



HAL
open science

Du cyberpunk au connectivisme : la littérature de science-fiction comme outil d'analyse de la culture médiatique et source de contre-culture

Lisa El Ghaoui

► **To cite this version:**

Lisa El Ghaoui. Du cyberpunk au connectivisme : la littérature de science-fiction comme outil d'analyse de la culture médiatique et source de contre-culture. Cahiers d'études italiennes, 2010, 11, pp.157-169. 10.4000/cei.132 . hal-03176932

HAL Id: hal-03176932

<https://hal.science/hal-03176932>

Submitted on 22 Mar 2021

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

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

DU CYBERPUNK AU CONNECTIVISME :
LA LITTÉRATURE DE SCIENCE-FICTION COMME
OUTIL D'ANALYSE DE LA CULTURE MÉDIATIQUE
ET SOURCE DE CONTRE-CULTURE

Lisa El Ghaoui
Université de Grenoble

« Nous aurons à souffrir de cette extra-
version forcée de toute intériorité, de cette
introjection forcée de toute extériorité que
signifie l'impératif catégorique de la commu-
nication¹. »

La numérisation de l'information a rendu possible la multiplication des nouveaux médias, c'est-à-dire de ces médias « issus du rapprochement entre les techniques de l'informatique, des télécommunications et de l'audiovisuel² ». Les prouesses de la science et des nouvelles technologies ont d'abord permis à l'information d'être reçue et lisible sur n'importe quel support (ordinateur, téléphone portable, etc.), à n'importe quel moment, puis ont permis à l'information de se répandre et d'être accessible en tous lieux en dématérialisant les câbles qui nous permettaient jusqu'à présent de nous connecter *physiquement* au réseau. Le réseau n'est plus confiné, il respire, vibre partout. Ces progrès techniques, à la fois fascinants et mystérieux relèvent bien souvent (pour des non-spécialistes) de la science-fiction. La réalité glisse entre nos doigts, se dématérialise, se *virtualise* sans que nous ayons le temps de la comprendre. Par un étrange phénomène de

1. Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987, p. 24.

2. Dominique Wolton, *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, 1999, p. 229.



vases communicants, la fiction s'est progressivement muée en réalité. Les futurs envisagés par les auteurs de science-fiction, dès la fin du XIX^e siècle, se sont vus actualiser : le clonage est possible, les robots deviennent de plus en plus intelligents (comme le Robot-chien de Sony), la nourriture est transgénique, nos avatars déambulent dans *Second Life*, on greffe des membres et des visages, les organes se commercialisent, etc. Big Brother, Internet, avatar, autant de termes empruntés à Orwell, Huxley ou Dick. Parallèlement, la réalité s'est transformée en fiction, l'exemple le plus parlant étant la prolifération des émissions de télé-réalité où les caméras se sont introduites dans notre intimité en transformant le plus banal de nos actes en spectacle. Après avoir parcouru toutes les zones de notre psychisme, toutes les variantes de nos peurs et nos désirs, toute l'inconsistance de notre quotidien, elle s'intéresse à présent à la seule chose qui nous reste et notre unique certitude : la mort. À qui iront nos organes une fois que nous nous saurons condamnés ? Qui les spectateurs désigneront comme le grand gagnant de notre foie, nos poumons, notre cœur ? Celui-ci continuera-t-il à battre dans la poitrine d'un riche sexagénaire californien, à palpiter encore quelques secondes, en gros plan, dans les mains d'un chirurgien, avant de finir dans le sac stérile d'une poubelle – l'opération ayant échoué – entre la publicité d'un rasoir jetable et d'une viande surgelée ? Il ne s'agit pas d'une triste prophétie, cette émission existe déjà aux Pays-Bas (*The big doner show*, produite par Endemol). On n'est plus très loin de l'émission de télé-réalité rêvée par « il Principe » le présentateur sans scrupule décrit par Diego Cugia en 2001, dans son roman *No* situé dans un futur imminent, en 2017 : « *Sono stufo di presentare questa robaccia, [...] il format è vecchio. Il programma che sogno io, inizia quando Cookies finisce*³. » Dans *Cookies*, l'émission dépassée en question, l'équipe choisit une personne au hasard (en l'occurrence une prof anticonformiste, au nom symbolique de « Speranza »), l'empoisonne avec un biscuit hallucinogène, pour soumettre à la lumière crue du direct ses dernières visions, ses meilleurs souvenirs, son inconscient. Les téléspectateurs peuvent alors décider si sa vie a été digne d'être vécue (et voter pour qu'on lui injecte un antidote) ou choisir de la laisser mourir. « Il Principe », donc, grand visionnaire, pense que cette émission, désormais *has been*, doit faire place à un nouveau spectacle :

