

La science-fiction étatsunienne Rêves et cauchemars de la raison

Jean-Louis Trudel

Numéro 130, été 2003

La littérature américaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55712ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trudel, J.-L. (2003). La science-fiction étatsunienne : rêves et cauchemars de la raison. *Québec français*, (130), 39–42.



Roy Lichtenstein, Whoam ? (detail) 1963, Londres, Tate Gallery

La science-fiction étatsunienne : rêves et cauchemars de la raison

par Jean-Louis Trudel*

Née avec l'industrialisation, la science-fiction est devenue une partie intégrante du paysage littéraire de tous les pays touchés par la modernité, mais elle a connu la fortune la plus éclatante aux États-Unis. À un point tel qu'elle a exercé durant plusieurs décennies une influence quasi hégémonique sur la science-fiction créée à l'extérieur des États-Unis – et sur la vision qu'une génération entière a eue du futur. Son heure de gloire a coïncidé avec la Guerre froide, d'Hiroshima à l'écroulement du mur de Berlin, mais elle existait avant le XX^e siècle et elle existe encore aujourd'hui... Quoi que l'on ait pu lire, 2001 n'était pas sa date de péremption.

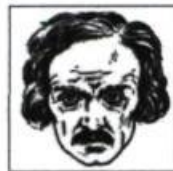
Une littérature pour tous... mais sans nom

Les États-Unis revendiquent l'invention de la science-fiction, tout comme ils revendiquent à tort plusieurs autres inventions. Cependant, c'est bel et bien à New York que le mot a été appliqué pour la première

fois à une catégorie d'histoires signées, entre autres, par Jules Verne et H. G. Wells. Verne croyait rédiger des voyages extraordinaires dont même les fantaisies et les frasques s'appuyaient sur les percées techniques de son époque. Wells croyait imaginer des romans scientifiques dont les anticipations cachaient des allégories particulièrement cruelles pour ses concitoyens victoriens.

Il a fallu qu'un immigrant luxembourgeois du nom de Hugo Gernsback s'installe à New York et fonde une série de magazines populaires – plus d'une douzaine entre 1908 et 1953 – pour que le monde apprenne que Verne et Wells avaient écrit de la science-fiction. Le mot s'impose peu avant le krach de 1929 pour décrire ces textes qui imaginent le futur ou laissent deviner l'avenir en germe dans les merveilles techniques du jour.

La science-fiction identifiée comme telle se développe alors aux États-Unis dans les revues de vulgarisation technico-scientifique. Ce n'est qu'en 1926 que Gernsback fonde *Amazing Stories*, la première revue entièrement consacrée à la science-fiction. De cette



JULES VERNE
H. G. WELLS
EDGAR ALLAN POE

cohabitation initiale, la science-fiction gardera longtemps une tolérance coupable pour la prose explicative, une affection pour les gadgets de toutes sortes et une grande admiration pour les ingénieurs et les scientifiques qui sont ses héros. Ceux-ci sont considérés comme les derniers hommes libres – libres parce qu'ils savent et parce qu'ils s'efforcent d'agir pour le mieux alors qu'ils sont pris en tenaille entre l'ignorance des masses et les impératifs des ronds-de-cuir corporatifs ou gouvernementaux. La science-fiction continuera à recruter ses fans parmi les esprits curieux, jeunes et moins jeunes, et parmi les professionnels des sciences et des techniques.

Aux États-Unis, des textes précurseurs de la science-fiction ont pourtant eu la faveur du public dès le dix-neuvième siècle. Edgar Allan Poe en signe sa part. Les traductions pirates des romans de Jules Verne jouissent d'un succès immense et des auteurs indigènes, tel Edward Page Mitchell (entre 1874 et 1886), prennent bientôt le relais. À compter de 1868, d'autres pionniers injectent une solide dose de science-fiction dans les petits romans baptisés du nom de *dime novels*. Ces ouvrages aujourd'hui oubliés ont été lus par des milliers de jeunes hommes friands d'aventures. Ils racontent la conquête de l'Ouest par un héros aux commandes d'un véhicule à vapeur, les exploits d'inventeurs polyvalents modelés sur le prodigieux Edison, ou des guerres futuristes réglées par l'emploi d'armes non moins futuristes...

