

INTRODUCTION

Devant le foisonnement d'études diverses consacrées à l'adaptation (filmique ou sérielle) et la production non moins abondante concernant la dystopie ou ses genres voisins (la littérature post-apocalyptique par exemple¹), le lecteur peut à bon droit s'interroger sur la pertinence d'un nouvel essai traitant à la fois de ce genre précis et de ses incarnations (plutôt qu'adaptations) transmédiatiques. Tout n'a-t-il pas déjà été dit sur ce renouveau d'un imaginaire de la catastrophe, nourri par des évolutions sociales, politiques et, surtout, technologiques, qui semblent élever George Orwell au rang de prophète? En effet, la pertinence sociale du genre ne fait pas de doute – le télécran de *1984* est désormais niché au creux de nos mains par le biais des smartphones, et les *fake news* sont un nouvel avatar de la réécriture de l'Histoire qui figure également dans ce roman – et il est probable que c'est cette inquiétante similitude entre la fiction d'hier et la réalité d'aujourd'hui qui a motivé le regain d'intérêt pour Orwell et la vague de nouvelles adaptations du roman, paru en 1949, de l'auteur britannique². Rien de véritablement nouveau, donc, dans cet intérêt pour un genre dont l'actualité nous répète que ses « prédictions » sont en cours de réalisation. De même, le débat récurrent autour des valeurs et de la pratique de l'adaptation – sérielle, filmique, télévisuelle – se prolonge au moins depuis les années 1950, si ce n'est depuis une date plus reculée encore, et malgré l'absence de consensus critique sur son approche, il s'agit d'un champ d'étude aujourd'hui particulièrement riche et fécond.

Si ces deux champs d'étude de l'adaptation et du genre dystopique sont largement balisés, il faut néanmoins remarquer que les perspectives offertes adoptent

-
1. On peut citer la revue *Utopian Studies* publiée depuis 1987 par Penn State University Press, et qui, malgré son nom, fait paraître des textes qui traitent souvent du genre connexe, comme on le verra, de la dystopie. Voir le site de la revue à cette adresse : [https://www.psupress.org/journals/jnls_utopian_studies.html], (consulté le 23 février 2023).
 2. Remarquons à ce sujet le titre du numéro de la *Revue des Deux Mondes* de décembre 2020-janvier 2021 : « Contre la bien-pensance des intellectuels : George Orwell plus actuel que jamais. »

une orientation assez spécifique. En effet, les nombreuses études disponibles sur le sujet se concentrent souvent sur des œuvres individuelles³, sur un contexte politique de production ou d'écriture, et sur le rôle de satire que joue le genre vis-à-vis du monde social contemporain. Erika Gottlieb fonde ainsi son analyse des formes de dystopie en Occident et en Europe orientale (avant et après la Guerre froide) sur une ligne de partage entre application réaliste et directe (à l'Est) ou imaginaire (en Occident) du schéma politique totalitaire.

[...] *in those works that the Western reader tends to regard as the classics of dystopian fiction, authors envisage a monster state in the future, a society that reflects the writers' fear of the possible development of totalitarian dictatorship in their own societies. By contrast with this body of literature, after Zamiatin the Eastern and Central European works of dystopia—written about, against, and under totalitarian dictatorship—present us with a nightmare world not as a phantasmagorical vision of the future but as an accurate reflection of 'the worst of all possible worlds' experienced as a historical reality*⁴ (p. 17).

C'est le même rapport à une réalité historique duelle, partagée entre dystopie « bourgeoise » et « collectiviste », qui est à l'origine de la vision critique de Booker⁵. Gregory Claes, quant à lui, insiste sur le rapport politique entre dystopie et Histoire en prenant l'exemple de l'œuvre d'Orwell :

*One of [Orwell's] chief messages, the value of a dialogue between history and literature, is central to my effort here to synthesize the literary and historical approaches to the concept. [This essay] also takes up another central Orwellian theme, the threat to individuals posed by groups, in demonstrating the centrality to dystopia of approaches drawn from group psychology, sociology, and the history of religion*⁶.