Qui il massimo che possa succedere è che il protagonista muoia. Alla gente non basta più [...] Il vero Cookies è dopo [...]. Dopo la morte, se esiste un'altra vita [...]. Immagina

3. Diego Cugia, *No*, Milan, Bompiani, 2001, p. 84-85.

*la scena. La protagonista è lì [...] appena uccisa. Io le incrocio le braccia sul petto. Con un tocco leggero delle dita spengo le sue palpebre per sempre. Oh soave cadavere! Che cosa mi nascondi? Dimmi, sei nella luce bianca? Mostramela. Anticipami quello a cui tutti, un giorno assisteremo. A chi appartengono quelle dolci ombre? Stanno venendoti a prendere, è così? [...]. Perché a me non me ne fotte niente di cosa diceva suo nonno da vivo. Mi eccita tremendamente sapere cosa si diranno da morti!*⁴

Science-fiction certes, mais il arrive parfois, comme l'avait déjà analysé Debord, il y a plus de quarante ans, que la réalité dépasse la fiction, « que le vrai devienne un moment du faux⁵ ». La question fondamentale que soulève la présence envahissante de ces nouvelles émissions de télé-réalité est justement celle de la définition – ou re-définition – de la réalité. Lorsqu'un personnage de science-fiction, Terminator, devient le gouverneur de l'état le plus peuplé des États-Unis, sommes-nous, comme s'interroge Ariel Kyrrou dans son texte *Paranofictions*, « les acteurs d'un sympathique navet hollywoodien ou les victimes du roman parano d'un écrivain de science-fiction? ⁶ ». L'intérieur et l'extérieur de l'écran ont fusionné : le héros est sorti de l'écran, le gouverneur y est définitivement entré. De la même manière, les caméras de Big Brother qui semblaient être confinées dans les studios de télévision, débordent de leur champ d'action : elles se multiplient aux quatre coins de nos quartiers. La rue, dans sa vérité immédiate étant bien plus truculente que la réalité proposée dans les émissions de télé-réalité savamment orchestrées, scénarisées par les producteurs. Plus question d'acteurs complices, de mises en scène : les caméras sont en prise directe avec le monde, à l'affût d'un excès de réalité, d'un débordement, d'un vol, d'une violence. « Big Brother vous regarde » répétait inlassablement Orwell, en 1948, dans *1984*, et les inquiétudes que soulevait le protagoniste Winston sont aujourd'hui brûlantes d'actualité : « Combien de fois, et suivant quel plan, la Police de la Pensée se branchait-elle sur une ligne individuelle quelconque, personne ne pouvait le savoir. On pouvait même imaginer qu'elle surveillait tout le monde, constamment⁷. » Si les dangers de la société du spectacle, de la surmédiatisation du monde ont été très tôt pointés du doigt par des intellectuels situationnistes dans les années 1960 et en Italie par des auteurs engagés tels Pasolini ou Eco, la seule littérature qui ait fait de ces questions sa véritable matière, son essence, est la science-fiction.

4. *Ibidem*.

5. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Éditions G. Lebovici, 1988, p. 19.

6. Ariel Kyrrou, *Paranofictions. Traité de savoir vivre pour une époque de science-fiction*, Paris, Flammarion, 2007, p. 8.

7. George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950, p. 13.

Je montrerai, dans un premier temps, comment les dangers totalitaristes présentés dans les textes de science-fiction trouvent leur réalisation aujourd'hui notamment à travers l'analyse de la langue utilisée par les médias italiens ; ensuite, s'il est aujourd'hui possible, comme l'avait proposé le mouvement cyberpunk dans les années 1980, de prendre possession des médias pour en faire un outil contre le pouvoir dominant ? Et enfin, quelles sont les solutions proposées par les écrivains de science-fiction italienne, avec en tête de liste, Valerio Evangelisti, pour lutter contre la colonisation de l'imaginaire imposée par les nouveaux médias ?

