutopies au cinéma d'une part et que le genre utopique de prédilection y soit les contre-eutopies et les dystopies. Les différentes composantes contenues dans une eutopie littéraire peuvent plus facilement y être appréciées car le lecteur peut les soupeser, l'aspect narratif n'étant qu'un prétexte pour étaler leur projet de société. Adapté au cinéma, vu qu'une eutopie présente une société déjà instaurée, on ne fait que la découvrir en compagnie d'un protagoniste qui sera éventuellement convaincu. Ce genre ne présente peu ou pas de potentiel dramatique suffisant pour captiver des spectateurs ce qui explique sans doute que les eutopies au cinéma se retrouvent exclusivement dans la forme documentaire.

Le potentiel dramatique des formes contre-eutopiques et dystopiques est la raison principale de la préférence pour ce type de scénario au cinéma plutôt que des eutopies. La force dramatique de ce type de film se trouve dans l'opposition constante entre un individu et la société dans laquelle il vit. Dans les films de "genre", "un Bon" est habituellement confronté à "un Méchant". Le Méchant est un renégat qui refuse de respecter les règles qu'approuvent le Bon d'où le désir du Bon de neutraliser le Méchant. Le spectateur s'identifie au Bon car il reflète habituellement les valeurs véhiculées par la société dans laquelle il vit. Le Bon

---

<sup>28</sup> Le film est très différent du roman et c'est peut-être pour cette raison que le titre a été changé et que la filiation n'a pas été à la base de la publicité mais n'était que mentionnée en passant. *Blade Runner* a été inspiré par *Do Androids Dream of Electric Sheep?* et n'est pas une véritable adaptation.

représente, faute de meilleure épithète, "les Forces de la Stabilité". Il promeut les idéaux sociaux, politiques ou économiques qu'approuve le spectateur. Dans une contre-eutopie ou une dystopie, les rôles sont renversés. Le Bon (il est Bon car le spectateur s'identifie toujours à lui ainsi qu'aux idées qu'il représente) fait partie d'une société où c'est lui qui est le renégat. Il est seul à se battre contre le système et ses représentants. C'est cette idée du héros seul contre tous qui renforce le potentiel dramatique d'un film contre-dystopique ou dystopique et rend ce genre plus fréquent que les eutopies.

Contrairement aux romans contre-eutopiques ou dystopiques, au cinéma le protagoniste réussit la plupart du temps à s'échapper – *THX-1138* (1971), *Gattaca* (1997), *A Handmaid's Tale* (1990), *Clockwork Orange* (1971), *Fahrenheit 451* (1966), *Planet of the Apes* (1968) – ou à renverser le système en place – *Equilibrium* (2002), *Metropolis* (1927), *Logan's Run* (1976), *Minority Report* (2002), *Demolition Man* (1993), *Total Recall* (1990), la série télévisée *The Prisoner* (1967), *V For Vendetta* (2005), *Zardoz* (1974). Dans tous ces films, le héros réussit à vaincre l'utopie en place que ce soit de façon modeste (en s'enfuyant) ou victorieuse (en la faisant tomber). En d'autres mots, le *happy end* est la norme.

Peu importe les raisons choisies par les scénaristes pour terminer ces films d'une façon positive, ce qui intéresse notre discussion est l'impact de ces décisions sur les utopies qui sont au centre de ces films. Ces contre-eutopies et dystopies sont *ouvertes*, c'est-à-dire qu'elles ouvrent la possibilité que le système sociétal qui y est présenté puisse être renversé ou évité. Il a été précédemment suggéré que les contre-eutopies veulent avertir le lecteur d'un danger potentiel se trouvant dans un projet eutopique donné et que les dystopies veulent créer un sentiment de terreur tel que toute idée utopique pouvant rappeler la dystopie présentée lui deviendra répugnante et inacceptable. Des contre-eutopies ou dystopies ouvertes littéraires peuvent

conserver leur aspect alarmiste sans affaiblir l'impact de leur message car un roman est un recueil d'idées qui se digèrent lentement tout au long de la lecture de l'œuvre. Qu'elle prenne quelques heures ou quelques jours, cette digestion a toujours lieu. C'est pour cette raison que la conclusion ouverte d'un ouvrage contre-eutopique ou dystopique ne gâchera pas leur aspect *cassandresque*. Le cinéma joue sur l'instantanéité. De la même façon que le cinéma existe grâce au principe de la persistance rétinienne, phénomène qui crée l'illusion de véritable mouvement alors qu'il ne s'agit que d'une suite d'images se succédant au rythme de 24 par seconde, un film de 90 minutes constitué de 85 minutes d'avertissements sévères et 5 minutes de célébrations ne peut qu'enlever de la force à l'avertissement.

Cependant, un facteur redonne une urgence au message d'une contre-eutopie ou dystopie: la proximité à notre société. *THX-1138* traite de plusieurs sujets qui rappellent notre société: la stabilité sociale obtenue par les drogues; la place grandissante accordée à la technologie; la place de l'individu dans une société surpeuplée. Ces critiques de la société moderne se confondent malheureusement avec l'univers fantastique qui a été créé, de sorte que ces critiques perdent une bonne partie de leur impact. Le spectateur n'y reconnaît peu ou pas les problèmes qui le touche quotidiennement et qui se retrouvent pourtant dans le film. Par comparaison, *Children of Men*, une autre dystopie ouverte, reflète également les angoisses de notre société mais présente ce futur d'une manière tellement réaliste que même si le film se termine sur une note d'espoir, le film le spectateur car il a l'impression d'avoir vu littéralement *demain* et c'est un demain qu'il ne veut pas voir arriver. C'est pour cette raison que des dystopies ouvertes comme *Gattaca*, *A Handmaid's Tale*, *V For Vendetta* remplissent mieux leur fonction d'avertissement que d'autres films du même genre comme *THX-1138*, *Logan's Run* ou *Equilibrium* car le spectateur peut plus facilement faire un rapprochement avec sa situation, ce

