



HAL
open science

Les SF d'entreprise : visualiser, déplacer, déconstruire

Irène Langlet

► **To cite this version:**

Irène Langlet. Les SF d'entreprise : visualiser, déplacer, déconstruire. *Entreprises et Histoire*, 2019, n°96 (3), pp.14. 10.3917/eh.096.0014 . hal-03203532

HAL Id: hal-03203532

<https://hal.science/hal-03203532>

Submitted on 2 Jul 2024

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.

Référence de la publication : LANGLET Irène, « Les SF d'entreprise : visualiser, déplacer, déconstruire », *Entreprises et histoire*, 2019/3 (n° 96), p. 14-28. DOI : 10.3917/eh.096.0014.
 URL : <https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2019-3-page-14.htm>

Version de l'auteur avant publication.

LES SF D'ENTREPRISE : VISUALISER, DEPLACER, DECONSTRUIRE

par Irène LANGLET

Professeure de littérature contemporaine, LISAA, Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

Alors que la science-fiction est de plus en plus appréciée pour sa supposée capacité à « explorer » ou « ouvrir » des futurs, il est rare qu'on se soucie de la forme que prend ce genre littéraire et médiatique. Cet article souligne en quoi le fonctionnement narratif de la SF est une condition de sa force de suggestion, et en dégage trois types qui sollicitent de façon croissante l'esprit du lecteur-spectateur.

Depuis quelques années, on entend une invitation pressante à se « mettre à la science-fiction » (SF). On en attend une ouverture des possibles cognitifs, une créativité renouvelée. Mais à quel prix peut-on extraire des œuvres de fiction ce « savoir non conventionnel » si désiré ? On rappellera dans cet article qu'aucun roman ne saurait être considéré comme un réservoir de descriptions, sous peine de manquer ce qui fait précisément sa valeur : un agencement narratif. On soulignera aussi que cet agencement obéit, dans la SF, à des contraintes supplémentaires liées à ce qui suscite précisément l'intérêt actuel : l'extrapolation. Sur ces bases, on proposera des distinguos pour que la « pensée latérale » soit non seulement éveillée par ces lectures, mais consciente que leur *forme* est la clé de leur *force*. En modulant ainsi les motifs dominants d'un thème économique comme l'entreprise, on dégage en effet beaucoup mieux leur dimension critique : par exemple, le patron tout-puissant, la mégacorporation, les complots de grands cartels interplanétaires parvenus à l'égalité avec les États-nations ne portent pas la même charge contre le modèle capitaliste selon le scénario romanesque du livre. Trois lectures-types de SF d'entreprise peuvent ainsi être dégagées, qui sollicitent diversement l'esprit critique.

1. LA SF : UNE LECTURE POUR LES ENTREPRENEURS ?

De « Comment la SF a pris sa revanche sur le monde » (C. Spiler, janvier 2017) à « Comment la SF nous aide à comprendre l'économie » (A. Newitz, mars 2018) en passant par « Why Business Leaders Need to Read More Science Fiction » (E. Peper, juillet 2017)¹, on pense désormais que la SF peut développer les compétences de ses lecteurs (ou consommateurs : on verra que la différence entre lecteurs de romans et spectateurs de films et séries télévisées, voire joueurs de jeux vidéo, n'est jamais explicitement aménagée, et en quoi cela pose problème). Parmi ces compétences, il y a tout d'abord la compréhension, comme l'exemplifie le titre d'Annalee Newitz (rédactrice en chef de l'un des meilleurs magazines en ligne sur les cultures du futur, *iO9*). Dans le détail, son article va plus loin. Elle évoque trois compétences cognitives : la saisie des concepts, leur reformulation imagée, et leur formulation raisonnée. Comprendre/reformuler : le recul critique favorisé par la prise de conscience est mis au service d'une possibilité d'expression, et pas seulement d'un discours explicatif. Cela ne concerne d'ailleurs pas que la SF ; l'article français² mentionne aussi la *fantasy*, genre cousin mais bien distinct : « Loin d'être des échappatoires, la SF et la *fantasy* nous permettent d'affronter nos peurs modernes ». Ainsi, la SF et la *fantasy* ne couperaient pas leurs consommateurs du monde réel ; ce soupçon d'escapisme, qui leur a longtemps valu d'être dépréciées, serait désormais levé. Clémentine Spiler se place clairement sur ce créneau, en parlant même de « revanche ». De son côté, Eliot Peper saisit clairement la compétence de reformulation (« *it reframes our perspective on the world* »), qu'elle soit imagée comme dans les « puissantes métaphores » ou raisonnée comme dans les « mondes cohérents³ », pour la faire évoluer vers une compétence pragmatique pour les chefs d'entreprise et leurs équipes. Il suit en cela une tendance que Thomas Michaud alimente régulièrement depuis qu'il a soutenu

¹ Je choisis ces trois exemples pour leur clarté parmi des dizaines d'autres. C. Spiler, « Comment la science-fiction a pris sa revanche sur le monde », *Radio Nova* (magazine web), 26 janvier 2017, URL : <http://www.nova.fr/novamag/70466/nous-vivons-tous-dans-un-roman-de-science-fiction> ; A. Newitz, « Comment la science-fiction nous aide à comprendre l'économie », *Slate* [FR], trad. J.-C. Nau, 24 mars 2018, URL : <http://www.slate.fr/story/158986/culture-science-fiction-economie-angoisses> ; E. Peper, « Why Business Leaders Need to Read More Science Fiction », *Harvard Business Review*, 14 juillet 2017, URL : <https://hbr.org/2017/07/why-business-leaders-need-to-read-more-science-fiction>.

² Dans la version originale, le sous-titre mentionne plus globalement des « *speculative stories* » ; mais l'illustration comporte bien une image relevant de la franchise de *fantasy Game of Thrones*. A. Newitz, « The Rise of Dismal Science Fiction. To understand our economic system, we need speculative stories », *Slate* [US], 13 mars 2018, URL : <https://slate.com/technology/2018/03/how-science-fiction-helps-us-understand-our-economic-system.html>.

³ A. Newitz, « Comment la science-fiction nous aide à comprendre l'économie », *art. cit.*

sa thèse⁴, et sur laquelle on reviendra en conclusion. La compétence décisionnelle espérée est corrélée à une libération de l'imagination : « *Exploring fictional futures frees our thinking from false constraints* ». Dès lors, il ne s'agit pas tant de laver la SF et la *fantasy* du soupçon d'escapisme que de renverser ce défaut en qualité : s'évader dans l'imaginaire est valorisé parce que cela n'est plus considéré comme coupé du monde de l'action, et que cela peut même encourager l'innovation.

Eliot Peper fait un distinguo important, qui resserre la question des pop cultures sur la SF à proprement parler : « *Science fiction isn't useful because it's predictive. It's useful because it reframes our perspective on the world* ». On aborde ici une capacité spécifique de la SF : l'anticipation. Il compare les aspects positifs de l'imagination romanesque (délier le raisonnement de ses biais culturels⁵) et les exercices de prospective. Gérard Klein a naguère écrit un apologue qui fait presque figure de même parmi les futurologues (il commence par « La Science-Fiction et la Prospective sont des demi-sœurs ayant pour père commun le désir d'appréhender l'avenir et pour mères deux cousines un peu éloignées, l'Imagination et la Méthode... »)⁶. Or la réputation de Gérard Klein s'est acquise dans le milieu de la prospective française des années 1960⁷, mais aussi et surtout dans le milieu de la SF (le *fandom*). Cette double appartenance donne une certaine autorité à la conclusion qu'il tirait, en 1995, de la préface à *Tous à Zanzibar* de John Brunner, d'où est issu l'apologue des deux demi-sœurs : il y affirme que la SF n'a jamais endossé de fonction prophétique, et que sa fonction prospective est toujours ambiguë. C'est ce que j'ai discuté aussi, dès 1998⁸, sur une base plus formelle que Gérard Klein. Ce dernier inventorie les inventions censées « prédites » par la SF, et dresse deux listes concurrentes qui fragilisent cette supposée capacité prédictive : les inventions qu'elle n'a pas vu venir, et celles qu'elle a faites et qui ne sont pas réalisées. À cette

⁴ T. Michaud, *La stratégie comme discours : l'utilisation de la science-fiction dans les projets de réalité virtuelle des Orange Labs*, thèse de doctorat en sciences de gestion, CNAM, 2009.