Dérives médiatiques

La science-fiction naît à la moitié du XIX^e siècle comme réaction littéraire face à l'impact de la révolution industrielle sur la société et l'individu. Il s'agit donc d'une littérature qui, par tradition, est intimement liée aux découvertes scientifiques, aux avancées technologiques. La multiplication des progrès qui redessinaient le monde invitait les écrivains à se projeter vers le futur, à explorer tous les aspects du possible avec une démarche paradoxale : la célébration, d'une part, des potentialités presque illimitées du progrès technologique alimentant le rêve d'un futur meilleur pour tous, d'autre part la description d'un profond sentiment d'angoisse lié à la place grandissante des machines et aux dangers issus de l'application détournée et sans scrupules de la science. Dans *Frankenstein* (1818), qui est considéré comme le premier roman de science-fiction, Mary Shelley, explorait déjà, comme l'expliquent Giovannini et Minicangeli dans leur texte *Storia del romanzo di fantascienza*, « *i confini che dividono-collegano l'ordine supremo delle leggi scientifiche e la follia delle ipotesi e della loro applicazione nella realtà quotidiana*⁸ ». Si Jules Verne était fasciné par les inventions technologiques en tant que telles et, en imaginant leur perfectionnement, s'inscrivait dans un optimisme scientifique, Herbert George Wells⁹, considéré par Valerio Evangelisti comme le père de la science-fiction, s'attachait plutôt à décrire les conséquences sociales des progrès technologiques, dans des situations plausibles et vraisemblables, d'un œil critique et pessimiste.

8. Fabio Giovannini et Marco Minicangeli, *Storia del romanzo di fantascienza. Guida per conoscere (e amare) l'altra letteratura*, Rome, Castelvècchi, 1998, p. 12-13.

9. On peut citer à titre d'exemple *The time machine* (1896).

Ces deux tendances vont nourrir la science-fiction du xx^e siècle, la science-fiction étant, pour reprendre les termes d'Evangelisti : « la littérature qui a pour objet les rêves et les cauchemars engendrés par le développement scientifique, technologique, politique et social¹⁰ ». Les romans optimistes se faisant de plus en plus rares (surtout en Europe), la confiance en la science fait place à une analyse critique, voire contestataire. Dès 1932, Huxley, dans son *Meilleur des mondes*, texte anti-utopique par excellence, imagine une société entièrement dominée et planifiée par la science où les hommes sont créés dans une « Salle de Prédestination sociale¹¹ », en fonction du rôle assigné dans la société, entièrement asservis à la consommation. Une société où les émotions sont interdites et la vie rendue supportable par l'absorption quotidienne d'une drogue, le « Soma », ou d'un « Succédané de grossesse »¹² pour les femmes. C'est surtout à partir des années 1940 et des traumatismes liés à la guerre et à l'utilisation des armes nucléaires que la science-fiction devient en grande partie « sociologique » : « *la fantascienza* », écrivent Giovannini et Minicangeli, « *abbandona la sua capacità di inventare mondi migliori e si riserva soprattutto la funzione di spia, illustrazione di patologie sociali* »¹³. À partir des années 1950, les revues américaines de « *social science fiction*¹⁴ » développent des thèmes contestataires dénonçant la corruption au sommet de la société, les dangers de la publicité, la pollution, la diminution des ressources, la marchandisation, les inégalités entre sexe, etc. La science-fiction devient alors une littérature de mise en garde contre certains abus, comme le traduit Bradbury dans sa célèbre phrase : « *People ask me to predict the future, when all I want to do is prevent it*¹⁵. » Ainsi, la science-fiction a très vite anticipé l'apparition de nouvelles formes d'autoritarisme liées au contrôle de la communication. Pour reprendre les mots d'Evangelisti : « *La fantascienza è l'unica letteratura che abbia descritto cosa può accadere, in riferimento ad un avvenire che è ormai presente, in condizioni di monopolio sull'economia e sui mezzi di comunicazione*¹⁶. »

10. <<http://www.bibliosurf.com/Rencontre-avec-Valerio-Evangelisti>>.

11. Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes* (1932), Paris, Plon, 1977, p. 28.

12. *Ibid.*, p. 56.

13. F. Giovannini et M. Minicangeli, *op. cit.*, p. 13.

14. Notamment *Galaxy*. Pour une étude plus approfondie, je renvoie à l'article de V. Catani, *Fantascienza e politica, il binomio negato*. Article consultable en ligne sur le site : <www.delos.fantascienza.com>.

15. « *Better yet, build it. Predicting the future is much too easy, anyway. You look at the people around you, the street you stand on, the visible air you breathe, and predict more of the same. To hell with more. I want better* » dans *Beyond 1984: The People Machines*, (ar) *Cities: The Forces That Shape Them*, Lisa Taylor (éd.), Milan, Rizzoli, 1982.