3. C'est notamment le cas pour le film *Blade Runner*, dont la lecture en tant que dystopie est foisonnante.
4. GOTTLIEB Erika, *Dystopian Fiction East and West – Universe of Terror and Trial*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001. (« [...] dans les œuvres que le lecteur occidental a tendance à considérer comme les classiques de la fiction dystopique, les auteurs envisagent un futur dominé par un État monstrueux, et une société qui reflète la crainte des écrivains face à l'avènement possible d'une dictature totalitaire. En opposition avec ce corpus littéraire, après Zamiatine, les œuvres dystopiques d'Europe centrale et orientale – écrites sur, contre et sous la dictature totalitaire – nous présentent un monde cauchemardesque non pas comme une vision fantasmagorique de l'avenir, mais comme le reflet exact du "pire des mondes possibles" vécu comme une réalité historique. » [Nous traduisons.]
5. BOOKER M. Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Greenwood Press, Westport, 1994.
6. CLAES Gregory, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 7 (« L'un des principaux messages [d'Orwell], l'importance du dialogue entre l'histoire et la littérature, est au cœur de ce travail qui vise ici à synthétiser les approches littéraires et historiques du concept. [J']aborde également un autre thème central d'Orwell, la menace que les groupes font peser sur les

Pour pertinentes qu'elles soient, ces approches centrées sur le politique évacuent en partie la question de la *forme* de la dystopie et de l'impact potentiel des discours (politiques, satiriques...) sur les structures du récit. C'est donc un premier plan sur lequel cette étude va tenter d'apporter une contribution novatrice. Il s'agira de poser la question de l'articulation dans le genre d'une forme et d'un sens – d'un syntagme et d'un paradigme dans les termes du critique Rick Altman, qui traite de cette question pour le cinéma⁷. Longtemps concentrée sur la nature politique de la dystopie, la critique a négligé, nous semble-t-il, la formule énonciative du genre – à savoir, non seulement la manière dont un sujet s'articule à une structure narrative, mais également la manière dont on peut lire l'évolution de cette manifestation générique dans le temps. Une approche diachronique sera donc nécessaire pour s'assurer de la pertinence plus générale de l'analyse du corpus.

Le second terme de notre sujet, l'incarnation audiovisuelle⁸ du genre, demande également à être précisé. Il ne s'agit pas ici – ou pas uniquement – de traiter du rapport entre dystopie littéraire et dystopie filmée sous l'angle de l'adaptation. C'est ici encore un chemin assez balisé⁹. Ce qui nous intéressera sera plus largement l'analyse que l'on peut faire des choix d'adaptation en ce qu'ils manifestent une signification culturelle et contextuelle du genre. L'adaptation du roman d'Atwood dans une époque dite « post-féministe » reflète au moins autant le contexte de production et le rapport aux spectateurs de la série (produite par Hulu) qu'une relecture du roman de 1985. Cette lecture contextuelle n'est pas novatrice en soi. Elle le deviendra si nous parvenons, comme nous en avons le projet, à intégrer dans l'analyse l'impact produit par ce contexte sur la *forme* du genre – si nous lisons, donc, l'adaptation comme incarnation d'un discours

individus, en démontrant le caractère central pour la dystopie des approches issues de la psychologie des groupes, de la sociologie et de l'histoire des religions. » [Nous traduisons.]

7. ALTMAN Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.

8. On écarte ici, pour des raisons de méthodologie, les adaptations en images fixes, comme la bande dessinée, terrain pourtant riche, surtout depuis que le roman de George Orwell est tombé dans le domaine public en 2021. L'analyse de l'image fixe nous aurait conduit à aborder un corpus dont la portée dans la culture populaire contemporaine n'est sans doute pas aussi marquante que celle qui caractérise l'adaptation audiovisuelle. Or, c'est cette image culturelle de la dystopie que nous souhaitons interroger et examiner.

