

Le réel attrapé par l'imaginaire : Philip Dick et la science-fonctionnalisation de la réalité

Richard Saint-Gelais

Volume 30, Number 1, Fall 1997

Récit paralittéraire et culture médiatique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501190ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501190ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

The present article examines an early stage in what now appears to be a generalized dissolution of the links between fiction and reality : Philip K. Dick's *Time Out of Joint*. Through its subversion of the reader's frames of reference, this science fiction novel calls into question the expectations of both realistic and sciencefictional readers. By proposing a disquieting ontological labyrinth that anticipates Baudrillard's simulacra, it opens up the field of what could be called metafiction for the mass market.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Gelais, R. (1997). Le réel attrapé par l'imaginaire : Philip Dick et la science-fonctionnalisation de la réalité. *Études littéraires*, 30(1), 81–94. <https://doi.org/10.7202/501190ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



LE RÉEL ATTRAPÉ PAR L'IMAGINAIRE

Philip Dick
et la science-fictionnalisation de la réalité

Richard Saint-Gelais

I guess there is a lot of latitude in what you can say when writing about a topic that does not exist.

Philip K. Dick, " How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later ".

■ À première vue, et surtout pour qui s'en tient aux idées reçues, la science-fiction n'a que faire de la réalité : un genre où prolifèrent petits hommes verts, machines à voyager dans le temps et astronefs plus rapides que la lumière ne saurait entretenir que des rapports ténus avec le monde que nous connaissons. Il est aisé de montrer ce que cette conception doit aux versions médiatiques du genre. Il n'est pas aventureux, en effet, d'avancer que la représentation sociale de la science-fiction se construit en bonne partie sur des matériaux médiatiques (films, séries télévisées, voire couvertures de romans) qui sont parfois loin de contredire l'idée selon laquelle la science-fiction se réduirait à une panoplie de motifs exotiques.

Or, si la représentation sociale du genre assimile tendanciellement l'altérité à un exotisme stéréotypé, des chercheurs plus informés insistent au contraire sur la capacité du genre à proposer une altérité moins triviale. C'est le cas, par exemple, de Jean-Marc Gouanvic lorsqu'il décrit

[...] des pratiques que l'on pourrait dire « aliénées » comme les récits d'aventures spatiales où les conflits socio-historiques contemporains sont purement et simplement déplacés dans les étoiles sous une forme édulcorée [...] Cette SF qui nie un potentiel montré réalisable dans d'autres œuvres reproduit un discours sur l'identité là où on serait en droit d'attendre un discours sur l'altérité, le potentiel du genre se trouvant dans l'émergence de l'altérité et non dans la reproduction du même. La reproduction du même est une négation de l'énergétique imaginaire et relève d'une esthétique spéculaire de la duplication, alors

que la SF est nucléairement par distanciation, non pas seulement au sens de simple procédé rhétorique, mais de finalité générique (Gouanvic, p. 30).

Or, bien qu'indéniable, cette importance de l'altérité en la science-fiction ne suffit pas à mettre le réel hors-circuit. L'altérité, en effet, n'est saillante que par l'écart qu'elle constitue par rapport à un cadre de référence convenu. Autrement dit, si les *textes* de science-fiction promeuvent une altérité (plus ou moins radicale selon les cas), la *lecture* science-fictionnelle, pour sa part, ne fait jamais tout à fait l'économie du réel — ou plutôt de l'encyclopédie qui s'y rapporte¹ — ne serait-ce que pour mesurer à quel point la fiction s'en démarque. Est-ce à dire que le réel, s'agissant de science-fiction, n'est convoqué que pour être mieux congédié ? Les choses sont un peu moins simples. Ainsi, Gouanvic note lui-même que, si le potentiel du genre se trouve du côté de l'émergence de l'altérité, la science-fiction recouvre aussi des pratiques « aliénées », réduplicatrices en ce que leur altérité, illusoire au bout du compte, dissimulerait une résurgence involontaire du « même » — du réel et de ses diverses versions idéologiques — au sein de l'imaginaire². La part la plus tapageuse du domaine médiatique n'y est pas, encore une fois, pour rien : combien de films et de séries télévisées

n'offrent en fait que la transposition de westerns ou de drames psychologiques dans un cadre relégué au rang de décor exotique ?

On se gardera toutefois de considérer le « retour vers le réel » comme une trahison de la « finalité générique », pour reprendre les termes de Gouanvic, de la science-fiction. C'est que, outre les réticences qu'on peut éprouver face à l'idée même d'une finalité du genre, quel qu'il soit³, il faut noter que l'altérité de la science-fiction n'est pas contrariée que par les textes réduplicateurs, mais aussi par certaines stratégies de lecture — et, au premier chef, par la lecture allégorique (ou plutôt allégorisante) qui veut voir dans maints textes une métaphorisation de certaines données socio-politiques actuelles. Deux exemples, qui se rapportent respectivement à *Dr. Bloodmoney*, de Philip Dick, et à *In the Country of Last Things*, de Paul Auster :

In *Dr. Bloodmoney* [...] the Bluthgeld menace is supplanted by the deformed American obstinately associated with the product of Bluthgeld's fallout — the Ayn Rand follower and cripple Hoppy, wired literally up to his teeth into the newest electronic death-dealing gadgets. Clearly, *Bluthgeld relates to Hoppy as the German-associated World-War-II and Cold-War technology of the 1940s and 50s to the Vietnam War technology of the 60s* (Suvin, p. 82. C'est moi qui souligne).

1 On aura reconnu la notion proposée par Umberto Eco (1985). L'encyclopédie, en ce sens, n'est pas un simple décalque de la réalité, mais bien un système socio-sémiotique à géométrie éminemment variable.