⁵ Eliot Peper mentionne par exemple l'erreur de raisonnement des urbanistes de New York à la fin du XIX^e siècle, obsédés par la gestion du crottin de cheval au point d'être incapables de voir que ce mode de transport allait disparaître dans de brefs délais.

⁶ G. Klein, préface à J. Brunner, *Tous à Zanzibar* [*Stand on Zanzibar*, 1968], traduit par G. Abadia, Paris, Robert Laffont, 1972, rééd. Paris, Livre de Poche, 1995, p. 5. Cité par exemple dans C. Gendron *et al.*, « Science-fiction literature as inspiration for social theorizing within sustainability research », *Journal of Cleaner Production* n° 164, 2017, p. 1553-1562, p.1557.

⁷ Gérard Klein a édité chez Seghers l'*Histoire des futurs* de B. Cazes en 1986, mais il dirige aussi depuis 1969 la collection « Ailleurs et demain » chez Laffont. Il est l'un des maîtres d'œuvre de la « Grande Anthologie de la science-fiction » au Livre de poche (près de 40 volumes, 1966/2005).

⁸ I. Langlet, « Ni prophétie ni prospective : la science-fiction », communication au colloque « Parole prophétique, parole romanesque », Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, Amiens, 4-5 décembre 1998 ; partiellement reprise dans I. Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poésie d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, chapitre « Fables du temps », p.227-252.

observation, j'ajoutais que cela ne périmait nullement sa force suggestive, ce qui devrait nous étonner (si l'on en reste aux arguments purement factuels). Mais cela n'est pas étonnant si l'on pénètre les ressorts formels de la SF.

2. COMMENT EXPLOITER LES IDEES DES ROMANS DE SF ?

Il faut pour cela revenir sur quelques fondamentaux de la narratologie (discipline étudiant la forme des récits) et de la sémantique, articulées au sein des théories de la fiction. Car non seulement le renvoi des fictions à leur référence dans le monde réel n'a rien de simple, mais en plus la SF, en tant que récit d'anticipation, complique encore les choses⁹. Françoise Lavocat, dans *Fait et fiction. Pour une frontière* (2017), expose avec une quasi-exhaustivité des sources ce débat deux fois millénaire pour penser la liaison des fictions au monde factuel¹⁰. Deux conclusions nous intéressent. Premièrement, l'histoire montre une tendance à la « panfictionnalisation » : comme nous percevons bien que les histoires imaginaires parlent, d'une façon jamais complètement claire, du monde réel, nous n'avons pas voulu rejeter dans le domaine du faux tout ce qu'elles racontent. Ce rejet est prôné pourtant par les « ségrégationnistes »¹¹, pour qui la fiction ne parle pas directement du monde réel, et doit se comprendre de l'intérieur, sous peine de totalement biaiser sa compréhension. C'est l'argument majeur de tout procès invoquant la « liberté d'expression » ou la « licence poétique ». Mais on échoue alors à comprendre la force des fictions dans le monde réel, leur indéniable quoiqu'ambiguë influence. D'où l'option des « intégrationnistes » (ou panfictionnalistes) : selon eux, toute notre réalité peut être conçue comme une fiction car nous la construisons à travers des récits collectifs, des représentations partagées. Cette conclusion permet de comprendre l'injonction à lire de la SF comme si elle permettait de saisir le monde réel, en négligeant les occurrences où elle développe des erreurs ou des fantasmes (technologiques ou sociétaux), comme le fait ici Yannick Rumpala : « il est possible d'en faire autre chose que des exercices de commentaire littéraire. [...] Sur un mode certes narratif, les textes et œuvres de science-fiction sont en effet aussi des montages spéculatifs. [...] En

⁹ Voir R. Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999 ; I. Langlet, *La Science-fiction...*, op. cit. ; S. Bréan, *La Science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2012.

¹⁰ F. Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

¹¹ Termes utilisés dans un sens métaphorique par les philosophes de la fiction, à ne pas confondre avec leur acception politique.

tout cas, adopter une telle perspective implique de ne pas se contenter de travailler sur des œuvres fermées sur elles-mêmes.¹² »

Pourtant ce « commentaire littéraire » ne devrait pas être facultatif. C'est la deuxième conclusion de Françoise Lavocat que je veux retenir : la forme est tout sauf secondaire dans la capacité thymique des fictions, autrement dit la manière dont elles captent notre intérêt émotionnel, grâce à quoi nous adhérons aux personnages et à ce qu'ils vivent, fût-ce totalement extravagant. Cette adhésion est primordiale dans la libération de l'imagination, telle qu'elle est encouragée. Pour le dire simplement : si nous ne nous intéressons pas aux personnages et à ce qui leur arrive, le monde de SF aura beau être parfaitement cohérent, et la prospective nourrie par les meilleurs spécialistes (et les militants les plus convaincus, dans le cas de fictions interventionnistes), cela ne prendra pas, ne libérera pas spécialement l'imaginaire. Or, si l'on extrait du roman des idées politiques ou économiques sans tenir compte de la forme (par exemple sans tenir compte que les corporations *cyberpunk* sont toujours mises en scène dans le cadre d'intrigues criminelles ou d'espionnage), on risque au mieux de les appauvrir, au pire de les biaiser, et en tout cas de neutraliser leur force suggestive. Cette précaution vaut pour toutes les fictions, de *Cinquante nuances de Grey* (2012) à *Blade Runner* (1982). La dimension anticipatrice complexifie encore un peu plus les précautions à prendre.

Dans *L'Empire du pseudo*, Richard Saint-Gelais a démontré, en effet, qu'il n'y a rien de moins simple, du point de vue du sens, qu'une histoire qui se passe dans le futur. D'abord, raconter des événements futurs génère des contradictions logiques : le lecteur est amené à suivre une histoire se passant dans un monde autre tout en activant des connaissances actuelles, et sous peine de n'y rien comprendre, il est bien obligé de recourir à son savoir présent. Ce qui devrait être évident pour le personnage du futur (par exemple utiliser un visiophone) est ainsi comparé au téléphone du lecteur de l'époque où le roman paraît, au détriment de l'évidence¹³ ; c'est un peu comme si nous parlions de nos voitures en faisant sans cesse la comparaison avec des calèches à chevaux. Les écrivains ont réduit peu à peu, au cours du XX^e siècle, le caractère artificiel de ces exposés didactiques, toujours gênants du point de vue de la logique du monde fictif. Richard Saint-Gelais explique ensuite que cette projection dans le futur n'est absolument pas une déliaison totale des cadres du monde réel, mais fonctionne selon une abduction cognitive qui se contente de compléter les lacunes de la

¹² Y. Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains », *Methodos* [En ligne], n°15, 2015, consulté le 12 juin 2018, URL : <http://journals.openedition.org/methodos/4178>.

