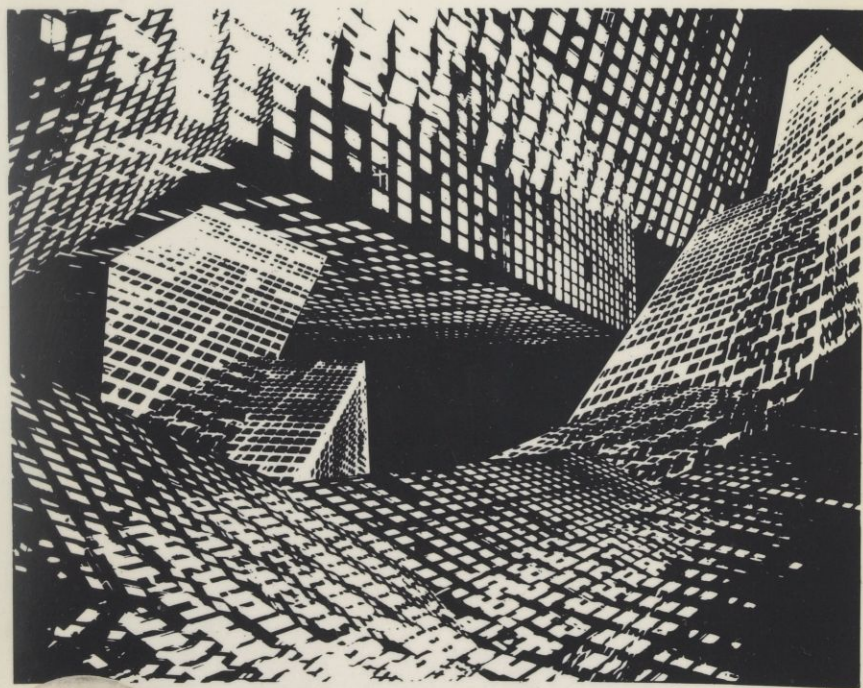


Gérard Cordesse

La nouvelle science-fiction américaine



16° Pl
M265
(6)

Aubier | collection
USA

GERARD COOPER

**LA NOUVELLE
SCIENCE-FICTION
AMÉRICAINE**

LA NOUVELLE
SCIENCE-FICTION
AMÉRICAINE

16° Pb

11265

(6)

Collection
N° 1
1965
G. COOPER
AUBIER

LA NOUVELLE
SCIENCE-FICTION
AMÉRICAINNE

80
41-42

GÉRARD / CORDESSE

LA NOUVELLE SCIENCE-FICTION AMÉRICAINNE

Collection
U.S.A.
dirigée par
G.J. FORGUE

AUBIER

DL-14-05-1984-14304

GÉRARD CORDESSE

LA NOUVELLE
SCIENCE-FICTION
AMÉRICAINNE



Si vous souhaitez
être tenu au courant
de nos publications,
il vous suffit
d'envoyer
vos nom et adresse
aux

Editions Aubier Montaigne
13, Quai de Conti
75006 PARIS

ISBN 2-7007-0350-2

© 1984 by Editions Aubier Montaigne.
Droits de reproduction réservés pour tous pays.

Le Nouveau Roman, les Nouveaux Philosophes, la Nouvelle Droite, mouvements à majuscules lancés à grand fracas, ont une existence surtout publicitaire et une cohérence problématique. A la fin des années soixante pareil tapage accueillit le mouvement de la Nouvelle Vague de la SF¹. Mais les écrivains authentiques n'aiment guère entrer dans des tiroirs à étiquette et la plupart des « représentants » de cette école proclamèrent bientôt leur indépendance. De tels mouvements ne survivent que le temps d'une situation polémique qui, en isolant et en dramatisant les différences, permet de faire passer pour opposition radicale ce qui n'est souvent qu'une querelle de famille. Les manifestes littéraires ont par excellence cette fonction polarisante et guerrière. Lorsque Harlan Ellison, l'imprésario de la Nouvelle Vague, déclare dans la préface de *Visions Dangereuses*, (1967) : « Ce que vous avez dans les mains est plus qu'un livre, si la chance est avec nous c'est une révolution », on entend les trompettes de la préface d'*Hernani* ; or, cent cinquante ans après *Hernani*, les alexandrins romantiques nous paraissent presque aussi fluides que leurs ennemis classiques, et quinze ans seulement après la « révolution » de la Nouvelle Vague, ses visions dangereuses ne nous font plus trembler.

Je voudrais donc abandonner aux belligérants les simplifications polémiques sans nier leur utilité tactique. Lorsque le mouvement de la Nouvelle Vague cherchait encore à se faire

1. Science-fiction.

6 *La nouvelle science-fiction américaine*

une place dans le petit monde de la SF, je trouvais légitime de le présenter dans ses propres termes abrupts. Le pamphlet est un genre qui ne s'embarrasse pas de nuances, mais qui est assuré par là-même de réveiller les sommeilleurs et de galvaniser les blasés ; il est malheureusement aussi vite périmé que les passions qu'il alimente. Près de quinze ans après la Nouvelle Vague, alors que le mouvement a réussi aussi bien qu'échoué, on ne peut plus, pour l'étudier, se contenter de l'arme trop tranchante de la simplification polémique, qui avec le temps devient vite caricature.

Je ne voudrais donc pas donner ici un tableau de la SF actuelle en l'opposant simplement au passé. Pour montrer l'évolution graduelle du genre, comme les historiens modernes qui se détournent du bruit et de la fureur de l'histoire événementielle, il faut décrire en premier les changements profonds qui ont affecté l'ensemble de la communication littéraire de SF : conditions de production des textes, intermédiaires, réception. Sur cette base je pourrai tracer ensuite la succession des écoles, des auteurs, des œuvres. Ensuite, pour dégager l'originalité et les promesses de la nouvelle SF, j'étudierai les possibilités théoriques offertes par le genre. Toute opposition n'a de sens que sur un axe commun : le froid et le chaud ne s'opposent que parce qu'ils sont tous deux sur l'axe des températures, et la nouvelle SF ne peut s'opposer à l'ancienne que parce qu'elles ont des éléments communs. Il sera donc nécessaire de définir ce qu'ont de spécifique ces axes afin de voir enfin comment la SF récente peut exploiter certaines potentialités du genre jusqu'alors négligées, sans pour autant cesser d'être de la SF.