2 La notion de réduplication a d'abord été proposée par Michel Butor : « [...] Le résultat sera une réduplication appauvrie de la réalité quotidienne. On nous parle d'une immense guerre entre civilisations galactiques, mais nous voyons très vite que la ligue des planètes démocratiques ressemble étrangement à l'O.N.U., et l'empire de la nébuleuse d'Andromède à l'Union Soviétique telle qu'un lecteur du *Reader's Digest* peut se la représenter, et ainsi de suite. L'auteur n'a fait que traduire en langage de S.-F. un article de journal lu la veille au soir » (Butor, 1953, p. 228-229).

3 Voir à ce sujet les travaux de Jean-Marie Schaeffer (1989), qui montrent à quel point l'idée de finalité participe d'une conception à tout le moins discutable des processus de transformation des genres.

In the Country of the Last Things is occupied not with a future dystopia but with a hellish present. Its citizens are no more inhabitants of the future than Swift's Houyhnhms are natives to some unmapped mid-Atlantic island. They belong to the here and now, to its ethical, spiritual, and cultural chaos (Washburn, p. 63).

On peut rester songeur devant de telles lectures qui « trouvent » dans les textes ce qu'en fait elles y injectent à la faveur d'une corrélation qui est loin d'aller de soi. Tout comme on pourra se demander ce qui, sinon justement une stratégie interprétative préalable, permet, côté Gouanvic ou Buttor, de critiquer une science-fiction réactionnaire (parce que liée « rédupliquativement » à la réalité) et, côté Suvin ou Washburn, de valoriser une science-fiction critique (parce que liée allégoriquement à cette même réalité). Au-delà des divergences manifestes entre ces positions, se profile une commune obstination réaliste qui, face à la science-fiction, ne laisse pas de surprendre ; il semble en effet que, pour certains, la science-fiction ne semble guère pouvoir être pensée qu'à partir — et en fonction — de la réalité. Le plus curieux est que cette manœuvre se retrouve aussi sous la plume de critiques spécialisés, peu suspects de mépris envers le genre. Soit par exemple le commentaire que Darko Suvin propose à partir de *The Man In the High Castle*. Ce roman de Philip K. Dick est une uchronie, c'est-à-dire un récit situé dans un monde parallèle où les États-Unis, après que la deuxième guerre mondiale ait été remportée par les forces de l'Axe, sont divisés en deux territoires, l'un contrôlé par les Japonais, l'autre par les Nazis. Monde

parfaitement imaginaire, on le voit, ce qui n'empêche pas Suvin de considérer que Dick y a commis une gaffe politique majeure en supposant que le régime fasciste japonais serait nettement plus tolérable que le régime fasciste allemand⁴.

Ce qui surprend, dans ce jugement, c'est l'aisance avec laquelle Suvin ramène le statut du roman de Dick à celui d'un contre-factuel. On sait qu'un contre-factuel est un énoncé enchâssant la référence à un état de choses imaginaire dans une proposition soumise à la véridiction, comme par exemple : « Si une panne d'électricité survenait maintenant, je risquerais de perdre ce document et d'avoir à réécrire le début de cet article ». Dans le cas de *The Man In the High Castle*, cela prendrait la forme de l'assertion : « Si les Japonais avaient occupé l'ouest des États-Unis après avoir gagné la guerre, leur régime politique aurait été sensiblement plus acceptable que celui des Nazis » — assertion que Suvin n'hésite pas à récuser.

On devine sans difficulté les avantages d'une telle stratégie interprétative : elle permet de reconnaître l'altérité des mondes science-fictionnels, tout en subordonnant cette altérité à des critères de véridiction importés du réel. Il faut réfléchir un peu davantage pour mesurer son inconvénient : pareille stratégie réduit la fiction à ses (prétendus) contenus propositionnels, et néglige du coup les possibilités propres du *discours* de fiction — à commencer par la possibilité de suspendre ou de transformer les maximes de vraisemblance prévalant dans notre monde de

4 « [...] the assumption that a victorious Japanese fascism would be radically better than the German one is the major political blunder of Dick's novel » (Suvin, 1983, p. 76).

référence, et donc d'appuyer une lecture qui va jusqu'à remettre en cause ses propres bases encyclopédiques. Le paradoxe est alors le suivant : la reconnaissance générale de la fictionnalité de la science-fiction s'accompagne çà et là (et chez bien d'autres commentateurs que Suvin) d'une restriction tacite des répercussions que cette fictionnalité est susceptible d'entraîner lors de la lecture. Ainsi, on prendra pour acquis que les mondes futurs sont des anticipations, donc des extrapolations basées sur le présent de l'écriture. On suppose alors que le monde fictif n'est pas autre chose que notre monde, à cette différence près qu'il est saisi — et décrit — à un stade ultérieur de son évolution. Le tour de passe-passe consiste à souligner l'écart chronologique tout en déniait implicitement l'écart ontologique : à la limite, la science-fiction se trouve ramenée à une simple extension de la réalité — bref, à une non-fiction. À ce compte, la science-fiction devient ni plus ni moins qu'une variété romancée de la prospective.

Certes, une telle attitude est manifestement impossible face à *The Man In the High Castle*, puisque ce roman est basé sur des événements historiques appartenant à un passé qui n'a jamais été que virtuel. Mais le commentaire de Suvin montre que la problématique réaliste peut emprunter une autre avenue : celle qui consiste à voir dans le monde parallèle une sorte d'anticipation rétrospective et à juger la vraisemblance du régime japonais *fictif* en fonction de ce qu'on sait du régime japonais *réel* d'avant 1945. Mais cela suppose une étrange assurance de Suvin quant à ce qu'il serait advenu de ce régime dans le futur virtuel — ce dont on ne sait évidemment rien, sauf à conjecturer, donc à fabuler. Bref : malgré

les apparences, Suvin ne mesure pas la vraisemblance du roman à l'aune de la réalité, mais bien à celle d'une « réalité » configurée pour les besoins de la cause et qui n'est en fait qu'une fiction inavouée.

