

Introduction : L'ESSOR DE LA SCIENCE-FICTION

La science-fiction agit comme un révélateur des fantasmes qui couvent dans l'inconscient, elle éclaire l'actualité d'un jour nouveau et fait prendre conscience, parfois après coup, des réalités d'un présent souvent confondu avec les miroitements du vécu immédiat.

On peut dire que si la science-fiction a vu le jour en Europe et s'est particulièrement développée en France, puis en Angleterre comme courant littéraire, ce sont les années 1920-1950 aux États-Unis qui marqueront son premier âge d'or. De cette période émergent plusieurs figures marquantes comme Howard Philips Lovecraft, Isaac Asimov, Raymond Bradbury, Arthur C. Clarke, Frederik Pohl, Robert Heinlein ou encore Alfred Bester. Cependant, c'est avec le cinéma que la science-fiction crève l'écran. Parmi les films majeurs de cette période, on peut citer *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902), *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922) et *Metropolis* de Fritz Lang (1927). *Frankenstein* de James Whales (1931) et *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933) quant à eux, plus populaires, restent emblématiques de cet engouement du public pour le genre fantastique. La bande dessinée n'est pas en reste, avec l'explosion des *comics* comme *Buck Rogers* et *Flash Gordon* ou bien ceux consacrés aux super-héros (*Superman*, *Batman*, *Wonder Woman* de la DC Comics, ou bien *Spiderman*, les *Quatre Fantastiques*, les *X-Men* de la Marvel).

Cet essor de la science-fiction est étroitement corrélé à **son rôle informatif** : au début du XX^e siècle, il y a, aux États-Unis, de la part des jeunes, une demande d'informations concernant la science et la technologie. Nombre de revues spécialisées voient le jour : *Weird Tales* en 1923 ; *Amazing Stories* en 1926 ; *Wonder Stories* en 1929 ; *Astounding Stories* en 1930. Le premier rôle de ces revues est, selon l'expression de Lardreau, de « déployer la puissance imaginaire de la science », de la transformer en vision du monde et en perspective d'avenir. Elles ont pour fonction, en d'autres termes, de déployer en images les visions du monde implicites que secrètent les théories scientifiques, afin d'évaluer leur valeur pour l'homme, dans la perspective du mieux-être social et d'une quête du bonheur personnel.

Nous touchons là au deuxième aspect, plus spécifique, de la science-fiction, à savoir **sa fonction de critique sociale et politique**. L'idée de considérer la science-fiction comme une forme de critique sociale est apparue au début des années cinquante, au moment où se sont développées des technologies menaçant la liberté de l'individu (tels que le lavage de cerveau, le détecteur de mensonges, l'ordinateur ou le message subliminal*). La description du futur est de ce point de vue une manière détournée de réfléchir sur le présent, sur nos actes et leurs conséquences.

Ce n'est pas un hasard si Ray Bradbury écrit son livre *Fahrenheit 451* en 1953, au moment où, aux États-Unis, la chasse aux sorcières menée par le sénateur McCarthy bat son plein. L'écrivain entend ainsi apporter son témoignage face à la montée du totalitarisme et « critiquer le choix du progrès matériel à tout prix au détriment de la pensée et de la morale ». Il révèle ainsi à travers son récit les peurs causées par les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, le

maccarthysme¹ et d'autres événements politiques, sociaux ou scientifiques de l'époque².

Dans cette optique Robert Scholes développe le concept de « *structural fabulation* ». Cette *fabulation structurale* est une fiction qui doit répondre à certains besoins : des besoins fondamentaux, c'est-à-dire les fonctions de *sublimation** et de *cognition** ; et des besoins spécifiques à chaque époque. Comme *sublimation*, la fiction est une manière de transformer nos soucis de manière satisfaisante, une façon de supporter l'anxiété, une manière de rendre la vie supportable. La fiction apprivoise alors nos pires peurs afin de les organiser dans une forme chargée de signification et de valeurs. Dans sa fonction *cognitive**, la fiction nous aide à en connaître davantage sur nous-mêmes et notre existence. Mais pour Scholes, la fiction ne doit pas offrir une transcription de l'actualité, mais plutôt des modèles systématiques distincts de la réalité, tout en gardant des relations complexes avec celle-ci. Toute écriture est construction. Nous n'imitons pas le monde, nous en construisons une vision.