¹³ R. Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo...*, *op. cit.*, p.149.

fiction. En d'autres termes : quand on ne comprend pas le monde, on active des hypothèses, que le récit valide ou invalide au fur et à mesure de sa progression. Ces hypothèses sont toujours liées aux connaissances actuelles du lecteur ; elles ne se déclenchent pas hors de leur cadre. Ainsi, la SF est loin d'être une fiction « ouvrant tous les possibles », comme il est devenu si fréquent de le dire, mais une fiction ouvrant *certaines possibles* en fonction des *lacunes précises* du récit et du *contexte précis* dans lequel il est lu. Dans *Dune* de Frank Herbert (1965), par exemple, personne n'explique au lecteur ce qu'est l'« Épice », alors même que toute la société d'Arrakis est commandée par sa recherche. Il faut toute la somme du cycle pour comprendre que l'Épice permet de voyager dans l'espace. Mais on n'en fait l'hypothèse qu'au fil de la compréhension lente du fonctionnement social des « Fremens », du « Bene Gesserit », et d'une histoire de plusieurs millénaires. L'art narratif est réglé pour qu'on passe par leur vision du monde pour comprendre l'histoire du « Jihad Butlerien » ; or, cet événement est évident pour eux, et on doit le reconstituer mentalement par petites touches toujours susceptibles d'être révisées (en particulier lorsque les personnages ne sont pas fiables). L'histoire de la SF peut ainsi être vue comme l'histoire d'une lente conquête des stratégies narratives permettant cette prouesse : raconter une histoire en faisant comme si les caractéristiques du monde autre et/ou futur étaient aussi évidentes pour le lecteur que pour les personnages. Dans le même mouvement, on perçoit la cohérence du monde imaginaire au prix d'une activité cognitive intense et silencieuse. Elle articule notre stock de savoir et des hypothèses ponctuelles colmatant les brèches logiques du monde imaginaire.

3. LES ECONOMIES LACUNAIRES DE LA SF : DES PRODUCTIONS AVANT TOUT TEXTUELLES

Dans « Spéculateurs d'avenir », Richard Saint-Gelais et moi avons réalisé en 2001 une application de cette théorie de la SF sur quelques romans mettant en jeu l'économie¹⁴. À contre-pied de Marc Angenot et Darko Suvin, qui s'étonnaient que les univers de la SF, saturés de technologie, ne montrent presque jamais comment ces machines étaient produites, nous soutenions que la logique des mondes science-fictionnels n'était pas économique, mais textuelle : « cet étonnement [celui d'Angenot et Suvin] réside tout entier dans une lecture qui autonomise le monde fictif, constate son inconsistance interne, sans noter que l'usinage des marchandises fictives est tout textuel. [...] La méconnaissance de ce que les mondes futurs supposent sur le plan économique montre à quel point est trompeuse l'impression d'avoir

¹⁴ I. Langlet, R. Saint-Gelais, « Spéculateurs d'avenir. Sauts quantitatifs et qualitatifs dans les économies de science-fiction », in *La voix du regard*, n°14, 2001, p.150-156.

affaire à des univers “complets”.¹⁵ » Pour nous, l'absence de mentions économiques signifiait que, rien n'appelant sur ce thème l'activité cognitive du lecteur, on pouvait considérer leurs économies comme tout simplement analogues aux nôtres (ce qui n'est pas sans poser des problèmes de logique, par exemple lorsqu'on tente une lecture marxiste à l'échelle intergalactique et/ou inter-espèces extra-terrestres). Un roman de John Brunner permettait de vérifier le caractère très sectorisé (et passablement ironique, du coup) de l'abduction requise : dans *Sur l'onde de choc* (1975)¹⁶, des mères aimantes comparent les mérites de différents gangs urbains avant d'y inscrire leur enfant. Le saut cognitif, ici, vaut pour l'intégration du banditisme dans l'offre éducative privée ; mais l'assignation genrée aux tâches familiales reste d'un conformisme qui ne fait pas bouger d'un pouce les cadres de l'imaginaire social.

Sur cette base méthodique, que peut espérer une lecture (ou une spectature) de la SF pour ouvrir l'imaginaire de l'entreprise ? Les théories de la fiction n'ont cessé d'approfondir et de complexifier le modèle de ces trop simples « herméneutiques de l'invention » défendues par Anne Barrère et Danilo Martucelli¹⁷. Or tout montre que, loin d'inviter à une simple « exploration », les mondes et ces objets de SF sont lacunaires, peu consistants. Anne Barrère et Danilo Martucelli eux-mêmes prennent beaucoup de précautions avant de décliner la méthode de cette « imagination sociologique » qu'ils appellent de leurs vœux. Mais à les lire, on peut rester réservé. Le bon sens narratologique regimbe, en particulier, à l'idée de découper le roman en segments comparables à des récits de vie recueillis par des sociologues¹⁸. Encore ne se penchent-ils que sur un corpus réaliste de littérature française. Appliquer leur proposition à un corpus de « SF d'entreprises » multiplierait les défis à relever pour ne pas extraire directement les idées du roman (comme le rappellent Corinne Gendron ou Yannick Rumpala¹⁹). Car il s'agirait ici de faire plus que gagner en recul critique grâce à la fiction réaliste, comme dans les fictions d'usine et les écritures contemporaines du travail. Ces romans sont l'objet d'un intérêt croissant qu'illustrent des travaux récents de grande ampleur²⁰. Avec la SF, il s'agirait aussi (de façon plus novatrice) de gagner en projection

¹⁵ *Art. cit.*, p. 151.

¹⁶ J. Brunner, *Sur l'onde de choc*, Paris, Le livre de poche, 1990.

¹⁷ A. Barrère, D. Martuceli, *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2009.

¹⁸ A. Barrère, D. Martuceli, *Le Roman comme laboratoire...*, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁹ Voir C. Gendron *et al.*, 2017, *art. cit.*, p. 1557 : « *hermeneutics of invention does not imply that theoretical concepts can be directly extracted from novels or other literary works* » ; Y. Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains », *art. cit.* : « Il n'est bien entendu pas question de prétendre trouver dans la science-fiction des systèmes de pensée tout équipés », (§4).

²⁰ Voir C. Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail : témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; A. Labadie, *Le Roman d'entreprise français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016.

intellectuelle grâce à un « savoir non conventionnel » contenu dans cette littérature de l'imaginaire. Or, on a vu que la science-fiction peut tout autant solliciter la créativité cognitive que reconduire son conformisme dans des schémas tout faits, et pose un problème précis en termes d'extraction d'idées à partir de sa composition, littéraire ou visuelle. Il faut aussi tenir compte, en effet, des différents supports d'une histoire, c'est-à-dire son média. L'image, le texte, la musique ne se comportent pas du tout de la même façon. À ce titre, des démarches qui mêlent les références littéraires et cinématographiques²¹ courent le risque de cette autonomisation du monde fictif qui neutralise la force suggestive de la SF. Tout invite au contraire à procéder à des distinguos parmi les différents types de SF pour en dégager les efficacités cognitives spécifiques. En-deçà de l'intermédialité (rapports de signification selon le cinéma, le jeu vidéo, la BD, la musique, le texte romanesque), qu'on a étudiée ailleurs²², on s'attachera ici au texte romanesque.

4. TROIS MENUS POUR LES SF D'ENTREPRISE

À la plus ou moins grande habileté des écrivains à présenter le monde futur sans recourir à de pesants segments explicatifs s'ajoutent les problématiques propres à chaque thème. Un distinguo que nous proposons en 2001 au sujet des économies de SF s'applique fort bien (on pouvait le prévoir) au thème des entreprises. Nous observions que le texte de SF, au-delà de son apparent silence sur les processus économiques concrets, procédait par expansion quantitative ou qualitative pour générer l'effet de « monde autre ». Voici comment nous les définissons : l'« expansion quantitative » caractérise un traitement romanesque qui « pense l'extrapolation sous le seul angle de l'effet multiplicateur : populations colossales, pléthore de planètes habitées, vaisseaux aux performances cinétiques impressionnantes, etc. On assiste alors à une gigantification dont le corollaire, par un paradoxe apparent, est une simplification du fonctionnement économique. » L'« expansion qualitative », à nos yeux plus subtile et débouchant sur un traitement plus complexe de la réalité économique et de son extrapolation futuriste, désigne plutôt « l'absorption par l'économie de nouveaux secteurs d'activité ouverts par de nouvelles technologies ou par la modification des conditions

²¹ C'est le cas par exemple chez C. Gendron, *art. cit.*, p. 1559, qui cite un article de M. Higgins (2003) qui fait de même, ou encore chez Y. Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains », *art. cit.*, par exemple §35, ainsi que dans trois numéros de la revue *Futuribles*, n° 413, n° 414 et n°415, 2016.