16. Angelo Orlando Meloni intervista Valerio Evangelisti, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2007/08/002337.html>>.

Nombreuses sont les paraboles illustrant la défaillance de la démocratie qui se manifeste lorsque le pouvoir s'allie aux médias et s'exerce sans contrôle (comme c'est par exemple le cas dans *Le prix du danger* [1958] de R. Sheckley ou dans *Jack Barron et l'éternité* [1969] de Spinrad). En Italie, dans les années 1970, comme l'explique Vittorio Catani, auteur de science-fiction, dans son article *Fantascienza e politica, il binomio negativo*¹⁷, on trouve des textes « *se non dichiaratamente politici, accomunati tuttavia da una visione critica e/o da un desiderio liberatorio di ricerca, di alterità*¹⁸ ». Mais les rapports entre politique et science-fiction restent très problématiques comme l'illustre la polémique qui éclate en 1977 au sujet d'un article du journaliste Remo Guerrini qui analysait, dans la revue *Robot*, le contenu idéologique des textes d'auteurs qui avaient pris position contre l'intervention américaine au Vietnam (Asimov, Bradbury, Dick, Spinrad, etc.) et établissait une liste d'auteurs « de droite » et d'auteurs « de gauche ». Mais dans le contexte politique italien de ces années (les grandes tensions entre la droite et la gauche, l'affaire Moro, les Brigades Rouges) cet article eu un effet dévastateur. Si la dimension politique était bien présente dans ces textes, il ne fallait pas qu'elle soit trop explicite. Dans certaines préfaces, les éditeurs n'hésitaient pas à induire en erreur les lecteurs en réinterprétant le sens du texte (par exemple le *Jack Barron et l'éternité* de Spinrad devient, avec l'introduction de l'édition Fanucci, un texte de « droite »). Derrière la critique des médias, on pouvait déceler un engagement politique très clair et toujours cette même crainte d'un nouveau totalitarisme issu de la connivence entre puissances politico-économiques et puissances médiatiques, qui se vérifiera, par la suite, dans nos sociétés actuelles. Berlusconi – élu en un tour de main grâce au fait qu'il est le patron d'un réseau de chaînes de télévision – a fait de l'Italie un pays à l'avant-garde dans ce processus de subordination des médias au pouvoir en place. Le conditionnement politique des lecteurs et téléspectateurs s'exerçant à tous les niveaux. Non seulement dans la manipulation de l'information en tant que telle mais dans la langue même des médias. Ce problème étant d'autant plus grave en Italie que la télévision s'est imposée comme média de masse avant même que soit achevé le processus d'alphabétisation¹⁹. L'analyse du langage médiatique devient alors, comme l'explique Michele Loporcaro dans son texte *Cattive notizie*.

17. V. Catani, art. cité.

18. *Ibid.*

19. « *Errore è stato di pensare che la diffusione di massa di un mezzo audio-visivo potesse aiutare aldilà di effetti transitori, l'alfabetizzazione su larga scala.* » (Michele Loporcaro, *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milan, Feltrinelli, 2005, p. 19. [CN].)

La retorica senza lumi dei mass media italiani, d'un intérêt vital pour la démocratie (CN, p. 20). Il se réfère à Umberto Eco qui écrivait déjà en 1971 : « *il quotidiano italiano non appare come uno strumento di liberazione critica ma [...] come uno strumento autoritario di repressione* » (cité dans CN, p. 29), « *i giornali non hanno a cuore l'alfabetizzazione politica del cittadino italiano bensì il mantenimento degli assetti di potere* » (*idem*). Si en Italie, il faut attendre la fin des années 1990 pour que la critique des médias devienne matière littéraire et objet d'analyse linguistique (je pense aux textes d'Eco, de Nove), le langage médiatique s'impose très tôt comme une sorte d'hybridation du langage littéraire, transformant l'information en littérature. La thèse de Loporcaro repose en effet sur l'idée que les médias italiens nient la nouvelle comme information pour laisser place à la nouvelle comme mythe. Il explique que « *la notizia si comporta come un romanzo a puntate ottocentesco [...] intrattiene e rinarra sempre la stessa storia, entro un flusso continuo* » (CN, p. 67) [...] « *non interessa [dire] "è accaduto questo" ma soltanto ribadire vincoli affettivi e ideologici* » (CN, p. 127). La langue des médias emprunte alors un certain nombre de procédés littéraires aux romans véristes : utilisation du discours indirect libre, prise de parole directe des protagonistes/personnages à travers l'interview (qui gagne du terrain aux dépens des reportages), allégories, personifications, effets de réel, etc. La voix du journaliste disparaît derrière les faits ou s'englobe dans la masse des spectateurs, comme l'indique l'utilisation récurrente du « *noi* » : « *non ci resta che aspettare la prossima riforma, non ci piace essere bloccati nel traffico...* » (CN, p. 24)²⁰. Ce détournement du style vériste correspond à un programme politique bien précis, réactionnaire et populiste : « *se la notizia come informazione ha valenza intrinsecamente progressista, la notizia come mito è invece reazionaria* », explique Loporcaro. « *Sul piano politico, il discorso della continuità è tra i più tipici di un orientamento anti-progressista, in particolare nella sua variante fatalistico-qualunquista.* » (CN, p. 67.) L'utilisation récurrente des conjonctions « *Ma* » et « *E* » dans les titres ou en début de phrase (« *E Berlusconi risponde* », « *Ma la Juve non ce la fa* ») reproduit cette idée de continuité entre « *il detto e il non-detto* », cette volonté d'établir une forme de complicité entre journalistes et destinataires du message qui empêche tout détachement, toute forme de discours critique car, comme l'écrit justement Loporcaro : « *chi è complice non può essere critico* » (CN, p. 67).

