

# LES QUATRE NIVEAUX DE RÉALITÉ DANS *TIME OUT*

OF *JOINT* DE PHILIP K DICK

YVES POTIN, 1997

En 1958, Phil Dick rédige un roman curieux, qui fut publié difficilement mais qui reste aujourd'hui une borne, un repère dans l'évolution de la littérature : *Time out of Joint*.<sup>1</sup>

Bien souvent, on comprend ce roman comme le traitement de ce thème : en fait, le paranoïaque a raison, le monde du personnage principal, Ragle Gumm, est illusoire et les états d'esprit ordinairement psychotiques sont en fait bien réels. Ses occupations quotidiennes, en apparence si futiles, sont en fait la condition de survie de millions d'êtres humains, et Ragle Gumm est bien au centre du monde. Le récit dépeindrait une quête de la seule et unique réalité, rassurante par cette unicité, au delà des illusions et des mensonges, comme *Eye in the sky* l'a déjà présenté trois ans plus tôt<sup>2</sup>.

Une telle interprétation est discutable, et laisse de nombreux points dans l'ombre. Premièrement, il est impossible de comprendre selon une telle lecture comment est possible la dissolution de pans entiers du réel en langage, par exemple cette si célèbre buvette qui se dissout dans le néant pour ne laisser qu'une petite étiquette, de même qu'on manquera une interprétation un peu fine de la première tentative de fuite de Ragle. Ensuite, il n'y a pas qu'une seule réalité à la fin du roman, et l'articulation du monde illusoire de 1959 à la tyrannie de l'avenir est plus complexe qu'il ne semble à première vue. Phil Dick se livre-t-il simplement à une critique de l'Amérique de son temps, et se borne-t-il à exprimer son ressentiment devant le manque de reconnaissance de la science fiction par la société de son époque ? Nous verrons que la philosophie politique exposée dès 1958 va beaucoup plus loin, comme son interrogation sur la réalité en général.

Nous nous proposons d'exposer comment quatre niveaux de réalité distincts sont clairement articulés autour du personnage de Ragle Gumm qui les traverse tous dans sa relation à l'enfance.

Ce texte est une réponse à l'article "*Just a Bunch of Words*" de M Umberto Rossi, publié dans *Extrapolations*. Il lui est cordialement et sincèrement dédié.

## I - Premier niveau de réalité : le logos

La scène de la dissolution de la buvette constitue un moment-clé du roman. Le lecteur se demande évidemment comment une telle chose est possible, comment une telle altération de la réalité est concevable. Un objet tangible, matériel, disparaît pour ne laisser place qu'à une petite étiquette : BUVETTE. La question qui se pose est la suivante : cette expérience constitue-t-elle une rupture décisive dans le quotidien de Ragle Gumm ? Cette expérience seule va-t-elle le décider à entreprendre quelque chose pour s'échapper, prend-il conscience à partir de là du mensonge sciemment organisé autour de lui ? On peut encore formuler la question de la manière suivante : y a-t-il un rapport entre la dissolution de la buvette et le moment où il entend la tour de contrôle prononcer son nom dans une radio au moment où un avion passe au dessus de lui ?

Pour répondre, regardons ce que fait Ragle Gumm juste après la dissolution de la buvette. Il range cette étiquette dans une petite boîte où il en conserve d'autres. Qu'y a-t-il d'inscrit sur ces autres étiquettes ? Nous apprenons alors que des objets très anodins, comme une porte ou un vase de fleurs, ont subi le même sort devant un Ragle ébahi ; mais ce fut aussi le cas pour des portions entières de paysage, comme des locaux d'usine ou même une autoroute. Donc, Ragle a des problèmes avec les mots, et même avec la réalité, depuis longtemps. Le réel se dissout sous ses yeux. Ceci peut être interprété de manière pathologique, comme un symptôme de maladie mentale, par exemple. Ragle *est* mentalement malade. Lisons la fin du roman : il est réfugié dans un syndrome de retraite qui le fait régresser dans l'Amérique imaginaire de son enfance ; pour cette raison l'armée lui a construit tout un monde adéquat à son fantasme, de manière à ce qu'il puisse continuer à trouver les prochaines cibles des missiles de la colonie lunaire en guerre avec la Terre. Prisonnier de ce syndrome de retraite, Ragle voit régulièrement la réalité se dissoudre. C'est là un thème que Dick explorera de manière explicite dans nombre de ses romans ultérieurs : à quelle réalité le psychotique a-t-il affaire ? Peut-on dire que la psychose parvienne à l'intuition de quelque chose qui, en un sens fort, puisse être déclaré *réel* ?

Les petites étiquettes de Ragle correspondent à la définition que Phil Dick donnera bien des années plus tard de la réalité : " est réel ce qui subsiste alors qu'on cesse d'y croire <sup>3</sup>". La dissolution de la buvette est incroyable, bien plus incroyable que l'illusion de la Vieille Ville. Cette étiquette subsiste comme objet réel, conservé dans une boîte. Quel est le rapport entre la psychose de Ragle Gumm et la réalité ? Nous trouverons quelques éléments de réflexion dans un autre roman, à peine plus tardif : *Martian Time-slip*.

Un ancien schizophrène, Jack Bohlen, y est contraint de s'occuper d'un enfant autiste, Manfred Steiner ; Dick présente l'autisme comme forme précoce de la schizophrénie. Progressivement, l'esprit de l'enfant va envahir la conscience de Jack et désarticuler sa perception du temps comme du réel. De quelle réalité parlons-nous d'ailleurs ? Du fond même des choses ou d'un univers culturel commun entretenu par l'éducation, assise illusoire de la civilisation ? Jack se le demande en allant réparer les simulacres qui servent de professeurs à l'Ecole Communale de Lewistown, capitale de la colonie martienne. Sa réflexion sur le rapport entre maladie mentale et réalité l'amène à cette considération troublante : “ la schizophrénie caractérisait, tout simplement, une personne qui ne pouvait plus se conformer aux exigences implantées en elle par la société. La réalité que fuyait le schizophrène - ou plutôt, à laquelle il ne s'adaptait jamais - était la réalité de la vie communautaire, de la vie dans une culture donnée ayant des valeurs données ” (p.89). N'est-ce pas la situation de Ragle ? Bien sûr que si ! Mais Dick n'en reste pas là.

La psychanalyse toute entière, comme théorie de la névrose, est “ une prétentieuse imbécillité ” (p.110) car elle prétend donner sens à cette si difficile et douloureuse exploration du non-sens des choses. Le schizophrène est incapable de supporter un monde commun, un univers culturel, comme Ragle qui ne supporte pas sa société à un triple titre : il se réfugie dans l'univers de son enfance, dans celui-ci il ne supporte guère plus son occupation principale, le concours de journal, et la fin du roman le voit encore une fois changer de monde. Pour l'enfant qui ne supporte pas l'éducation qui lui est imposée, l'autisme reste le seul refuge.

Manfred Steiner a une toute autre intuition du fond de la réalité que Jack Bohlen. Ce dernier voit, au fond des choses, des simulacres : son patron, sur terre (p.95), le psychanalyste de la communauté Martienne (p.131). Le côté schizophrénique de sa personnalité lui montre le mensonge culturel, et la portée absolue de cette intuition : “ toubib, je peux vous voir sur le plan de l'éternité, et vous êtes mort ”. Mais Jack Bohlen est encore relié au monde commun. Ce n'est plus le cas de Manfred Steiner qui ne perçoit que le fond des choses, *sub speciaie aeternitati*<sup>4</sup>. Cette même différence se retrouve dans *Time out of Joint* : elle mesure toute la distance entre la dissolution de la buvette, à laquelle assiste Ragle du fond de la maladie mentale, et qui le conduit aussi vers l'essence des choses, d'une part, et d'autre part l'expérience du cordon de lampe manquant, faite par Vic Nielson son beau frère, qui au fond revient au même que lorsqu'il voit les passagers de l'autobus se dissoudre dans le néant pour laisser la place à des pantins inertes ballottés par le mouvement du bus.