qui est plus difficile à faire avec ces autres films très stylisés. Dans ces films, ces sociétés – appelons-les *fantaisistes* – semblent tellement différentes de la nôtre qu'il est difficile d'établir un rapprochement immédiat. Les anti-utopies *réalistes* ont l'avantage d'amener une réflexion instantanée, le spectateur réalisant immédiatement la corrélation entre ce qui est présenté dans le film et le monde dans lequel il vit.

Ce qui ne veut pas dire que les anti-utopies fantaisistes n'engendreront pas de processus de réflexion. Il peut y avoir réflexion mais celle-ci surviendra suite à un filtrage des diverses idées contenues dans le film. Ce filtrage a malheureusement le défaut d'amener le spectateur à soupeser ces idées de la même façon qu'il le ferait devant un essai utopique, le privant de l'impact émotif recherché au départ par le scénariste. Des contre-eutopies ou dystopies ouvertes peuvent réussir à passer leur message si elles réussissent à conférer l'inévitabilité et l'imminence de ce qui a été décrit.<sup>29</sup> La forme fantaisiste rend cette tâche plus difficile.

Malgré qu'il soit possible d'atteindre les objectifs classiques des contre-eutopies et dystopies quand elles sont ouvertes, il reste que les contre-eutopies et dystopies fermées, aussi rares soient-elles au cinéma, transmettent l'avertissement sans ambiguïté. Des films comme *Brazil*, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* et *Soylent Green* persistent à garder leur anti-utopie *fermée*. L'impact d'une conclusion qui conserve la perspective du reste de l'œuvre lui confère une certaine qualité littéraire. Comme il a été mentionné plus haut, lors de la lecture d'une œuvre utopique, le lecteur baigne dans l'atmosphère du roman pendant plusieurs heures, de sorte qu'une conclusion heureuse ou non n'affectera pas l'atmosphère qui lui a été présentée. Le lecteur a toujours à l'esprit l'atmosphère qui a été créée. Les films dystopiques ou contre-eutopiques fermés ont l'avantage de recréer ce

---

<sup>29</sup> Il faut souligner qu'il n'y a pas de corollaire entre un film qui échoue à créer ce sentiment et son appréciation générale.

bain atmosphérique littéraire duquel le spectateur ne peut se sortir. Chose intéressante, contrairement aux contre-eutopies et dystopies ouvertes qui ne peuvent se permettre d'être trop fantaisistes de peur de diluer leur impact, le degré de fantaisie n'affecte pas le spectateur dans le type fermé de ces films. Par exemple, *Brazil* (1985) de Terry Gilliam est on ne peut plus fantaisiste mais réussit à déclencher la réflexion. Pourtant, le monde de *Brazil* est tellement stylisé qu'il est difficile de s'y reconnaître. Le spectateur peut difficilement s'imaginer vivre dans ce monde car il n'est pas clair s'il s'agit du futur, du passé ou du présent. La seule chose qui est claire est que cette société hyper-bureaucratisée est un enfer qui étouffe l'individu en le transformant en un simple rouage d'une machine qui ne sert qu'à se perpétuer sans jamais se remettre en question. Le sentiment d'aliénation créé dans *Brazil* est similaire à celui du roman *Nineteen Eighty-Four*.<sup>30</sup> Les sociétés qui y sont décrites ne semblent correspondre d'aucune façon à notre futur immédiat. Ce sont des mondes complètement étrangers et effrayants. Cependant, il y a identification au niveau du sentiment d'étouffement créé par le système en place. C'est cette identification qui permet à des fantaisies fermées de réussir là où les fantaisies ouvertes échouent. Le sentiment d'aliénation bâti tout au long du visionnement d'une contre-eutopie ou dystopie fantaisiste de type fermé permet une identification plus forte avec les maux qui hantent le protagoniste car un lien direct a été bâti. L'avertissement à la base de ces films est digéré naturellement malgré le manque de référents concrets avec l'univers du spectateur.

Exceptionnellement, il est possible de comparer l'impact d'une conclusion ouverte ou fermée sur une dystopie fantaisiste. Il existe en effet deux versions du film *Brazil*. Le réalisateur du film Terry Gilliam a dû se battre avec les producteurs du film pour le terminer comme il l'entendait. Les producteurs trouvaient la conclusion trop sombre. Ils ont exigé une fin heureuse. La fin désirée par Gilliam est celle-ci: Sam Lowry s'apprête à être torturé à mort quand soudain surgissent Harry Tuttle, le plombier rebelle, et sa bande de révolutionnaires. Ils libèrent Sam et détruisent