9. Voir, pour une approche encyclopédique, ANDREYON Jean-Pierre, *Anthologie des dystopies – Les Mondes indésirables de la littérature et du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020. Les approches académiques se concentrent plus souvent sur la notion de surveillance, en lien avec la littérature et le cinéma. Voir LEFAIT Sébastien, *Surveillance on Screen – Monitoring Contemporary Film and Television Programs*, Londres, The Scarecrow Press, 2013 ; MARKS Peter, *Imagining Surveillance – Eutopian and Dystopian Literature and Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

contemporain et réinvention d'une formule générique. C'est ici que se manifeste notre approche résolument transmédiatique, au sens où nous souhaitons aborder le genre décliné selon les médiums dans lesquels il se manifeste – d'après une formule définie par Bolter et Grusin comme celle de la remédiation¹⁰ – et selon l'orientation que donne à cette relecture un cadre de production et de réception contemporain. L'analyse du contexte et de son impact sur les œuvres nécessite de prendre en compte les nouvelles pratiques liées au visionnage des œuvres audiovisuelles et la manière dont elles influent sur la réception, mais aussi la création, du genre dystopique. Non seulement ce contexte est nouveau, mais il se répercute sur la création générique dans des médiums plus anciens, comme la littérature – nous en verrons un exemple à travers la suite à *The Handmaid's Tale* parue en 2019 sous le titre *The Testaments*, qui instaure un dialogue transmédiatique avec l'adaptation télévisée.

Le but de cet essai est donc de renouveler une étude de la forme narrative du genre, en lien avec son extension formelle à d'autres médiums, et d'aborder ces deux phénomènes sous l'angle de leur signification culturelle globale. Il apparaît en effet illusoire de considérer les différentes œuvres du genre indépendamment d'un contexte culturel changeant. Pour prendre un exemple frappant, la réception actuelle du roman de George Orwell, publié en 1949, ne peut se lire sans prendre en compte l'évolution du cadre de réception qui intègre une perspective post-moderniste, ainsi que des questionnements ontologiques relatifs au posthumain et à la possibilité d'une subjectivité numérique – ce qui se reflète dans d'autres œuvres comme *Ready Player One*, *Blade Runner 2049* ou la série *Black Mirror*¹¹. Si la dystopie imaginée par Orwell a toujours une pertinence aujourd'hui, c'est parce qu'elle est revisitée selon un contexte de réception changeant, qui inclut le rapport aux médiums, l'évolution des rapports sociaux et l'appréhension de formes artistiques inédites¹².

Un tel projet doit naturellement s'appuyer sur un corpus représentatif et assez vaste. On rencontre ici un problème assez courant et familier aux cher-

10. BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1998.

11. Une étude des relectures postmodernes du film de Ridley Scott a par exemple été proposée par Matthew Flisfeder (FLISFEDER Matthew, *Postmodernism Theory and Blade Runner*, New York, Bloomsbury, 2017).

12. Sur ce dernier point, on peut noter la différence entre l'écriture d'Orwell et celle d'Atwood, par exemple, cette dernière pratiquant une écriture plus hybride et s'inspirant de divers autres genres, comme le récit d'initiation, ou le récit de captivité. C'est un autre signe de la nécessité d'une approche diachronique et « fluide » du genre, car ce sont les auteurs tout autant que le contexte de réception qui font évoluer la perception de la dystopie.