20. « *la voce narrante rinuncia a presentarsi come forma autonoma, essa si discioglie nel reale, nell'oggetto delle notizie* » (CN, p. 24).

Journalisme démissionnaire, absence de dialectique démocratique, ce sont les thèmes que l'on retrouve dans le roman de Diego Cugia, *No*. Il reporte l'exemple d'un journal télévisé italien où « *l'anniversario dei 25 anni dalla morte di Pier Paolo Pasolini è l'ultima notizia prima della moda*²¹ ». La figure de Pasolini et celle de Speranza, la protagoniste, surnommée « *la professoressa No* », tout comme celle des douze professeurs auxquels Cugia dédie son roman (« *i soli professori universitari su circa 1200, che nel 1931 si rifiutarono di giurare fedeltà al fascismo e persero la cattedra* », N, dédicace) se perdent dans un « *brodo d'immagini televisive* » (N, p. 109) [...] « *in un Paese intero che si stava consegnando, mani e piedi al culto del disimpegno* » (N, p. 92). « *Un giornalista è un uomo di Stato?* » demande naïvement Speranza-enfant à son grand-père journaliste (dans un de ses souvenirs transmis en direct) : « *“No” [...] “Un giornalista non è un uomo di Stato. Te l'immagini? Sarebbe come se il nostro Presidente del Consiglio facesse anche l'editore di giornali e magari scrivesse un bell'articolo lodando il suo governo”* » (N, p. 35). Amère ironie dénonçant un état de fait irréversible. Compromission, manipulation, spectacularisation de l'information : à présent l'information et le divertissement se mêlent et se répondent comme dans un jeu de miroirs. Pour reprendre les mots de Loporcaro : « *Il Tg italiano parla della realtà come fosse finzione e della finzione come fosse realtà* » (CN, p. 118). Ce constat nous replonge dans la fusion-confusion entre réel et virtuel qui constitue le cœur des romans de science-fiction contemporains, à cette sensation – désormais généralisée – que le monde qui nous entoure n'est qu'une immense fiction.

De la réalité et de l'humain

Dans une époque de surmédiatisation, où les hommes politiques deviennent des stars médiatiques, où se confondent divertissement et information, nous sommes de plus en plus incapables de distinguer le vrai du faux. Comme l'écrit Ballard : « Les mensonges des politiciens sont la nouvelle réalité. La maladie mentale est une nouvelle forme de bonne santé. Les guerres à la télé sont une nouvelle paix. L'aliénation est une nouvelle forme de communion. Rien n'est vrai, rien n'est faux²². » Ce sentiment est aujourd'hui renforcé par la prolifération vertigineuse des écrans qui nous renvoient sans-cesse à un monde dédoublé où tout événe-

21. D. Cugia, *No*, *op. cit.*, p. 109. [N].

22. James Graham Ballard, *Chronic'art*, n° 11, septembre-octobre 2003, « Phénomène de foire » interview de J. G. Ballard par Thomas Cazals et Cyril de Graeve, cité par A. Kyrou, *op. cit.*, p. 17.

