



CRISES ET TRANSÉCRITURE

Futur noir et pataphysique

DANIEL TRON

Université d'Angers

En 1968, Philip K. Dick publie *Do Androids Dream of Electric Sheep?* et l'adaptation cinématographique réalisée par Ridley Scott, *Blade Runner*, sort en 1982. Le roman original de Philip K. Dick analyse la fin de carrière d'un homme, de son mariage dans une société elle-même en voie d'extinction tout comme les formes de vies de la planète dont elle reflète la déliquescence finale. Il articule ainsi plusieurs échelles de crise : la crise identitaire du personnage principal, la crise de son mariage, elle-même synecdoque de la crise traversée par une société, également liée à la crise écologique planétaire et la crise évolutive de l'espèce humaine.

Le roman est représentatif des angoisses de la fin des années 1960 et du traitement spécifique dickien qui porte en lui les germes du Cyberpunk – genre emblématique de la fin du siècle entre crise des valeurs et crise économique – et du retournement de l'idéologie du ' progrès ' scientifique. C'est précisément l'adaptation de ce roman par Ridley Scott au début des années 1980 qui a cristallisé la parenté dickienne du genre et l'esthétique cyberpunk au cinéma jusqu'à aujourd'hui. Dans le texte littéraire déjà, Dick étudie les différentes échelles de la crise et relie crises ontologiques et épistémologiques. Nous verrons aussi la manière dont ces différentes échelles et articulations sont ' transcrites ' par Ridley Scott en fonction des spécificités des deux formes narratives, des choix esthétiques des deux auteurs ainsi que du décalage d'une quinzaine d'année entre l'écriture du roman et celle du script. Enfin, nous tâcherons d'éclairer le sens du réseau de références intertextuelles déployé par le roman.

I) CRISE PLANETAIRE ET TRANSECRITURE

Pour illustrer le processus de transécriture, nous allons comparer les ouvertures des deux récits jusqu'au départ de Rick Deckard pour le travail dans le chapitre I du roman et les dix premières minutes du film. Nous nous intéresserons à la manière dont les deux récits établissent le cadre spatio-temporel. Les récits reposent sur la construction d'un double référent

temporel. Le futur extrapolé est à la fois commentaire sur le monde actuel et monde fictif ayant sa propre cohérence. En terme de réception, ceci signifie que l'intelligibilité du cadre science-fictionnel tient à la reconnaissance et à la sélection des éléments encyclopédiques (connaissances relatives au monde actuel du lecteur/spectateur) applicables au monde postulé (construction xéno-encyclopédique). Ce sont ces deux aspects de la diégèse-monde et le travail de transécriture qui seront privilégiés : la sélection et la redistribution des éléments du récit source et la trans-sémiotisation inhérente au passage de l'écrit au filmique ainsi que les effets induits par le décalage temporel entre les deux récits.

1) Ouvertures

A) Banlieue de San Francisco, 1992

Do Androids Dream of Electric Sheep est introduit par un paratexte, une dédicace contemporaine, trois vers de Yeats et une dépêche de l'agence Reuters :

Dédicace à : Maren Augusta Bergrud August 10, 1923 – June 14, 1967

And still I dream he treads the lawn,

Walking ghostly in the dew,

Pierced by my glad singing through.

Yeats

La dédicace est adressée à la secrétaire du révérend Pike. Ce dernier eut une grande influence sur la vie et l'œuvre de Dick. Le fils du révérend Pike meurt en 1966 après une prise massive de psychédéliques et Maren Bergrud se suicide en 1967 d'une overdose de somnifères. Pike tente d'entrer en contact avec son fils grâce à une médium britannique, qui lui dit : 'He seeks your forgiveness for his suicide and says it was an accident'.¹ Pike tente aussi, mais sans succès, d'entrer en contact avec Maren Bergrud.

Cette épitaphe mêle donc autobiographie et littérature de manière complexe. Par habitude, on interprète le paratexte comme émanant de l'auteur lui-même, ce que suggère aussi la date qui renvoie à l'écriture du roman. Mais en réalité, le poème de Yeats donne accès à l'intériorité du révérend Pike auquel l'auteur prête les vers. Cette synchronisation littéraire d'une référence intemporelle – car non datée et classique dans sa forme – à une situation datée souligne le flou entre particulier et universel et annonce la portée métaphysique du récit que préface la citation. En outre, la biographie de Yeats fait écho à la situation de Pike, qui était versé dans l'occultisme. Ayant adhéré à des groupes qui pratiquaient l'occultisme dans les années 1880, comme la Société hermétique de Dublin ou le groupe

¹ Randall Floyd. 'Spiritual phenomena died with bishop'. 7 June 1998. *The Augusta Chronicle Online* (1 Jan. 2006).

<http://chronicle.augusta.com/stories/060798/fea_bishop.shtml>

théosophique de Londres, et participé à des séances de spiritisme, l'auteur du *Second Coming* est bon médium par certains et surtout connu pour son ' refus d'une religion tiède et automatique contre laquelle il dressera une religion nouvelle, presque une Église infaillible de tradition poétique '. Là encore, le rapprochement biographique se double d'un parallèle littéraire. C'est Pike qui initia Dick à la théologie spéculative qui nourrit dès lors son œuvre jusqu'à en devenir l'objet principal. Dick crée un rapport de filiation entre l'œuvre théologico-poétique de Yeats et son propre roman, mais il le fait clandestinement, selon une stratégie moderniste. Il ne dévoile pas la portée de la tutelle invoquée et laisse au lecteur le travail de recherche littéraire qui contient une partie des clés de l'œuvre, comme nous le verrons pour la fin du texte.