Au tournant du XX^e siècle, Jack London publie régulièrement des textes de science-fiction avant la lettre, de 1899 jusqu'à sa mort. Si on se souvient d'Edgar Rice Burroughs pour sa création de Tarzan, il est également l'auteur adulé d'aventures palpitantes se déroulant sur Mars, Vénus et au centre de la Terre. En 1928, Edward Elmer Smith devient la première vedette d'*Amazing Stories* grâce à ses épopées spatiales, mais Philip Wylie est le premier auteur majeur à publier des romans de science-fiction, oscillant entre le suspense de *When Worlds Collide* (1933) et la critique sociale de *The Disappearance* (1951).

Après la Grande Guerre, cependant, les héros des États-Unis sont des aviateurs, à l'instar de Lindbergh ou d'Amelia Earhart. Des magazines publient les aventures de pilotes lancés autour du monde et même dans le futur. Buck Rogers est à l'origine un aviateur qui connaît le sort de Rip van Winkle dans une paire de nou-

velles de Philip Francis Nowlan en 1928 et 1929. Lorsque Buck Rogers devient un héros de bande dessinée en 1929, puis de radio-roman en 1932, puis d'un feuilleton au cinéma en 1939, puis d'une série télévisée en 1950-1951, toute une génération apprendra à associer la science-fiction avec les aventures de Buck Rogers au XXV^e siècle. Pour des millions d'Américains, la science-fiction sera dès lors, non sans une pointe de mépris, "that Buck Rogers stuff".

Le ghetto des littératures populaires : les rêves nécessaires

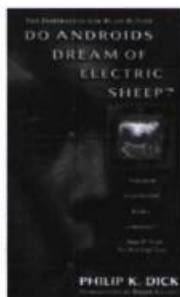
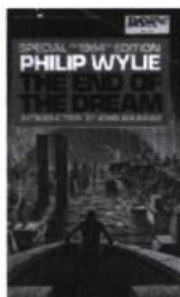
En effet, ces intrigues échevelées qui opposent des héros virils à des ennemis cruels et dévergondés régnant sur des planètes lointaines n'inspirent guère le respect. Rejeton abâtardi de la littérature d'aventure, la science-fiction ne peut se contenter d'une planète en voie de rétrécissement tandis que l'astronomie accumule les découvertes sur l'univers au-delà de la Terre. Elle s'expose ainsi à l'accusation de faire fi des choses importantes, mais l'objection n'arrête pas les nombreux amateurs de la première heure.

Durant l'Entre-deux-guerres, la littérature populaire n'est pas un vain mot et elle accueille avec empressement les auteurs capables de satisfaire l'appétit du public. Une constellation de journaux et de revues s'adressent à un lectorat de masse, plus instruit qu'on le croirait. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la population américaine compte plus de diplômés de l'enseignement secondaire que la plupart des autres pays occidentaux. Malgré la concurrence qui se met en place avec l'essor des bandes dessinées, de la radio et du cinéma parlant, les débouchés restent nombreux pour la littérature populaire.

Il y a les suppléments de journaux qui paraissent les fins de semaine, il y a les revues à grand tirage qu'on appelle les *slicks* et il y a les centaines de revues à bas prix qu'on surnomme les *pulps*. Tous les thèmes imaginables se disputent les pages de ces publications : l'amour, l'aviation, le western, le polar, l'aventure contemporaine, la guerre, le sport, la science-fiction... Les pénuries de papier après l'entrée en guerre des États-Unis en 1941 et la concurrence de la télévision plus tard mettront fin à cet âge d'or de la *short story*. Le livre de poche deviendra le nouveau refuge de la littérature populaire, même si des revues de science-fiction seront



JACK LONDON
EDGAR RICE BURROUGHS
EDWARD ELMER SMITH
PHILIP WYLIE
RAY BRADBURY



parmi les rares à survivre contre vents et marées jusqu'à aujourd'hui.