²² Voir par exemple A. Huz, I. Langlet, « « Bilal et le Monstre. Une Yougoslavie de science-fiction, une guerre en bande dessinée (et vice-versa) », in Westphahl B. et Lydic L. (dir.), *Le silence et la parole au lendemain des guerres yougoslaves*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2015, p. 211-239.

générales d'existence.²³ » Il s'agit de percevoir *avant toute chose* la complexité des formes, et d'y rapporter *ensuite seulement* les idées et bribes de « mondes autres » que l'on y distingue, parce que précisément ce ne sont jamais que des bribes, que notre esprit assemble inconsciemment, sous l'influence déterminante d'un scénario donné. Si c'est un scénario de romance amoureuse, notre esprit ne générera pas les mêmes hypothèses que si c'est un scénario de complot planétaire. On peut esquisser ainsi trois possibles « menus de lecture » pour les SF d'entreprise : ils correspondent à divers degrés d'extrapolation, des plus simplificatrices aux plus complexifiantes.

4.1 Menu 1 : une SF d'entreprise transparente

Le roman d'initiation représente un système de récit idéalement simplificateur, puisqu'on découvre le monde en même temps qu'un personnage ignorant. Tout l'acte I de *R.U.R.* (1921)²⁴, la pièce de Karel Čapek où le terme « robot » apparaît pour la première fois, est occupé par un dialogue didactique (et ironique) entre le directeur général et une jeune visiteuse naïve. La visite de l'entreprise est un scénario qui renforce le procédé. La plus célèbre est celle de la fabrique de bébés du roman *Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley ; Jean-Michel Truong en donne une sorte de pastiche dans la pièce n°54 de son roman-dossier *Reproduction interdite* (1989)²⁵ (où l'on visite cette fois une fabrique de clones humains). Dans « Robbie » (1940)²⁶, une des premières nouvelles d'Isaac Asimov rassemblées par la suite dans le « Cycle des robots », la force démonstrative de la visite d'entreprise est habilement intégrée au déroulement d'une intrigue familiale. Plus encore que le bavardage du directeur général, c'est le dénouement heureux de l'histoire qui assoit cette entreprise. Dans le même cycle, on trouve un autre procédé intéressant, celui du test (ou de la réparation). Une « psychologue de robots » et deux testeurs de machines reviennent régulièrement au fil des nouvelles, assurant ainsi la cohérence du cycle. À travers leur regard sur des robots défectueux, la marche générale de l'entreprise se dessine en creux, à travers ses défaillances. Un effet critique peut se faire jour, selon que ces dernières sont réparées ou non. *Le Pianiste déchaîné* (1952)²⁷, le premier roman de Kurt Vonnegut, s'ouvre sur une méditation du directeur général dans le bâtiment 58, où un boîtier dysfonctionne ; il se remémore l'esprit d'entreprise qui prévalait dans le passé et qui a été laminé par la

²³ I. Langlet, R. Saint-Gelais, « Spéculateurs d'avenir... », *art. cit.*, p. 151 et 153.

²⁴ K. Čapek, *R.U.R.* (1924), trad. par J. Rubes, La Différence, 2013.

²⁵ J.-M. Truong, *Reproduction interdite*, Olivier Orban, 1988.

²⁶ I. Asimov, « Robbie », 1ère édition « Strange Playfellow », in *Super Science Stories*, sept. 1940.

²⁷ K. Vonnegut, *Le Pianiste déchaîné* (*Player Piano*, 1952), trad. Y. Rickards, Casterman, 1975.

généralisation des machines. Sans surprise, le roman évolue vers une intrigue insurrectionnelle. Plus subtilement, dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques* (1968), roman de Philip K. Dick adapté plus tard sous le titre *Blade Runner*, le test effectué sur Rachael ouvre la voie à une remise en question radicale des androïdes (et même de la nature humaine du testeur).

Le Cercle (2013), de Dave Eggers, est un exemple très clair d'exploitation de ces procédés. Il raconte la progression d'une jeune femme dans une entreprise de TIC idéalisant les modèles de Google ou Apple, dans un futur indéterminé mais très proche. L'anticipation y adopte une expansion quantitative, dans des figures superlatives à tous niveaux. Dans la mise en espace : « Un million de personnes, voire un milliard, auraient voulu être à sa place alors qu'elle s'apprêtait à pénétrer dans l'atrium de dix mètres de haut, que la lumière du ciel californien traversait de part en part, pour ce premier jour dans l'unique société qui comptait vraiment.²⁸ » Dans les pratiques managériales : « Si nous n'étions pas d'abord des putains de maîtres absolus du management, aucun de nous ne serait ici.²⁹ » Dans la production de l'innovation : « Tout le monde était convaincu qu'il restait impliqué, et que chaque innovation majeure du Cercle portait l'empreinte de sa mystérieuse capacité à trouver des solutions à la fois globales, élégantes et évolutives à l'infini. [...] “Les idées lui viennent comme ça, elles jaillissent de sa tête par millions, à n'importe quel moment de la journée. Ça ne s'arrête jamais, c'est incroyable.”³⁰ » Mais le fonctionnement de l'entreprise n'est pas envisagé dans sa complexité. Les doutes émaillant l'ascension professionnelle de l'héroïne sont immédiatement rapportés à une intrigue d'espionnage ; la tragédie qui ensanglante l'innovation qu'elle soutient est traitée comme une difficulté rapidement surmontée. Le roman ne propose finalement aucune véritable sortie des représentations stéréotypiques de l'entreprise *high-tech* au début du XXI^e siècle : par longs dialogues explicatifs adressés à Mae, seul un grossissement en est proposé – ainsi qu'une prise de recul satirique *in extremis* : la sympathique héroïne est en fait un monstre naïf. Ce Livre III, qui le révèle, compte 3 pages, contre 390 pour les Livres I et II : on est donc ici dans un modèle de scénario à chute (*plot twist*), où le retournement final déstabilise le lecteur qui doit poursuivre sa réflexion hors-livre. Au contraire, dans *Super-Cannes* (2000), de James Graham Ballard, une sorte de Silicon Valley provençale est installée en même temps qu'une énigme criminelle. La méfiance et les

²⁸ D. Eggers, *Le Cercle* [*The Circle*, 2013], traduit par E. et A. Aronson, Paris, Gallimard, 2016, p. 13.

²⁹ D. Eggers, *Le Cercle*, *Op. cit.*, p. 30.

³⁰ D. Eggers, *Le Cercle*, *Op. cit.*, p. 31.

doutes du personnage principal, dont on suit l'investigation, colorent le complexe d'entreprises dès le départ.