Retenons de tout ceci que le statut de la science-fiction, et en particulier son rapport au réel, est indissociable des positions que la lecture est susceptible d'adopter face à elle. Or ces positions ne se réduisent jamais à la situation d'un lecteur placé devant *un* texte. Pas plus que les autres textes, ceux qui composent la science-fiction ne sont jamais lus isolément, mais sont toujours pris dans des réseaux, variables d'un lecteur à l'autre, formés d'autres textes et de la constellation mouvante des productions médiatiques qui se multiplient autour de nous. La science-fiction semble toutefois avoir investi ce domaine avec une effervescence particulière ; elle semble, surtout, provoquer au passage des effets quelque peu surprenants qui n'ont pas encore reçu toute l'attention qu'ils méritent — des effets qui ont une incidence, justement, sur ses rapports au réel.

Pour le faire voir, il convient tout d'abord de souligner cette particularité que la science-fiction partage avec d'autres genres voisins comme le fantastique ou la *fantasy* : ces genres ne proposent pas des mondes conformes à l'encyclopédie courante, mais bien des mondes imaginaires, relevant d'autant d'encyclopédies elles aussi fictives et qui, à la différence de l'encyclopédie courante, ont une portée radicalement limitée puisqu'elles ne s'appliquent chacune qu'à un seul texte : celui qui l'instaure.

Du moins en principe. Un principe qui vaut pour quantité de textes (ou de films) qui mettent en place une encyclopédie

valable pour eux seuls, mais non pour d'autres, de plus en plus nombreux, qui procèdent à un *partage* encyclopédique, c'est-à-dire se fédèrent sous une encyclopédie intertextuelle ou intermédiatique. Ce phénomène n'est certes pas récent en science-fiction, genre où les trilogies ou, plus généralement, les séries romanesques ne sont pas rares (qu'on songe par exemple à *Foundation* d'Isaac Asimov, à *Dune* de Frank Herbert ou, plus récemment et plus près de nous, au *Tyranaël* d'Élisabeth Vonarburg (1996, 1997). Mais il a pris, à travers la culture médiatique, une extension à la fois quantitative et qualitative qui n'a pas peu affecté la notion de monde imaginaire. Quelques exemples :

— Le réseau Internet accueille depuis 1986 une entreprise à long terme, impliquant quelques dizaines d'écrivains amateurs qui se consacrent à l'élaboration collective d'un univers imaginaire : le monde de Dargon⁵. Le *Dargon Project* constitue un cadre mouvant, où les lecteurs devenus collaborateurs peuvent proposer de nouveaux développements, balisés par des règles relativement souples qui donnent lieu à un ensemble potentiellement infini de récits jouissant d'une relative indépendance. *Dargon* n'est donc pas un roman-feuilleton mais une marqueterie de récits qui s'entrecroisent à travers leur commune référence à un univers (qu'en même temps

ils contribuent à modifier), tout en étant centrés sur des trames narratives distinctes, impliquant des ensembles différents de personnages (quoique certains personnages réapparaissent d'une trame à l'autre). L'ensemble, déjà immense (pas loin de deux mille pages à ce jour), constitue donc la patiente exploration d'un univers proliférant et interactif — une sorte de microcosme fictionnel du réseau Internet⁶.

— La science-fiction propose, selon la judicieuse expression de Roger Bozzetto (1990), des « livres-univers ». Que l'immense majorité de ces livres soient des textes narratifs pose de délicats problèmes, qui tiennent notamment à l'intrusion, au sein du discours narratif, de segments didactiques dont la fonction n'est pas de raconter mais de procurer un savoir de type encyclopédique sur le monde fictif⁷. Si, traditionnellement, une partie de ce savoir apparaît sous forme de documents placés dans les marges paratextuelles du récit (lexiques, cartes, chronologies...), rien n'empêche de concevoir un ouvrage qui refuse au discours narratif le privilège à peu près complet qu'il détient habituellement. Or un tel ouvrage existe : il s'agit de *Always Coming Home*, d'Ursula K. Le Guin (1985), « roman » en fait constitué de récits de vie, de poèmes, d'illustrations et de notes ethnographiques diverses se rapportant au peuple — imaginaire bien entendu — de

5 Les textes produits dans le cadre du *Dargon Project* ont d'abord été publiés par le magazine électronique *FSFNet* puis, à partir de 1988, par *DargonZine*. Les collections complètes des deux magazines sont disponibles sur le site du projet à l'adresse suivante : <http://www.shore.net/~dargon>.

6 Ce support n'est d'ailleurs pas sans incidence sur la lecture de *Dargon* qui est une lecture à géométrie variable : les lecteurs peuvent aborder l'ensemble à partir du début ou en cours de route, selon le moment où leurs pérégrinations à travers le *Web* les amène à croiser *Dargon*, selon aussi le parcours qu'ils choisissent d'adopter : on peut tout aussi bien lire l'ensemble dans l'ordre de sa publication que lire en continuité les différentes séries (celles consacrées à Loric, à Atros, à Je'lanthera'en, etc.).

7 J'ai analysé quelques-uns de ces problèmes dans « De l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction » (Saint-Gelais, 1995).

Kesh. Livre touffu et qui, de par son hétérogénéité, constitue un « roman médiatique » (il existe même une édition en coffret comprenant une cassette sur laquelle de la musique de Kesh a été enregistrée) ; formule étonnante, expérimentale presque, et en même temps réponse rétrospectivement évidente au problème moteur de la science-fiction : comment donner à lire un texte qui soit à lui seul *un monde* ?

On aura compris que ni *Dargon*, ni *Always Coming Home*, ni cet autre ensemble tentaculaire et exemplairement médiatique qu'est *Star Trek*⁸ ne parviennent à livrer, de façon totalisante, des encyclopédies imaginaires qui puissent prétendre à la complétude. Il n'en demeure pas moins que ces entreprises — le terme d'œuvre n'est décidément plus de mise — court-circuitent les frontières traditionnelles entre les textes, les discours ou les médias, instaurent des simulacres d'encyclopédies qui, à l'instar de l'encyclopédie courante, permettent des usages et des explorations multiples, quand elles ne bousculent pas au passage la notion de fiction — et celle de réalité. Balzac faisait concurrence à l'état civil mais insérait *la Comédie Humaine* dans un cadre de référence préconstruit. La science-fiction est plus ambitieuse, ou plus téméraire, dans la mesure où elle aboutit, asymptotiquement, à une *réinvention médiatique du réel*.