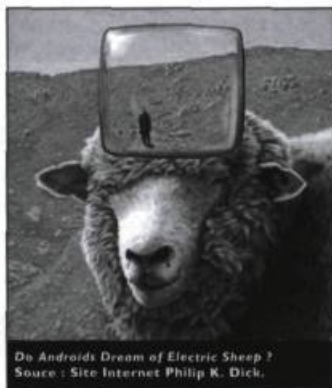
La transformation décisive de la science-fiction étatsunienne débute avec le lancement de la revue *Astounding* en 1930. Lorsque John W. Campbell en devient le rédacteur en chef en 1937, il favorise une nouvelle rigueur à la fois dans la narration et dans l'emploi de concepts scientifiques. Sans ce tournant, la science-fiction n'aurait sans doute pas survécu à l'écroulement des *pulps*.

Or, Campbell, éduqué à M.I.T., est au courant des recherches de pointe en physique atomique et il présente l'avènement prochain des armes nucléaires. En 1944, il publie une nouvelle de Cleve Cartmill qui décrit si précisément la bombe A que Campbell reçoit la visite d'officiers du renseignement qui soupçonnent une fuite à Los Alamos. En 1941, il avait publié une nouvelle carrément prophétique de Robert A. Heinlein qui envisageait un monde où l'emploi de bombes *sales* entraînerait, pour éviter un équilibre de la terreur forcément instable, une dictature militaire étatsunienne vouée au contrôle des armes de destruction massive...

Le bombardement d'Hiroshima fait des auteurs de science-fiction les plus informés des prophètes malgré eux. L'ironie amère du caractère meurtrier de la première démonstration de l'énergie nucléaire que les écrivains appelaient de leurs vœux en tant que source d'énergie inépuisable n'échappe pas à des auteurs comme Isaac Asimov et Theodore Sturgeon.

Alors que Ray Bradbury et Heinlein vendent leurs premiers textes aux *slicks*, d'autres écrivains adoptent un point de vue de plus en plus désabusé à l'égard du progrès scientifique qui repose entre des mains trop humaines. Les mutations de l'après-guerre et le déferlement d'innovations techniques les alimenteront en sujets : premiers ordinateurs, tourne-disques et transistors, télévisions dans tous les foyers, automobiles dans tous les garages, autoroutes nationales et banlieues en pleine expansion...

Les auteurs de l'écurie de Campbell profitent du nouveau prestige de la science-fiction (y compris L. Ron Hubbard qui fera fortune en fondant l'Église de Scientologie). Sans cesser de publier des nouvelles pour adultes, Heinlein livre une série de romans pour jeunes qui enthousiasment des générations d'adolescents, dont certains se retrouveront plus tard aux commandes du projet Apollo ou de Microsoft. Asimov fait une carrière scientifique et signe des ouvrages de vulgarisation. Comme écrivain, il se repose sur ses lauriers : ses nombreuses histoires de robots gouvernés par les « Trois lois de la robotique » et sa trilogie de la *Fondation* (1951-1953) qui explore les possibilités d'une véritable science psychologique susceptible de diriger l'histoire de l'humanité.



Bradbury est alors l'auteur le plus apprécié du grand public pour ses textes émouvants, empreints d'une poésie discrète et familière. Ses œuvres les plus marquantes paraissent à cette époque : *Chroniques martiennes* (1950), un recueil mémorable, *L'homme illustré* (1951), et un roman inquiétant, *Fahrenheit 451* (1953).

Les auteurs de la génération suivante font de la science-fiction le véhicule non seulement des rêves et des cauchemars que l'emballement du pro-

grès technique inspire, mais d'une véritable satire sociale. Si Fredric Brown, Frederik Pohl et Robert Sheckley agrémentent d'humour leurs commentaires ironiques sur l'existence, vue des États-Unis, de la Guerre froide, l'œuvre de leur contemporain Philip K. Dick se sert de la science-fiction pour explorer franchement des inquiétudes existentielles. Dans les romans et les nouvelles de Dick se croisent des personnages qui ne sont pas sûrs de la réalité du monde – et de leur propre humanité. L'étrangeté des univers dickiens touche une corde sensible chez les lecteurs déboussolés par les bouleversements des années soixante. Aux premiers romans qui mettent en scène des univers propices à la paranoïa, tel *The Man in the High Castle* (1962), succèdent des romans plus intérieurs, qui s'interrogent sur la nature de l'humanité, tel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) à l'origine du film *Blade Runner*.