ment devient spectacle (écrans d'ordinateurs, de portables, de jeux vidéo, écrans d'ambiance dans les salles d'attentes, dans les transports, dans les stades, écrans publicitaires, etc.). Impossible d'y échapper, comme il était impossible d'éteindre le télé-écran²³ dans 1984. On assiste, comme le montrent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans leur texte *L'écran global*, à une véritable inflation écranique, l'écran étant devenu un intermédiaire quasi inévitable dans notre rapport au monde et aux autres. Je cite : « un flot d'images circule en permanence transformant l'homme hypermoderne en *homo ecranis* et instaurant une *écranocratie*. Un écran-monde, un cinéma-monde²⁴. » Écranocratie, télécratie, médiacratie²⁵ autant de termes utilisés par les sociologues qui semblent sceller définitivement le destin de la démocratie.

C'est le mouvement cyberpunk – né au début des années 1980 et porté par des auteurs comme Gibson, Sterling, Rucker, Shiner – qui a le plus questionné le pouvoir des écrans dans les nouvelles démocraties électroniques. Dans *Neuromancer* (1984), William Gibson (considéré comme le fondateur du mouvement), présente des personnages qui se déplacent comme des automates dans un immense jeu vidéo. Les mutations génétiques sont incontrôlées, les mafias prolifèrent tout comme la violence et la précarité. Les institutions n'ont plus de pouvoir et l'état social disparaît. L'ouverture du roman, d'une glaciale beauté, (je cite la très belle traduction de Giampaolo Cossato et Sandro Sandrelli) donne le ton : « *il cielo sopra il porto era del colore di uno schermo televisivo sintonizzato su un canale morto*²⁶. » L'homme est enfermé à l'intérieur d'un monde entièrement écranisé, un monde post-médiatique puisque l'écran de télévision, après avoir éteint le ciel, s'est éteint à son tour (l'image du « *canale morto* ») laissant les êtres humains en quête de leur identité.

En Italie, on trouve dans le volume *Sangue sintetico, antologia del cyberpunk italiano*²⁷, les principales thématiques du mouvement. Ricciardiello et Scalone évoquent, par exemple, les effets dévastateurs de l'informatique sur les sentiments, ils dénoncent l'exaltation de la fonctionnalité aux dépens de la personnalité. Gallo voit dans l'extrémisation de la figure des pirates informatiques, les hackers, une alternative anarchique face au pouvoir des multinationales : chaque texte manifeste une véritable volonté de

23. G. Orwell, 1984, *op. cit.*, p. 12.

24. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global. Culture médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, p. 282.

25. Expression empruntée à F. Henri de Virieu, *La Médiacratie*, Paris, Flammarion, 1990.

26. William Gibson, *Neuromante*, Milan, Mondadori, 2003.

27. *Sangue sintetico. Antologia del cyberpunk italiano*, édité par Roberto Sturm, Ancona, Pequod, 1999.

comprendre la réalité socio-mass-médiale et les rapports de l'homme avec l'informatique, en se demandant ce qu'il reste d'humain dans le monde cyber.

La nouveauté essentielle réside dans le fait que les technologies virtuelles ne sont plus seulement la matière de cette littérature, qui a une matrice anarchiste et nihiliste, mais deviennent son moyen, son support, son médium. Il y a, dans l'esprit cyberpunk, la volonté d'accepter certaines technologies, de les partager avec tous et de les utiliser comme des armes de rétorsion. C'est sous l'influence des récits cyberpunk que les membres de l'extrême gauche européenne ont créé le réseau ECN (*European Counter Network*) et ont été les premiers à utiliser internet pour coordonner leurs actions. Le cyberpunk est aussi le premier phénomène littéraire qui a dépassé les frontières de la page écrite en réunissant écrivains, artistes-vidéastes, experts d'informatique, graphistes, metteurs en scène, musiciens, etc., instaurant une nouvelle convergence entre culture et médias. Ainsi, la science-fiction alliée aux nouvelles technologies, a dépassé les limites traditionnelles de la littérature et s'est répandue dans les mœurs, les comportements, les façons de penser²⁸. « Le cyberpunk ne s'est pas éteint de faiblesse mais parce qu'il était devenu superflu face à son expansion hors champ narratif²⁹ », explique Evangelisti.