---

<sup>30</sup>

Gilliam a d'ailleurs considéré appeler le film *1984 and a ½*. (Gilliam)

le *Ministry of Information Retrieval*. Sam rejoint sa belle et s'enfuit de la ville. Ils vivront des jours heureux dans une vallée verdoyante loin de tout. C'est à ce moment que Gilliam révèle que l'évasion et tout ce qui a suivi n'étaient que le fruit de l'imagination de Sam: il est toujours sur une chaise de torture et a perdu la raison, probablement lobotomisé par son bourreau. Il est possible de voir ceci comme un *happy end* car il vivra dorénavant dans le monde onirique dans lequel il s'est réfugié tout au long de sa vie. Il reste qu'il est dans un état végétatif. Les producteurs ont détesté cette fin. Ils ont proposé à Gilliam la version que la postérité a appelée *love conquers all*. Dans cette version, le film se termine avec Sam et Jill vivant heureux dans leur vallée verdoyante. La révélation que cette vie heureuse est un rêve ou une hallucination de Sam est absente. Outre le fait que cette conclusion rend ridicule les nombreux indices parsemés par Gilliam pour laisser présager la véritable nature de cette scène – Harry Tuttle englouti par des détritiques, sa mère qui se confond avec Jill, sa fuite en passant à travers un cercueil – l'ouverture de la dystopie dérobe tout l'impact au film. Le résultat tient plus du conte de fées que de la dystopie car elle fait abstraction des éléments critiques décrits dans le reste du film. Les autres contre-eutopies ou dystopies ouvertes prennent clairement position contre l'utopie décrite. Leur fin place le protagoniste en opposition avec le système en place. THX-1138 va devoir survivre seul à l'extérieur de la ville; son choix de vivre hors de la cité deviendra un symbole de son opposition au système en place. Dans *Logan's Run*, le système de contrôle de la population ainsi que la société du plaisir sont aussi rejetés et une nouvelle société va naître des ruines de l'ancienne. Dans les deux cas, les protagonistes vont continuer de vivre à l'ombre de ce qu'ils ont vécu. Ce n'est pas le cas pour Sam dans la version heureuse de *Brazil*. Jill et Sam vont vivre en parallèle à la dystopie de la cité. Sam échappe à la mort et à une société écrasante pour pouvoir rêver à lui et à sa belle. Comment cette fin peut-elle inspirer le spectateur à faire

des parallèles entre son monde et celui de Sam? Cette fin aurait été moins mauvaise si elle avait laissé plus à l'imaginaire du spectateur comme dans *THX-1138* et omis de montrer leur nouvelle vie bucolique. Terminer avec leur camion qui entre dans la vallée aurait été moins néfaste car le spectateur n'aurait pas eu à faire de rapprochement entre leur vie et celle des gens qu'ils ont laissé derrière, particulièrement ceux qui ont sauvé leur vie comme Harry Tuttle. Bref, heureusement que Gilliam a remporté son bras de fer avec les producteurs car le cinéma aurait été privé d'un grand film.

L'adaptation d'une œuvre dans un autre médium nécessite des compromis, chaque art possédant ses forces et ses faiblesses. Faute d'être une transposition parfaite, une bonne adaptation doit cependant conserver l'esprit de l'original. L'adaptation au cinéma du roman graphique *V For Vendetta* d'Alan Moore est somme toute assez réussie et est assez fidèle à l'esprit de la bande-dessinée. C'est au niveau de sa fonction en tant qu'utopie que l'esprit n'est pas respecté.

Le film a été scénarisé et produit par les frères Wachowski, à l'origine d'un autre classique dystopique, *The Matrix* (1999). Un changement fondamental est d'avoir transformé le roman graphique dystopique en contre-eutopie. La bande-dessinée est claire: le Londres de 1997 est une dictature implacable où les citoyens vivent dans l'ombre de la terreur. La stabilité est recherchée au détriment de la liberté des citoyens. Le film pour sa part présente une société qui fonctionne malgré le régime totalitaire. Il n'y a pas eu de guerre nucléaire, ce qui a amené le parti Norsefire au pouvoir est la crainte qu'une guerre civile similaire à celle survenue aux États-Unis dans cet hypothétique futur n'éclate en Angleterre. Comme Cuarón pour *Children of Men*, les frères Wachowski ont fait le pari de l'hyper-réalisme pour conférer leurs inquiétudes vis-à-vis des présents excès de la droite. Ils présentent une société secrètement insatisfaite des

instances qui la dirige mais trop confortable pour changer les choses. Dans le roman graphique, la population est malheureuse et souffre sous le joug d'un régime cupide et violent; V lui fait réaliser qu'il peut se prendre en main et changer les choses. Dans le film, la population est léthargique et inconsciente ou indifférente aux excès et abus du régime. V leur ouvre les yeux et leur fait voir les barreaux dorés de la cage dans laquelle ils vivent.

Le style visuel des deux œuvres est assez similaire, le film se voulant aussi stylisé que la bande-dessinée. Cependant, la décision de changer l'état d'esprit de la population du dessin à la pellicule introduit une différence majeure. Moore et l'artiste David Lloyd ont choisi le clair-obscur plutôt que la ligne claire pour situer leur Angleterre post-apocalyptique. Le ciel est toujours nuageux, résultat de l'hiver nucléaire. Les ombres prédominent ce qui crée une atmosphère lourde qui donne un aspect impressionniste à l'œuvre: le style visuel sombre et indistinct reflète l'humeur de la société. Le film a fait le choix de ne pas refléter cet aspect. Les scènes sombres sont réservées pour V, sans doute pour rendre mythique ses faits et gestes et l'enrober de mystère et ainsi créer un contraste avec la population apathique. Cette différence change la perspective offerte du personnage: le V de la bande-dessinée est le fruit de sa société; il est un signal qu'espérait et attendait la population pour passer aux actes et renverser le gouvernement. Celui du film est une anomalie; un héros autoproclamé sorti de nulle-part pour ouvrir les yeux de la population sur leur condition.