Ragle parvient au fond du réel, Vic ne perçoit que les lacunes et les failles de son conditionnement culturel. Dans *Martian Time-slip*, Ragle Gumm s'appelle autisme, ou

schizophrénie, et Vic Nielson névrose. Ragle change continuellement de réalité, alors que Vic Nielson se contente lucidement d'illusion : “ j’y retourne ! ” dit-il en substance à la fin du roman. Mais n’anticipons pas. En quoi consiste justement ce “ fond des choses ” que Ragle se voit contraint d’explorer, à son grand dam ? Ragle trouve une étiquette, du langage, à la place des apparences.

La dissolution de la buvette a une portée ontologique évidente. Le récit la situe dans un cadre philosophique explicite. Juste avant, Ragle se demande si au commencement réside l’Acte ou le Verbe. Doit-on donner raison à Faust ou à Saint Jean ? Le soir, il développe une théorie liée à la doctrine de Berkeley, que M. Rossi appelle pertinemment le nominalisme de Ragle Gumm. En effet, comment ne pas voir un nominalisme dans cette phrase : “le mot ne représente pas la réalité, le mot *est* la réalité. Du moins pour nous. Dieu, lui, parvient peut-être à atteindre l’objet. Mais pas nous ” (p.61).

Cette phrase pose un problème d’interprétation. Par souci de cohérence avec d’autres romans, on aurait envie de dire que le substrat de la réalité est Dieu *comme* langage, ou plus exactement comme Verbe. Or ce nominalisme par défaut nous en empêche apparemment, puisque Ragle suppose qu’il y a peut être un Dieu pour lequel le réel est perçu dans l’absolu, en dehors de la médiation du mot. De plus, il y a un monde entre cette “ simple ” étiquette et l’horreur entropique qui constitue le monde de Manfred Steiner dans *Martian Timeslip*...Plusieurs arguments permettent de lever cette difficulté.

Tout d’abord, considérons les autres étiquettes que Ragle trouve par l’intermédiaire de Sammy Nielson, son neveu. Sammy a trouvé dans les ruines deux types de choses : les vieux magazines et l’annuaire, dont nous reparlerons, ainsi que d’autres étiquettes, semblables à celle de Ragle. Il a simplement ramené les étiquettes, Ragle ira lui-même dans la nuit chercher les magazines. Or ces ruines sont intemporelles : comme ruines, elles viennent évidemment du passé, mais *par rapport au “ véritable ” présent*, 1998 ! Donc, ce sont les ruines d’un univers qui n’existe pas encore du point de vue illusoire des habitants de la Vieille Ville, ruines dans lesquelles on trouve des choses intéressantes dès lors qu’on creuse vers le fond des choses. La description de ces ruines est la description des effets de l’entropie : “ endroit désert, formes de béton brisé, fosses à demi comblées d’eau de pluie printanière, amas de vieilles planches, enchevêtrement de fil de fer rouillé, coin désolé, habitations proches du terrain sombres et inhabitées, trottoir craquelé jonché de débris ” (pp.66-67, nous trouvons une description similaire aux premières lignes du ch.4). Le chapitre se clôt sur la mention des “ Ruines ”, le point de référence. Donc, la quête de la réalité passe par une “ désarticulation du temps ”, ou un “ glissement de temps ”, qui révèle une étape de dégradation, de putréfaction, d’altération entropique de la réalité<sup>5</sup>. Ce thème est marginal dans

ce roman, mais il est bien présent. Ces ruines sont une justification exemplaire du titre : “ *Time out of Joint* ”<sup>6</sup>.

D’autre part, l’interprétation de Ragle donne lieu un nominalisme, certes, mais c’est celui de *Ragle*. Le roman lui-même est-il nominaliste ? Ne pouvons-nous dire que le langage soit autre chose que la limite de notre accès au réel, limite qui ne s’impose pas à Dieu ? Au chapitre XI, juste avant le départ de Ragle accompagné de Vic, nous rencontrons encore les petites étiquettes. Ragle évoque à Vic son expérience comme l’incompréhension de sa signification profonde : il donne les étiquettes à son beau frère, comme pour se débarrasser de sa psychose. Lui donnant les étiquettes, il lui dit : “ je t’offre le réel ”. Puis Ragle s’explique : “ Tout ce que tu veux. Le verbe. C’est peut-être le verbe de Dieu. Le logos. Au commencement était le verbe. Je ne sais que dire. Tout ce que je connais, c’est ce que je vois et ce qui m’arrive. Je crois que nous vivons dans un monde différent de celui que nous voyons, et j’ai l’impression d’avoir su un instant de quel autre monde il s’agissait exactement. Mais depuis, depuis cette fameuse nuit, j’ai tout perdu. Le futur, peut-être ” (p.192).

Ragle confond ainsi deux niveaux de réalité. Dick le fait sortir du niveau ontologique fondamental puisqu’il est en train de redevenir normal : il perd accès au niveau du logos qui est bien à la racine des choses puisque son syndrome de retrait, sa maladie mentale, s’estompe. En un autre sens, il partage sa folie avec celui qui sera son compagnon d’évasion, sans lequel il ne pourrait réussir. Il n’est pas dit que ce n’est pas un cadeau empoisonné... Le langage contrôle tous les accès aux autres niveaux de réalité : les étiquettes, essence ultime, les magazines trouvés dans les ruines, premier élément de doute concernant le niveau du monde commun illusoire, magazines qui reviennent dans la maison des Kesselmann, ou Ragle découvre qu’il est l’homme de l’année 1997. La bande vidéo où Ragle se voit sur l’écran de la télévision de parfaits inconnus ne suffit pas : c’est dans le langage qu’il trouve la vérité. Mais encore, le vrai passage de l’illusion au monde présent, à l’Etat totalitaire, se fait encore par le langage : l’autocollant “ un monde unique et heureux ” à placer à l’arrière du camion, qui est en même temps une déclaration sur la nature de la réalité. Notons aussi le magazine qui “ étale devant lui l’univers de la réalité ” dans la boutique de Mrs. Keitelbein au début du ch.XIV. Enfin, la plus frappante étrangeté de l’univers du futur est le langage désarticulé des adolescents dans le bar.

Le langage est la métaphore du Verbe, du Logos. Ce thème n’est pas le sujet principal de *Time out of Joint*, c’est pourquoi nous aurons du mal à y trouver une doctrine solide du rapport du logos à la réalité. Nous la trouverons dans un autre roman : *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, qui présente l’exact contraire de la dissolution de la buvette : la création de réalité. Dans un célèbre passage, Leo Bulero est confronté à Palmer Eldritch dans un univers

illusoire : “ vous aussi, vous pourriez fabriquer quelque chose, dit Eldritch. Allez-y ; projetez une fraction de votre essence. Elle se matérialisera d'elle-même. Il n'y a que le logos à fournir. Vous vous rappelez ? Je me souviens, dit Léo ” (p.113). Léo se concentre, et au bout de peu de temps un objet apparaît. Le problème est de savoir qui fournit ce logos. Lorsque Léo produit une Bible pour lutter contre Eldritch, ce dernier la fait immédiatement disparaître. La réponse est donc claire, bien que peu rassurante... Elle se nomme aliénation. Mais nous ne sommes pas en train d'analyser *The Three Stigmata of PalmerEldritch*. Remarquons toutefois que le logos constitue chez Dick le substrat de la réalité, le niveau de l'essence. Ceci revêt plus tard dans son œuvre une signification explicitement religieuse moins apparente dans *Time out of Joint*. Des données biographiques peuvent expliquer cela, par exemple la conversion de Dick et son baptême chrétien au début des années soixante. Mais déjà en 1958, l'essence se pense non en terme de matière, mais de Logos. Le monde que nous voyons, dont nous avons l'expérience, a une épaisseur ontologique, ou encore traduit une essence cachée, qui se dévoile parfois au regard de l'idiot, de l'inadapté, de celui que la société considère comme délirant, enfermé dans un univers solipsiste. Cette vision, Ragle ne la demande pas plus que Jack Bohlen, elle survient à l'improviste, s'empare de la conscience alors qu'on ne s'y attend guère, et n'est pas franchement agréable, au contraire. Dieu se manifeste à nous par surprise, à travers les objets et les situations les plus anodines, comme une canette de bière sous les roues d'une voiture, comme le dira Horselover Fat qui lui non plus n'avait rien demandé à personne et dont le sort sera bien moins enviable que celui de Ragle pour qui subsiste une porte de sortie<sup>7</sup>.