CHAPITRE I

La communication littéraire de la science-fiction

Sous l'influence de la pensée allemande, la critique récente a étendu le champ de ses investigations à l'ensemble de la communication littéraire. Selon Siegfried J. Schmidt, « Si l'on prend pour point de départ la description de ce qui se passe effectivement lorsqu'apparaissent des textes littéraires dans notre société, on ne peut pas donner à une science de la littérature qui se veut adéquate à son objet l'auteur, ou le texte, ou le récepteur comme domaine d'investigation ; il faudrait au contraire poser comme appartenant à ce domaine d'investigation tous les processus d'interaction sociale et de communication qui ont pour objets thématiques ce qu'on appelle « textes littéraires ». Ce sont ces processus que nous appellerons désormais « Communication Littéraire »¹. On peut regrouper les agents de cette communication autour de quatre pôles : 1) les auteurs ou producteurs de textes ; 2) les intermédiaires, qui comprennent les éditeurs, les agents littéraires, les directeurs de collection, les distributeurs, les libraires etc. ; 3) les lecteurs ou récepteurs ; 4) les divers critiques, que Schmidt appelle Agents de Transformation.

Alors qu'en littérature générale, appelée *mainstream* par la SF, les auteurs, les intermédiaires, les lecteurs et les critiques ont des relations fixes et uniformes, en SF la nature et l'intensité des interactions sont très différentes, pour des raisons qui tiennent à la constitution du genre sous sa forme populaire dans les années 1920.

1. Siegfried J. Schmidt, « La communication littéraire », *Stratégies Discursives*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 20.

Le rôle des *editors*

La SF s'est distinguée de la masse des *pulp-magazines*, et s'est constituée en genre autonome grâce à l'action de quelques directeurs de magazines (*editors*), au premier rang desquels se trouve Hugo Gernsback. Dans toute la proliférante littérature populaire des *pulps* ou des *dime-novels* au début du siècle, le pouvoir des *editors*, considérable sur le plan financier, bien que soumis à celui de la maison d'édition, était presque nul sur le plan littéraire. Une fois que l'écrivain professionnel s'était adapté à la formule stéréotypée, qu'il s'agisse du western, de l'aventure, du policier, de l'horreur ou de l'eau de rose, l'*editor* se désintéressait du contenu indéfiniment reproductible, qui n'avait qu'une valeur de divertissement. Il ne se préoccupait que de la gestion, c'est-à-dire de la régularité des livraisons et de la conformité de la marchandise.

Au contraire, pour Gernsback, la SF doit être séparée de ces genres frivoles parce qu'elle a une mission éducatrice. Ce souci didactique et missionnaire distingue radicalement la SF des autres sous-genres populaires. Gernsback, immigrant récent, technicien et inventeur, embrassait avec la ferveur du converti le rêve américain du progrès scientifique et social : « Rien n'est impossible en Amérique » s'écrie le héros de son premier livre, *Ralph 124C41* + (1911). Le nouvel homme américain devait être, comme ce savant du futur, l'apôtre du progrès technologique. La nouvelle littérature dans la mesure où elle décrit le futur, qui est le lieu de nos espoirs et de nos craintes, suppose une célébration ou une mise en garde.

On sait que la tradition littéraire prestigieuse du XIX^e siècle était très divisée sur l'attitude qu'il convenait d'adopter : enthousiasme ou méfiance ? Wells et Verne eux-mêmes, les deux grands précurseurs, ne sont pas univoques. Tous deux sont passés par des phases de dénonciation et d'exaltation de la technologie. A ce propos il est injuste d'accuser Gernsback d'avoir interrompu cette veine littéraire de SF pour reléguer le genre dans l'enfer des littératures populaires. Avant Gernsback la tradition populaire de la SF est bien attestée¹, liée à la formation du roman feuilleton, côtoyant le roman de découverte, d'aventure, d'espionnage. En

1. Voir par exemple Sam Moskowitz, *Science-Fiction by Gaslight : a History and Anthology of SF in the Popular Magazines from 1891 to 1911*, Hyperion, Conn., 1974, et Leon E. Stover, *la Science-Fiction américaine*, Aubier, Paris, 1972.

fait Gernsback a séparé la SF des genres non-éducatifs ; on peut sourire de l'ambition démesurée de ses éditoriaux, qui se réclament de Poe, de Wells et de Verne, mais ils ne pouvaient en rien dégrader la tradition littéraire. En séparant la SF populaire de la littérature de pur divertissement, il a suscité la formation d'un public spécialisé et donné au genre une identité.