*Vendetta* le film est une contre-eutopie car il y a une utopie en place qui fonctionne relativement bien. Après une guerre civile aux États-Unis, le groupe Norsefire a pris le pouvoir en leur offrant l'ordre après le chaos: "Strength through Unity. Unity through Faith". La stabilité qui en a résulté a fait oublier à la population son manque de liberté individuelle. Elle croit que ce compromis était, dans les circonstances, acceptable. *Vendetta* le roman graphique est une

dystopie car il est clairement démontré que sauf pour une minorité de privilégiés, le bien-être général de la populace n'est pas recherché. Seul perpétuer le pouvoir en place ainsi que les privilèges de ceux qui y sont associés compte.

La conclusion dans les deux œuvres apparaît similaire – dans les deux cas, le gouvernement est renversé – mais l'adaptation cinématographique en a changé le sens. Dans la bande-dessinée, V déstabilise d'abord le gouvernement en place. Celui-ci croit sauver sa peau en augmentant l'oppression de la population. Le peuple se soulève inspiré par les discours et gestes de V. Une fois que la population a démontré son désir de changement, V l'invite à prendre de la maturité et à choisir l'anarchie. *Ensuite*, il fait sauter le parlement. La fin est ouverte sur l'après-dictature mais le fait qu'Evey Hammond reprenne le rôle de V et se trouve un disciple laisse entendre que la quête pour un monde libre ne sera pas atteinte. Dans le film, la population est invitée par V à se transformer en symbole de résistance en portant son masque et sa cape. La population se rassemble devant le parlement pour assister à sa destruction. La population se démasque seulement après que le parlement eut été détruit par V. C'est à ce moment qu'elle n'a plus à se cacher du pouvoir. Il est sous-entendu que le combat est terminé un peu comme à la fin du *Wizard of Oz*: "Ding! Dong! The Witch is dead!". Le royaume est sauvé et la paix restaurée. Contrairement au roman graphique qui offre une réflexion sur le pouvoir et suggère une participation active de l'individu dans les rouages de l'état, le film suggère que les grandes tyrannies tombent d'elles-mêmes. Un brave n'a qu'à faire tomber le premier domino, la population va suivre. Une œuvre prône l'action et l'autre l'attentisme.

L'utopie est un genre fort populaire au cinéma. On y retrouve surtout des contre-utopies, dystopies et para-utopies. Tout type d'utopie désire partager une certaine vision du monde, qu'elle soit idyllique, critique ou apocalyptique. Le médium cinématographique donne une

illusion de réalité et d'instantanéité. Cette illusion a un impact sur la volonté d'utopiser qui se cache derrière chaque projet utopique. Comme on l'a démontré, les eutopies peuvent difficilement se faire valoir dans des films de fiction. Alors qu'un roman utopique permet plus facilement d'apprécier ses idées malgré des carences narratives, un film utopique peut difficilement le faire car ce qui guide le spectateur à travers un film, ce ne sont pas les idées qu'il contient mais la trame narrative. Une trame narrative déficiente ne suscitera pas l'intérêt du spectateur peu importe la qualité du projet de société qui y est décrit.

Il y a de nombreuses contre-eutopies et dystopies au cinéma. Le genre qui réussit le mieux à remplir l'objectif d'utopiser sont les dystopies fermées ainsi que les contre-eutopies et dystopies ouvertes réalistes. Les dystopies fermées car par leur constance – en restant sombre et glauques du début à la fin – elles réussissent à recréer une atmosphère plus propice au partage d'idées critiques. Quant à elles, les contre-eutopies et dystopies ouvertes peuvent également réussir à faire valoir leurs critiques, mais elles doivent être le plus possible collé à la réalité contemporaine du spectateur. Une anti-utopie trop fantaisiste et plus irréel ne créera pas de rapprochement entre les idées critiques de ces films et la situation du spectateur.

Ouvrages cités

Gilliam, Terry, réal. *Brazil*. 1985. DVD. The Criterion Collection, 1999. Commentaire audio.

### L'idéal utopique aujourd'hui

Où se trouve l'idéal utopique en ce début de 21<sup>e</sup> siècle? Utiliser la fiction pour partager son eutopie a pratiquement disparu. Depuis que *Walden Two* de B.F. Skinner et *Island* d'Aldous Huxley ont été publiés, respectivement en 1948 et 1962, aucune fiction eutopique d'importance n'a été publiée. Au cinéma, plusieurs documentaires ont présenté des entreprises eutopiques mais aucune fiction eutopique majeure n'existe. Le seul film de fiction qui présente une eutopie fonctionnelle qui se perpétue de façon idyllique à sa conclusion est *The Village* de M. Night Shyamalan dont on a discuté dans le précédent chapitre: ce n'est pas une véritable eutopie.

Le genre eutopique a donc pratiquement disparu pour être remplacé par les contre-eutopies, les para-utopies et les dystopies, genres qui désirent stimuler l'imaginaire des lecteurs autant que les eutopies mais procèdent de manière différente. Les eutopies cherchent à motiver la société à agir en lui faisant rêver à un Paradis atteignable. Plus douce et idyllique est la vision présentée, plus forte la motivation qu'elle est censée inspirer. La réalisation, principalement dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, que l'imposition de régimes dits socialistes, communistes ou marxistes en Europe de l'Est mais aussi en Asie, n'a pas apporté le Paradis promis mais seulement une misère et une désolation digne de l'Enfer. Cette réalisation a créé un effet de ressac qui a échaudé la fibre visionnaire de la société occidentale. Les contre-eutopies, para-utopies et dystopies ont donc proliférées dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle car, après le fiasco "socialiste", elles cherchaient plutôt à motiver la société en la mettant en garde contre un Enfer tout proche. Dans les deux genres, eutopique et les diverses anti-eutopies, le but était de mobiliser une population déjà sensible aux problèmes de la société contemporaine. Les trois types alternatifs aux eutopies procèdent différemment pour arriver à leurs fins.