Enfin, ce niveau de réalité est bien autonome par rapport aux autres. Cela est montré par la fin du ch.IV. Ragle, Vic et Margo sont en train de regarder dans les magazines des ruines les photos d'une actrice inconnue: Marilyn Monroe. Suite à l'expérience de l'après-midi, la dissolution de la buvette, Ragle a décidé de partir, de prendre du repos et d'étudier la philosophie. Margo dit à un moment : on se joue de nous. A ce moment, pour Ragle, “ au fin fond de son être, à un niveau non verbal, un signal se déclencha. Finalement, je ne vais peut-être pas partir, annonça-t-il ” (p.73). Il prend conscience d'un autre niveau de réalité que celui de l'essence avec lequel sa maladie mentale l'a mis en contact, donc il n'a plus de raison solide de partir. Notons d'ailleurs que si le signal se déclenche en lui de manière non verbale, cela ne constitue nullement une objection à l'idée que le logos constitue le niveau le plus profond de réalité : le logos n'a jamais été la parole humaine ! Il y a donc bien une hétérogénéité entre la dissolution de la buvette et le moment où Ragle entend l'opérateur de la tour de contrôle prononcer son nom dans les écouteurs du poste à galène de Sammy. Ces

expériences mettent Ragle en contact avec deux niveaux de réalité distincts, depuis l'univers illusoire de la Vieille Ville.

## II - Les lacunes de la réalité quotidienne

La majeure partie du roman se déroule dans l'univers quotidien du lecteur : l'Amérique de 1959, dans une ville qui n'a pas de nom parce qu'elle ne peut assumer seule ses assises ontologiques. Elle est le paradigme des Etats Unis de plastique. Il est tout de même paradoxal de faire de dérouler l'intrigue d'un roman de science fiction dans le quotidien. Il est peut-être couramment pratiqué à l'époque de faire progressivement basculer l'univers traditionnel vers un univers de Science fiction. Van Vogt s'y emploie merveilleusement. Mais tout de même ! Seules les 60 dernières pages du roman, sur 250, concernent un univers de science fiction, qui n'en est même pas un comme nous le verrons. Rappelons que Dick rencontra de nombreux problèmes pour éditer ce livre, qui lui fut finalement payé moins cher que les autres à cause de ses éléments *mainstream*. Le lecteur ordinaire de science fiction ne s'y retrouve pas, pour des raisons évidentes. On peut dire la même chose des deux grands romans qui encadrent le nôtre : *Eye in the Sky* et *The Man in the High Castle*. A quoi se livre donc Phil Dick en cette période, avant de revenir à des cadres plus classiques et identifiables dès *Martian Time-slip* ?

Commençons par entrevoir la structure des relations humaines qui constitue aussi, et même surtout chez Dick, le réel. Nous avons affaire à une famille Américaine typique, sans aucun caractère particulier la distinguant des heureuses classes moyennes de l'époque. Un couple avec un enfant, plus le beau frère de l'homme qui gagne l'argent du ménage. A ceci se rajoute un couple de voisins casse-pieds, sans enfant, ainsi qu'une dame qui s'occupe de protection civile et qui vit seule avec son fils. Tous les niveaux de réalité du roman sont représentés par les divers personnages et leurs relations. M. Rossi l'a dégagé dans son analyse des rapports familiaux entre les personnages.

Le niveau le plus important est celui de l'enfance, ou plus exactement de la jeunesse, c'est-à-dire de l'inadaptation, en un sens ou en un autre, au monde adulte et à ses valeurs. Sammy Nielson, le neveu de Ragle, s'y trouve le plus à l'aise. Il guide Ragle dans sa quête de la réalité : il trouve les magazines et les étiquettes dans les ruines, et Ragle entendra grâce à al radio de Sammy la tour de contrôle informer le pilote de chasse qu'il est en train de survoler

LE Ragle Gumm. Sammy connaît la réalité, bien plus profondément que peuvent le croire les adultes. Si tous avaient cru ou écouté Sammy, les choses se seraient passées différemment. Regardons la page 87 : “ les ennemis ont leurs canons braqués sur nous ”. C’est vrai ! La dernière apparition de Sammy donne la même impression : il appelle sa mère alors que son père et son oncle ne sont pas encore rentrés. Sa mère ne lui a rien expliqué. Sammy lui dit : “ mince ! peut-être qu’ils ont volé quelque chose... qu’ils sont partis de la ville ”. Ce qui est absolument exact.

Junie Black, ensuite, est aussi du côté de l’enfance ou de l’adolescence, en tout cas du côté de l’inadaptation au monde adulte. Tout le monde la voit ainsi, Ragle comme Margo et Vic: “ elle est aussi jolie que gamine ” (pp.175 et 119). C’est avec elle que Ragle s’enfonce encore plus dans la maladie mentale : elle confirme son propre refus du monde adulte, la base de son syndrome de retraite. Ragle embrasse Junie sur la pelouse de la piscine municipale : il est alors prêt, du fond de sa maladie mentale, à refaire l’expérience psychotique du logos, sur la base du désir culpabilisant.

Walter Keitelbein, enfin, est le dernier guide de Ragle vers la réalité, vers la maîtrise de sa destinée. Il éprouve une admiration pour le Ragle vétéran de la seconde guerre mondiale, c’est-à-dire pour autre chose qu’un gagnant de concours de journal. Avec lui, Ragle se trouve dans le réel : soulever un imposant bureau de bois et se mettre en nage à cause du poids, voilà quelle est la réalité<sup>8</sup>. C’est avec les Keitelbein que Ragle fait quelque chose de réel, ayant une importance claire et définie, ou plus exactement qu’il prend conscience de l’inanité totale de son concours de journal. C’est encore Walter qui réveillera les souvenirs de Ragle en lui montrant sa maquette des usines de Ragle. Il sera son guide dans le voyage lunaire. S’il y a une famille alternative à la famille truquée des Nielson, c’est bien dans le rapport quasi paternel entre Ragle et Walter. Nous voyons Ragle mettre Walter et Sammy sur le même plan, ce sont tous deux des enfants et “ les gosses sont tous les mêmes. Mais Ragle les aimait tous les deux ” (p.106). Nous reviendrons longuement sur l’enfance comme sur le rôle de Walter Keitelbein.

Le deuxième niveau des relations humaines est celui des adultes. A ce niveau, l’illusion est la plus profonde. Nous y trouvons Vic et Margo Nielson, ainsi que Bill Black. Tous les rapports humains y sont truqués, cette famille n’a pas d’existence en dehors du mensonge organisé que constitue cette fausse Amérique des années 50. “ C’est l’univers ensoleillé, des enfants qui s’ébattent, des vaches qui meuglent et des chiens qui frétilent de la queue. Des pères de famille qui tondent la pelouse le dimanche après-midi et écoutent en

même temps le match de base ball à la télé. Nous aurions pu continuer ainsi à jamais. Ne rien remarquer.” (Vic Nielson, p.110).