Entre la dénonciation et la célébration de l'avenir, Gernsback n'est pas homme à hésiter. Il s'adresse avec passion à un public jeune issu des classes de techniciens nouvellement créés par l'industrialisation, ces classes que l'on pourrait appeler adolescentes, qui se dégagent de la classe ouvrière du XIX^e siècle, entièrement assujettie à la machine, avec l'ambition de modifier cette machine, de conduire le progrès, de réformer le travail. Alors que les syndicalistes s'emploient à réduire l'exploitation par la lutte ouvrière, ces techniciens veulent obtenir le même but en perfectionnant l'outil de travail. Ce que le Luxembourg étriqué ne permettait pas à Gernsback, les États-Unis triomphants le lui proposent. Le développement de la SF populaire est porté par l'émergence de cette classe, décrite par Gérard Klein comme « une classe moyenne orientée vers la technologie et la science »¹. Gernsback veut éduquer cette classe en la divertissant : cette forme de littérature édifiante est bien sûr aux antipodes de la grande littérature, qui par élitisme et individualisme s'est détournée du didactisme, malgré l'église et divers accès militants, et ne reconnaît plus d'autre autorité que celle de l'art. Toute foi redoute l'hérésie, toute littérature didactique appelle un directeur de conscience. La passion de la science entraîne donc un contrôle explicite ou implicite des auteurs par le directeur de publication. Très vite le contrôle est remplacé par l'auto-censure des auteurs qui ont l'instinct de conservation assez vigilant pour éviter toute critique de la science. Gernsback modela si bien la ligne d'*Amazing* que lorsqu'il perdit le contrôle de son magazine, le jeune Van Vogt renonça à le lire, tout comme en politique tel lecteur abandonne le *Figaro* quand celui-ci change de directeur. Cette orientation militante aurait été inquiétante si Gernsback avait eu le monopole de la SF ; heureusement la légende a simplifié et embelli sa carrière. La littérature didactique est souvent assommante, et le public, loin de s'enthousiasmer pour la forte dose de technologie que contenaient les magazines de

1. Gérard Klein, « Malaise dans la Science-Fiction Américaine », article repris dans *Science-Fiction Studies* 11, Mars 1977, pp. 3-13.

Gernsback, leur préférait des rivaux qui conservaient la vieille formule d'aventure et d'évasion. Le concurrent heureux de Gernsback dans les années trente était *Astounding Science Fiction* qui, sous la direction d'Harry Bates (1930-1931), insistait sur la construction dramatique plus que sur la science. Orlin Tremaine ajouta de 1933 à 1937 le thème des *thought-variants* (variations intellectuelles, ou pensées alternatives), qui étaient le germe de la fiction spéculative et contredisaient nécessairement l'optimisme missionnaire de Gernsback. *Astounding*, publié par deux maisons solides, d'abord Clayton puis Street and Smith, offrait des tarifs et une régularité de paiement bien supérieurs à ceux des autres magazines, si bien que ses *editors* pouvaient se montrer exigeants, imposer des corrections et diversifier la production en attirant les meilleurs auteurs.

Le successeur de Tremaine, John W. Campbell, eut un rôle sans doute plus important que celui de Gernsback, ce père symbolique de la SF. Pendant trente-quatre ans il devait diriger *Astounding* d'une main de plus en plus autoritaire, et son influence sur le genre fut déterminante dans la première quinzaine d'années. Il tenait son prestige d'une carrière d'écrivain menée sous le pseudonyme de Don A. Stuart : il avait orienté l'aventure galactique illustrée par E.E. Smith (la série des *Lensmen*) vers des œuvres spéculatives et réfléchies. La nouvelle « Crépuscule » (« *Twilight* », 1934) décrit un avenir lointain où l'espèce humaine qui a perdu curiosité et énergie, se fait délibérément remplacer par des machines intelligentes, thème que Campbell aurait sans doute rejeté vingt ans plus tard parce que trop pessimiste.

Les rapports entre *editors* et auteurs

Campbell donne une nouvelle dimension à l'*editor* de SF. Loin d'avoir renoncé à sa carrière d'écrivain il conçoit son rôle comme celui d'un professeur de *creative writing*. En dialogue permanent avec « ses » écrivains il écrit presque par procuration. Tel un directeur de recherche minutieux, il donne des idées de romans et nouvelles, modifie les intrigues, corrige les manuscrits, fait récrire des épisodes ratés. Le plus étonnant est qu'il ait proposé tant de sujets alors que tous les auteurs s'accordent à dire que la SF est une littérature d'idées et que le vrai héros de l'histoire est l'idée qui la soutient. Il faut donc reconnaître à Campbell dans son rôle de super-écrivain une sorte de générosité créatrice

qui justifie sa réputation de modèleur de talent et de genre. Il avait le souci de répondre à toutes les lettres, ce qui lui permettait de susciter des vocations. Van Vogt commença à écrire sur les conseils de Campbell, qui avait apprécié un projet soumis par correspondance.

En quelques années Campbell découvrit ainsi, outre Van Vogt, Heinlein, Asimov, Del Rey, Sturgeon, et il modifia les œuvres de Kuttner, Williamson, Simak, Sprague de Camp et Hubbard. Il établit surtout un modèle que tous les *editors* suivants devaient imiter. Le réseau de relations créatrices qu'il avait créé entre les auteurs devint une caractéristique de la SF populaire. Anthony Boucher au *Magazine of Fantasy and Science-fiction* (1949), puis Horace Gold à *Galaxy* furent comme lui des *editors* « activistes » et découvreurs de talent. Boucher révéla Charles Harness, Zenna Henderson, Walter Miller et surtout Philip K. Dick, qui a toujours affirmé qu'il devait tout à Boucher. Gold quant à lui « lança » Sheckley, Bester, Galouye, et modela Pohl, Kornbluth, Tenn, Vonnegut et Leiber.

Ecrivains eux-mêmes, Gold et Boucher surent créer une formule et un style pour leurs magazines comme Campbell avait créé une formule *Astounding*. Bien que leurs directives aient été moins péremptoires que celles de Campbell, ils ont enraciné dans la SF les relations didactiques, voire paternalistes qui distinguent le genre. Ce rôle professoral sera modifié par l'initiative de Damon Knight, lui-même *editor* fécond, qui créera l'atelier critique de Milford (Milford Science Fiction Writers Conference, 1956) et transférera de ce fait une part de l'autorité de l'*editor* à la collégialité des auteurs.