On commence à peine à mesurer les conséquences de ce nouveau régime de fiction. Dans la perspective qui est celle

du lecteur, le privilège du réel tient à ce qu'il constitue un cadre de référence dont la portée dépasse les actes singuliers de lecture. Le réel est le lieu d'où il part à chaque nouvelle lecture ; ceci ne l'empêche pas d'opérer sur lui des modifications, mais qui ne seraient jamais que provisoires : tel roman amène le lecteur à meubler ce cadre de personnages, de lieux et d'événements inédits, mais qui n'iront pas grossir l'encyclopédie générale. Or c'est précisément ce privilège du réel qui tend à s'effriter avec l'élaboration, au sein du domaine médiatique, d'encyclopédies parallèles, non plus confinées à une œuvre mais traversées et retraversées, relancées, voire subverties (comme le montrent bien les réappropriations homosexuelles de *Star Trek*, pour s'en tenir à ce seul exemple) : encyclopédies au sens fort que celles-là, c'est-à-dire mobilisables sur un champ intertextuel ou intermédiatique et susceptibles d'un développement proprement inarrêtable.

Or ce réel réinventé est à la fois distinct du nôtre et serti en lui : le monde où nous vivons est, en même temps, celui où apparaissent et prolifèrent, en une germination indéfinie, des réseaux encyclopédiques imaginaires — mais actualisés en des textes, des séries télévisées et des films bien concrets. On ne se surprendra donc pas si la réinvention médiatique aboutit, dans bien des cas, à une *invasion science-fictionnelle du réel*. Témoin ces artefacts qui se donnent comme issus de divers mondes imaginaires mais que tout un cha-

8 Qui ne comprend pas que les séries télévisées et les films mais aussi une imposante collection de « novélisations » et de romans inspirés de la série, une myriade de *fan fictions* ou récits amateurs, « apocryphes » (sur lesquels on consultera l'étude de Jenkins (1992)), de critiques et d'ouvrages de référence (dont un dictionnaire anglais-klïngon (Okrand, 1985).

cun peut palper ici et maintenant, comme le dictionnaire klingon de Mark Okrand, l'indéchiffrable et fascinant *Codex Seraphinianus* de Luigi Serafini (1983) ou même, plus prosaïquement, cette carte de crédit *Star Trek* récemment lancée par MasterCard⁹. Le réel n'est plus tout à fait cette vaste zone préservée des constructions imaginaires de la science-fiction, et à laquelle on reviendrait comme un port d'attache : il tend à devenir le champ de manœuvres ludiques et malgré tout affolantes de par le vacillement qu'elles provoquent.

De toutes parts, donc, la science-fiction contemporaine apparaît aussi comme une labyrinthique exploration, non seulement des univers fictifs considérés en soi, mais aussi des paradoxes provoqués par l'essai-mage intermédiatique de ces univers. Un essaimage qui ne se ramène pas au seul phénomène de l'adaptation : ce à quoi on assiste, depuis quelques années, c'est à des formes de migrations intertextuelles et intermédiatiques qui nous amènent à réviser de fond en comble notre conception de la fiction. Le cas de la *fan fiction* le montre bien : comment parler d'une fiction, avec ce que cela suppose de cohérence et de stabilité, lorsque celle-ci correspond en fait à un réseau de versions et de contre-versions en continuelle expan-

sion, ou encore lorsque des commentaires sur *Star Trek* sont énoncés, non pas de l'extérieur mais bien de l'intérieur de ce monde¹⁰ ? La science-fiction, alors, apparaît comme autre chose qu'un genre paralittéraire qui ne pourrait accéder au rang de littérature « sérieuse » qu'à travers une visée sociologique ; elle apparaît aussi comme l'un des lieux où la représentation est à la fois mise en jeu et mise en cause — l'un des lieux, donc, de la modernité, voire de la postmodernité.

Cette comparaison pourra surprendre. La science-fiction n'a-t-elle pas la réputation de privilégier des formes obsolètes de la narrativité, alors que le roman moderne et postmoderne les a radicalement remises en cause ? Regardons-y pourtant d'un peu plus près. *Total Recall*¹¹ entraîne le Arnold Schwarzenegger dans un dédale d'hypothèses qu'on aurait pu croire réservé au Mathias du *Voyeur* ou à l'Édouard Manneret de *La maison de rendez-vous*. Exemple isolé ? Difficilement : voyez *Jacob's Ladder*¹² ; songez que des fans s'ingénient à faire s'entrecroiser des univers fictifs en principe étanches, transplantant sans ménagement, par exemple, les personnages de *Doctor Who* sur la planète des singes, le studio de *Wheel of Fortune* ou dans l'auberge de *Fawlty Towers*¹³.

9 Dont on a pu voir la publicité dans le numéro d'octobre 1996 du magazine *Sci-Fi Universe*. Pour plus de détails sur la notion d'artefact science-fictionnel, voir Saint-Gelais (1994).

10 Voir par exemple plusieurs des articles de la revue *Trek*, réunis depuis 1978 en une série d'anthologies annuelles publiées par Walter Irwin et G. B. Love (*The Best of Trek*, New York, Signet (New American Library)).

11 Film de Paul Verhoeven (sur un scénario de Ronald Shusett, Dan O'Brannon et Gary Goldman), tiré d'une nouvelle de Philip K. Dick, « We Can Remember It for You Wholesale » (1966), et qui lui-même a donné lieu à une « novélisation » (Anthony, 1989), d'ailleurs passablement affadie. L'intermédiatique, domaine par excellence de versions à la fois mêmes et autres, ne connaît pas le principe de non-contradiction : l'histoire novélisée par Anthony est conforme à l'histoire filmée par Verhoeven, mais son régime narratif fait s'évaporer les ambivalences soigneusement ménagées par la version cinématographique.