Dick se livre à une satire impitoyable de son temps à travers le portrait du personnage de Liz, la caissière du supermarché de Vic. Elle ressemble à une femme qu’on peut voir dans une publicité pour du jus d’ananas (p.107), et est devenue Républicaine depuis qu’elle est partie de son Texas natal pour venir vivre dans un Etat Républicain (p.9. Il est curieux d’ailleurs de lire que le Texas est un bastion démocrate...). Totalement dénuée de substance et de personnalité, il importe peu de se demander si elle est ou non un simulacre comme les passagers de l’autobus ou comme les personnes qui font la queue à la fausse station d’autobus. Pur produit de la culture de son temps, Liz est confortablement installée dans ce que l’on appelle le monde des adultes. Nous la retrouvons certainement avec quarante ans de plus sous les traits de la logeuse chez qui Ragle et Vic commenceront à entrevoir la vérité, lorsqu’ils se seront échappés (p.221). Mrs. McFee présente le même conformisme, la même soumission sans réflexion aux modèles culturels dominants y compris dans la manière de critiquer le discours gouvernemental sans aucune réflexion personnelle : Liz ne croit pas à la crise économique, Mrs McFee ne croit pas à l’existence de Ragle Gumm. Cette critique ne concerne pas simplement l’époque de Dick, l’America Felix, pour reprendre l’expression de M.Rossi. Des personnages comme Liz et Mrs. McFee, comme Margo Nielson, nous en rencontrons des milliers notre quotidien, de même que des Vic Nielson. Ce sont nos collègues de travail, nos voisins, notre marchand de primeurs du coin de la rue, etc... Dick nous montre combien ce quotidien est illusoire et aliénant. Seuls les enfants se démarquent, avec eux seulement Ragle trouve une connivence, une complicité, un intérêt. Cette Amérique est totalement impersonnelle : la ville n’a pas de nom, le journal qui organise le concours s’appelle La Gazette, et même la famille Nielson a un nom qui renvoie au néant : les fils de rien, *nihil-son* comme le suggère M Rossi<sup>9</sup>. Cette impersonnalité accentue le caractère paradigmatique de la Vieille Ville, et son universalité.

Si ce deuxième niveau est celui de l’illusion, le niveau suivant des rapports humains est celui du mensonge sciemment entretenu. Nous y trouvons Lowery, représentant prétendu de La Gazette, qui connaît parfaitement la véritable nature du concours de journal et qui vient même mentir à Ragle à propos de ses résultats. En effet, Ragle a trouvé bien moins souvent qu’on ne lui fait croire “ ou sera le petit homme vert la prochaine fois ” (cf. p.238). Il faut convenir que Bill Black se trouve sur les deux niveaux de réalité à la fois, il est en même temps le plus grand menteur du roman comme un personnage qui partage la vie quotidienne de la famille Nielson depuis trois ans. Ragle juge son apparence, son statut social, et rejette ce

type d'individu et les valeurs qu'il véhicule. Son portrait est encore une critique sociale féroce : “ ce qu'il y a de bizarre dans le monde, c'est qu'un jeune loup sans idées originales qui imite ses supérieurs jusqu'au noeud de cravate et au grattement de menton se fait toujours remarquer. (...) *Tout juste s'ils n'allaient pas envoyer leur femme appâter devant les bâtiments administratifs* ” (p.21). La soumission à l'autorité, un des ressorts fondamentaux de la personnalité de Black, l'a conduit à faire bien pire. Rappelons en effet que Margo Nielson est sa vraie femme... Même si le major Black est un élément brillant, même si Ragle l'aime bien (p.21), nous devons voir en lui le corollaire de Liz : non plus celui qui accepte les cadres culturels tous faits, mais celui qui les crée pour qu'on s'y soumette. Nous retrouvons ses semblables parmi les divers fonctionnaires de l'ONU dans *Martian Time-slip*, ceux qui ont mis en place le système éducatif que Jack Bohlen trouve si nuisible. Les criminels programmeurs de simulacres de *The penultimate truth*, dans leur soumission au pouvoir d'un autocrate monstrueux, sont aussi ses proches cousins, de même que Barnes, le chef de la police dans *Our friends from Frolix 8*.

Quelle place peut trouver Ragle dans ce monde ? Celle d'un gagnant de concours de journal, une simple curiosité locale dont l'existence n'a en fait aucun poids, aucune valeur. Ragle n'a ni domicile propre, ni femme, ni véritable travail, ni voiture. Il mène un simulacre de vie sociale, un peu comme les personnages si nombreux des autres romans de Dick dont l'exemple privilégié reste le Jack Isidore des *Confessions of a crap artist*. Pour ces raisons, on pourrait placer Ragle parmi les enfants et les adolescents. Mais nous montrerons plutôt qu'il traverse tous les niveaux de réalité, il n'en reste pas simplement au niveau de l'enfance.

La seule activité ayant une réelle importance dans la Vieille Ville est le concours de journal de Ragle, “ Où Sera Le Petit Homme Vert La Prochaine Fois ”. Une étude de ce concours va nous permettre de découvrir que ce concours articule les divers niveaux de réalité du roman de manière assez curieuse.

Que fait Ragle lorsqu'il ouvre ses classeurs le matin et va chercher le journal sur le pas de la porte, puis se plonge dans huit ou dix heures de travail acharné ? A quel niveau de réalité se trouve-t-il, et comment y accède-t-il ?

Remarquons le caractère harassant de son occupation ; le premier portrait que nous avons de Ragle est saisissant : “ sur son visage se lisait une fatigue telle que Margo en oublia sur le coup sa hâte de partir. Elle se sentit littéralement rivée sur place par ces yeux gonflés et cernés de rouge. Il avait ôté sa cravate et retroussé ses manches de chemise ; il buvait, le bras tremblant. Les papiers et notes qui gisaient partout dans la pièce formaient un cercle dont il

était le centre. Bloqué de toutes parts, il ne pouvait même pas s'échapper ” (p.12). A quelle occupation peut bien se livrer un si étrange personnage ?

Pour comprendre un peu mieux la personnalité de Ragle, examinons ses méthodes. Elles ne sont pas irrationnelles : Ragle ne *devine* pas au hasard... Les termes qui caractérisent sa démarche sont édifiants : il fait “ des mathématiques complexes en buvant de la bière tiède (p.15) en quantités impressionnantes. C'est un travail rationnel et mathématique, bien qu'extrêmement répétitif, comme refaire à chaque fois sa déclaration d'impôts. Ses méthodes de travail sont rigoureuses : nous le voyons prendre des notes à toute vitesse et y adjoindre des commentaires personnels (dans la cabane de Sammy, p.121). “ L'ordre constitue un des aspects les plus solides de sa personnalité ” (p.150). Mais Ragle admet avec Lowery qu'il a une approche esthétique et non rationnelle du problème, ce qui donne un caractère non transmissible à son *art* (p.42). Dans le même sens, Mrs Keitelbein évoque ce don tout à fait exceptionnel : “ c'est comme pour les chapeaux de femme : vous sentez ce qu'elles porteront l'année prochaine grâce à un talent occulte. Oui, ou *artistique*, répond Ragle ” (p.238).

Celui qui s'occupe de petits hommes verts peut être une métaphore de l'écrivain de science fiction. Mais il ne nous semble pas que ce roman soit uniquement l'expression du ressentiment de Phil Dick, passant des journées harassantes à produire ce qui est socialement perçu comme sous-littérature pour adolescents retardés. Les démarches et les méthodes de Ragle sont de nature esthétique, intuitives, même si elles intègrent de la rationalité. Alors qu'il l'a complètement oublié, c'est tout de même par l'art qu'il entretient un rapport au réel, qu'il prévoit où tomberont les missiles de la colonie lunaire. Le concours de journal de Ragle est bien un lien avec le réel, même si Ragle le vit comme aliénation et culpabilité. A travers le personnage de Ragle Gumm, Dick ne valorise pas simplement sa propre condition, mais celle de tous ceux se livrant à une activité socialement déconsidérée, accusée d'inutilité, qui entretiennent toujours avec les rêves de l'enfance des liens très étroits : les artistes.

Comment l'Amérique de 1959 va-t-elle voler en éclats ? Comment la supercherie va-t-elle être découverte ? Si nous reprenons la définition : “ est réel ce qui subsiste alors qu'on cesse d'y croire ”, nous remarquerons que cesser de croire s'appelle douter. Or, le doute constitue une autre articulation, plus apparente peut être, des niveaux de réalité dans *Time out of Joint*.