La première de ces alternatives, les para-utopies n'ont à première vue aucun impact idéologique direct sur le lecteur ou le spectateur. Les para-utopies n'utilisent l'utopie à leur base que comme toile de fond où circulent leurs protagonistes. Une fois l'œuvre consommée, le spectateur ou lecteur ne fait que digérer les aventures et péripéties présentées. Le côté social ou politique n'est pas important, il n'a servi qu'à situer l'action. Les para-utopies ne seront jamais considérés comme stimulateur de débats sociaux ou politiques. Cependant, les para-utopies produites à une même époque présentent souvent dans leur toile de fond des thèmes ou préoccupations similaires qui, sans être de véritables utopies, laissent, à force de répétition, leur marque et peuvent imprégner une certaine vision du monde sur le lecteur ou spectateur ce qui peut mieux le prédisposer à certains points de vues ou perspectives.

Tout au long de la guerre froide, on reconnaissait les craintes d'un holocauste nucléaire dans plusieurs films d'anticipation et de science-fiction même si ces œuvres n'avaient pas originalement de désir éditorial comme une contre-eutopie ou une dystopie. À la fin des années 70 et début des années 80, quand la puissance de l'arsenal nucléaire russe ou américain n'était plus évalué en quantité de mégatonnes mais bien avec le concept surréaliste du nombre de fois qu'un côté pouvait détruire chaque citoyen adverse, plusieurs œuvres avaient pour toile de fond des apocalypses imminentes ou déjà survenues. Ces œuvres ne remettaient aucunement en cause la structure de la société. Par exemple, la trilogie des *Mad Max*<sup>31</sup> se déroule après une guerre nucléaire mais on ne nous informe d'aucune façon sur ce qui est arrivé ou qui l'a remporté, ni sur l'état de la situation internationale, ni sur l'impact des agissements des Bons ou des Méchants sur l'équilibre social ou politique. On ne suit que ce qui arrive à Max.

---

<sup>31</sup>

*Mad Max, The Road Warrior et Mad Max Beyond Thunderdome.*

Le scénario des romans graphiques *Watchmen* (1987) d'Alan Moore et *The Dark Knight Returns* (1986) de Frank Miller orbitent tous les deux autour d'une possible guerre nucléaire. Les super héros qui y sont dépeint tentent de sauver le monde mais sans offrir un nouveau modèle ou changer la structure de la société. Pourtant, l'un des personnages de *Watchmen*, Doc Manhattan, a le pouvoir de simultanément voir le passé, le présent et l'avenir, un pouvoir pour le moins utile pour quiconque voudrait régler les problèmes du monde.

Le réalisateur Paul Verhoeven dans ses films de science-fiction *Robocop* (1987) et *Total Recall* (1990) n'a pas de préoccupation apocalyptique mais socio-économique. Considérés au premier degré, ces films ne sont que des divertissements extrêmement violents se déroulant dans un avenir rapproché. Quand on les examine de façon plus approfondie, ces films cachent une critique virulente du capitalisme néolibéral des années Reagan. Les Méchants de ces deux films sont des corporations sans scrupules. Dans *Robocop*, il s'agit de la bien nommée *Omni Consumer Products* ou OCP, pour qui tout peut être un produit de consommation et dans *Total Recall* de l'administration en charge de gérer la colonie minière de la planète Mars. Dans le premier, le désir de privatisation extrême permet à l'OCP de privatiser le corps de police de la ville de Détroit. Dans le second, l'administrateur contrôle la population de la colonie grâce à son monopole de fabrication et distribution de l'oxygène qu'elle rationne au besoin. Dans les deux cas, la dénonciation d'un système injuste n'est que prétexte à situer l'action. Toutes ces œuvres n'ont pas pour but central de présenter une alternative à un quelconque mal sociétal, économique ou politique comme le ferait une eutopie ni de critiquer des aspects spécifiques du système politique en place comme le ferait une contre-eutopie ou une dystopie.<sup>32</sup> Ces maux ne

---

<sup>32</sup> Dans ces deux films, Verhoeven critique le capitalisme néo-libéral et se moque de ce qu'il a engendré. La réplique humoristique "I'd buy that for a dollar!" répétée à plusieurs reprises par un personnage d'une émission de

sont que des décors pour situer l'action. Cependant, la présence de telles préoccupations peu importe le niveau de superficialité avec lequel ils sont présentés reflète une réaction symbiotique entre le public et les œuvres de fiction qui prouvent l'importance de l'art dans la société. Les œuvres de fiction utopique reflètent encore mieux les sujets qui rendent la population anxieuse. La population est attirée par ces œuvres car, consciemment ou non, elle croit trouver une âme sœur qui peut donner un aspect tangible à ses craintes. Voir ses craintes décrites donne le sentiment de pouvoir, au mieux, les vaincre ou au pire, les garder à l'œil.