Les rapports entre *editors* et lecteurs

Non content d'agir sur la production des textes l'*editor* guide la réception du lecteur de plusieurs manières. Il a à sa disposition le sacro-saint éditorial dans lequel il présente le contenu de son numéro, remplaçant chaque œuvre dans l'histoire du genre ou du thème, rappelant la carrière de l'auteur et ses œuvres précédentes. Ce faisant il élabore un « horizon d'attente » chez le lecteur (selon la terminologie de H.R. Jauss dans *Pour une Esthétique*

de la Réception¹). L'éditorial lui sert de tribune d'où il peut énoncer des théories, commenter l'actualité scientifique, prononcer des manifestes ou lancer des excommunications. Les éditoriaux de Campbell sont restés légendaires pour leur vigueur, plus tard pour leur intransigeance ou leur excentricité quand il se permettait des incursions dans la morale publique ou politique. Le grain semé par Gernsback portait parfois des fruits surprenants. Comme tout pouvoir celui de l'*editor* n'était pas toujours exercé à bon escient. La foi de Gernsback dans le progrès technologique n'était pas sans danger, mais les *editors* suivants ont montré qu'invoquer la méthode scientifique ne met pas à l'abri de la déraison. Un célèbre *editor* d'*Amazing*, Ray Palmer, défendit l'authenticité des théories ésotériques de Shaver, « découvreur » du mystérieux continent Mu et de la sinistre conspiration des *deros*, les « detrimental robots ». Le grand Campbell lui-même, défenseur incondicional de la SF « dure », popularisa les théories dianétiques de Ron Hubbard, qui devaient aboutir à la scientologie, aux pouvoirs *thetans* et aux *clear* ; plus tard il se convertira au *Dean Drive*, système de propulsion fabuleux d'un inventeur illuminé, qui traitait par le mépris la deuxième loi de la thermodynamique. Régnant sur les écrivains et les lecteurs, l'*editor*, directeur de conscience, se prenait parfois pour un gourou.

C'est à Gernsback que l'*editor* devait son second moyen de contact avec le public : le courrier des lecteurs, les lettres à l'*editor*. Alors que l'éditorial était une prédication ex-cathedra, le courrier des lecteurs était un séminaire qui permettait l'échange et la critique sur mesure. Ici l'influence qui était à sens unique devient interaction puisque les lettres des lecteurs apportent à l'*editor* le feedback indispensable, sous forme de félicitations, suggestions ou critiques. L'échange, à travers l'*editor*, s'adresse aussi aux auteurs dont les œuvres sont discutées et jugées, enfin une autre communication peut s'instaurer au sein même du courrier des lecteurs entre les lecteurs eux-mêmes, qui débattent des mérites de telle ou telle œuvre.

Un dernier lien qui fait connaître à l'*editor* et aux auteurs le goût du public est le palmarès, appelé *Analytical Laboratory* chez Campbell, qui chaque semaine annonce la cote des œuvres. Ce sondage est un message envoyé par les lecteurs à l'*editor* et

1. Hans R. Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception*, Gallimard, Paris, 1978.

aux auteurs, mais il affecte aussi les rapports entre *editors* et auteurs. L'auteur qui a la faveur du public est mieux armé pour résister aux pressions éventuelles de l'*editor* et tracer sa propre route, alors qu'un auteur mal classé devient plus vulnérable. Cette cotation permanente traduit certes le goût du public, mais sert aussi à le définir, en particulier en indiquant aux lecteurs inexpérimentés ou hésitants quels sont les canons à admirer.

Voici esquissée une première boucle de communication (à laquelle j'ajouterai la critique) : ce système de relations permet à l'*editor* de dominer le jeu en influençant auteurs et lecteurs, mais, si les auteurs semblent assez démunis, les lecteurs font entendre leur voix de manière efficace puisqu'ils tirent leur autorité de l'arme économique. Dans ce marché fragile le meilleur sondage est le chiffre de ventes, la règle d'or étant de plaire. Pourtant la particularité de la SF dans le système de la littérature populaire est de faire apparaître des critères autres que commerciaux. Ray Palmer, déjà cité, malgré le grand succès commercial de son imaginaire continent Mu, se vit sévèrement critiqué par la communauté de la SF. Il perdit son poste chez Ziff-Davis malgré les gros tirages d'*Amazing*. Au contraire le prestige d'*Astounding* reposait sur des notions nouvelles de sérieux, de qualité scientifique : la communauté éclairée des lecteurs lui savait gré de faire honneur au genre jusque dans sa présentation plus sobre.

Notre boucle de communication, bien qu'encore incomplète, est déjà assez complexe pour effacer l'illusion selon laquelle le lecteur communique directement avec l'auteur. La force de l'acte de lecture fait oublier le rôle pourtant essentiel des intermédiaires, surtout en littérature populaire, dira-t-on, mais on peut s'interroger encore aujourd'hui sur le rôle d'un directeur de collection ou sur celui d'un directeur de revue à orientation marquée, d'Emmanuel Mounier à Philippe Sollers. En fait le maillon le plus faible de cette boucle reste, dans un réseau où toute action est équilibrée par une réaction, le retour du lecteur à l'auteur, puisqu'il passe par l'*editor* intermédiaire, et reste problématique dans la mesure où toutes les lettres de lecteurs ne sont pas publiées, et où l'*editor* devant faire un choix peut sélectionner une lettre défavorable pour assouplir un auteur rebelle, ou une lettre élogieuse pour encourager un favori.