Le doute va gagner progressivement l'ensemble de l'Amérique de 1959. Très vite, dès les premières pages du roman, nous remarquons que Vic Nielson n'a jamais entendu parler de *La case de l'oncle Tom*. C'est une situation contrefactuelle. Quelque chose ne va pas. Ce monde n'est pas celui que le lecteur connaît ; il n'y a pas de postes de radio dans cette ville,

Nixon est directeur du FBI, Marilyn Monroe est inconnue... C'est à partir du moment où cette intuition devient claire et évidente, que nous entrons dans la science fiction que Dick est en train de subvertir. La perspective est bien différente dans le roman *Cosmic Puppets*, avec lequel les liens ne sont qu'apparents. Nous voyons un personnage repasser pour la première fois depuis des années dans sa ville natale. Tout y est profondément modifié. Il va même jusqu'à découvrir dans les archives du journal local que lui-même est mort en bas âge, il y a bien longtemps. Le lecteur n'est amené que par l'intermédiaire du personnage à douter. Ici, les personnages ne remarquent pas de prime abord que leur réalité est paradoxale, puisqu'ils sont installés dans un monde qui n'est pas le nôtre. C'est *uniquement pour le lecteur* que la situation contrefactuelle peut faire sens. Ce procédé sera utilisé beaucoup plus systématiquement dans *The Man in the High Castle*, évidemment, mais le principe est le même : jouer avec l'esprit du lecteur en le faisant douter. C'est pour Dick à cette époque l'essence de la science fiction, et en cette mesure *Time out of Joint* est un roman *Dickien* de science fiction dès ses premières pages.

Phil Dick chercha un soir un cordon de lampe dans sa salle de bains alors qu'il n'y en avait jamais eu<sup>10</sup>. Comment écrire un roman de science fiction à partir de là ? Beau défi. La même chose arrive à Vic Nielson, c'est la première introduction du doute dans la trame narrative du roman. Il est vraisemblable que dans l'appartement que Vic Nielson occupait avant d'être conditionné, il y avait un cordon de lampe. Un tel doute s'explique bien plus facilement que la dissolution de la buvette.

Comment Vic Nielson va-t-il vivre cette expérience des plus anodines ? La réalité du monde soudain manque d'assurance, d'où un profond sentiment de malaise. L'expérience du cordon de lampe manquant montre indubitablement, intuitivement, par une habitude soudée dans la chair qu'aucun conditionnement n'a pu effacer, qu'il y a une autre réalité dont aucun souvenir conscient ne subsiste. Quelque chose ne va pas, voilà l'essence du doute. Le texte lie la question de soi et celle du monde : Vic ne doute pas de la vérité de l'expérience du cordon de lampe, elle correspond à une réalité indisponible, inaccessible, et donc le monde environnant, comme, indissociablement, le " je ", deviennent douteux.

On pense, évidemment, au cogito cartésien et à un de ses corollaires : si je suis une chose qui pense, il peut se faire que si je cesse de penser je cesse d'être... Si nous ne trouvons pas de référence à Descartes, elle est implicite dans la suite du parcours de Vic Nielson qui ne peut que douter toujours davantage. Il a recours à une technique de méditation, de concentration, qui abolit pour un instant son conditionnement par lequel la Vieille Ville prend pour lui sa réalité ; ainsi, il se rend compte, exactement comme Jack Bohlen avec son patron, qu'en fait il est seul dans l'autobus, accompagné de simulacres. Cependant, Vic ne comprend

pas son expérience, de même qu'il ne comprend pas le comportement de ses employés pendant le test qu'il leur a fait subir. Nous pouvons en effet supposer que si tous se sont comportés de la même manière, c'est parce qu'ils sont aussi des simulacres.

C'est sa femme qui nous donnera une description saisissante de la réalité : " le monde qui l'entourait était un monde fini. Des rues, des maisons, des magazines, des voitures et des gens. Seize cents personnes groupées autour d'une scène. Autour, des accessoires, des meubles pour s'asseoir, des cuisines pour faire à manger, des voitures à conduire et des plats à préparer. Et, derrière les accessoires, un décor plat en peinture. Un arrière-plan de maisons en peinture, de gens en peinture, de rues en peinture. Des sons diffusés par des haut parleurs encastrés dans les murs. Sammy unique élève d'une classe où un jeu de bandes magnétiques remplace le maître " (p.240).

Donc il y a un trucage, un mensonge. L'Amérique de 1959 n'existe pas, notre quotidien n'est qu'un décor de théâtre.

Dans le cours du récit, l'expérience de Vic a une importance certaine : elle permet de comprendre nombre de détails du parcours de Ragle dans un autre niveau de réalité, la zone frontière de la Vieille Ville, son exploration de l'envers du décor.

### **III - La zone frontière**

Un des plus poignants passages de *Time out of Joint* est la première tentative de fuite de Ragle, un échec complet, pathétique. Il est vain de compter le nombre de fois où Ragle trébuche, voire se casse littéralement la figure. Il finit même par avoir un accident de voiture. Pourquoi cette tentative de fuite ne pouvait-elle être qu'un échec ? Quelle réalité nous est dépeinte par Phil Dick, qui poursuit son œuvre de subversion de la science fiction classique ? Ce n'est toujours pas un univers de science fiction conventionnel.

Ragle ne pouvait qu'échouer dans cette tentative de fuite, car il part seul, et pour de mauvaises raisons. Il y a trois tentatives de fuite dans le roman, qui correspondent chacune à un niveau de réalité distinct. La première fois, Ragle n'a qu'un vague projet de départ, après la dissolution de la buvette. Dès qu'un signal se déclenche en lui lorsque Margo suppose qu'on se joue d'eux, Ragle renonce à son projet. La dernière tentative sera couronnée de succès, lorsque Ragle chipera un camion avec l'aide de Vic. La deuxième tentative est celle d'un Ragle Gumm en proie à des fantasmes psychotiques : il ne peut croire qu'il est le centre du monde, que tout tourne autour de lui. Lorsqu'il entend la voix de la tour de contrôle dire

au pilote “ tu es en train de survoler LE Ragle Gumm ”, il refuse de croire ses oreilles. Il n’accepte pas comme réel ce qui subsiste dans tout son caractère incroyable, et adopte une réaction de fuite paniquée. Il ne peut plus faire confiance à personne, même pas à ses propres perceptions, alors il va fuir seul. Il va s’enfermer, pendant toute sa tentative de fuite, dans une véritable crise paranoïaque, du premier instant (“ quand le ciel s’ouvre et que Dieu m’appelle par mon nom...c’est que la psychose a pris le dessus ” p.124) aux derniers, les relations pathologiquement mensongères avec les Kesselmann. Cette fuite solitaire, pathologiquement solitaire, s’accompagne d’un état de terreur panique : “ s’agit-il du stade ultime de mes troubles mentaux ? La suspicion à l’égard des gens... des groupes, de l’activité, des couleurs, de la vie et du bruit humains. Un sentiment pervers m’exhorte à tout fuir, à rechercher la nuit ” p.143.

Ragle découvre les ficelles du complot, l’envers du décor, mais non ce qui se trouve au delà du décor, ses raisons d’être profondes. Parce qu’il ne comprend pas ce qu’il découvre, Ragle est encore mentalement malade. Il a conscience d’un mensonge universel, alors tout le monde va lui mentir.