C'est sur l'impulsion de ce mouvement et grâce à Internet que s'est constitué en Italie le tout récent mouvement connectiviste dont les porte-paroles et fondateurs sont Sandro Battisti, Giovanni de Matteo et Marco Milani. On peut trouver leur manifeste – à la manière des avant-gardes – en ligne. Il s'ouvre ainsi : « *Canteremo la resurrezione dell'anima consumata nella tecnologia.* » La première anthologie *Supernova Express*³⁰ (avec une introduction d'Evangelisti) est sortie en mars 2007. Ce collectif d'auteurs propose des thèmes inédits « *legati agli sviluppi imprevedibili e repentini della tecnologia* » avec une volonté de « *sublimare la tecnologia e la scienza d'avanguardia in suggestioni di carattere poetico o quanto meno emozionale* », à travers une contamination des genres (*fantasy, horror, splatter*)

28. « Quand internet s'est imposé », explique Evangelisti « les œuvres de Gibson, Sterling, Rucker ont fourni à la nouvelle réalité les termes adaptés pour la décrire et une carte de ses avenir potentiels ». « Ils ont montré aux opposants la voie de la résistance culturelle et pratique face aux menaces contenues dans l'émergence d'un réseau de communication omniprésent et capable de reproduire les rapports de domination sur le terrain trompeur de l'immatériel. » (Valerio Evangelisti, « La Science-fiction, métaphore du présent », *Cycnos*, vol. 22, n° 1, mis en ligne le 15 novembre 2006 à l'adresse <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=457>>.)

29. *Ibid.*

30. *Supernova Express*, édité par Giovanni De Matteo et Marco Zolin, Ferrara Edizioni, coll. « fantaNET 4 », 2007.

et une recherche stylistique constante (s'inspirant du futurisme et de la poésie crépusculaire).

Décoloniser l'imaginaire

Les auteurs de science-fiction italienne, héritiers de la tradition cyberpunk, ont donc su s'adapter aux nouvelles technologies en envisageant Internet comme un lieu de débats, d'échanges, un espace de liberté et de création, avec les nombreux sites : *Delos*, *Intercom*, *Il corriere della fantascienza*. La différence, c'est qu'avec Internet on tend à sortir des médias de masse où, comme l'expliquent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, « un même message est diffusé simultanément à plusieurs millions de spectateurs considérés comme un public homogène³¹ ». Désormais, l'utilisateur est actif, choisit les informations selon ses goûts, son humeur, de manière hyper-individualisée, il commente les données, s'exprime via les forums, les chats, les blogs. L'époque des mass médias fondés sur la communication pyramidale, à sens unique, qui a nourri la théorie de Debord, glisse vers un « modèle horizontal non centralisé³² ». « Après le mode de communication du un vers tous », expliquent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, « celui du tous vers tous, après les médias de masse, l'avènement du self-média³³ ». Les écrivains s'approprient alors ce média pour y critiquer les autres médias, l'information se faisant de plus en plus sur Internet sans les journalistes (le site Carmilla par exemple où participe activement Evangelisti, a pour objectif la « *Contro-informazione* »).

« En Italie », explique Evangelisti,

pour effacer même le souvenir des luttes sociales des années soixante-dix, on a fait table rase de la mémoire. Toutes les disciplines universitaires ont été aplaties, le révisionnisme historique a eu la place d'honneur, même dans sa version négationniste. Les journaux et les chaînes de télévision se sont chargés de rendre capillaire l'opération. Le journaliste a pris la place de l'intellectuel, mais avec une mission inverse : faire oublier que les phénomènes ont des causes. Les consciences se sont vidées, substituées par des séries d'images sans rapport réciproque³⁴.

Pour éviter la réalisation de ces « trous de mémoire » imaginés par Orwell dans *1984*, ces fentes où l'on introduisait les vieux articles afin

31. G. Lipovetsky et J. Serroy, *op. cit.*, p. 286.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. Rencontre avec Valerio Evangelisti et Cesare Battisti, invités de *Mauvais genre*, 2001.

qu'ils soient détruits et que l'on « mette à jour » le passé, pour réaffirmer la souveraineté du parti de Big Brother³⁵, Evangelisti a fait de l'Histoire et de la mémoire les thèmes fondamentaux de ses romans³⁶. Il y analyse le présent en se référant toujours à un passé historique minutieusement reconstruit (grâce à sa formation d'historien), tout en se projetant dans un futur inquiétant. L'idée circulant d'un roman à l'autre étant celle de montrer que tout phénomène a une cause et que la compréhension du passé, et tout particulièrement de ses périodes sombres (inquisition, dictatures, génocides) est essentielle pour appréhender le futur. De la même manière, Cugia écrit dans *No* : « *Senza la memoria del passato, senza la più lucida, onesta e spietata memoria del passato, s'inquina il futuro, si travolge il presente e si devia il destino del paese.* » (N, p. 138.) Réveiller la mémoire d'une part, d'autre part « décoloniser » l'imaginaire³⁷ en redonnant à l'écriture sa force antagoniste, en rendant possible le rêve, en proposant une vision ambivalente, complexe, de la société qui permette au lecteur de s'interroger, de s'inquiéter. « Il ne faut pas s'attendre », comme l'explique Evangelisti,