La deuxième boucle de communication : le fandom

A partir du courrier des lecteurs s'est constitué un réseau d'échanges indépendant du magazine. Historiquement ceci a été favorisé par le fait que les adresses des correspondants étaient publiées, ce qui encourageait les réponses directes en cas de désaccord. Le courrier triangulaire lecteur-*editor*-auteur s'enrichit d'un échange de plus en plus actif entre lecteurs eux-mêmes. Les lecteurs se communiquent des nouvelles sur les publications, échangent les magazines, complètent des collections ; peu à peu se forment des groupes, des clubs, qui peuvent inviter des auteurs ou des *editors* à des rencontres, débats, et conférences. Cette activité fait un pas décisif lorsqu'un fan ou un club publie des lettres-circulaires qui, s'étoffant, deviennent des fanzines, organes underground du fandom. Les fanzines peuvent se spécialiser en newazines d'information comme *Locus* ou en journaux critiques comme *Energumen* ou *Delap's F and SF Review*. Dès 1937 les fanzines étaient assez nombreux pour que Donald Wollheim fonde la « Free Amateur Press Association », qui devait faciliter la circulation des fanzines.

Ces journaux permettent aux lecteurs-consommateurs de devenir non seulement des lecteurs critiques mais aussi des écrivains et même des *editors* : ils accueillent les collaborations de fans, qu'il s'agisse d'articles critiques ou d'œuvres de fiction. Voici donc une nouvelle boucle de communication, non-commerciale et spontanée, qui vient sous-tendre et compléter la boucle commerciale. Les fanzines ont leurs *editors*, leurs collaborateurs attirés, leur public, leur courrier des lecteurs. Ils ont aussi une réputation à établir ou à conserver. Le *fandom* organise régulièrement des *Conventions* (ou congrès) régionales, nationales ou internationales, grandes fêtes où se recoupent les deux boucles de communication commerciale et non-commerciale. L'importance des fanzines est reconnue officiellement et consacrée par l'attribution de prix qui sont parallèles à ceux des professionnels (les Hugos). Ils sont décernés au meilleur fanzine, au meilleur écrivain amateur, au meilleur illustrateur.

Loin d'être isolés ou repliés sur eux-mêmes les fanzines dans leur action d'information et de critique entrent en contact avec les *editors* et les écrivains professionnels, qui écrivent volontiers articles et interviews pour leurs collègues amateurs. De ce fait le rôle critique des fanzines a été essentiel pour la constitution du genre. Sait-on que presque toute l'œuvre critique de Damon

Knight et de James Blish a été écrite pour des fanzines, avant d'être publiée sous forme de livres (*The Issue at Hand*, 1964, *More Issues at Hand*), 1970, pour Blish-Atheling, et *In Search of Wonder*, 1956, pour Knight) par Advent, maison d'édition elle-même fondée par un groupe de fans. La boucle de communication amateur accède donc à l'édition, si bien qu'à ce stade professionnels et amateurs se rejoignent. L'interrogation entre les deux engendre une forme de réciprocité qui permet aux lecteurs d'écrire dans les prozines et aux professionnels d'écrire dans les fanzines.

De plus l'existence des fanzines explique une mobilité déjà remarquée. Les écrivains et *editors* professionnels sont très souvent issus des fanzines, où ils ont fait leurs premières armes. De lecteur passif à *editor* professionnel on devine un parcours presque initiatique dont on franchit lentement les étapes, en absorbant les règles et les rites du genre. Les écrivains et *editors* issus de cette école underground sont légion : parmi les plus connus citons Asimov, Bradbury, Pohl, Kornbluth, Blish, Wolheim, Ellison et Moorcock. En fait les écrivains qui n'ont pas à un degré ou à un autre participé au *fandom* sont l'exception. Les fanzines sont d'ailleurs friands d'articles d'écrivains établis qui donnent des conseils aux amateurs et facilitent leur accès au circuit commercial. Ces relations étroites donnent au monde de la SF une qualité de camaraderie et de complicité unique dans le monde littéraire.

L'ensemble des deux boucles de communication fait à merveille circuler l'information. Jusqu'à ces dernières années la SF ignorait d'ailleurs toute publicité d'édition, car les nouvelles circulaient spontanément. Sur les bureaux des *editors* figurent les principaux fanzines, qui expriment l'opinion et les goûts de la base. C'est à dessein que j'utilise cette expression politique car on pourrait voir dans le système d'interactions de la SF un modèle de démocratie ou plutôt de participation. A chaque pouvoir correspond un contre-pouvoir, à chaque influence un contrôle. Pour indiquer l'interpénétration des deux circuits se présente l'image d'une spirale qui parcourrait deux révolutions, ou, pourquoi pas, celle d'une double hélice.

La culture de masse dite de consommation trouve dans ce système un admirable contre-poison. Si cette culture tend à imposer à un consommateur passif et conditionné un produit standardisé, la SF, pourtant littérature populaire, bouleverse ce schéma de gavage automatique. Il ne faudrait pas idéaliser cette

situation et prétendre que les fruits littéraires en sont toujours remarquables : bien d'autres éléments entrent en jeu pour expliquer la qualité inégale de la production : l'âge moyen du public, son niveau culturel, le conditionnement idéologique et les tabous socio-politiques. Il reste que ce système de communication participative indique comment le genre peut échapper aux pesanteurs les plus néfastes de la culture de masse.

Trop de critiques font la fine bouche devant la vulgarité intellectuelle du *fandom* dans lequel ils ne veulent voir qu'un obstacle à l'élévation du genre. Face à eux les grands prêtres du *fandom*, Moskowitz, Wollheim ou Warner se complaisent dans une évocation sentimentale et idéalisée du monde de leur adolescence, et glorifient le goût populaire, oubliant qu'il n'existe pas à l'état angélique, car il est dégradé et manipulé par les intérêts commerciaux, les préjugés, l'idéologie dominante. Entre ces deux positions qui se regardent en chiens de faïence il faut apprécier ce que le genre doit au système unique de communication littéraire qu'anime le *fandom*. Il est étonnant que des intellectuels qui sont le plus souvent très critiques envers la société de consommation de masse soient insensibles au caractère authentiquement participatif du *fandom*. La culture populaire a inventé là un noyau de résistance à l'uniformisation commerciale, et cette activité, loin d'être superficielle et rétrograde, peut à bien des égards être prise pour modèle.