Parce que Ragle part seul, tout ce qu’il pourra voir ne pourra être garanti dans son objectivité, dans sa réalité, par un autre témoin. Un passage des *Confessions of a Crap Artist* va dans le même sens. Charley Hume, sur son lit d’hôpital, se demande si sa femme est à ce point monstrueuse, si elle cherche réellement à se débarrasser de lui, ou s’il est en train de devenir paranoïaque. A ce moment l’amant de sa femme vient lui rendre visite ; Nat Anteil ne sait pas que le mari de sa maîtresse est au courant de leurs relations, mais Charley Hume va au delà de toute jalousie et, expliquant à Anteil en quoi consiste la personnalité de sa femme, il voit que ce qu’il ressent, un autre humain le ressent aussi. Donc, *ce qu’il ressent est bien réel* : “ pour la première fois, je m’en rends clairement compte. Je sais qu’elle est ainsi ; je ne l’ai pas inventé. C’est vraiment une garce de la pire espèce, parce que je peux le lire sur le visage de ce garçon et il peut le lire sur le mien, et nous le savons tous les deux ” (p.219). Tant que Ragle partira seul, il ne pourra que s’enfermer dans un fantasme paranoïaque parce que nul ne pourra partager ses perceptions. Il y a bien quelque chose, des lieux, des gens, des voix à la radio, mais leur signification est indisponible faute d’une fondation du réel dans un rapport humain.

Si on retient l’étrangeté comme fondement de la science fiction, on n’en manquera guère dans ces pages, nous allons le voir. Mais un tel critère est très discutable puisqu’il renvoie au fantastique. Si, par contre, on réclame la présence d’objets techniques inconnus, manifestement futuristes, on sera un peu déçu. On ne trouvera en effet en ces pages qu’un forêt de perceuse absolument inconnu, ainsi que des magnétoscopes<sup>11</sup>. Si enfin on demande

que l'action se passe dans l'avenir, on trouvera son compte, mais cet avenir se résume à une simple date sur un magazine, or on sait que les magazines sont truqués, et celui-là ne fera pas exception à la règle.

Par contre, si l'on définit la bonne science fiction comme la mise en scène d'une idée telle que l'esprit du lecteur s'éveille et commence à créer à l'idée d'une possibilité, alors cette tentative d'évasion est bien de la science fiction<sup>12</sup>. Ragle se meut dans les limbes, dans un lieu étrange d'où surgissent de manière presque surnaturelle des objets bien anodins. La nuit est noire, sans la moindre étoile (par contre, Vic et Ragle verront les étoiles lors de leur voyage en camion). “ Au milieu d'un désert sans limite trônait un nimbe de néon bleuté ” (p.126) ainsi apparaît la station d'autocars. Le décor est purement géométrique, réduit à sa plus simple expression abstraite : de vagues formes d'usines et d'entrepôts. La station service et le bar auront le même aspect totalement irréel de boîtes en carton posées ici et là, séparées simplement par le néant. Nous sommes aux confins du monde, comme dans les coulisses du théâtre. Une pièce est en train de se jouer, nul ne sait qui est le machiniste qui donne les ordres : ce n'est même pas Bill Black, puisque celui-ci reçoit un télégramme l'informant que l'interception a échoué. Cette interception est encore de l'ordre de la mise en scène : nous voyons un homme apprendre le rôle d'un motard à partir d'une cassette vidéo !

Un élément d'irréalité très puissant consiste en cette queue dans le hall de la compagnie d'autocars : comment peut-elle n'absolument pas avancer ? L'expérience de Vic Nielson nous donne l'explication : Ragle est toujours prisonnier de son conditionnement<sup>13</sup>, et donc ne peut se rendre compte qu'en réalité, il est seul dans la salle d'attente avec les deux soldats, comme un peu plus tard dans le bar pourtant apparemment plein de monde. Ragle se pose la question, autre faille dans le réel : “comment expliquer qu'il se trouvât tant de monde à l'intérieur quand le parking était pratiquement désert ? ” (p.142). Le bar, comme l'autobus de Vic, comme la salle d'attente, est rempli de simulacres... Les mêmes simulacres dont Jack Bohlen percera la nature dans *Martian Time-slip*.

Il n'y a aucune ouverture sur le monde réel dans la zone frontière, et surtout pas dans la maison des Kesselmann. Ceux-ci vont constamment mentir à Ragle. Ils sont des agents gouvernementaux, le reconnaissent tout de suite et jouent avec lui pour mieux trahir sa confiance. Même les objets qu'il va trouver chez eux sont mensongers : la mention de la controverse autour des richesses minières de Vénus (p.165) est une belle plaisanterie pour le gouvernement d'Un Monde Unique et Heureux ! La mention de Venus ne lui rappelle nullement son voyage sur cette planète, pourtant décisif comme la fin du roman le dévoile. Ragle voit en couverture d'un magazine qu'il est l'homme de l'année 1997, mais il ne lit en fait que de la propagande gouvernementale : il a passé l'année 1997 (l'année dernière, la

véritable date est 1998) dans la Vieille Ville, et non dans une petite bourgade péruvienne. Remarquons enfin que le souvenir que déclenchera la maquette de Walter, deux jours plus tard, n'est qu'indirectement liée à la photo du magazine ; Ragle ne se rappelle pas devant la photo de cette usine dans la revue chez les Kesselmann qu'il y est fréquemment entré et qu'il en connaît les moindres recoins. Pourtant, la photo de son usine constitue sa dernière vision avant qu'il ne reconnaisse ceux qui viennent le chercher : les employés de la voirie de la Vieille Ville.

Ce voyage dans les limbes ne laissera qu'un souvenir bien tenu à Ragle. Il lui faudra autre chose pour entreprendre une nouvelle tentative d'évasion vers la réalité : qu'un enfant lui ouvre les yeux, et qu'un homme lui prête son secours.

#### **IV - Un monde unique et heureux apporte la paix et l'allégresse à toute l'humanité**

Ragle trouve enfin de véritables et solides raisons de fuir durant la séance de protection civile chez les Keitelbein. C'est l'ultime aboutissement de l'expérience du cordon de lampe manquant. Si Vic Nielson a la vague conscience qu'existe une autre réalité complètement indisponible le soir où il a mangé trop de lasagnes, en passant par des techniques de méditation originales dans les autobus, Ragle doit lui-même subir une telle expérience au prix de ne pas pouvoir aller au delà de la zone frontière.

La séance de la protection civile joue certes un rôle : il comprend la radicale inanité de son concours de journal, et se retrouve dans un état émotionnel très particulier qui le prépare à voir la maquette de Walter. “ Ceci est la réalité, et j'en fais partie ” (p.184) ; cette réalité n'a rien de la réjouissante Amérique de 1959 : c'est la réalité de la guerre froide dans laquelle, qu'on le veuille ou non, nous sommes tous engagés. Voici le vrai visage de l'Amérique. Au lieu de remarquer une faille du réel renvoyant à un monde indisponible, comme avec le cordon de lampe, on montre à Ragle un élément de la réalité pour éveiller ses souvenirs, comme si on mettait Vic Nielson devant une photo de la salle de bains où se trouve le fameux cordon de lampe : la zone frontière n'est pas totalement étanche, cette photo d'usine dans le magazine est la première chose que la maquette évoque à Ragle. Ensuite, il commence à se souvenir, intuitivement, sans réflexion : cette usine pourrait fabriquer des lingots d'aluminium, ce qui est presque exact. Ensuite vient le souvenir charnel, les habitudes corporelles qui ont conduit Vic à chercher son cordon de lampe : “ chaque pouce de cette

maquette m'est familier. Chaque bâtiment, chaque couloir, chaque bureau . J'y suis déjà entré. Très souvent ” (p.185). La question du départ ne se pose alors même plus. Ragle se souvient-il d'une phrase de Mrs Kesselmann : “ il faut prendre des risques avec quelqu'un, sans quoi on ne peut pas vivre ” (p.161) ? De toute manière, il lui faut l'aide de Vic.