cheurs se consacrant à la question du genre – celui de la définition du corpus. S'il n'est pas possible d'être exhaustif, les choix opérés doivent être justifiés. Trois points demandent à être précisés ici. Tout d'abord, dans une perspective inspirée par Rick Altman, nous avons choisi de considérer la dystopie comme genre à part entière, sans chercher à prendre en compte les différents sous-genres qui la composent, tout en restant sensible aux processus qui rendent compte de l'instabilité et de la labilité de la notion même de genre. Altman a bien montré qu'un genre est un sous-genre « qui a réussi », c'est-à-dire qui a agrégé sur une formule spécifique une certaine production, une reconnaissance du public ou du lectorat (y compris critique), et a atteint une certaine stabilité structurelle, mais de façon temporaire¹³. En ce sens, les genres ne sont pas des données fixes mais dépendent de processus de construction culturelle. Altman montre ainsi qu'un sous-genre considéré comme mineur peut devenir dominant dans un contexte culturel et de production spécifique. Il en va de même pour les genres littéraires comme filmiques, et la dystopie dans ces deux déclinaisons médiatiques connaît plusieurs variations. Le genre (ou sous-genre) du cyberpunk, né avec les romans de Philip K. Dick (*Ubik*, 1966) et William Gibson (*Neuromancer*, 1984) se concentre sur l'exploration d'un univers virtuel dans un contexte hyper-technologique dont la violence renvoie à notre monde contemporain. Le film de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), a souvent été rapproché de cette veine¹⁴, bien qu'il ne mette pas en scène un tel univers virtuel parallèle. La veine post-apocalyptique, illustrée par *The Road* (Cormac McCarthy, 2006) ou *I am Legend* (Richard Matheson, 1954) ainsi que leurs adaptations filmiques, développe des intrigues situées après un holocauste, dont la nature n'est pas toujours explicitée – c'est le cas également de *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936), film qui adapte en partie le roman *The Shape of Things to Come* d'H. G. Wells (1933). Les uchronies, comme *The Man in the High Castle* (1962), de Philip K. Dick encore, imaginent que l'histoire humaine a suivi un déroulement alternatif qui mène à une catastrophe ou à une situation de tension politique, dans un monde souvent totalitaire – il s'agit chez Dick d'imaginer un futur dans lequel l'Allemagne nazie et le Japon auraient gagné la Seconde Guerre mondiale et se seraient partagé les États-Unis d'Amérique, ainsi que le reste du globe.

Ces variantes ont toutes comme point commun une diégèse fondée sur la construction d'un monde alternatif. Mais la définition précise de la dystopie par

13. ALTMAN Rick, *op. cit.*, p. 49-51.

14. Voir notamment SENIOR William A., « *Blade Runner* and Cyberpunk Visions of Humanity », *Film Criticism*, automne 1996, vol. 21, n° 1, p. 1-12.

rapport aux genres voisins pose problème. Une question récurrente est celle de la distinction entre dystopie et science-fiction – et si la définition précise du genre *en lui-même* va faire l'objet de la première partie de cette étude, il importe cependant d'aborder brièvement en amont cette question en termes comparatifs. La science-fiction met en scène une diégèse marquée par des innovations technologiques modifiant le rapport à la réalité. Cette innovation correspond à la théorie du *novum* développée par Darko Suvin pour décrire les inventions scientifiquement plausibles figurant dans ce type de littérature :

[...] *I do not see any tenable internal determination of SF which would not hinge on the category of the novum [...]. A novum or cognitive innovation is an important difference superadded to or infused into the author's empirically 'known'—i.e., culturally defined—world [...]; or, more usefully, it is an important deviation from the author's norm of reality*¹⁵ (p. 36).

Cependant, l'introduction d'une telle innovation technologique n'est qu'une partie de cette définition, car le genre nécessite également un effet de défamiliarisation du lecteur face à la diégèse, et la mise en place d'un processus cognitif par lequel nous percevons cette diégèse comme partiellement familière. Comme le note Hélène Machinal, Darko Suvin associe donc ces trois critères pour rendre compte d'une expérience de renouvellement radical de la vision des lecteurs.

En effet, le *novum* ne suffit pas à caractériser le genre car il pourrait potentiellement permettre d'en définir d'autres, comme la *fantasy*. Suvin associe donc étroitement le *novum* à une interaction entre cognition et défamiliarisation. [...] Posée comme « futur antérieur », la SF est à la fois prospective mais elle renvoie toujours à un état présent du monde à partir duquel l'extrapolation et/ou l'anticipation est opérée¹⁶.

Les effets de reconnaissance et d'étrangeté du monde science-fictionnel sont donc essentiels dans toute pratique du genre. Richard Saint-Gelais s'appuie sur ces effets pour développer le concept de « distanciation cognitive ».