Les films de science-fiction de la fin des années 50 et début des années 60 sont un autre bon exemple. Ces films de série B présentaient presque exclusivement des extra-terrestres, souvent des Martiens, qui désiraient envahir la Terre. De *The War of the Worlds* (1953) à *Invaders from Mars* (1953) en passant par *Invasion of the Body Snatchers*<sup>33</sup> (1956), ces films ne reflétaient pas une réelle préoccupation de la population pour une invasion martienne mais catalysait ses peurs d'une invasion communiste. *Body Snatchers* ne fait que reformuler métaphoriquement ce que chaque citoyen Américain croyait (et qu'on lui faisait croire) soit qu'aucun être humain ne pouvant être volontairement communiste, il fallait qu'une force

---

télévision dans *Robocop* laisse entendre que tout est achetable à qui possède de l'argent. Chaque citoyen a droit à "la vie, la liberté et à la poursuite du bonheur" dit la déclaration d'indépendance américaine; Verhoeven rétorque que c'est vrai seulement pour ceux qui ont le pouvoir. Cette vision cynique de l'Amérique où le pouvoir absolu corrompt de façon absolue est un thème qui revient dans plusieurs des films américains de Verhoeven. Pouvoir financier (*Showgirls* 1995), pouvoir sexuel (*Basic Instinct* 1992) pouvoir scientifique (*Hollow Man* 2000), pouvoir militaire (*Starship Troopers* 1997).

<sup>33</sup> Il est intéressant de noter le moment où ce film et ses trois remakes ont été produits: en 1978 sous le même titre, en 1993 en tant que *Body Snatchers* et plus récemment en 2007 sous le titre *The Invasion*. On peut arguer qu'au moment de chacune de ces productions, les États-Unis étaient confrontés à une crise qui remettait en question leur suprématie politique, économique et/ou militaire. En 1956, ce sont les Communistes de tout acabit qui menacent l'intégrité corporelle et psychologique des Américains. En 1978, c'est un mélange de la place grandissante de l'économie japonaise et de la crise du pétrole auquel on peut ajouter une certaine paranoïa post-Nixonienne; en 1993, la 1ère Guerre Irakienne crée un premier prototype du méchant musulman qui veut renverser le Grand Satan américain; et celui de 2007, évidemment, version 2.0 de celui de 1993 mais à la puissance 10, 11 septembre oblige. Est-ce dû au hasard que le succès commercial de ces quatre films a été proportionnel à l'ampleur des inquiétudes réelles de la population de leur temps? Il a été très bien pour les deux premiers, quasi nul pour le troisième et, si l'on se fie au maigre 15 millions de dollars empochés en un mois (le film en a coûté 80!), minable pour le dernier.

irrésistible les transforme en drones dociles et sans vie. Le cinéma reflétait les préoccupations des gens et les gens se reconnaissaient dans le cinéma.

Il reste que toutes ces œuvres ne sont que des para-utopies car bien que suivant des préoccupations de la société, en aucun cas n'offrent-elles concrètement des solutions ou des façons d'améliorer la société. Elles gravitent autour de thèmes utopiques sans jamais en être à part entière, d'où le terme *para-utopie*.

Les contre-eutopies ont tendance à rendre le lecteur plus circonspect. Les contre-eutopies ont toujours à leur origine une eutopie, un projet de société louable dont le but principal est de régler un problème spécifique ou majeur de la société contemporaine. Dans le film *Logan's Run* (1976), c'est la crainte de la surpopulation qui a amené les instances dirigeantes à limiter la durée de vie de chaque individu à 30 ans. Dans *Equilibrium* (2002), c'est l'omniprésente violence que l'on désire mater en bannissant tout sentiment. Dans *Gattaca* (1997), c'est le désir eugéniste de remplacer la sélection naturelle par une sélection artificielle afin que les humains puissent contrôler leur propre évolution, espérant ainsi éviter maladies et virus de se propager. Dans *Clockwork Orange* (1971), c'est encore une fois le désir de contrôler la fibre violente de l'humanité. Dans le roman *Fahrenheit 451* (1966), le parti au pouvoir n'a fait que suivre le désir de sa population en interdisant les livres, source de tous les maux selon elle. Chaque contre-eutopie possède la genèse d'un monde meilleur mais quelque chose a fait échouer ces grandes expériences. La contre-eutopie laisse au lecteur ou au spectateur le soin de séparer le bon grain de l'ivraie.

C'est cet aspect qui différencie les dystopies d'avec les contre-eutopies. Les dystopies ne laissent aucunement le bénéfice du doute aux sociétés qu'elles dépeignent. Les contre-eutopies présentent des enfers pavés de bonnes intentions et les dystopies ne décrivent que des enfers. Là

où les contre-eutopies permettent d'en prendre ou d'en laisser, les dystopies ne présentent aucun aspect positif sauf peut-être le courage de ceux qui défient le régime en place. La dystopie a en commun avec les eutopies un certain côté dogmatique. Les auteurs eutopistes veulent changer le monde et ce qu'ils envisagent est parfait et ne possède aucune faille. Le Boston socialiste de l'an 2000 de Bellamy dans *Looking Backwards* (1888) et le *Walden Two* (1948) de Skinner sont à leurs yeux parfaits. De la même façon, l'Océanie d'Orwell et l'Apocalypse environnemental de Brunner dans *The Sheep Look Up* (1972) présentent des situations sans issue, sans aucun espoir d'amélioration. Les eutopistes disent, faites ceci, le Paradis suivra; les dystopistes disent ne faites pas cela car l'Enfer sera inévitable; et dans le milieu, les contre-eutopistes présentent les problèmes, suggèrent des solutions et d'une certaine façon espèrent stimuler le débat.

Les visionnaires qui désirent partager leur vision d'un monde idéal – les eutopistes – le font en mélangeant fiction et essai en utilisant le roman. L'essai est trop aride pour le commun des mortels et enrober les idées de fiction les rend plus digestibles voire séduisantes, camouflant le côté éditorial et prêcheur de l'entreprise.