Les SF d'entreprise par expansion quantitative recourent parfois, assez logiquement, les anti-utopies : les visions d'un monde où tout est parfaitement organisé puisent dans une certaine conception de l'entreprise multinationale omnipotente (et vice-versa : l'entreprise est un monde). Des personnages de PDG ou de « *board* » tout-puissants règnent dans *Jack Barron et l'éternité* (1969) de Norman Spinrad, *Ubik* (1969) de Philip K. Dick, *Lumière des jours enfuis* (2000) de Stephen Baxter et Arthur C. Clarke, *CLEER* (2010) de L. L. Klotzer. C'est aussi le cas dans *Globalia* (2004)³¹, de Jean-Christophe Rufin. Le monde de ce roman est une économie mondialisée apparemment idéale, confédération de zones commerçant les unes avec les autres, soigneusement protégées de celles qui ne le peuvent pas. L'une représente les riches, et l'autre les pauvres, à l'évidence : Globalia est « globalement » au nord, et le reste du monde globalement au sud. L'expansion quantitative de l'entreprise (et les incohérences du monde créé) produit ici un schéma stéréotypique de concentration de tous les pouvoirs et d'ingérence des dirigeants sur la marche du monde et les droits de l'homme. Les pages explicatives interrompent régulièrement les trois temps successifs (romance, fuite et aventure, complots). Des leçons transparentes sont ainsi délivrées au lecteur, qui n'a guère d'effort intellectuel à produire. Des procédés plus complexes sollicitent davantage la pensée critique du lecteur : *Les Dépossédés* (1974), de Ursula K. Le Guin, sous-titré « une utopie ambiguë », raconte alternativement la vie sur deux planètes gérées selon deux systèmes politico-économiques radicalement opposés : le roman ne conclut sur aucune dominante, c'est au lecteur de tirer les leçons de ce monde duel. *Reproduction interdite*, de Jean-Michel Truong, est composé comme un dossier d'instruction judiciaire où les pièces hétérogènes se succèdent (PV de police, articles de presse, *business plan*, notes de synthèse).

4.2 Menu 2 : les SF d'entreprise interventionnistes

On a pu reprocher à *Globalia* de Jean-Christophe Rufin d'être un roman à thèse (donc d'être raté)³². Cette accusation hérite de toute une histoire des idées du roman, telles qu'elles peuvent échouer à convaincre le lecteur, quand elles s'imposent au lieu de se fondre au scénario et aux personnages. La SF, telle qu'on en a précisé le fonctionnement plus haut, est un genre structurellement sensible à ce travers, puisque le romancier peut avoir la tentation d'expliquer le monde futur au lieu de faire en sorte que le lecteur l'éclaircisse lui-même

³¹ J.-C. Rufin, *Globalia*, Gallimard, 2004.

³² Voir notamment la polémique entre R. C. Wagner, « Science-fiction », *Le Monde diplomatique*, novembre 2004, p. 2 ; en réponse à l'article de J.-C. Rufin, « Réalité en quête de fiction », *Le Monde diplomatique*, septembre 2004, p. 28.

abductivement. Yannick Rumpala ne manque pas de souligner que l'auteur de SF Iain M. Banks échappe à ce défaut : « La mise en scène littéraire y est en effet suffisamment habile pour permettre de ne pas tomber trop facilement dans le messianisme technologique ou dans les prophéties de malheur³³. » Il arrive ainsi qu'une charge critique soit prise en charge sans pour autant verser dans la lourdeur didactique du roman à thèse : c'est le cas par exemple dans *Planète à gogos* (1953), de Frederick Pohl et Cyril M. Kornbluth, et *Jack Barron et l'éternité*, de Norman Spinrad. Dans ces deux classiques de la SF, la charge critique sur l'entreprise omnipotente et tyrannique passe par le scénario et un style ironique, et non par de pesantes descriptions. Norman Spinrad s'est d'ailleurs longuement expliqué sur la « méthode » qu'il a mise au point, un style indirect libre qui livre au lecteur les pensées de ses personnages.

À l'inverse, la critique sociale militante a laissé, dans l'histoire de la SF française, des œuvres souvent jugées peu convaincantes³⁴. Cette « Nouvelle SF Politique Française » des années 1975-1981 n'abordait toutefois pas beaucoup le thème de l'entreprise. C'est davantage le cas d'une nouvelle génération d'auteurs, à travers un discours qui se revendique militant, regroupés notamment autour de l'éditeur La Volte et d'un écrivain de forte visibilité, Alain Damasio. Dans le recueil de nouvelles *Au bal des actifs. Demain le travail*³⁵ (2017), l'entreprise est un *topos* central. Les idées principales portent sur la déstructuration du salariat, la fin de la culture ouvrière et des centrales syndicales ; leurs nouvelles évoquent un futur où se côtoient des modes rhizomatiques de regroupement des travailleurs pauvres indépendants (« uberisation »), des pratiques d'évaluation permanente de tous par tous, de compétition entre travailleurs, et des anti-utopies nourries de bureaucratie et de surveillance automatisée. Dans la plupart des textes, la stratégie d'explicitation narrative passe par un discours explicatif, parfois limpidement titré « Intermède didactique » comme dans la nouvelle « Nous vivons tous dans un monde meilleur » de Karim Berrouka. Un personnage peut le prendre en charge, par exemple dans ce Conseil d'Éthique de la nouvelle « Le Profil » : « À mon commandement, elle se lève, pose l'urne contenant les cendres du Saint Homme au milieu de la grande table en résine irisée et se rassoit. La présence posthume et centrale de leur leader est censée leur indiquer qu'il continue à les guider par-delà la mort. Bien sûr, tout ceci n'est qu'une mise en scène, l'esprit de Rémi Tillier a quitté ce monde. Et

³³ Y. Rumpala, « Littérature à potentiel heuristique pour temps incertains », *art. cit.*, §35.

³⁴ Une présentation en est disponible dans I. Langlet, « Les Mythologies au miroir du temps futur », in *Recherches et Travaux*, n° 77, 2010, p. 105-117.

³⁵ *Au bal des actifs. Demain le travail*, Clamart, La Volte, 2017, qui fait suite à deux autres recueils engagés du même éditeur : *Ceux qui nous veulent du bien* (2010) et *Faites demi-tour dès que possible* (2014).

malgré les apparences, je ne suis pas là pour communiquer avec l'au-delà, ma mission consiste seulement à évaluer les vivants³⁶. » L'effet de « récit à thèse » tient pour beaucoup à ce choix, qui témoigne d'une contradiction : les personnages ne devraient pas avoir besoin d'explicitier ainsi leur monde. Le texte se manifeste ainsi comme orienté vers le lecteur actuel, et exprime un engagement politique actuel. Toutefois, ces nouvelles procèdent aussi par juxtaposition de textes hétérogènes, comme dans « coÈve 2051 » de Norbert erjagnan, ou « Miroir » de luvan. Le résultat est intéressant, car il élabore une sorte de documentation imaginaire du monde futur, à travers des notices, barèmes d'avancement, règlements administratifs, chansons, slogans ou extraits de journaux. J'ai montré ailleurs comment ces documents fictifs sollicitent l'activité cognitive du lecteur de SF³⁷ ; on remarque ici combien compte aussi le décalage aménagé par l'écrivain entre le document et la situation narrée. Dans *Au bal des actifs*, il est très mince, et le rôle des documents est visiblement explicatif, ce qui témoigne de l'orientation militante du recueil. Le saut cognitif n'est donc pas très marqué.