que la “grande littérature”, le *mainstream*, qui a fait du désengagement et du repli sur soi un critère de qualité, guide la résistance contre la colonisation de l'imaginaire. Il faut pour cela une littérature maximaliste consciente d'elle-même qui inquiète et ne console pas. La science-fiction l'était et peut l'être à nouveau³⁸.

Cette littérature a le pouvoir de régénérer l'inventivité et de lutter contre les agressions médiatiques, publicitaires quotidiennes. À condition qu'elle ne renonce ni à l'ambiguïté et ni à la provocation (comme c'est malheureusement le cas dans la majorité de films de science-fiction).

Les personnages mis en scène par Evangelisti sont en effet inquiétants, à la limite de la schizophrénie, toujours dans l'ambiguïté, « le choix entre le bien et le mal devant être du lecteur et non du héros ou de l'écrivain³⁹ ». Dans les chapitres situés dans le futur, Evangelisti exprime la peur de voir progresser la science au milieu d'une perte totale de solidarité humaine, de conscience (les sectes néo-nazies se multiplient, comme les manipula-

35. G. Orwell, *op. cit.*, p. 55-58.

36. C'est dans cette même idée qu'il dirige la revue *Progetto Memoria*.

37. « Le capitalisme traditionnel se contentait de la publicité. Désormais il va plus loin : dans l'imagination, dans les rêves, dans les visions du monde les plus intimes. La croissance de la communication le lui a permis. On ne comprend rien à la société contemporaine actuelle si l'on ne tient pas compte de la rapide colonisation de l'imaginaire accomplie ces dernières années. » (V. Evangelisti, « La Science-fiction, métaphore du présent », art. cité.)

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

tions génétiques, l'eugénisme, etc.). « La science sans l'humanité c'est la régression et la destruction sans cause⁴⁰. » La science-fiction permet alors ce que la norme capitaliste refuse : redonner une place à l'homme et montrer qu'il existe des vérités inaccessibles à la science. Dans le cycle centré sur l'inquisiteur *Eymerich*, on assiste à la résurrection de cultes ancestraux (par exemple le culte de Diane), de démons oubliés. Ces incursions dans le merveilleux païen permettent de violer les certitudes, de semer des doutes, et indiquent cette volonté de faire émerger un nouveau *sense of wonder* dans un monde où tout semble facile, accessible, démystifié, « où tout est soumis », pour reprendre les mots de Baudrillard, « à la lumière crue et inexorable de l'information et de la communication »⁴¹.

La science-fiction se trouve ainsi à combattre avec les mêmes armes que la communication capitaliste qui, avec sa surenchère de fictions, d'images, de publicités agit directement sur l'imaginaire et l'inconscient. Avec sa capacité à manier les symboles, à pénétrer au-delà du rationnel, elle peut alors « toucher la sphère de l'imaginaire colonisé et substituer ses rêves aux rêves qu'on y a implanté⁴² », la première des libertés déterminant toutes les autres étant la liberté de rêver. Je citerai pour conclure cette phrase d'Ariel Kyrou : « les fictions des écrivains de science-fiction sont mes antidotes aux poisons des fictions dominantes. Par la grâce inattendue de leur paranoïa et les paradoxes de leur désespoir encore teinté d'espérance, ils ont deviné la lente fureur de notre décervelage⁴³. » Reste la difficulté qu'a la science-fiction à s'imposer en Italie comme genre littéraire et surtout comme genre autochtone, dans un contexte de frilosité à l'égard de la littérature populaire. Elle souffre de l'absence de pères fondateurs et d'une réelle considération critique. Mais le succès d'Evangelisti ou d'un auteur éclectique et « multimédial » comme Cugia ainsi que l'essor du mouvement connectiviste semblent lui offrir un souffle nouveau.

40. *Ibid.*

41. J. Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation, op. cit.*, p. 20.

42. <<http://www.bibliosurf.com/Rencontre-avec-Valerio-Evangelisti>>.

43. A. Kyrou, *op. cit.*, p. 36.