Tel est exactement le sens de l'ouvrage *Fahrenheit 451*. **Le monde de Bradbury est un monde imaginaire, mais non une utopie.** Et c'est dans cette mesure que Bradbury est optimiste. Il n'a nul besoin d'une utopie, d'une transformation de l'homme, parce que

-
1. C'est le 9 février 1950 que Joseph McCarthy, sénateur républicain du Wisconsin, dénonce, dans son discours de Wheeling (Virginie-Occidentale), la mainmise des communistes sur le département d'État. Des preuves, il n'en a pas. Il prêche la croisade, accentue un traumatisme et tâche d'en profiter pour sa carrière politique. Des listes noires circulent avec les noms de ceux qu'il faut écarter. La délation se transforme en instrument de défense. Pour se disculper, on donne des noms. La « chasse aux sorcières » a commencé.
 2. « Nous étions alors en plein maccarthysme, écrit à cet égard Bradbury. McCarthy avait forcé l'Armée à retirer certains livres « infectés » des bibliothèques européennes. L'ancien général Eisenhower, désormais Président, un des rares individus à s'être montrés courageux cette année-là, fit remettre les livres sur les étagères. » Cf. l'article de Bradbury « De l'étincelle à l'incendie » in *Fahrenheit 451*, éd. Denoël, 1995, p. 243.

l'homme n'est perdu et condamné que lorsqu'il l'accepte de l'être, individuellement.

Car c'est à une certaine forme de société que s'en prend Bradbury : celle des années cinquante où l'on vit dans une totale paranoïa*, afin de garder la mainmise sur ces gens dits libres et avant tout consommateurs. Comment s'étonner que, dans un tel climat, toutes les peurs s'exaspèrent ? Peur d'un conflit nucléaire, peur de l'étranger ou des puissances politiques étrangères¹. On ne peut s'empêcher de songer en lisant *Fahrenheit 451* aux autodafés des nazis et des maccarthystes, et à l'interdiction faite en Chine populaire de l'ouvrage de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, sous le prétexte que les animaux y parlent et que ce n'est pas réaliste...

Des années cinquante au début des années soixante-dix, le succès de la littérature de science-fiction va croissant. Cet essor correspond au développement des corporations multinationales avec leurs visions de monde néoféodal dans lequel l'individu est condamné à la servitude, menacé par les mandataires d'une société détruisant, écrasant la pensée en tant qu'individualité.

Le rayonnement géographique de la science-fiction, dès lors, est indissociable des avancées scientifiques et technologiques propres aux sociétés modernes ainsi qu'aux menaces qu'elles impliquent. On a assisté de ce point de vue à une « nouvelle vague » française dans les années 1970 (avec, entre autres, Pierre Pelot² (ou son pseudonyme Pierre Suragne), Jean-Pierre Andrevon³, Philippe Goy⁴ ou encore Dominique Douay⁵), mais aussi à l'émergence de nouveaux

1. On se rappellera *1941* de Spielberg ou *Dr Folamour* de Kubrick.

2. Cf. parmi d'autres, les ouvrages de Pierre Pelot ou de son pseudonyme Pierre Suragne, *Une autre terre/Arian Dhaye 1* (1972); *L'Expédition perdue* (1994); *Messager des tempêtes lointaines* (1996).

3. Cf. *Les Rebelles de Gandahar* (2002).

4. Cf. l'un de ces livres les plus connus, *Le Livre machine* (1975).

5. Cf. *Éclipse, ou le Printemps de Terre XII* (1975).

talents dans les pays de l'Est, avec à leur tête le polonais Stanislas Lem¹ et les frères russes Arcadi et Boris Strougatski².

Pourtant, la science-fiction parle avant tout de « condition humaine » et l'image qu'elle donne du capitalisme, de l'impérialisme et de l'industrialisation dépasse de loin les frontières des États.