Le scénario du complot, ou de la narration paranoïaque, se retrouve massivement dans le mouvement *cyberpunk* (depuis les années 1980), en particulier ceux de Bruce Sterling (*La Schismatrice* (1985), *Les Mailles du réseau* (1988)). Ici, peu de segments explicatifs : Richard Saint-Gelais a pu montrer que ce type de récits les dissolvent dans la trame narrative et le portrait des personnages, et que cela témoigne d'un aboutissement des techniques narratives lentement perfectionnées au cours du XX^e siècle³⁸. Leur puissance en est renforcée : ce n'est pas un hasard si ce mouvement s'est mué en véritable contre-culture politique (à travers des actions de hacking comme celles des Anonymous). L'entreprise y apparaît comme une méga-corporation où se trament les intrigues. Trente ans plus tôt, dans « Adjustment Team³⁹ » (1954), de Philip K. Dick, on trouve le même type d'extrapolation. La hiérarchie de la mystérieuse « agence » est elle-même amplifiée à l'échelle non seulement du monde entier mais de l'Histoire tout entière. On finit par comprendre que le « Grand Patron » de cette agence, qui supervise les inquiétantes équipes ultra-organisées apparaissant à des moments stratégiques, n'est autre que le Créateur en personne. Dans cette gigantification à hauteur d'Histoire universelle, le fonctionnement d'une multinationale n'est guère déconstruit : Dieu est un grand patron tout-puissant contre le petit employé qui ose se rebeller. L'effet cognitif

³⁶ Li Cam, in *Au bal des actifs*, *op. cit.*, p. 393-394.

³⁷ I. Langlet, « Transfictionnalité en régime non narratif », in R. Saint-Gelais et R. Audet, *La fiction. Suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 51-70.

³⁸ R. Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 175-178.

³⁹ P.K. Dick, « Adjustment Team », *Orbit Science Fiction*, 1954. Adaptée au cinéma : G. Nolfi, *The Adjustment Bureau*, Universal Pictures, 2011 (*L'Agence*, en français).

est assez mince, mais témoigne toutefois d'un stéréotype puissant, en quelque sorte inverse : le grand patron comme un Dieu omnipotent (et inquiétant).

Un autre stéréotype très exploité par la SF recourt à une comparaison entre la direction des méga-corporations et le commandement de forces militaires. Ces intrigues nécessitent des narrations d'aventure spatiale, peu ou prou calquées sur le modèle classique des récits d'aventures en mer du XVIII^e siècle (le vocabulaire et le personnel romanesques sont les mêmes). Dans ce cadre, le récit de complot développe moins une vision de monde paranoïaque que des manœuvres politiciennes sur fond de combats plus ou moins loyaux : la « passerelle » des vaisseaux et le « *board* » des conseils y sont les lieux de l'action. C'est essentiellement le cas dans un sous-genre dominant, le *space opera*, à travers des scénarios où des compagnies d'exploitation des planètes extra-terrestres rivalisent entre elles, d'une part, et avec les États-nations, d'autre part. Cela produit des romans que l'on pourrait bien davantage qualifier de *military science fiction* que de « *corporate SF* » (si l'étiquette existait), et où l'on distingue nettement deux époques : avant 1990, des cartels représentant les deux blocs politiques Est/Ouest (par exemple dans *The Asteroid of Gold* de Clifford Simak (1932), *Rip Foster Rides the Gray Planet* de Harold Goodwin (1952), *The Rolling Stones* de Robert Heinlein (1952), le cycle *Tales of Known Space* de Larry Niven (1975), *Exiles to Glory* de Jerry Pournelle (1978), le cycle des « *Company Wars* » de C. J. Cherryh) ; après 1990, des méga-compagnies concurrençant les États-nations, parfois sous la forme de sièges dans une O.N.U. revisitée (par exemple dans le Cycle de Mars de Kim Stanley Robinson (1992-1999), *Billion Dollar Boy* de Charles Sheffield (1997), *Janus* de Alastair Reynolds (2005), le cycle du « *Grand Tour* » de Ben Bova (1992-)).

4.3 Menu 3 : la SF d'entreprise abductive

Le corpus dickien présente des entreprises plus complexes – c'est-à-dire construites au fil de narrations exigeant du lecteur une activité abductive soutenue. Dans la nouvelle « *Paycheck* »⁴⁰ (1953), l'extrapolation est qualitative : une entreprise commercialise ou gère des choses *a priori* non commercialisables dans le monde actuel (voyages dans le temps, souvenirs intimes). « *Paycheck* » part d'une clause contractuelle impossible (l'effacement des souvenirs après la mission), sans aucune explication pour le lecteur : ce dernier est propulsé dans l'extrapolation au même niveau qu'un personnage qui accepte ce fait sans sourciller. C'est ensuite que l'aventure commence, lorsque le personnage découvre des objets sans

⁴⁰ P.K. Dick, « *Paycheck* », in *Imagination*, 1953 ; traduit en français pour la première fois par « La Clause de salaire » en 1988 dans *Le Grand O*, Denoël (trad. J-P. Durastanti) ; adapté au cinéma par John Woo sous le titre *Paycheck* en 2003.

valeur dans ses poches (jeton cassé, ticket de bus, etc.). Philip K. Dick organise alors un scrupuleux paradoxe temporel qui permet de retourner les valeurs attachées aux objets : ces ridicules babioles permettent au personnage de contribuer au complot ourdi par l'entreprise contre le gouvernement, et de se faire embaucher, ce qui lui permet de découvrir le complot (etc.). En déformant le fonctionnement de l'entreprise par le paradoxe temporel et l'invention d'une gestion contractuelle de la mémoire, l'histoire déconstruit des évidences comme les « clauses de confidentialité », mais aussi, du coup, la notion de valeur marchande et de subordination des employés. Le résultat offre une saisissante occasion de « pensée latérale » des pratiques ordinaires de l'entreprise, dans un récit qui ne les traite jamais comme telles : ce n'est pas une nouvelle à thèse. Après ce récit, impossible de continuer à les considérer comme des évidences⁴¹. Dans la nouvelle « We Can Remember It For You Wholesale », dont on connaît les adaptations cinématographiques (*Total Recall*, 1990 et 2012⁴²), le saut cognitif est nécessaire pour interpréter l'extrapolation d'une sorte de bureaucratie de la paranoïa de la clientèle. À ce titre, d'ailleurs, la nouvelle offre un éclairage aussi bien de l'entreprise que du régime politique libéral américain qui en fait le cœur de sa culture.

Des romans comme *Le Business*, de Iain Banks (1999)⁴³ ou le plus ancien *Imprécaeur*, de René-Victor Pilhes (1974)⁴⁴ semblent, à première vue, adopter une extrapolation quantitative. Chez Iain Banks, à une époque indéterminée très proche de celle du lecteur, c'est une entreprise qui n'est jamais nommée autrement que « le Business », et qui tire ses racines de guildes remontant à la nuit des temps. Elle possède quasiment ses propres institutions, et une telle extension entre des milliers de filiales qu'elle semble impossible à dominer ne serait-ce que par l'esprit. Toutefois, au fur et à mesure que l'on comprend ses ramifications, cette première signification se déconstruit, et une complexification subtile des représentations se produit, grâce à une expansion qualitative (acheter ce qui ne saurait se monnayer). À l'instar de l'entreprise Rethrick dans « Paycheck », c'est la raison sociale du « Business » qui fait vaciller les représentations : on apprend qu'il s'agit d'acquérir un pays et de contrer les dynamiques capitalistiques régissant l'équilibre mondial. Expansion quantitative aussi dans *L'Imprécaeur*, tout d'abord : la scène se passe dans « la plus grande

⁴¹ Le film de John Woo a notoirement déçu le public, en particulier parce que la charge cognitive en avait totalement disparu au profit de cascades et courses-poursuites.

⁴² P.K. Dick, « We Can Remember It For You Wholesale », in *The Magazine of Science Fiction and Fantasy*, avril 1966 ; traduit en français sous divers titres dès 1966, puis retirée (dans les éditions françaises) « Total Recall » après le film de P. Verhoeven, *Total Recall*, Carolco Pictures, 1990. Un *reboot* a été réalisé en 2012 par J. Wiseman.

⁴³ I. Banks, *Le Business (The Business)*, 1999, trad. C. & D. Ellis, Belfon, 2001.