12 Film d'Adrian Lyne, sur un scénario de Bruce Joel Rubin (1990).

13 Voir Jenkins (1992, p. 170).

Rien là pourtant — cette différence doit être soulignée — qui procède d'un refus ou d'une subversion de la représentation : ce à quoi on assiste, de manière de plus en plus marquée, c'est plutôt à un emballage de la représentation qui finit par se retourner contre elle-même et, dans sa prolifération jubilatoire, par prendre la fabulation à son propre jeu : un jeu envahissant, autoréférentiel et souvent automodificateur¹⁴, poursuivi bien au-delà des frontières respectives des œuvres puisqu'il atteint, de proche en proche, une bonne part de la culture médiatique.

L'un des lieux exemplaires de cette mutation — il y en a assurément d'autres — se dispose dans un ensemble de récits de science-fiction dont on commence, depuis quelques années, à mesurer l'importance : ceux, justement, de l'Américain Philip K. Dick. Au point que cet ensemble apparaît aujourd'hui comme un des sites d'émergence de ce que j'appellerai ici la *science-fictionnalisation de la réalité*.

À première vue, pourtant, les étranges dispositifs textuels mis en place dans les romans de Dick semblent n'affecter que la fiction — et plus précisément la notion de réalité fictive, avec ce qu'elle implique de stabilité et de complétude ontologique. Les réalités fictives mises en place dans les textes de Dick ont en effet la troublante particularité d'être instabilisées de l'intérieur, en ce qu'elles accueillent des mécanismes, drogues ou organismes — *Ubik* dans le roman du même nom, le Chew-Z dans *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*,

l'étrange forme de vie ganymédienne dans *The Unteleported Man* — qui créent des poches de réalité d'abord virtuelles, mais où s'engouffre bientôt l'ensemble de la réalité fictive, de telle sorte que la tension diégétique (les conflits entre personnages ou forces sociales fictives) devient progressivement une tension ontologique (un jeu d'interférences, de captures et de contre-captures entre registres fictionnels) — sans cesser pour autant d'alimenter la tension diégétique. Ou, pour le dire autrement : l'histoire, dans de tels romans, c'est celle de la façon dont l'histoire elle-même s'enchevêtre, vite sans possibilité de résolution.

Si cela s'applique exemplairement aux romans des années soixante — et notamment à ceux que j'ai mentionnés plus tôt : *Palmer Eldritch*, *The Unteleported Man*, *Ubik* —, qui sont de redoutables labyrinthes ontologiques, il n'en demeure pas moins que les romans antérieurs de Dick recèlent déjà quelques mines flottantes où les assurances du réalisme risquent fort d'exploser. Parmi celles-ci, une des plus complexes se tapit sans contredit dans un roman de 1959, *Time Out of Joint*.

Celui-ci est souvent décrit comme le roman de la résignation générique : Dick, après avoir écrit quelques romans *mainstream* refusés les uns après les autres par les éditeurs, serait retourné à la science-fiction, question de vivre de sa plume. Mais une plume fortement teintée de réalisme, les éléments science-fictionnels étant réduits au strict minimum requis par les conventions génériques¹⁵.

14 Sur la notion de jeu automodificateur, voir Hofstadter (1979, p. 687-688).

15 Je renvoie par exemple aux propos de Lou Stathis qui, dans sa postface à une réédition de *Time Out of Joint*, parle d'ornements science-fictionnels constituant un remplissage peu pertinent (« the sf trappings seem like irrelevant filler » Stathis, 1984, p. 254).

Le fait est que les premiers chapitres de *Time Out of Joint* ne se distinguent guère de ce qu'on pourrait lire dans un roman *mainstream* : on y trouve des personnages ordinaires vivant des situations on ne peut plus quotidiennes dans un cadre bien peu exotique, à savoir une petite ville américaine de la fin des années cinquante, avec son supermarché, son dentiste chez qui il faut amener son enfant, son terrain vague laissé à l'abandon, son journal proposant chaque matin un concours aux lecteurs, et ainsi de suite.

Mais ne rendre compte d'un tel récit qu'en termes de circonstances, sinon d'intentions scripturales, ce serait négliger du même coup l'incidence — le mot est faible — qu'il aura sur la lecture. Car l'incipit de *Time Out of Joint* a toutes les chances de surprendre plus d'un amateur de science-fiction — non pas en ce qu'il présenterait un monde plus extravagant que ceux auxquels le genre nous a habitués, mais au contraire en ce que le monde qu'il met en scène apparaît d'une extrême banalité : un supermarché, avec ses conversations entre employés au moment de la pause café, voilà un cadre diégétique que les lecteurs de science-fiction ne rencontrent pas tous les jours. Comme l'attribution générique ne fait pourtant aucun doute, cette banalité risque d'être finalement bien plus troublante, en ce que le texte est hanté par une étrangeté pressentie (mais impossible à préciser), et combinée à un cadre quotidien que le lecteur est presque surpris de reconnaître. Ce monde doit bien avoir quelque chose de science-

fictionnel, se dit le lecteur, mais quoi ? La trivialité de la diégèse met donc en évidence, de façon parfaitement discrète mais peu à peu obsédante, le caractère lacunaire du texte — caractère qui n'apparaîtrait pas si le même texte était publié sous une bannière *mainstream*. Dans un cadre de science-fiction, au contraire, il a toutes les chances d'occasionner une lecture quelque peu paranoïaque : aborder *Time Out of Joint*, c'est fatalement finir par se dire : on me cache sûrement des choses¹⁶. Certes, la banalité du décor et des événements serait aussi de nature, dans un cadre qui ne serait pas science-fictionnel, à déclencher quelques questions, ou du moins l'attente de situations plus romanesques : sinon des aventures spectaculaires, du moins des tensions, par exemple psychologiques, entre certains personnages aussitôt promus à un rôle majeur. Mais ce type d'attente serait tout différent en ce qu'elle concernerait la suite des événements, alors que l'inquiétude du lecteur science-fictionnel tient à ce qu'il subodore que, derrière ce qu'il lit, se trame *déjà* quelque chose, d'autant plus étrange sans doute qu'il n'en sait encore rien.