La science-fiction ne propose donc pas, en détail, une chronique du social, elle fait émerger certaines questions concernant notre organisation sociale³. Elle force également le lecteur à réfléchir, et plus spécifiquement à réfléchir à ses propres attitudes envers la technologie, la science, l'économie, les structures politiques et mondiales, qui semblent poursuivre aveuglément, à l'aube du XXI^e siècle une course vers la destruction.

L'œuvre de référence est *Fahrenheit 451*, édition Folio SF n° 3, 1995.

-
1. Cf. *Le Bréviaire des robots* (1961) ou *Les Voyages électriques d'Ijon Tichy* (1976).
 2. Cf. l'ouvrage des frères Strougatski, *Stalker* (1972).
 3. On peut noter à cet égard que Michael Moore, Palme d'Or à Cannes en 2004 pour son film *Fahrenheit 9/11*, a explicitement revendiqué qu'à travers ce titre il cherchait à rendre hommage à Bradbury. Michael Moore lui a expliqué à quel point il avait adoré ses livres depuis qu'il était tout petit. Bradbury ne semble guère avoir apprécié puisqu'il a répondu qu'il tenait à ce que M. Moore lui rende son titre. On lui a dit que Michael Moore justifiait son titre en expliquant que Fahrenheit 9/11 est « la température à laquelle la vérité brûle ». « C'est commode pour lui d'utiliser mon titre pour se faire de la publicité, en laissant croire aux gens que je suis impliqué dans ce film, alors que ce n'est pas le cas » aurait répondu Ray Bradbury.

L'ŒUVRE ET SES CONTEXTES

I. PRÉSENCE DE RAY BRADBURY

A. Un écrivain

Un visionnaire

Raymond Douglas, dit Ray Bradbury, est né à Waukegan en Illinois le 22 août 1920. Considéré comme un des maîtres de la science-fiction, il a enrichi ce genre d'une réflexion intellectuelle et sociale dans des récits où se mêlent la poésie, la dérision, et parfois la cruauté. Ceux qui ne connaissent pas le visage de cet écrivain américain de quatre-vingt-quatre ans, descendant par son père d'une des sorcières de Salem¹ et fasciné par les jeux de l'imagination depuis sa rencontre, à l'âge de douze ans, avec le « magicien » d'un cirque ambulancier, découvriront derrière son air de vieil universitaire britannique, avec ses longs cheveux blancs, ses yeux bleus moqueurs, ses grosses lunettes aux verres épais, un véritable « visionnaire ».

La dimension « visionnaire » de Bradbury se différencie cependant radicalement de celle que l'on peut trouver chez d'autres auteurs de science-fiction. De la sorte, les éléments anticipatifs dans son œuvre sont intégrés au cadre de vie dans lequel ils se trouvent, mis en scène *modestement*, c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas une fin en soi, et *réalistement* c'est-à-dire qu'ils ont **une véritable fonction utilitaire**.

1. Une de ses ancêtres, Mary Bradbury, fut condamnée comme sorcière à Salem vers 1680 pour ses idées non orthodoxes.

Son œuvre est en cela fondamentalement différente de celle des auteurs de *space-opera* américains, ou des explorateurs de mondes et de pouvoirs extraordinaires. Il faut lui reconnaître une « humilité technique » se traduisant par une certaine modestie ou du moins l'absence totale d'arrogance dans les assertions* à prétentions scientifiques : ainsi, là où des auteurs comme Philip K. Dick nous offre le spectacle d'une bête d'un autre monde¹, Bradbury reste suffisamment sobre pour nous décrire de façon très réaliste un robot limier de laiton, de cuivre et d'acier semblable à un gros chien².