⁴⁴ R.-V. Pilhes, *L'Imprécaeur*, Seuil, 1974.

entreprise de l'histoire du monde », et a pour narrateur le responsable des RH⁴⁵. Le saut cognitif ici est symbolico-fantastique : au fur et à mesure que se constituent les rouages de la machination, on voit les personnages devenir fous, l'immeuble s'effondrer. La leçon narrative est implacable : pour comprendre l'histoire on doit admettre tout à la fois l'existence de cette entreprise-monde et son vice de structure fondamental. Les histoires de Iain Banks et de René-Victor Pilhes sont situées dans un repère spatio-temporel indécidable, toujours un peu « en avant » de leur époque (et produisant étonnamment le même effet aujourd'hui, fût-ce 40 ans après leur parution). Elles font penser à une certaine « speculative fiction⁴⁶ » symboliste typique de la contre-culture 1960-70, par exemple à celle de James Graham Ballard. Chez ce dernier, des cataclysmes climatiques semblent découler des pensées obscures des personnages⁴⁷ ; chez René-Victor Pilhes, une intrigue de harcèlement révèle les faux-semblants sociaux, et le monde lui-même s'effondre (les fondations se fissurent). Certains ont dit que ce type de fiction n'était pas vraiment de la SF⁴⁸. De fait, le roman de Pilhes a plutôt été tiré vers la littérature générale en France (mais fait partie des répertoires du *fandom*⁴⁹) ; Iain Banks signa le sien sans l'initiale centrale, comme ses romans non affiliés SF⁵⁰ ; mais James Graham Ballard, quant à lui, a d'abord été assigné au genre de la SF, dans une variété où les « espaces intérieurs » (*inner space*) prévalent sur les espaces lointains (*outer space*) ; toutefois, après son autobiographie *L'Empire du Soleil*, son œuvre a plutôt été publiée chez des éditeurs de littérature générale — par exemple *Super-Cannes* (2000), qui développe une satire des milieux de l'entreprise *high-tech*, et où l'intrigue criminelle opère une sorte de mise à jour d'un inconscient collectif entrepreneurial pervers.

L'un des leviers majeurs de l'« estrangement cognitif⁵¹ » tient logiquement à la subjectivité du point de vue : adopter celui du personnage oblige à épouser sa vision des évidences de son monde. C'est d'ailleurs là que se produisent souvent les échecs narratifs des fictions trop transparentes. Norman Spinrad, Frederick Pohl et Cyril M. Kornbluth, cités plus

⁴⁵ Comprendre « relations humaines », et non « ressources humaines » (que l'on appelait encore « service du personnel » en 1974).

⁴⁶ La contre-culture britannique des années 1960 a parfois utilisé ce terme à la place de « science-fiction » pour l'acronyme « SF ».

⁴⁷ On peut en trouver une étude dans I. Langlet, « Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard », *Otrante*, n° 31-32, 2012, p. 7-36.

⁴⁸ I. Langlet, « Les Apocalypses pensives de J. G. Ballard », *art. cit.*, p. 17-22.

⁴⁹ En témoigne, par exemple, la place de Pilhes dans la base de données du site associatif Noosphere, URL : <https://www.noosphere.org>.

⁵⁰ À l'inverse, son cycle de la Culture, vaste *space opera* futuriste, est signé « Iain M. Banks » (voir par exemple *L'Usage des armes* [*Use of Weapons*, 1988], Paris, Laffont, 1990).

⁵¹ Cette notion centrale pour la théorie de la SF a été proposée par D. Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1977. Elle désigne le décalage cognitif face au monde présenté par le récit. Une discussion de la notion est disponible dans I. Langlet, *La Science-fiction...*, *op. cit.*, p. 25-28.

haut, mais surtout les SF d'entreprise du menu 3 contournent habilement ce travers. Le roman de René-Victor Pilhes, par exemple, est conté par le directeur des RH lui-même ; les récits de Philip K. Dick épousent notoirement le trouble de leurs personnages, au point qu'on ne sait plus exactement ce qui tient du rêve ou de la réalité⁵². Ainsi, à l'inverse du modèle de roman de formation adopté dans *Le Cercle*, un roman comme *CLEER*, de L. L. Kloetzer (2010), est narré selon le point de vue de deux employés rompus au management de leur entreprise.

Leur rôle consiste même à régler les problèmes internes en recourant à tous les stratagèmes possibles, du harcèlement à l'effraction, en passant par une mystérieuse « méthode Karenberg » à laquelle on ne comprend rien. La comparaison avec *Le Cercle* est instructive : alors que les étapes de formation de Mae y sont l'occasion de clarifier l'entreprise pour le lecteur, dans *CLEER* la formation de Charlotte à la méthode Karenberg reste totalement opaque ; le récit est conduit avec le langage-même de cette entreprise d'un genre inédit. Plus elle en sait, plus le saut cognitif est exigeant, au point d'arriver à l'hypothèse que l'entreprise est peut-être dirigée par des extra-terrestres. Ce n'est jamais confirmé, mais cela imprime une atmosphère inimitable à l'histoire, et notamment à l'ascension professionnelle de son associé Vinh⁵³. La nouvelle d'Alain Damasio dans *Au bal des actifs* ne va pas jusque-là, mais elle relève le même défi, dans sa première partie (dans les suivantes, le didactisme reprend le dessus) : raconter le recrutement de trois salariés à travers leurs prouesses d'action commerciale, lorsqu'ils sont mis en compétition⁵⁴. *Auprès de moi toujours*, de Kazuo Ishiguro (2005)⁵⁵, constitue à ce titre un tour de force narratif qui dépasse de loin le vieux procédé de la visite d'entreprise à la Huxley. L'auteur adopte la voix et le point de vue de Kath, une jeune femme dont les évidences ne sont jamais éclaircies pour le lecteur, dans un apparent roman de formation à la première personne, qui suit les méandres de sa mémoire. Peu à peu la nature réelle des institutions scolaires et universitaires se dessinent : sans doute une entreprise élevant des clones humains (Kath et ses amis) pour servir de banques d'organes. Mais aucune confirmation nette ne vient en conclusion. La SF fonctionne ici à plein rendement : un monde imaginaire se révèle au fur et à mesure que des personnages y évoluent, mais les informations n'en sont délivrées que par petites touches souvent insuffisantes (puisque les personnages les connaissent déjà), et le lecteur colmate mentalement toutes ces lacunes en développant alors l'illusion d'un monde (et d'une

⁵² Le respect de ce procédé est l'une des réussites majeures de la nouvelle et de l'adaptation *Total Recall*.

⁵³ Une étude critique de ce roman et de sa suite est disponible : S. Bréan, I. Langlet, « L.L. Kloetzer, double et présent-e », *Carnet de Res Futuræ*, juillet 2016, en ligne, URL : <https://resf.hypotheses.org/3035>.

⁵⁴ A. Damasio, « Serf-made man ? ou la créativité discutable de Nolan Peskine », in *Au bal des actifs. Demain le travail*, op. cit., p. 421-498.

⁵⁵ K. Ishiguro, *Auprès de moi toujours (Never Let Me Go)*, trad. A. Rabinovitch, Les Deux Terres, 2006.

entreprise) complets et cohérents. L'horreur, ou l'indignation, n'en ressortent que plus vives, car la pensée créative du lecteur a été sollicitée de telle sorte qu'il imagine *lui-même* ces entités.