On pourrait croire que, du moment que le lecteur se verra confirmer enfin qu'il s'agit bien de science-fiction, tout, génériquement parlant, rentrera dans l'ordre. Or les choses sont beaucoup moins simples, comme on peut s'y attendre chez Dick — ou plutôt : comme la production ultérieure (mais encore insoupçonnable à l'époque) de Dick devrait nous amener à le supposer. *Time Out of Joint* aurait pu, sur la

16 Bruce Gillespie (1975, p. 15) a noté un dispositif semblable dans l'incipit de *The Man in the High Castle*.

lancée de ses premières pages, se modeler sur un scénario désormais classique en science-fiction, celui où des personnages d'abord placés dans un cadre réaliste découvrent un élément extérieur faisant irruption¹⁷. Mais les choses se passent tout autrement : il advient bien quelque chose, plus précisément un dérèglement encyclopédique par rapport à notre monde de référence, mais ce dérèglement ressemble fort peu à ce qu'on aurait pu attendre. Qu'on en juge : lors d'une conversation à propos d'un Club du Livre, il est question d'un roman qui vient d'être publié : *la Case de l'Oncle Tom*, de Harriett Beecher Stowe.

La surprise que cela procure aux lecteurs est une surprise non pas simple mais feuilletée : une cascade d'étonnements qui frappent simultanément la lecture. L'étonnement, d'une part, de découvrir que dans le monde fictif — un monde fictif, je le rappelle, qui ressemblait jusqu'ici à s'y méprendre au monde réel — *la Case de l'Oncle Tom* a été écrit et publié pendant les années 1950 et non au milieu du XIX^e siècle. L'étonnement, d'autre part, de constater que cela paraît tout naturel aux yeux des personnages, et donc que leur encyclopédie ne correspond pas à la nôtre sur ce point — et, partant, sans doute sur bien d'autres points. Mais lesquels ? Jusqu'ici, tout nous amenait à supposer que les personnages habitaient un monde similaire au nôtre ; tout, sauf le statut générique du texte, qui était de nature à nous laisser anticiper, sinon une altérité convenue (extraterrestres, phénomènes télépathiques...), du moins une altérité claire et

aisément interprétable. D'innombrables récits de science-fiction procèdent ainsi, mais Dick est plus retors : face à *Time Out of Joint*, nous comprenons, certes, la nécessité d'un ajustement encyclopédique — l'Amérique fictive du roman diffère manifestement de l'Amérique réelle —, mais serions bien en peine de préciser comment, et dans quelle mesure. Cela tient bien sûr à la donnée encyclopédique qui vient tout bouleverser et au réglage de lecture qu'elle contribue à mettre en place. S'il était question d'une General Lee University, par exemple, le lecteur familier avec les techniques discursives de la science-fiction n'aurait pas grand peine à identifier cela comme un indice signalant que la Guerre de Sécession a connu une issue différente de celle que nous savons. Mais que faire d'une publication de *la Case de l'Oncle Tom* reportée d'un siècle ? Comment en inférer des propositions générales sur le monde fictif ?

La seule solution consiste bien entendu à poursuivre la lecture, attentif cette fois au fait que l'incongru peut surgir du quotidien, et que la réaction des personnages ne peut servir d'indice puisque ce monde fictif est *leur* monde de référence. La paranoïa encyclopédique, on le voit, se confirme. Elle ne fera que s'aggraver lorsqu'il apparaîtra que les indices subséquents ne nous sont que d'un bien mince secours pour comprendre à quel monde nous avons affaire. Un personnage aperçoit dans un stationnement une Tucker et souhaite pouvoir s'offrir une aussi superbe voiture. Pour ceux d'entre les lecteurs qui savent

17 On n'a qu'à songer par exemple à des films comme *Invasion of the Body Snatchers* de Don Seigel ou *Encounters of the Third Kind* de Stephen Spielberg.

que les Tucker furent un échec commercial, cela constitue un signe d'altérité du monde fictif par rapport au nôtre, mais qu'ils seraient bien en peine de corrélérer avec l'indice précédent : qu'est-ce que cette voiture pourrait bien avoir en commun avec la date de publication de *la Case de l'Oncle Tom* ? On est bien loin du didactisme tranquille de la plupart des récits de science-fiction : le texte devient sous nos yeux un puzzle encyclopédique.

La leçon de ce dispositif ne doit d'ailleurs pas être circonscrite au seul roman que nous lisons. Comment mieux donner à lire, en effet, que les textes de science-fiction, contrairement à l'opinion répandue, ne créent pas des mondes mais instaurent, en fait, des fragments de monde ? Si la plupart des récits parviennent à susciter l'illusion d'une totalité encyclopédique, *Time Out of Joint*, au contraire, place son incomplétude encyclopédique au centre des préoccupations de ses lecteurs.

Mais même cette leçon finit par être remise en question. C'est que les incongruités encyclopédiques, aussitôt apparues, cèdent la place au quotidien — c'est-à-dire à ce qui apparaît tel aussi bien aux yeux des lecteurs que des personnages. De centrales, les préoccupations encyclopédiques passent insensiblement à la périphérie, en un constant mouvement de décentrement qui fait que les lecteurs, même s'ils en reconnaissent en principe l'importance, finissent par l'oublier, dans la mesure où leur lecture est mobilisée par un récit qui n'affiche à nouveau que du banal, du quotidien — du reconnaissable.