D'une part, en ce qu'il est présupposé par le texte, [le monde de la science-fiction] existe en quelque sorte déjà, attendant que le lecteur en découvre progressivement

15. SUVIN Darko, « The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre », *Science Fiction Studies*, vol. 6, n° 1, mars 1979, p. 32-45. (« [...] Aucune définition plausible de la SF ne manque de s'articuler de façon intrinsèque à la catégorie du *novum* [...]. Un *novum* est une innovation cognitive qui renvoie à une différence majeure ajoutée ou intégrée au monde que l'auteur "connaît" empiriquement – c'est-à-dire un monde défini sur une base culturelle [...]; ou, de façon plus pertinente, c'est un écart important avec la réalité normale telle que l'auteur la connaît. » [Nous traduisons.]

16. MACHINAL Hélène, *Posthumains en séries – Les Détectives du futur*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2020, p. 18.

les caractéristiques. D'autre part, il n'est encore qu'un tissu de signes [...] : un texte. Il est bien entendu que l'accent pourra être mis sur l'un ou l'autre de ces pôles ; de manière très générale, toutefois, on observe que la science-fiction est lentement passée du premier, en misant sur un *sense of wonder* généré par le seul contenu, au second, en multipliant les dispositifs qui font des premiers pas du lecteur l'exploration patiente d'un labyrinthe encyclopédique : le *sense of wonder* s'accompagne alors d'un *sense of reading* parfois assez intense¹⁷.

Nous aboutissons donc à une définition qui mêle plusieurs éléments. Irène Langlet les reprend comme suit : émerveillement devant le *novum*, spéculation sur les potentialités du futur, distanciation cognitive, mise en place d'une « xéno-encyclopédie » (somme des savoirs implicites acquis ou inférés par le lecteur ou le spectateur dans sa confrontation au monde science-fictionnel) et intertextualité communautaire du genre (constitution d'un réseau de références communes aux lecteurs)¹⁸.

Comment ces éléments nous permettent-ils de mieux comprendre la place de la dystopie dans le champ de la littérature science-fictionnelle ? Sans anticiper outre mesure sur la définition du genre lui-même, on constate que la dystopie traite elle aussi, comme la science-fiction « classique », de notre rapport au présent « déformé » et distancié par une étrangeté qui n'est pas nécessairement technologique. On verra en revanche que cette distance prend une nuance plus sociale et politique dans la dystopie que dans la science-fiction¹⁹. C'est sans doute dans ce rapport à un état présent du monde que la dystopie se caractérise, précisément parce qu'il s'agit plus directement de commenter l'évolution du présent à

17. SAINT-GELAIS Richard, *L'Empire du pseudo – Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 225.

18. LANGLET Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 28. Une approche typologique générale de la science-fiction au xx^e siècle est proposée dans HOTTOIS Gilbert, *La Science-fiction. Une Introduction historique et philosophique*, Paris, Vrin, 2022, p. 127 sq.

19. Voir à ce sujet WROBEL Claire, « The Legacy of *Nineteen Eighty-Four*: British Dystopias from 1984 to the present day », in BEAUFILS Cécile, OLTARZEWSKA Jagna et REGARD Frédéric (dir.), *After 1984: Some Contemporary British Versions of Dystopia, Sillages critiques*, vol. 32, 2022, [https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.12848], (consulté le 27 février 2023) : « *While the border between dystopia and science fiction may sometimes seem porous, the degree of emphasis on social aspects may help distinguish between the two. Indeed, the questions of social and political organization which are often central to utopia and dystopia are only peripheral in science fiction.* » (« Si la frontière entre dystopie et science-fiction peut parfois sembler poreuse, l'importance accordée aux aspects sociaux peut permettre de les distinguer. En effet, les questions d'organisation sociale et politique, souvent centrales dans l'utopie et la dystopie, ne sont que périphériques dans la science-fiction. » [Nous traduisons.])