On pourrait croire que le monde de 1998 est un monde de science fiction, enfin trouvé après tant de pérégrinations. Les choses ne sont pas si simples. La science fiction *classique* dans notre roman est la grande absente. Quels sont les éléments de science fiction dans le monde que Ragle et Vic découvrent après avoir passé la vraie frontière ? Un revêtement d'autoroute différent de tout ce qu'ils ont déjà vu. Soit. Un autocollant à appliquer derrière le camion, soit encore une procédure de langage comme clef d'accès à cette nouvelle réalité. Quel futurisme ! La possibilité d'une guerre ou d'une dictature militaire - en fait, les deux. Ensuite, le monde de 1998 apparaîtra comme un univers qui n'est certes pas celui du lecteur, mais où ne foisonnent pas les éléments futuristes et l'abondance de biens de consommation extraordinaires : la ville dans laquelle ils parviennent est froide, déserte, sombre. Toutes les maisons sont semblables, basses et tristes. Les prodiges de la technique brillent par leur absence : il est impossible de trouver une station service pour faire le plein du kérosène que réclame leur moteur. La monnaie est différente, en plastique : logique, dans un monde de pénurie comme celui-ci ! A part les jeunes (nous y reviendrons, évidemment) tout le monde parle normalement, et l'intérieur des maisons est on ne peut plus habituel : chez Mrs McFee, nous sommes dans les années trente, avec les vieilles comptines sur le piano et le fauteuil en osier !

Pour des raisons internes, ayant trait à la signification même du roman, il ne peut en être autrement, comme nous allons le montrer. L'articulation du monde illusoire des années cinquante et de la dictature militaire de l'avenir est indispensable, ces deux niveaux de réalité sont solidaires : que peut-il y avoir de novateur dans un monde totalement gouverné par le conformisme culturel le plus abouti, celui qui refuse la nouveauté pour le repli sur soi dans la douce chaleur du quotidien, du monde adulte ? En quoi la dictature de 1998 aurait-elle pu transformer le monde, dès lors que l'univers de l'avenir est porté par l'enfance, que jamais on écoute, que jamais on ne croit, et contre laquelle on se bat dès qu'elle lutte contre le carcan éducatif ? En quoi un tel univers pourrait-il séduire quiconque accepte de laisser son esprit s'ouvrir à l'évocation de la richesse des possibles ? Il y a une peur très profonde ancrée dans l'humanité à l'évocation de la nouveauté... “ Pourquoi t'opposes-tu tant à l'exploration lunaire ? L'odeur de ce qui est étranger ? La contamination ? L'étrange qui suinte par les fissures de murs ? ” (p.235) demande Ragle à Vic, son faux beau-frère, qui ne répond rien.

Evidemment, Vic n'est pas un lunatique, c'est-à-dire un de ceux qui ont choisi l'expansion de l'humanité au delà de son monde d'origine. Il a *volontairement* (p.254) accepté le conditionnement de l'armée qui lui a fait croire pendant trois ans que la Vieille Ville était réelle. Les divergences politiques éclatent alors immédiatement entre Ragle et Vic, de même que l'absence de jugement personnel de ce dernier. Son choix, dans les dernières lignes du roman, mérite qu'on s'y attarde. " Je sais que c'est une illusion, mais j'y retourne. Laissez moi à un endroit où je puisse faire du stop ! " Ce moment est très puissant. L'attitude de Vic ne se comprend que si l'on pense combien les deux mondes, la Vieille Ville et la dictature militaire de la fin du siècle, sont étroitement solidaires. Au fond de notre quotidien gît une tyrannie invisible, bornés que nous sommes par la puissance de conditionnement d'une idéologie devenue invisible à force d'omniprésence. 1959 et 1998 sont solidaires : c'est un seul et même monde ! Phil Dick nous parle de nous-mêmes, de notre quotidien, des formes très subtiles de la tyrannie, renvoyant dos-à-dos tous les totalitarismes. Sa pensée politique dépasse la simple critique de son temps, elle atteint l'universel et doit parvenir à fissurer notre quotidien. Parfois nous pouvons réaliser à quel point nous sommes embrigadés, enrégimentés par un pouvoir qui sait nous masquer combien profondément sous terre nous sommes enfermés, travaillant sans relâche en vue de fins et d'intérêts que nous ne pouvons même pas soupçonner. Face à cette situation, beaucoup trouveront encore un tel mensonge légitime plutôt que d'accepter de prendre leur vie en mains et d'assumer l'avenir et les possibles qui gisent au fond de nous-mêmes, si nous n'avons pas depuis connu le sort de Manfred Steiner.

## **V - L'enfant et les astres**

Il y a un élément d'étrangeté frappant dans le monde de l'avenir que découvrent Vic et Ragle : les jeunes dans le bar, leurs étranges tuniques, leurs tresses et leurs dents limées. Encore une fois, leur premier véritable contact, et la plus marquante étrangeté du monde de 1998, c'est leur *langage* incompréhensible. Encore un leurre ! Vic et Ragle se méprennent complètement sur leurs intentions : les deux jeunes se moquent d'eux, comme Sammy se moquerait de gens bizarres et mal à l'aise. Ils rendent service aux étrangers en faisant croire à la serveuse que la monnaie de 1959 a encore cours. On doit bien se douter, d'ailleurs, que la langue comme la mode ne s'est pas complètement transformée en quarante ans, puisque cette serveuse parle tout à fait normalement. Ces enfants seront les guides des deux adultes dans le

monde “ réel ”. Bien sur, ils y trouveront leur compte en demandant de l’argent, mais à aucun moment ils ne sortiront une arme ou ne menaceront les étrangers. Ragle et Vic seront même très bien accueillis chez eux, où leurs pratiques vont se révéler encore plus étranges : une drogue, que Ragle connaît, une inversion vestimentaire très surprenante, car les filles ont le crâne rasé et portent costume et cravate, un instrument de musique étonnant : une flûte nasale. La jeunesse a innové, pendant ces quarante années, bien plus que les moeurs de la majorité des habitants d’Un Monde Unique et Heureux.

Ces jeunes vont encore tirer Vic et Ragle d’un mauvais pas : ils auront l’idée de dire à leur logeuse acariâtre, probablement la mère d’une des filles, que les deux hommes à l’air bizarre cherchent une chambre. C’est la réponse la plus intelligente à donner.

La lecture de M Rossi est la suivante : ce roman exprime le triomphe du monde de la science fiction sur la réalité quotidienne, comme il traduit la revendication personnelle de Phil Dick, écrivain de SF mal payé et dont les oeuvres littéraires se vendent mal, ou ne sont même pas reconnues dès lors qu’elles sortent de la science fiction. Nous pensons qu’il est possible d’ouvrir davantage la problématique, hors de toute considération biographique, même si une telle lecture présente d’indéniables justifications.

En effet, Ragle Gumm n’est pas simplement l’alter ego de Phil Dick. Nous voyons au contraire Dick faire tous les efforts pour qu’il n’en soit pas ainsi : ils n’ont pas le même âge, ne font en réalité pas le même métier (qui penserait comparer Phil Dick à un styliste), Phil détestait la bière que Ragle passe ses journées à boire, etc... Mais surtout, comme nous l’avons dit, la méthode de Ragle a des côtés artistiques, en général, au delà de l’écriture de romans de science fiction. Or, que fait l’artiste, sinon créer une nouvelle réalité ? Dans notre roman, où est la science fiction ? Certainement pas dans la tyrannie militaire de 1998, sur Terre, même s’il y a des magnétoscopes et un nouveau revêtement routier. La fin du roman évoque l’élément de science fiction le plus classique qui soit : un départ en fusée. C’est encore un enfant qui guide Ragle, le vrai Walter Keitelbein, tout doute sur son identité ayant disparu. C’est-à-dire que la conclusion du roman nous montre un univers de science fiction qui n’est qu’à construire, une nouvelle réalité totalement ouverte, comme la fin de presque tous les romans de Phil Dick d’ailleurs.