Dans l'ensemble de la culture populaire artistique, seuls paraissent comparables la musique (rock, jazz, pop) et la bande dessinée où l'on retrouve une pratique d'amateur aussi passionnée. En effet le moteur de cette résistance aux modèles de consommation culturelle passive est bien la passion. Certes celle qui anime la SF et a suscité le *fandom* n'était pas du tout, au moins à l'origine, la passion de la littérature ou de l'écriture. On peut même douter qu'il s'agisse d'une passion exclusive pour la science, bien que la mystique scientifique y occupe le devant de la scène. Dans les récits de souvenirs des participants actifs à la culture de SF revient avec insistance un phénomène de révélation quasi-religieuse ou de conversion. Le genre a forgé un terme pudique pour définir cette illumination : c'est l'acquisition du sens de l'émerveillement, le *sense of wonder*. C'est cette étincelle initiale qui explique la ferveur du genre.

Les sceptiques avancent que la solidarité des fans est alimentée par le sentiment d'être une minorité excentrique et un peu méprisée. Cette explication qui était plausible il y a une trentaine

d'années l'est de moins en moins à présent que la SF est sortie du ghetto populaire. Une autre exploitation courante renverse bizarrement la logique et prétend que c'est à cause de la communication intense qu'existe cet enthousiasme dans le genre. Ce plaisir serait d'ordre purement phatique. Pourtant certaines personnalités qui prennent une part active à la communication de SF sont trop exigeantes pour se contenter de propos oiseux et conviviaux. Brian Aldiss, l'auteur britannique réputé pour son ironie caustique, sa culture et son audace littéraire et que l'on ne peut guère taxer de puérilité, déclare dans son autobiographie¹ : « Le *fandom* de SF avec sa gentillesse foncière et son goût pour la sorte de *nonsense* que j'aime, est la seule société à laquelle j'aie jamais ressenti que j'appartenais. » Expliquer cet attachement par l'égotisme du succès ne vaut ni pour Aldiss, ni pour Asimov ou Silverberg qui ont triomphé en dehors de la SF, dans des domaines plus prestigieux, mais conservent une affection particulière pour ce genre.

Enfin pour ébranler le scepticisme des esprits forts qui persistent à ne voir dans cette passion qu'exaltation adolescente et nostalgie, voici la réaction de Claude Mauriac qui, en 1966, découvrit un recueil de SF présenté par Alain Dorémieux, *Histoires Fantastiques de Demain* (Casterman) ; à la lecture de ces nouvelles de l'Age d'Or (1940-50), il a ressenti « un plaisir tout spirituel, exaltant mais un peu douloureux[...] une ivresse spirituelle des plus étranges ». Ce témoignage d'un intellectuel français qui ignore tout du *fandom* montre bien que la passion des fans ne s'explique pas par le besoin grégaire de se retrouver. Que cette ivresse spirituelle étrange ne soit que trop rarement produite par les œuvres de SF, et même qu'elle se traduise par des activités dégradées comme le fétichisme de la collectionniste, ne supprime pas pour autant l'étincelle initiale.

La place des auteurs

Paradoxalement, dans notre schéma de communication, les auteurs semblent un relais assez fragile. En effet leur position paraît incertaine entre un *fandom* très actif et des *editors* autocrates. Jusque dans les années cinquante, rares étaient les

1. Brian Aldiss, *Hell's Cartographers*, Harper and Row, Londres, 1976 ; également publié dans *Foundation* 6, mai 1974.

auteurs de SF qui pouvaient vivre de leur plume, et encore plus rares ceux qui pouvaient se consacrer entièrement à la SF. La plupart, héritiers de la tradition des *pulps*, devaient écrire indifféremment des westerns, des romans d'aventure ou d'amour. Leurs droits d'auteur n'étaient que rarement respectés. Encore en 1967 le syndicat naissant des écrivains de SF (SF Writers of America), devait se battre pour obtenir que certains éditeurs ne réimpriment pas gratuitement des œuvres anciennes. Dans les années trente et quarante les *editors* oubliaient parfois de payer les écrivains ; Harlan Ellison raconte comment en 1955 encore il prit la décision de voler une machine à écrire chez un *editor* malhonnête¹.

Les auteurs avaient recours à des pseudonymes pour écouler leur production. Un conseil cent fois répété est d'adapter son travail au marché : la meilleure tactique pour vendre une œuvre est d'imiter la formule du magazine visé. Il est donc commode de changer de nom en même temps que de formule. Souvent l'auteur écoulait ainsi discrètement des œuvres bâclées sans compromettre sa réputation auprès des meilleurs magazines et du public. Heinlein et Kuttner ont utilisé plus d'une dizaine de pseudonymes. Certains magazines disposent aussi de ce que l'on appelle des noms-maisons, *house-names* : noms fictifs que l'on prête à tour de rôle à des auteurs qui désirent garder l'anonymat. Robert Silverberg rapporte que sa production était si abondante avant 1958 qu'il remplissait parfois un mauvais magazine à lui tout seul et devait donc adopter des pseudonymes divers pour donner l'illusion de la variété. Ces pratiques étonnantes révèlent ce qu'était le statut commercial de l'écrivain ; peut-on, étant donné ces conditions, s'étonner de voir les écrivains se considérer comme des machines à produire de la copie ? La notion de rendement énergétique fleurit dans les conseils qu'adressent les écrivains établis aux débutants : Sprague de Camp invoque l'autorité de Heinlein : « Il a raison de dire qu'il ne faut absolument pas récrire et récrire en cherchant la perfection. Chaque fois qu'on récrit on diminue son taux de rémunération au mot parce qu'on a écrit en tout plus de mots pour un chèque de même montant » (*SF Handbook*). Bien plus tard, en 1977, dans une interview publiée par *Foundation*², revue où l'on