travers l'anticipation d'un futur funeste : la pertinence politique d'un texte comme *1984*, par exemple, est explicite (mais cela ne signifie pas que d'autres textes de science-fiction hors dystopie n'invitent pas également à une lecture politique). Ensuite, il faut redire (après maints critiques, comme Todorov par exemple) que les frontières génériques ne sont jamais immuables et intangibles – la dystopie se mâtine parfois de science-fiction dans les œuvres où le *novum* constitue une part importante de la diégèse. C'est le cas dans certaines œuvres « canoniques » comme *Blade Runner*, qui mêle discours sur le rejet de l'autre et hypothèse de la reproduction biotechnologique de l'humain. Enfin, ces considérations invitent à penser le champ des interactions génériques de façon ouverte. La dystopie comme commentaire implicite ou explicite sur l'évolution du monde présent n'interdit pas l'intégration d'un *novum*, de même que la science-fiction ne se réduit pas à cette intégration. Les effets de défamiliarisation et de reconnaissance sont aussi importants que les éléments purement diégétiques relatifs aux innovations technologiques. C'est donc dans le domaine des stratégies narratives et dans la manière dont elles déterminent la réception des œuvres que nous chercherons à cerner l'identité générique de la dystopie.

Un second critère qui a guidé notre choix est celui de la représentativité du corpus – critère subjectif s'il en est, mais que l'on a essayé ici d'objectiver autant que possible. Il s'agit de se pencher sur des œuvres qui ont marqué l'histoire du genre et dont les adaptations cinématographiques ont également contribué à ancrer la dystopie dans la culture populaire. C'est la raison pour laquelle des noms incontournables – Huxley, Zamiatine, Orwell – occupent une place de choix dans cette étude. Mais il s'agit également d'examiner l'évolution contemporaine de l'appréhension du genre, raison pour laquelle des adaptations plus récentes ont été abordées, notamment s'agissant des séries télévisées (*Black Mirror* en particulier). En conséquence, un corpus limité mais à notre sens représentatif des origines et des développements du genre, corpus disponible dans la section bibliographique de cet ouvrage, a été sélectionné pour permettre à la fois une analyse diachronique et des micro-lectures ponctuelles. Enfin, un troisième point concerne la définition de l'aire linguistique abordée dans cette étude. Avec l'exception de Zamiatine, on constatera que l'intégralité du corpus est constituée de textes issus de la culture anglo-saxonne. C'est là le résultat d'un tropisme personnel lié à la formation et à la spécialisation de l'auteur de cet ouvrage. Mais c'est aussi un choix qui cadre avec la volonté de traiter les œuvres les plus représentatives du genre actuellement et de combiner approche littéraire et audiovisuelle – si l'on rencontre certes des

dystopies dans le domaine francophone²⁰, force est de constater que celles-ci font plus rarement l'objet d'adaptations filmiques ou télévisuelles et que leur impact culturel sur la définition globale du genre est moindre. Traiter d'une formule générique et de son évolution implique en partie de s'intéresser à ses formes les plus marquantes.

Notre méthode d'analyse se veut résolument pluridisciplinaire, dans l'optique d'une réévaluation du genre visant à cerner sa pertinence culturelle actuelle. Il s'agira de combiner une lecture des formes génériques et de la structure du récit (chapitres I et III) à une approche plus thématique sur le traitement de l'espace (chapitre II), tout en faisant appel à l'analyse narratologique, aux mobilisations culturelles dont le genre a fait l'objet, et à sa lecture politique. Un dernier chapitre s'attachera à interpréter les mutations transmédias de la dystopie plus particulièrement, mais c'est bien l'incarnation littéraire *et* audiovisuelle du genre qui fera l'objet de notre attention critique tout au long de ce travail. L'approche proposée se veut innovante précisément par une lecture plurielle des *formes* et des *usages* de la dystopie, qui vise à la rattacher à un environnement culturel mouvant, dont les rapports avec le genre sont significatifs, précisément parce qu'ils témoignent de l'adaptation de la formule générique au monde contemporain. Née à l'orée du *xx^e* siècle avec *Zamiatine*, l'écriture dystopique n'a cessé de nous éclairer sur notre réalité, et sa pertinence culturelle ne se dément pas aujourd'hui encore.

20. On peut citer entre autres René Barjavel (*Ravages*, 1943), Pierre Boule (*La Planète des Singes*, 1963) ou plus récemment Alain Damasio (*La Zone du dehors*, 1999) ou François Rufin (*Globalia*, 2004). On lira à ce sujet l'ouvrage de VAS-DEYRES Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain – Utopie, anticipation et science-fiction au *XX^e* siècle*, Paris, Champion, 2012.