Bradbury, tout visionnaire qu'il est, préfère se situer dans une optique plus littéraire, se définissant lui-même comme *fabuliste*, voire comme *conteur*, l'un n'excluant pas l'autre d'ailleurs³. Car pour Bradbury, **la technique et ses progrès ne s'assimilent pas directement à la magie** : même si son utilisation comme source de *merveilleux* est fréquente chez lui, il s'agit d'un émerveillement lucide, et il considère explicitement que, s'il est impossible de tout expliquer, et si l'on ne peut pas dire non plus que « rien n'est inex-

-
1. Cf. *Le Père truqué (The Father Thing)* de Philip K. Dick in Fiction n° 29, 1954, p. 44 : « [...] Une bête rouge brique, le corps scindé en articulations, les pattes recourbées et interminables, qui creusaient frénétiquement le sol sous elle... »
 2. *Fahrenheit 451*, p. 46 : « La chiche lueur d'une heure du matin, le clair de lune qui tombait du morceau de firmament découpé par la grande baie vitrée se reflétait ici et là sur le laiton, le cuivre et l'acier du fauve animé d'un léger frémissement. La lumière jouait sur des parcelles de verre rubis et sur le nylon des poils-antennes plantés dans la truffe de la créature qui frissonnait tout doux, tout doux, ses huit pattes à coussinets de caoutchouc repliées sous elle de façon araignée. »
 3. Dans une interview à *l'Express* en 1980 à l'occasion de l'adaptation au théâtre de ses *Chroniques martiennes* à Paris, Bradbury indiquait à son metteur en scène Jean-Claude Amyl :
J.-C. A. — Vous vous considérez donc aussi comme un fabuliste ?
R. B. — Oui, et les autres choses ne marchent pas tellement bien. D'une certaine manière, le terme « science-fiction » n'est pas assez vaste. Car nous écrivons tous de la science-fiction. Si j'avais écrit une nouvelle il y a quarante ans, sur le mal que vous avez eu à vous garer en venant ici aujourd'hui, les gens auraient dit : « Comme c'est ridicule ! Cela n'arrivera jamais. » [...] Si un romancier est intéressé par ce qui se passe dans le monde, il lui faut écrire de la science-fiction.

plicable », *tout* peut faire l'objet d'une tentative de compréhension, d'un effort d'explication.

Ainsi, les descriptions du quotidien de la *société future* que l'on peut trouver dans *Fahrenheit 451* témoignent de **cet effort explicatif et anticipatif** : portes d'entrée automatiques à reconnaissance digitale ; murs écrans répercutant des images à l'infini ; machines à laver, qui pour la ménagère de 1950, constituent encore une affreuse corvée en comparaison des procédés plus modernes envisagés par l'auteur¹.

Dans le domaine de l'image-spectacle, ce qui est particulièrement étonnant est l'anticipation que fait Bradbury de concepts pour le moins modernes, et difficiles à rattacher à quelque donnée que ce soit de l'époque. Qu'on en juge :

Radio. Télévision. On a commencé à avoir là des phénomènes de masse. [...] Et parce que c'étaient des phénomènes de masse, ils se sont simplifiés, poursuit Beatty. Autrefois les livres n'intéressaient que quelques personnes ici et là, un peu partout. Ils pouvaient se permettre d'être différents. Le monde était vaste. Mais le voilà qui se remplit d'yeux, de coudes, de bouches. Et la population de doubler, tripler, quadrupler. Le cinéma et la radio, les magazines, les livres se sont nivelés par le bas, normalisés en une vaste soupe. (p. 82)

Le tableau que brosse Bradbury de la société, en 1953, ressemble à s'y méprendre à ce qu'elle est devenue près de cinquante ans plus tard. Omniprésence de la télévision — pourtant pratiquement inconnue à l'époque — évolutions des techniques et des loisirs, de la qualité des productions, mais surtout des mentalités :

Une heure de télé-classe, une heure de basket, de base-ball ou de course à pied, encore une heure à copier de l'histoire ou à peindre, et encore du sport, mais vous savez, on ne pose jamais de question, en

1. *Fahrenheit 451*, p. 132 : « On les fourre dans le salon et on appuie sur le bouton. C'est comme la lessive ; on enfourne le linge dans la machine et on claqué le couvercle. » Il faut se souvenir à cet égard que le roman date de 1953 et qu'en 1944 on utilisait encore les lessiveuses en fer galvanisé.