1. Harlan Ellison, « Getting Stiffed », *The Book of Ellison*, Algon, NY, 1978.

2. Fritz Leiber, « The Profession of SF : X11, Mysterious Islands », *Foundation* 11-12, mars 1977, p. 32.

dissèque savamment énonciation, symbolisme et technique narrative, Fritz Leiber analyse l'effet des contraintes commerciales sur la qualité littéraire : « Quand on vend finalement une histoire, on a tendance à regretter le travail supplémentaire qu'on y a investi, en se disant qu'on l'aurait placée de toute manière quand le bon acheteur se serait présenté. Mais tant qu'on ne l'a pas vendue la tentation est grande de continuer à la figner, en espérant qu'une petite modification va faire un miracle. C'est peut être attacher beaucoup d'importance à la vente, n'est-ce pas ? mais tout auteur souhaite atteindre un vaste public et l'argent lui apporte la preuve que son œuvre est appréciée. » Nombreuses sont les déclarations de ce type où l'auteur populaire laisse percer l'amour de son art presque malgré lui, et certainement malgré les impératifs commerciaux, pris entre le besoin d'estimer son œuvre et le mépris où l'on tient son activité.

Voici ce que ressent Philip K. Dick à ce sujet : « En lisant mes histoires, n'oubliez pas que la plupart ont été écrites quand la SF était si méprisée qu'elle n'existait pratiquement pas aux yeux de l'Amérique. Ce n'était pas drôle, ce mépris pour les écrivains de SF. Cela nous empoisonnait la vie »¹. Il rapporte avec une émotion incrédule sa réception à la Convention de Metz (mai 1976) en qualité d'invité d'honneur. « C'était fantastique (au sens d'irréel) d'être en France et de voir tous mes livres dans de belles éditions de luxe au lieu des petits livres de poche avec ces couvertures « aux prunelles pelées » comme dit Spinrad [...] Je pense que c'est là à Metz que j'ai été pleinement heureux pour la première fois ». Le manque de considération qui pesait si lourdement sur les écrivains des genres populaires explique sans doute la reconnaissance avec laquelle les écrivains acceptent le contact épistolaire ou personnel avec les fans. Dans la micro-société du *fandom* ils puisent l'estime indispensable à leur activité.

Le cynisme apparent de certains écrivains est peut-être une défense contre ce mépris. Poul Anderson déclare crûment que l'écrivain de SF cherche à soutirer au client l'argent qu'il consacre d'ordinaire à sa chope de bière et que l'auteur doit se comporter en conséquence, c'est à dire qu'il ne doit pas se faire d'illusions. C'est la commercialisation à outrance qui est responsable de

1. Philip K. Dick, « The Profession of SF : The Lucky Dog Pet Store », *Foundation* 17, septembre 1979, p. 48.

pareilles attitudes. Tant que les auteurs ne peuvent pas estimer leur œuvre ils doivent se défendre de faire un acte artistique.

Une solution pour beaucoup d'écrivains est de faire la distinction entre leur production alimentaire (*pot-boilers*) qu'ils méprisent ouvertement, et leurs vraies œuvres. Leur production se développe sur deux niveaux disparates, le cas le plus ironique étant celui de Moorcock qui à un moment donné s'épuisait à écrire des *pot-boilers* d'*heroic fantasy*¹ pour payer les dettes de son magazine d'avant-garde *New Worlds*, dans lequel il n'avait plus le temps d'écrire. Ce divorce entre la SF alimentaire et la SF de qualité pèse directement sur l'évolution du genre.

L'image romantique du créateur isolé dans sa tour d'ivoire n'est pas de mise en SF. L'auteur de SF est soumis à une multitude d'exigences et de pressions. Sa survie économique est souvent précaire, si bien qu'il cherche auprès du *fandom* le soutien indispensable. Malgré les rivalités professionnelles, on est souvent surpris de la solidarité qui existe entre écrivains, des amitiés qui surmontent les oppositions politiques et esthétiques. Ellison le gauchiste peut ainsi écrire une nouvelle avec le scientologue Van Vogt, et l'on est stupéfait d'entendre Philip K. Dick, le symbole de l'artiste marginal en rupture avec L'Establishment, la morale, voire la légalité, déclarer avec émotion : « Mon père spirituel est R. Heinlein. »

James Blish lui-même après avoir dénoncé avec vigueur l'anti-intellectualisme du genre, lance un cri d'alarme en 1962 dans l'article « One Way Trip », lorsqu'il s'aperçoit que le contact étroit que l'auteur entretenait avec son public est en train de s'estomper. Dans beaucoup de magazines le courrier des lecteurs, ce pilier de la communication, est jugé trop banal et remplacé par une rubrique critique, si bien que les lecteurs ne font plus entendre leur voix. Selon James Blish il se crée une rupture de communication, un vide préjudiciable autour du couple écrivain-*editor*. C'est par snobisme, pour renier la littérature populaire, que les magazines chassent le courrier des lecteurs, dit-il, « au moment où ils adoptent les illustrations abstraites bicolores, les

1. L'*heroic fantasy*, quelquefois appelée en Français épopée fantastique, et le *space-opera* sont deux sous-genres voisins, également dominés par les aventures épiques et une opposition manichéenne entre le Bien et le Mal. L'*heroic fantasy* est intemporelle et se déroule dans les cultures d'un Moyen Age de convention où la magie joue un grand rôle : une de ses variétés porte d'ailleurs le nom de *sword and sorcery*, épées et magie. Le *space-opera* transporte des aventures identiques dans le futur et dans un cadre intergalactique où la magie est remplacée par des inventions tout aussi merveilleuses.

citations pédantes, les grands noms de la littérature générale, et autres symptômes de promotion sociale ». Voilà qui exprime bien son dilemme. En exigeant une SF de qualité James Blish craint d'avoir introduit le loup bourgeois dans la bergerie populaire : respectabilité ne veut pas dire qualité. C'est en dialoguant avec son propre public et non avec la littérature du *mainstream* que le genre doit chercher à s'améliorer.