CONCLUSION

Cet article montre que les SF d'entreprise les plus intéressantes pour l'esprit ne sont pas nécessairement celles qui affichent de façon transparente des descriptions de mondes immédiatement compréhensibles. L'opacité, le mystère, le symbolisme, les langages cryptiques ou les retournements de situation sont plus aptes à déclencher l'activité cognitive que des exposés didactiques. Si les récits les plus complotistes, voire paranoïaques, ou à tout le moins les récits d'enquête sur l'entreprise, sont fortement représentés dans le menu 3, ce n'est pas seulement parce que cela permet de distiller habilement les informations nécessaires à l'extrapolation ; cela construit aussi un imaginaire actuel de méfiance envers les multinationales, pas moins efficacement que dans les fictions engagées, militantes ou interventionnistes. *CLEER*, sous-titré « Une fantaisie corporate », en installant progressivement son entreprise insituable, aussi redoutable que fascinante, opère en permanence un retournement ambigu du symbole exprimé par son titre, et exige de son lecteur des sauts cognitifs incessants, un mode de pensée qui se décale en permanence.

Par ce dernier exemple, je réaffirme mon contre-argument principal à certaines injonctions à lire de la SF en la « traduisant », voire en la « filtrant », selon un article de Thomas Michaud⁵⁶. En précisant que « l'arrivée des contrecultures [dans les entreprises] est [...] associée à une hygiénisation de ces discours et de ces pratiques afin d'éviter qu'elles corrompent les mœurs entrepreneuriales, selon des protocoles de filtrage et de purification discursive⁵⁷ », il se positionne à revers de la pratique de SF traitée dans cet article. La position de Yannick Rumpala ou Corinne Gendron est beaucoup plus prometteuse, à condition d'aller plus loin qu'un catalogue de visions transparentes : cela ne conduirait qu'à neutraliser la puissance cognitive de la SF, faite d'hypothèses et d'étrangement cognitif consenti. On devine cette intuition chez Henri Tchong *et alii* : « Au-delà de la recherche documentaire et multithématique fine des auteurs, c'est le mode même de pensée qui est un apport clé de la

⁵⁶ T. Michaud, « La science-fiction : une culture de l'innovation globale », *ESSACHESS - Journal for Communication Studies*, vol 3, n° 1(5), 2010, p.171-180.

⁵⁷ T. Michaud, « La science-fiction... », *art. cit.*, p. 179.

science-fiction⁵⁸ ». D'ailleurs, l'exercice entrepreneurial épouse le schéma narratif d'un grand nombre de romans de SF : « se positionner dans x années [...] et considérer deux scénarios [...]. Il s'agit pour chaque cas de comprendre quels ont été les facteurs clés de succès ou d'échec des x années précédentes (dimension régressive), ces années demeurant dans un "futur antérieur"⁵⁹ ». On a soutenu ici que de telles pratiques ont tout à gagner à la culture et au commentaire littéraires.

Les traducteurs et traductrices des œuvres étudiées

Dans certaines productions massivement anglophones, toute la culture des fictions de genre dépend du travail des traducteurs, dont le rôle reste encore trop souvent méconnu. La récente *Histoire des traductions en langue française* (Verdier, 4 volumes, 2012-2019) les tire de l'ombre ; l'étude qui précède, menée essentiellement sur textes traduits, suit son exemple en précisant leurs noms dans cet encadré.

J. G. Ballard, *Super-Cannes* [2000], trad. de l'anglais par P. Delamare, Paris, Fayard, 2001.

I. Banks, *Le Business* [1999], trad. de l'anglais par C. et D. Ellis, Paris, Belfond, 2001.

I. M. Banks, *L'Usage des armes* [*Use of Weapons*, 1988], trad. de l'anglais par H. Collon, Paris, Laffont, 1990.

J. Brunner, *Tous à Zanzibar* [1968], trad. de l'anglais par D. Pernerle, Paris, Robert Laffont, 1972.

J. Brunner, *Sur l'onde de choc* [1975], trad. de l'anglais par G. Abadia, Paris, Robert Laffont, 1977.

K. Čapek, *R.U.R.* [1920], trad. du tchèque par H. Jelinek, *Cahiers dramatiques*, n°2, Jacques Hébertot, 1er octobre 1924 ; retraduit par J. Rubes en 1997.

A. C. Clarke, S. Baxter, *Lumière des jours enfuis* [2000], trad. de l'anglais par G. Abadia, Paris, Éditions du Rocher, 2000.

P.K. Dick, « Paycheck », in *Imagination*, 1953 ; traduit en français pour la première fois par J-P. Durastanti sous le titre « La Clause de salaire » en 1988 dans *Le Grand O*, Denoël.

P. K. Dick, « Rajustement » [1954] in *Souvenirs*, trad. de l'anglais par H. Collon, Paris, Denoël, 1989.

⁵⁸ H. Tcheng et al., « Pour être créatif, mettez-vous à la science-fiction ! », *L'Expansion Management Review*, n° 135, 2009, p. 107-113, p. 112.

⁵⁹ H. Tcheng et al., « Pour être créatif, mettez-vous à la science-fiction ! », *art. cit.*, p.113.

P.K. Dick, « We Can Remember It For You Wholesale », in *The Magazine of Science Fiction and Fantasy*, avril 1966 ; trad. de l'anglais par M. Demuth sous le titre « De mémoire d'homme » en 1966, retraduit sous le même titre par B. Raison en 1984 ; repris sous le titre « Souvenirs garantis, prix raisonnables » en 1991, puis « Souvenirs à vendre » en 1998 ; retraduit par H. Collon, sous ce titre ou « Total Recall » après le film de P. Verhoeven (*Total Recall*, Carolco Pictures, 1990).

P. K. Dick, *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* [1968], trad. de l'anglais par S. Quadruppani, Champ libre, Paris, 1976 (sous le titre *Robot Blues*, changé plusieurs fois ensuite, notamment après le film *Blade Runner* ; nouvelle traduction en 2012 par S. Guillot sous le titre *Blade Runner*.)

P. K. Dick, *Ubik* [1969], trad. de l'anglais par A. Dorémieux, Paris, Robert Laffont, 1970.

D. Eggers, *Le Cercle* [2013], trad. de l'anglais par E. et P. Aronson, Paris, Gallimard, 2016.

F. Herbert, *Dune* [1965], trad. de l'anglais par M. Demuth, Paris, Robert Laffont, 1970.

A. Huxley, *Le Meilleur des mondes* [1932], trad. de l'anglais par J. Castier, Paris, Plon, 1932.

K. Ishiguro, *Auprès de moi toujours* [2005], trad. de l'anglais par A. Rabinovitch, Paris, Les Deux Terres, 2006.

C. Kornbluth, F. Pohl, *Planète à gogos* [1953], trad. de l'anglais par J. Rosenthal, Paris, Denoël, 1971 ; révisée par F. Valéry en 2008.

U. K. Le Guin, *Les Dépossédés* [1974], trad. de l'anglais par H.-L. Planchat, Paris, Robert Laffont, 1975.

A. Reynolds, *Janus* [2005], trad. de l'anglais par F. Dolisi, Paris, Presses de la Cité, 2011.

K. S. Robinson, *Mars la rouge* [1992], trad. de l'anglais par M. Demuth, Paris, Presses de la Cité, 1994 ; *Mars la verte* [1993], trad. de l'anglais par M. Demuth, Paris, Presses de la Cité, 1995 ; trad. de l'anglais par D. Haas, *Mars la Bleue* [1997], Paris, Presses de la Cité, 1997.

N. Spinrad, *Jack Barron et l'éternité* [1969], trad. de l'anglais par G. Abadia, Paris, Robert Laffont, 1971.

B. Sterling, *La Schismatrice* [1985], trad. de l'anglais par G. Decaux, Paris, Denoël, 1986.

B. Sterling, *Les Mailles du réseau* [1988], trad. de l'anglais par J. Bonnefoy, Paris, Denoël, 1990.

K. Vonnegut, *Le Pianiste déchaîné* [1952], trad. de l'anglais par Y. Rickards, Paris, Casterman, 1975.