Jusqu'à ce que, sans crier gare, l'étrange fasse à nouveau surface. Un personnage, Ragle Gumm, subit ce qui semble une étrange hallucination : sous ses yeux, un

kiosque de boissons gazeuses semble se dématérialiser, ne laissant qu'un bout de papier sur lequel ont été imprimés les mots : KIOSQUE DE BOISSONS GAZEUSES. Un peu plus tard, un enfant ramène à la maison un exemplaire défraîchi d'un magazine qu'il a trouvé dans un terrain vague ; ses parents et son oncle le feuilletent et découvrent qu'on y parle d'une starlette dont ils n'ont jamais entendu parler : Marilyn Monroe. Cette fois, les choses se compliquent sérieusement pour le lecteur, car les questions se bousculent tout à coup.

C'est que la découverte du magazine produit des effets troublants, mais qui ne sont pas les mêmes pour les personnages et pour nous qui lisons. Pour les personnages, l'étonnement provient de ce que cette actrice, dont ils entendent parler pour la première fois, est traitée comme une personnalité connue. Pour nous, l'étonnement tient à ce que des Américains adultes vivant à la fin des années cinquante puissent ignorer jusqu'à l'existence de Marilyn Monroe. Situation qui, dans un contexte *mainstream*, aurait toutes les chances d'être interprétée en termes idiosyncrasiques : ces personnages, pour une raison certes énigmatique, ne connaissent pas la comédienne. Dans un cadre science-fictionnel, où les particularités de la fiction sont tendanciellement interprétées en termes encyclopédiques, les choses sont encore moins simples : d'une part, il n'est guère question de considérer que l'ignorance est le seul fait des quelques personnages qui nous sont présentés ; d'autre part, et contradictoirement, l'existence de la revue implique que la société fictive connaît effectivement Marilyn Monroe. Comment trancher ? Ou plutôt : où trancher ? Jusqu'à quel point le cadre de

référence des personnages concorde-t-il avec l'encyclopédie fictive ? Sur quels points, dans quelle mesure s'en démarque-t-il ? Aurions-nous affaire à un monde régi par *plusieurs* encyclopédies, incompatibles et concurrentes ? Dans un premier temps, le monde fictif nous semblait quelque chose d'énigmatique mais d'homogène, de telle sorte qu'il pouvait nous sembler suffisant d'accumuler les indices jusqu'à ce des inférences totalisantes soient possibles. Avec l'épisode du magazine, même cette assurance s'effrite : nous n'avons plus tant affaire à un monde fictif qu'à un télescopage de mondes hétérogènes, cohabitant dans un espace paradoxal et largement indécidable.

Tout dès lors se met à bouger, à trembler, y compris le monde de référence des lecteurs. Car, ce magazine qui tombe entre les mains des personnages, il serait tout à fait à sa place dans notre monde. Les personnages viendraient-ils donc de découvrir un objet appartenant à un autre univers que le leur ? Cet univers, ne serait-ce pas le nôtre, ainsi rétrogradé à l'état de monde parallèle au sein d'un monde fictif lui-même parallèle ? Non seulement le monde fictif est-il en train de voler en éclats, mais l'explosion affecte du même coup le monde de référence du lecteur, entraîné lui aussi dans la tourmente encyclopédique.

On objectera peut-être que notre monde, contrairement à celui ou ceux de *Time Out of Joint*, est bien réel, et que l'existence de Marilyn Monroe n'y fait guère de doute. Soit. Mais cela ne constitue-t-il pas une sorte d'*opting out* encyclopédique ? Les prétentions réalistes consistent à postuler une porosité encyclopédique entre réalité et fiction, de façon à lire celle-ci à partir de celle-là. Or

Dick tire justement parti de cette porosité pour déclencher une contamination inverse : sous sa plume, c'est soudain la réalité qui paraît un cas particulier de la fiction, une de ses aberrations les plus intéressantes. On aura remarqué en effet que la capture de la réalité, dans *Time Out of Joint*, se fait via un appareil de signes — le magazine, avec ses photos et ses articles —, de la même façon que la dissolution de la réalité fictive, lors de la supposée hallucination de Ragle Gumm, consistait à substituer à un kiosque de boissons gazeuses un bout de papier portant les *mots* « kiosque de boissons gazeuses ». Rappel, ricardolien à sa façon, que la fiction n'est pas autre chose qu'un précaire assemblage de mots, mais aussi première pièce d'un dispositif qui finira par faire subir le même sort à ce que le réalisme voudrait soudainement placer hors-jeu : la réalité. On voit ce qui distingue Dick des nouveaux romanciers : si ceux-ci s'attachent surtout à problématiser le fonctionnement de la représentation, Dick mise sur la représentation pour prendre la réalité dans la tourmente de ses signes.

On aura donc compris que, loin de la fascination naïve pour la technologie qui a longtemps caractérisé la science-fiction (et qui la caractérise encore aux yeux de ceux qui ne s'aventurent pas à vérifier ce qu'il en est depuis une trentaine d'années), c'est plutôt la plasticité de la fiction, sa capacité à s'invaginer et à s'auto-modifier, qui est en jeu, non seulement chez Dick mais un peu partout, au point qu'un théoricien comme Brian McHale (1987) voie dans la science-fiction un emblème privilégié de la postmodernité, entendue comme une entreprise de problématisation ontologique. Non que la science-fiction ait abandonné

en chemin la technologie imaginaire ; mais le rôle de cette dernière s'est progressivement modifié, jusqu'à aboutir à ce qu'on pourrait appeler les « gadgets métafictionnels », dispositifs à la fois fictifs et textuels, mécanismes qui appartiennent au monde fictif mais qui affectent le statut même de ce dernier¹⁸.