Les années soixante poussent la science-fiction à s'ouvrir à la contestation de tous les acquis mais aussi à l'évasion totale. De nouveaux auteurs s'éloignent des recettes éprouvées, s'inspirant plutôt du modernisme littéraire ou de la Nouvelle Vague française. L'anthologie *Dangerous Visions* (1967) réunie par Harlan Ellison encourage les participants à fracasser les derniers tabous. Des auteurs brillants s'y distinguent. Samuel Delany réussit le mariage de la forme et du fond dans des romans dont le style est aussi ébouriffant que leur lecture est dépayssante, en particulier *Dhalgren* (1975) et *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* (1984). En 1976, son roman *Triton*, une « hétérotopie ambiguë », répond à l'utopie ambiguë d'Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed* (1974). Typique de l'audace de l'époque, Le Guin avait déjà signé un roman mémorable sur une société composée d'hermaphrodites, *The Left Hand of Darkness* (1969), et une allégorie sur la guerre au Viêt-Nam, *The Word for World Is Forest* (1972), ou plus généralement sur les maux qui découlent de la violence et de l'ethnocentrisme.

Cependant, si la science-fiction étatsunienne n'a jamais été aussi intellectuelle et engagée qu'à cette époque, elle a en même temps un tout autre versant, celui de l'évasion totale. Des univers baroques apparaissent, bien éloignés des extrapolations trop sages ou des satires du quotidien de leurs prédécesseurs. Si les romans



PHILIP K. DICK
SAMUEL DELANY
ROGER ZELAZNY
FRANK HERBERT
ISAAC ASIMOV

de Roger Zelazny, tels *This Immortal* (1966) et *Lord of Light* (1967), ont été salués en leur temps, l'œuvre maîtresse de la décennie est celle d'un ancien journaliste aux multiples carrières. *Dune* (1965) de Frank Herbert connaît un succès jamais démenti en combinant dans un seul volume le souffle de l'épopée, une culture exotique dépeinte avec minutie et une dimension écologique. Au fil de ses suites, puis de ses adaptations cinématographiques et télévisuelles, *Dune* est demeuré le type même de la création totale d'un monde qui séduit par sa complexité et par l'ampleur mythique de l'histoire qui s'y déroule.

Prosperité et fin de siècle : le temps des bilans

Sur le plan des chiffres, l'édition de science-fiction touche à son apogée dans les années quatre-vingt. D'une part, des auteurs en fin de carrière, tels Asimov et Heinlein, publient des best-sellers qui drainent les lecteurs conquis depuis 50 ans. D'autre part, des auteurs redécouvrent les vertus de l'anticipation et de l'extrapolation rigoureuse s'inspirant d'une solide documentation scientifique. Ces auteurs néo-classiques n'hésitent pas à signer des aventures pleines de rebondissements. Ils ne révolutionnent rien, mais ils sont appréciés des amateurs : David Brin (*Startide Rising*, 1983), C. J. Cherryh (*Downbelow Station*, 1981), Lois McMaster Bujold (*The Vor Game*, 1990), Dan Simmons (*Hyperion*, 1989), Vernor Vinge (*A Fire Upon the Deep*, 1992)... Cependant, c'est la trilogie martienne de Kim Stanley Robinson, débutée avec *Red Mars* en 1993, qui représente l'effort le plus ambitieux dans cette veine, combinant une

exploitation détaillée des connaissances nouvellement acquises sur Mars, une réflexion politique sur la colonisation d'un autre monde et une approche humaniste témoignant d'une remarquable maîtrise littéraire.

En revanche, le mouvement *cyberpunk* lancé par une poignée d'auteurs réunis autour du Texan Bruce Sterling et du Canadien William Gibson incarne le *Zeitgeist* de la décennie en s'intéressant au futur que laissent entrevoir les révolutions de l'informatique et de la biotechnologie. Entre *The Artificial Kid* (1980) et *Schismatrix* (1985) de Sterling, un ensemble de romans, de nouvelles, d'essais, de pièces musicales et de films jette les bases d'une esthétique cyborg et multimédia qui fait maintenant partie de notre culture à tous. Depuis, Sterling a signé d'autres romans novateurs rappelant que la science-fiction est une littérature d'idées, mais les images et les thèmes introduits par le *cyberpunk* n'ont pas été perdus pour tout le monde.