Cette ouverture coïncide avec l’enfance, autre ouverture sur la vie en général et la richesse des potentialités de l’être humain pas encore étouffées par les conformismes pesants de la civilisation et de son histoire. Pour un enfant le monde est neuf, la réalité fourmille de sens possibles, ou plutôt il n’y a pas de réalité toute faite, elle est à saisir, à construire. Voici le portrait du lunatique : “ les lunatiques étaient pour la plupart des insatisfaits, de jeunes couples non établis, de jeunes ambitieux avec leurs épouses ayant peu d’enfants et totalement

dépourvus de biens et de responsabilités ” (p.245). Ce sont des êtres humains ayant encore un pied dans l’enfance, des gens inadaptés, ou pas encore adaptés, en tout cas mal intégrés au monde adulte et à ses responsabilités ordinaires. *Des gens qui n’assument pas la charge d’une famille*, qui ne doivent pas élever des enfants et donc relayer le rôle étouffant de la civilisation et de son processus d’endoctrinement qu’on appelle éducation. Ces gens conservent leur capacité de rêver, d’imaginer, de construire le réel. Evidemment, ils entretiennent une parenté avec la science fiction. L’avenir est dans l’enfance et dans la liberté. Ainsi *Time out of Joint* est un vibrant plaidoyer pour la liberté de bâtir une nouvelle réalité contre la tyrannie qui est cachée sous notre confort quotidien et l’univers rassurant du poste de télévision, cette tyrannie tellement bien cachée que nous ne la voyons plus alors qu’elle nous crève les yeux, cette tyrannie qui traite ses subversifs comme des paranoïaques.

La science fiction est subversive, le voyage spatial ouvre les portes du réel. “ A présent que son vaisseau quittait la Terre, il abandonnait cette expérience au profit d’une autre, celle de la liberté totale ” (p.246) ; nous lisons un peu plus haut que le climat vénusien avait joué un rôle décisif contre le cancer et les troubles mentaux, qui sont bien des maladies de la civilisation. Ainsi, la Lune et Vénus, représentent bien *une autre réalité*, plus qu’une simple alternative politique. La Lune et la Terre sont deux réalités politiques antagonistes, certes, mais la Lune n’est pas faite pour les adultes comme Vic Nielson, incapable de pensée personnelle<sup>14</sup>. Est-ce dire que Ragle est encore un enfant attardé, qui ne peut faire face à ses responsabilités ? Ragle Gumm traverse tous les niveaux de réalité, il est certes du côté de l’enfance. Est-il un grand enfant ? Il suit un instinct fondamental de l’homme : le besoin de découverte, d’exploration, de création. L’humanité s’est toujours comportée ainsi. Aussi, Ragle prend en charge sa vie et sa destinée, comme ses responsabilités. Les retours hallucinatoires à l’enfance de la fin du récit montrent la difficulté de sortir du syndrome de retrait ; mais il monte dans la fusée et quitte une réalité moribonde. Son geste engage la civilisation, puisque plus personne ne sera là pour prédire où sera le petit missile la prochaine fois ; la Terre sera contrainte à la capitulation. Ce n’est plus un acte d’enfant refusant de s’assumer. C’est bien au contraire celui d’un adulte qui assume l’enfance dont les rêves ne sont pas étouffés par la tyrannie, et qui reconnaît qu’en ces rêves d’enfant se trouve le bond ultime qui fait toute la grandeur de l’homme. Dans les rêves de l’enfant se trouve pour l’adulte les clefs d’une liberté qui n’est plus illusoire.

## OUVRAGES CITÉS :

Dick, Philip Kindred :

*Confessions of a Crap Artist*, New York, Entwhistle, 1975 ; Union Générale d'éditions, 1982.

*The Cosmic Puppets*, New York, Ace, 1957 ; Librairie Générale Française, 1991.

*Our Friends from Frolix 8*, New York, Ace, 1970 ; J'ai Lu, 1984

*The Man in the High Castle*, New York, G.P. Putnam's sons, 1962 ; J'ai Lu, 1974.

*Martian Time-slip*, New York, Ballantine, 1964 ; Presses Pocket, 1984.

*The Penultimate Truth*, New York, Belmont, 1964 ; J'ai Lu, 1979.

*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Garden City, Doubleday, 1965 ; J'ai Lu, 1982.

*Time out of Joint*, Philadelphia, J.P. Lippincott, 1959 ; Calmann-Lévy, 1975

Rossi, Umberto, "Just a Bunch of Words: The Image of the Secluded Family and the Problem of λογος in P.K. Dick's *Time Out of Joint*", *Extrapolation*, Vol. 37 No. 3, Fall 1996. 195-211

Sutin, Lawrence

*Divine Invasions*, Harmony books, 1989 ; Editions Denoël, 1995.

*The Shiftingrealities of Philip K Dick*, New York, Vintage Books, 1995.

Star, Alexander, " *The God in the Trash* ", *The New Republic*, Decemeber 6, 1993, 34-42.

## NOTES :

<sup>1</sup> Cf. Larry Sutin, *Divines Invasions*, p.158, qui mentionne que ce roman fut le premier à être publié en grand format. Il ne fut que révisé, et non écrit, après el remariage de Phil avec Anne en 1959.

<sup>2</sup> Larry Sutin (ibid., p151) indique que ce roman fut rédigé en 1955.

<sup>3</sup> *How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later*, in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K Dick*, p.261

<sup>4</sup> “ Il tombait maintenant une pluie de rongeasse ; tout était rongeasse où qu’il regarde. Un groupe de ceux qui ne l’aimaient pas apparut à l’extrémité du pont en portant un anneau composé de dents de requins. Il était empereur. Ils le couronnèrent et il s’efforça de les remercier. Mais ils baissèrent l’anneau autour de son cou et se mirent à l’étrangler. Ils serrèrent en tournant et les dents de requin lui coupèrent la tête. Une fois de plus, il se retrouva assis dans la cave sombre et humide, entouré de moisissure poudreuse, écoutant le clapotis omniprésent de la marée. Un monde où régnait la rongeasse, et il n’avait pas de voix ; les dents de requin lui avaient arraché la voix. Je suis Manfred, dit-il. ” (*Martian Time-slip*, p.152)

<sup>5</sup> Nous retrouvons l’expression “ entropie finale de tout le processus cosmique ” p.122, lorsque Ragle a les écouteurs sur la tête dans la cabane de Sammy.

<sup>6</sup> Même si ce n’est pas là le titre original que Phil Dick donna à son roman, qui aurait du s’appeler *Biography in Time* (Lawrence Sutin, *Divine invasions*, p.157), et qui fut rebaptisé par l’éditeur Lippincott, l’expression “ time out of joint ” apparaît dans une conversation entre Vic et Ragle p.63.

<sup>7</sup> Horselover Fat est un des principaux personnages du roman *Valis*. Ce thème est traité par M.Alexander Star dans *God in the Trash*, New Republic, Decembre 1993.

<sup>8</sup> On repense à Leo Bulero en face du fantôme de Barney Meyerson, qui frappe son bureau de ses poings en disant : “ ce bruit me paraît suffisamment réel ”.

<sup>9</sup> Peut on rêver famille plus abstraite, nucléaire ? Jamais les parents de Ragle et Margo ne sont évoqués, alors qu’ils sont frères et soeurs. Cellule close fonctionnant en vase clos dans le paradigme des Etats Unis de plastique que Dick appellera un jour Disneyland (*How to build a Universe...*, op.cit, par exemple p.280), et qui correspond bien à une réalité sociologique.

<sup>10</sup> Cf. Lawrence Sutin, op.cit., p.159

<sup>11</sup> Le magnétoscope a été mis au point en 1956 et s’est répandu immédiatement dans l’industrie américaine. Ce n’est donc *pas* un élément purement spéculatif que l’apparition de bandes vidéos dans *Time out of Joint*, mais une simple extrapolation.

<sup>12</sup> C’est ainsi que Phil Dick définira lui-même la bonne science fiction dans une lettre datée de 1981.

<sup>13</sup> P.254, nous apprenons que Ragle a subi un certain conditionnement, qui visait à consolider son syndrome de retrait. Traitement différent de celui réservé aux autres habitants de la Vieille Ville, mais traitement tout de même.

<sup>14</sup> Nous ne pourrons dire la même chose des voyages spatiaux et de la colonisation des autres mondes dans les romans ultérieurs. Mars, telle que décrite dans *Martian Time-slip* et *The Three Stigamata of Palmer Eldritch*, est un univers absolument atroce, le lieu même de l’aliénation. Le thème de la libération par la conquête de l’espace enracine encore notre roman dans la période des années cinquante.