L'agent littéraire

Comment évaluer l'importance prise par les agents littéraires qui se chargent de trouver un débouché à la production de leur client ? Cet intermédiaire n'est pas propre à la SF mais il s'est généralisé en SF au moment où l'auteur prenait un peu d'autonomie. Il peut représenter un rempart entre l'écrivain et la tyrannie de l'*editor*. Heinlein en 1966, au faite de sa gloire, écrivait encore : « Les auteurs qui veulent rester dans la profession écoutent très attentivement les suggestions des *editors*, même lorsqu'ils pensent qu'ils sont restés trop longtemps au soleil sans chapeau »¹. Au lieu d'ajuster directement son œuvre au marché l'auteur peut enfin écrire à sa guise et laisser à son agent le soin de trouver le débouché approprié. Cette distance accroît la liberté de l'écrivain et la capacité d'innovation du genre, dans la mesure où trop d'*editors* tendent à perpétuer une formule qui a fait ses preuves commerciales. Ce sont les auteurs reconnus qui peuvent utiliser cet écran protecteur pour accroître leur marge de liberté mais en ce qui concerne les débutants on peut redouter que l'influence de l'agent promu conseiller littéraire n'ait remplacé celle de l'*editor*. Comme l'agent est presque toujours un écrivain chevronné rompu aux critères du marché ses conseils ne sont pas nécessairement plus éclairés que ceux des *editors*.

Les exemples d'abus de pouvoir d'agents littéraires ne manquent pas, le plus frappant étant celui de l'agent américain de J.G Ballard, qui, recevant de son client une nouvelle intitulée « L'Assassinat de J.F. Kennedy considéré comme une course automobile de descente » (« The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race », 1969) en fut

1. Robert A. Heinlein, Préface à *The Worlds of R.A. Heinlein*, Ace, New York, 1966, p. 12.

si choqué qu'il décida de ne pas l'envoyer à Harlan Ellison qui était pourtant à la recherche de nouvelles considérées comme impubliables pour son anthologie *Visions dangereuses*. En l'occurrence l'agent littéraire avait été avec zèle le gardien de la norme ainsi que de la morale et du bon goût. Cet incident fut à l'origine d'un malentendu prolongé entre Ellison et Ballard, persuadé qu'Ellison malgré ses rodомontades avait eu peur de publier sa nouvelle.

Toute innovation ne peut que rompre avec l'état du genre : il est donc inévitable que d'un point de vue commercial le nouveau produit soit ressenti comme non-conforme, non-adapté à la demande, puisqu'il se propose justement de modifier le goût et de changer le paysage intellectuel ou esthétique. L'innovation a ainsi tout à redouter des interventions et des conseils des spécialistes qui représentent l'état du marché. Ces intermédiaires risquent de repérer et de dénoncer précisément l'innovation perturbatrice et de l'éliminer ou de la réduire à des proportions commercialisables. Voici qui explique que des intermédiaires routiniers agissent comme un volant d'inertie sur l'évolution du genre : ce n'est que lorsque des *editors* ou des agents non conformistes comme Campbell, Gold, Boucher, Knight, Ellison ou Moorcock font coïncider le désir de changement de quelques auteurs et d'un certain public que le genre découvre de nouveaux horizons, plus tard colonisés par les épigones. Fort heureusement, l'esthétique de la SF valorise la nouveauté et meurt de la monotonie, si bien que les percées novatrices sont les bouffées d'oxygène indispensables à la survie du genre.

Gérard Cordesse
La nouvelle
science-fiction
américaine

Différente, la « nouvelle » science-fiction américaine, celle des vingt dernières années, devenue genre littéraire à part entière ? Assurément. Dans son élaboration même, tout d'abord, avec l'invention du *fandom*, véritable activité parallèle à la chaîne auteur/éditeur/lecteur — réseau d'échanges au départ établi au sein du courrier des lecteurs dans les magazines spécialisés, puis indépendamment d'eux et très vite devenu un excellent stimulateur pour le monde de la SF ; loin de se satisfaire d'une réception passive et anonyme, les fans entretiennent avec les auteurs et leurs partenaires commerciaux un dialogue critique permanent, le *fandom* donnant même naissance à de nombreuses publications amateurs, qui servent de terrain de formation pour les jeunes écrivains.

Différente aussi la forme qui, rompant avec les ficelles classiques et éculées du genre, s'affirme avec l'arrivée d'écrivains révoltés (nouvelle vague), de nouveaux thèmes, de nouvelles écoles. De Bradbury à Harlan Ellison et Ursula Le Guin, Gérard Cordesse nous présente ceux qui ont animé cette évolution spectaculaire, avant de préciser l'originalité de la SF par rapport aux genres ultérieurs et voisins (roman réaliste, fantastique), d'étudier son influence sur les romanciers américains actuels (Burroughs, Nabokov) et de présenter les talents les plus prometteurs de ces dernières années : Delany, Wolfe, Varley, Bishop, Crowley, etc.

La littérature connaît des moments privilégiés où des genres naissants sont portés par toutes les couches sociales, tous publics confondus : ainsi le théâtre élisabéthain ou le roman anglais du XVIII^e siècle. La SF a aujourd'hui atteint un tel moment d'équilibre, où elle garde la vigueur de la littérature populaire tout en accédant à la complexité. Pour Gérard Cordesse, on ne saurait dire que son âge d'or est derrière elle : il est présent, et à venir.

Gérard Cordesse, après avoir enseigné à Berkeley, est actuellement professeur à l'université de Toulouse-le-Mirail.



9 782700 703504

FV 1967 - 4-84 - 89 F

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01949996 3

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