Moins imaginatif que les pionniers du *cyberpunk* mais nettement plus doué comme écrivain, Neal Stephenson reprend les trouvailles du *cyberpunk* dans un roman décapant, *Snow Crash* (1992). Il enchaîne avec un roman à peine moins iconoclaste, *The Diamond Age* (1995), sur l'impact des nanotechnologies dans un monde revenu aux valeurs victoriennes. Son dernier roman majeur, *Cryptonomicon* (1999), trompe certains critiques en adoptant la coloration d'un roman historique doublé d'un *techno-thriller*, mais l'intrigue joue avec les faits historiques et anticipe sur les progrès technologiques. Seulement, la réalité a tellement rattrapé la science-fiction, une fois de plus, que l'œuvre se démarque à peine de notre tumultueux présent.

Au XX^e siècle, la science-fiction aura permis à plus d'un auteur étatsunien d'aborder ce que la littérature n'ose pas toujours aborder : la science, la technologie, l'environnement, l'utopie, les questions existentielles... Pour chaque romancier à succès comme Michael Crichton, qui édulcore la science-fiction afin de ne pas effaroucher ses lecteurs, il y a un auteur comme Kurt Vonnegut qui y a eu recours parce qu'il était incapable d'imaginer un monde où la science et les techniques ne joueraient aucun rôle. La science-fiction occupe néanmoins une place inconfortable dans la littérature étatsunienne. Pratiquant et prônant la confusion des genres, exigeant un minimum de culture scientifique, elle ne s'adresse pas aux lecteurs traditionnels de la littérature autorisée. En revanche, désormais concurrencée par la *fantasy* des émules de Tolkien et par les romans d'horreur des émules de King, elle n'est plus l'unique fournisseuse d'aventures passionnantes. Du coup, l'édition de science-fiction est en perte de vitesse depuis plusieurs années. Le nouveau siècle dira si les lecteurs des États-Unis ressentent encore le besoin d'une littérature d'idées tournée vers l'avenir...

* Professeur de littérature à l'UQÀM



BRUCE STERLING
WILLIAM GIBSON
NEAL STEPHENSON

Bret Easton Ellis



Bret Easton Ellis naît à Los Angeles en 1964. Au Bennington College, il commence l'écriture de *Less Than Zero* (*Moins que zéro*, 1985) dans une classe de création littéraire : ce roman est remarqué par la critique et le public. Son second roman, *The Rules of Attraction* (*Les lois de l'attraction*, 1987) n'obtient pas le même effet, ce qui le pousse au second rang. Cependant, il se reprend avec *American Psycho* dès 1991. L'éditeur Simon & Schuster lui offre une avance de 300 000 dollars pour l'écriture de ce troisième roman, mais il se retire du projet sous les pressions de militantes féministes et autres. Quelques mois plus tard, Vintage édite le roman, ce qui provoque encore plus de protestations qui prennent parfois la forme de menace de mort destinée à Ellis. Ce remue-ménage est causé par le caractère choquant de l'œuvre, caractéristique qui se retrouve dans tous ses romans. En lisant *American Psycho*, le lecteur est terrorisé pas une avalanche de descriptions et d'actes violents et par une multitude de détails morbides et scabreux. Ce qui semble déranger dans ses romans c'est le caractère gratuit de cette violence, mais Ellis se défend bien de vouloir faire l'apologie de la violence. Au contraire, il souhaite exposer le mal que peut faire la société sur les esprits fragiles. À son avis, ce qui trouble le lecteur c'est que celui-ci est très susceptible de connaître un homme tel que Patrik Bateman, qui est le personnage central de *American Psycho*. Grâce à son réalisme, à son audace et à ses personnages typés, Bret Easton Ellis est l'un des auteurs les plus lus dans le monde.