On aura compris aussi que ce qu'on appelle ici la science-fictionnalisation de la réalité ne tient pas au monde fictif représenté, mais bien au processus de sa dissolution graduelle — dissolution qui atteint au passage ce que le lecteur aurait pu croire à l'abri d'un tel jeu : son propre monde de référence. On voit dès lors ce qui distingue cette science-fictionnalisation des diverses tentatives visant à indexer les univers imaginaires sur une réalité à laquelle ils ne pourraient que référer, par allusion ou aveuglement idéologique. Pour celui qui lit, et davantage encore pour celui qui s'engage dans les entrelacs du domaine médiatique, la réalité est moins un point d'ancrage rassurant qu'un cadre de référence soumis à de redoutables turbulences qui n'épargnent pas toujours son statut ontologiquement privilégié. Dick, lui, ne s'y trompait pas. Le plus fascinant est qu'il y soit parvenu de l'intérieur de la fiction,

de cette zone que le réalisme voudrait entourer, pour mieux la circonscrire, d'un cordon de sécurité ontologique. Mais à ce compte, peut-on encore parler d'intérieur de la fiction, comme si celle-ci avait un intérieur et un extérieur bien définis ? Après Dick, nous ne le pourrons jamais plus tout à fait — jamais, du moins, sans une inquiétude sourde. Comme le rapporte Charles Platt dans son entretien avec Dick :

Au cours de notre conversation j'ai mentionné une notion biscornue qui me plaît beaucoup, à savoir que si je suis loin de quelque chose, sans possibilité de la voir ou de la toucher, la chose en question n'existe pas vraiment.

« Assurément !, s'est exclamé [Dick]. Ils ne construisent dans le monde [que les] choses dont ils ont besoin pour vous convaincre de sa réalité. [...] ces pays sur lesquels vous lisez des trucs, comme le Japon ou l'Australie, ils n'existent pas vraiment. Il n'y a rien du tout là-bas. À moins, bien sûr, que vous ne vous décidiez d'y aller, auquel cas il leur faut tout assembler — le paysage, les bâtiments et les gens — à temps pour que vous les voyiez. Il leur faut travailler drôlement vite » (Dick, 1981, p. 79-80).

La science-fictionnalisation de la réalité, ce serait donc finalement cela : la pulvérisation réciproque de la fiction et du réel, la contamination réciproque qui fait de chacun, et de plus en plus, la déportation à jamais incomplète et interminable de l'autre.

18 Qu'on songe par exemple au vaporisateur Ubik, véritable « restaurateur de réalité » au sein d'un univers fictif dont l'entropie finit par gagner Ubik lui-même, ou bien au projecteur de Ridpath qui, dans *A Dream of Wessex* de Christopher Priest (1977), relie une douzaine de personnages dont les contreparties « vivent » dans un univers virtuel (enchâssé dans la réalité fictive), ou encore aux implants mémoriels qui, dans plusieurs récits de Dick (à commencer par *Time Out of Joint*), permettent de modifier à loisir le passé fictif et contribuent ainsi à miner rétrospectivement la crédibilité de ce que le lecteur a pourtant lu en toutes lettres.

 Références

- ANTHONY, Piers, *Total Recall*, New York, Avon, 1989.
- BOZZETTO, Roger, « De l'univers des galaxies aux livres-univers », dans *Univers 1990*, Paris, J'ai Lu, 1990.
- BUTOR, Michel, « la Crise de croissance de la S-F. », dans *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard (Idées), 1964 [1953].
- DICK, Philip K., *Time Out of Joint*, Harmondsworth, Penguin, 1976 [1959].
- — —, *The Man In the High Castle*, Toronto, Popular Library, 1964 [1962].
- — —, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, New York, Vintage, 1991 [1964].
- — —, « We Can Remember It for You Wholesale », dans *The Collected Stories of Philip K. Dick*, tome 2, New York, Citadel Twilight, 1987 [1966].
- — —, *The Unteleported Man*, New York, Berkley, 1983 [1966].
- — —, *Ubik*, New York, Dell, 1970 [1969].
- — —, « Philip K. Dick, Interview de Charles Platt », dans Jacques Sadoul (dir.), *Univers 1981*, Paris, J'ai Lu, 1981. (traduction française de Jacques Chambon)
- — —, « How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later », dans Lawrence Sutin (éd.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage, 1995 [1985].
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset (Figures), 1984 [1978]. (traduction française de Myriem Bouzaher)
- GILLESPIE, Bruce, « Mad, Mad Worlds : Seven Novels of Philip K. Dick » dans Bruce Gillespie (éd.), *Philip K. Dick : Electric Shepherd*, Melbourne, Nostrilia Press (Best of SF Commentary), 1975.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *la Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi (Études de langue et littérature française), 1994.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979.
- JENKINS, Henry, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge (Studies in Communication and Culture), 1992.
- LE GUIN, Ursula K., *Always Coming Home*, New York, Harper & Row, 1985.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen (University Paperbacks), 1987.
- OKRAND, Mark, *The Klingon Dictionary*, New York, Pocket Books, 1985.
- PRIEST, Christopher, *A Dream of Wessex*, Londres, Abacus, 1977.
- RUBIN, Bruce Joel, *Jacob's Ladder*, New York, Applause, 1990.
- SAINT-GELAIS, Richard, « le Texte capturé par sa fiction : réflexions sur les artefacts science-fictionnels », dans *Protée*, Chicoutimi, vol. 22, 3, 1994.
- — —, « De l'impossibilité d'une poétique de la science-fiction », dans Lucie Bourassa (dir.), *la Discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur (Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, série « Séminaires »), 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1989.
- SERAFINI, Luigi, *Codex Seraphinianus*, New York, Abbeville, 1983.
- STATHIS, Lou, « Afterword », dans Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, New York, Carroll & Graff, 1984.
- SUVIN, Darko, « Artifice as Refuge and World View : Philip K. Dick Foci », dans Martin Harry Greenberg et Joseph D. Olander (dir.), *Philip K. Dick*, New York, Taplinger (Writers of the 21st Century), 1983.
- VONARBURG, Élisabeth, *Tyranaël*, Québec, Alire, 1996, 1997.
- WASHBURN, Katharine, « A Book at the End of the World : Paul Auster's *In the Country of Last Things* », dans *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, 1, 1994.