Le roman a également bien servi les prophètes de malheur – contre-eutopistes et dystopistes – qui veulent également aviser le lecteur d'une menace potentielle. Sans contredit, le roman a mieux servi leur entreprise que celle des eutopistes. Les eutopistes ont abandonné le roman au cours du 20<sup>e</sup> siècle pour se diversifier. Suivant la tendance postmoderne qui rejette les grandes trames narratives pour se subdiviser de façon infinie, les grands idéaux rassembleurs comme la religion et le socialisme ont été remplacés par une multitude de petits mouvements dans divers domaines qui ont en commun d'être fondamentalistes dans leurs revendications. Chaque groupe qu'il soit écologiste, anarchiste, altermondialiste, religieux, marxiste, libertaire ou adepte de conspirations, a choisi un aspect de la société qu'il veut améliorer et a établi un

plan d'action qui fait office de dogme. La plupart des ouvrages utopiques classiques stresse l'importance de l'union de toutes les forces en présence pour arriver à changer les choses. Il n'y existe que deux factions: celle qui représente le statu quo et celle qui représente le changement: *nous* contre *eux*. C'est dans cette dichotomie que les membres d'un groupe allaient chercher leur motivation, se rappelant à tout instant qu'ils n'étaient jamais seuls et que, possiblement, la loi des nombres allait les aider à l'emporter. La postmodernité a changé la donne et a créé un monde où toutes les utopies possibles existent. Toutefois, ce fractionnement prévient tout succès majeur d'être opéré car le compromis n'est plus toléré.

L'idéal utopique des écologistes est un exemple de ce fractionnement. Les subdivisions existantes font en sorte qu'il est extrêmement difficile de présenter une plate-forme d'action commune car chaque groupe, que ce soit les pacifiques *Greenpeace* et *Sierra Club* d'un côté, ou les radicaux *Earth Liberation Front* et le *Anarchist Golfing Association* (!) de l'autre. Chacun veut sauver la planète mais leur vision des moyens pour s'y prendre diffèrent grandement, ce qui dilue leurs pouvoirs et garantit que leur utopie ne se réalisera pas.

Un autre exemple est le mouvement altermondialiste, particulièrement lors des manifestations de Seattle lors de la réunion de l'Organisation Mondiale du Commerce en novembre 1999. Ce qui a mobilisé les 40 000 manifestants était principalement les provisions de l'Accord Multilatéral sur les Investissements. Tous étaient contre mais les gestes des manifestants variaient énormément allant de la manifestation pacifique au vandalisme pur et simple.

L'idéal utopique, ce sentiment naïf qui fait croire, à tort ou à raison, que l'on peut véritablement changer les choses de façon globale pour tous, a été évacué par les tendances idéalistes modernes pour faire place à un nouveau type d'idéal qu'on appellera, faute d'un

meilleur terme "*l'auto-utopie*", une utopie pour soi. L'idéal utopique classique qui veut que l'on travaille à améliorer les choses, pas nécessairement pour sa propre génération, mais pour le bien des générations à venir, a disparu à l'autel de l'individualisme, un individualisme tribal. Chacun veut transformer sa partie du monde et le *clan* auquel il s'identifie. Les nouvelles technologies de communication étant ce qu'elles sont, il est facile de fonder ou trouver un groupe qui partage des valeurs ou goûts similaires. Un jeune homme rejeté de son milieu il y a 25 ans – peu importe la raison – devait accepter son sort et tenter de survivre; aujourd'hui, il n'a qu'à surfer quelques heures afin de trouver une communauté à laquelle il pourra s'identifier. La boutade d'Yvon Deschamps "C'est tout seul qu'on est l'plus nombreux" semble être sortie de l'absurde et avoir trouvé la réalité.

Le critique de théâtre Harold Hobson a dit de George Bernard Shaw qu'il avait toutes les réponses mais aucune des questions. Il s'agit d'une bonne façon de décrire les utopies: celles-ci offrent beaucoup de réponses aux maux qui affligent la société mais ces réponses ne dépendent-elles pas du phrasé des questions? Les eutopistes préfèrent la fiction à l'essai parce qu'il est attendu dans un essai classique de peser le pour et le contre avant de présenter ses conclusions: thèse, antithèse, synthèse. Dans une œuvre de fiction, l'auteur eutopiste n'a qu'à présenter sa thèse et sa synthèse sans paraître malhonnête s'il ne présente pas d'antithèse car, après tout, cette absence est excusée par la fiction. Il y a bien une forme d'antithèse sous la forme de l'étranger qui découvre (avec le lecteur) la nouvelle société mais ces étrangers finissent toujours convertis, suggérant que toute antithèse est négligeable.

Chaque utopie contient en elle les germes d'une eutopie, d'une contre-eutopie et d'une dystopie. Un critique du 17<sup>e</sup> siècle résume comme suit la problématique des utopies:

"I am verily of opinion that fantastic eutopian commonwealths (which some witty men ... have drawn unto us), introduced among men, would prove far more loathsome and be more fruitful of bad consequences than any of those of the bases alloy yet known ... because they seem all to me rather suited to the private conceptions and humours of their architects than to the accommodation and benefit of men." (Baker-Smith 44)

Bien que l'architecte d'une utopie recherche le bien de sa communauté, il reste qu'il désire qu'elle se plie à *sa* conception du monde, aussi bienveillante soit-elle. Que la communauté entière embrasse la majorité de son plan est possible; qu'elle acquiesce à l'entièreté de son plan est impossible. Ce qui ruine les rêves utopiques est leur réalisation. Les tentatives d'instauration de société utopique n'ont jamais réussi à recréer l'Éden tant espéré. L'Amérique Puritaine, l'Europe de l'Est socialiste, les expériences communautaires du 19<sup>e</sup> siècle, la Révolution Française, aucune de ces expériences n'a apporté le succès espéré. Malgré leurs bonnes intentions, elles n'ont réussi qu'à changer la bureaucratie et le nom de l'organisation en place. Pour reprendre Althusser, ils ont changé le pouvoir d'État sans changer l'appareil d'État (Althusser 9). Ce qui ne veut pas dire que ces utopies n'ont pas laissé un héritage positif. La plupart des pays occidentaux ont adopté des façons de faire socialistes sans toutefois appliquer l'agenda au complet. L'universalité des services de santé et les différentes formes d'aide aux chômeurs sont des mesures qu'il serait difficile de retirer aux populations occidentales tant elles sont considérées comme des acquis positifs de toute société contemporaine.

Quelles leçons doit-on retenir de l'application partielle de ces utopies? Que tout idéal utopique gagne à n'être jamais mis en place de façon intégrale. Ceux qui promeuvent des projets utopiques sont aveugles à la réalité, peu importe le puits sans fond de bonne volonté qui les

accompagne. La nature humaine étant ce qu'elle est, le meilleur projet trouverait des opposants une fois instauré. La solution est qu'il faut toujours avoir un projet utopique vers lequel il faut tendre. Les utopies ne doivent plus être perçues comme des plans que l'on doit suivre fidèlement. Il faut changer de paradigme et comparer tout projet utopique au concept mathématique de l'asymptote. L'asymptote est une droite dont la distance aux points d'une courbe tend vers zéro lorsque le point s'éloigne sur la courbe à l'infini (Rey 120-121). En d'autres mots, l'asymptote s'approche de la droite *et ne la rencontrera jamais*. C'est de cette façon que l'on doit approcher les utopies. On doit tendre vers elles sans jamais les atteindre. Cette approche permettra d'empêcher – ou aidera à empêcher – l'absolutisme et le dogmatisme qui caractérise habituellement les projets eutopiques.

L'absence de dogmatisme permettra au projet de se peaufiner et de s'améliorer. Car afin d'avoir l'appui d'une majorité de la population, le projet devra inévitablement trouver des moyens de s'adapter et de faire des compromis. Un bon exemple pour l'idéal socialiste est d'avoir intégré l'idéal démocratique. En annexant cette idée, le socialisme a retrouvé un second élan, élan qui lui a évité de sombrer dans l'oubli. C'est cet élan qui en a fait un parti important dans la plupart des pays occidentaux et une force grandissante en Amérique du Sud.<sup>34</sup>

Une véritable utopie doit fondamentalement rechercher le bien-être de la population dans son ensemble. Le projet utopique nazi, par exemple, était dystopique dès ses premiers balbutiements car le bien-être de la population dans son ensemble n'était pas recherché. Pour eux, juifs, homosexuels et gitans ne comptaient pas. Même en leur laissant le bénéfice du doute et en jugeant leur projet utopique seulement sur ce qu'ils désiraient apporter aux peuples

---

<sup>34</sup> Dans la dernière décennie, des gouvernements ouvertement socialistes ont été élus au Venezuela (Hugo Chavez, 1999), au Brésil (Luiz Inacio Lula da Silva, 2003), en Bolivie (Evo Morales, 2006) et au Paraguay (Fernando Lugo, 2008).

germanophones, l'argument ne tient pas la route quand on considère le programme eugéniste nazi. Celui-ci a euthanasié des milliers de citoyens allemands handicapés physiquement ou mentalement et stérilisé des milliers de femmes porteuses de "mauvais" gènes afin de purifier la race aryenne. Visiblement, le bien-être de tous les Allemands n'était pas recherché, si ce n'est un bonheur à venir. Ce qui assimile leur désir de pureté future à la recherche religieuse du Paradis, les deux n'étant atteignables que dans un futur toujours plus distant et inatteignable.

Le glissement sémantique du terme utopie signifie qu'il n'existe plus de terme non-péjoratif pour décrire un projet de monde meilleur comme si le cynisme de notre époque tentait de faire ce que Big Brother cherchait à faire subir au langage dans *Nineteen Eighty-Four* soit éliminer les mots qui représentent des concepts subversifs en espérant que ce geste élimine le concept. Pour évoluer, la société a besoin d'utopies. En redéfinissant les différents concepts qui lui sont relatifs et en déclarant le terme neutre, cet essai a tenté de redonner au terme *utopie* le respect qui a fait de ce genre un inspirateur de changements, changements qui sont nécessaires à toute société. Quand le terme utopie sera libéré de sa connotation péjorative, alors peut-être l'héritage de More reprendra vie et, comme il l'avait fait il y a cinq-cents ans, inspirera-t-il une nouvelle génération d'auteurs utopistes qui créeront les bases d'une société plus juste pour tous.

Ouvrages cités

Althusser, Louis. *La Pensée*. "Idéologie et appareils idéologiques d'état". No. 151, juin 1970. Paris. p. 3-38.

Baker-Smith, Dominic and Barfoot, C.C. *Between Dream and Nature: Essays on utopia and Dystopia*. Amsterdam: Éditions Rodopi B.V. 1987. 228 p.

A. Rey et J. Rey-Debove, *Le Petit Robert*. Paris, Éditions Le Robert, 1990. 2172 p.