A la page suivante, se trouve une dépêche de l'agence Reuters, datée de 1966 :

AUCKLAND

A TURTLE WHICH EXPLORER CAPTAIN COOK GAVE TO THE KING OF TONGA IN

1777 DIED YESTERDAY. IT WAS NEARLY 200 YEARS OLD.

THE ANIMAL, CALLED TU'IMALILA, DIED AT THE ROYAL PALACE GROUND IN

THE TONGAN CAPITAL OF NUKU, ALOFA.

THE PEOPLE OF TONGA REGARDED THE ANIMAL AS A CHIEF AND SPECIAL

KEEPERS WERE APPOINTED TO LOOK AFTER IT. IT WAS BLINDED IN A BUSH FIRE A FEW YEARS AGO.

TONGA RADIO SAID TU'IMALILA'S CARCASS WOULD BE SENT TO THE AUCKLAND MUSEUM IN NEW ZEALAND.

Reuters, 1966

Cette dépêche est une chronique nécrologique. D'emblée, le contraste est saisissant entre le suicide à quarante-quatre ans de la femme et les presque deux cents ans de la tortue. Le rapport avec Cook crée également un effet d'historicisation du présent, l'exploration maritime précédant dans l'Histoire et le cours du livre l'exploration spatiale évoquée dans la diégèse. Le contraste entre les âges marque l'inégalité des différentes espèces face à la mort en termes de longévité. Il marque aussi l'inégalité devant la mort entre la carcasse de l'animal et le fantôme humain et pose la question de l'âme. Celle-ci n'est pas résolue puisque l'âme reste un rêve littéraire, auquel la non-connaissance de la date d'écriture donne une portée mythifiante, alors que la rencontre entre la tortue et notre histoire lointaine est un fait historique. Mais c'est là un fait historique qui annonce, par synecdoque, l'extinction globale des espèces et personnifie, de par sa condition, la fin du règne animal.

La diégèse débute *in medias res* sur un réveil induit par un orgue à humeur : 'A merry little surge of electricity piped by automatic alarm from the mood organ beside his bed awakened Rick Deckard'. [3]

Grâce à lui, le passage est instantané du sommeil à l'éveil, sans pénible transition. Selon une stratégie pseudo-réaliste, un artefact technologique, ressort thématique et humoristique de la scène, sous-tend l'organisation du récit autant que celle du monde. On passe sans transition du paratexte au quotidien du héros dont la journée commence par une scène de ménage :

'Get your crude cop's hand away,' Iran said.

'I'm not a cop —' He felt irritable, now, although he hadn't dialed for it.

'You're worse,' his wife said, her eyes still shut. 'You're a murderer hired by the cops.

'I've never killed a human being in my life.' His irritability had risen, now; had become outright hostility.

Iran said, 'Just those poor andys.'

'I notice you've never had any hesitation as to spending the bounty money I bring home on whatever momentarily attracts your attention.' He rose, strode to the console of his mood organ. 'Instead of saving,' he said, 'so we could buy a real sheep, to replace that fake electric one upstairs. A mere electric animal, and me earning all that I've worked my way up to through the years.' At his console he hesitated between dialing for a thalamic suppressant (which would abolish his mood of rage) or a thalamic stimulant (which would make him irked enough to win the argument).

'If you dial,' Iran said, eyes open and watching, 'for greater venom, then I'll dial the same. I'll dial the maximum and you'll see a fight that makes every argument we've had up to now seem like nothing. Dial and see; just try me.' She rose swiftly, loped to the console of her own mood organ, stood glaring at him, waiting.

He sighed, defeated by her threat. 'I'll dial what's on my schedule for today.' Examining the schedule for January 3, 1992, he saw that a businesslike professional attitude was called for. 'If I dial by schedule,' he said warily, 'will you agree to also?' He waited, canny enough not to commit himself until his wife had agreed to follow suit.

'My schedule for today lists a six-hour self-accusatory depression,' Iran said.

'What? Why did you schedule that?' It defeated the whole purpose of the mood organ. [3]

C'est là le début typique d'un récit dickien, une situation quotidienne et reconnaissable – un réveil difficile et d'une violente dispute matinale – qui se défamiliarise progressivement. La dualité du référent temporel, caractéristique de l'historicisation du présent en science-fiction, est dénotée par les dates. La première date, '1967', renvoie le lecteur au présent de la lecture, ou plus exactement au passé proche avant de renvoyer à un futur un peu moins proche, '1992', mettant en quelque sorte à nu le travail xéno-encyclopédique du lecteur, soit, la sélection dynamique des éléments du monde actuel applicables à la réalité construite par le texte.

Dès le réveil, le héros est repoussé par sa femme et défini de manière trouble : ni policier, ni assassin. Cet accueil tranche avec le réveil indolore et

‘joyeux’ que l’orgue à humeur est censé garantir. L’escalade émotionnelle qui suit démontre l’ambivalence de l’objet : l’outil de confort a un potentiel destructeur et aliénant. L’orgue à humeurs Penfield est une extrapolation, un dépassement de la pharmacopée par les neurosciences, un instrument qui permet de composer son humeur et soumet le quotidien du lecteur à une distanciation ironique. L’orgue permet aussi au protagoniste d’assurer son statut de personnage focal et de recentrer le récit sur l’intrigue, en créant un subtil effet d’ironie métalectique :

I’ll dial for both of us, Rick said, and led her back into the bedroom. There, at her console, he dialed 594: pleased acknowledgment of husband’s superior wisdom in all matters. On his own console he dialed for a creative and fresh attitude toward his job, although this he hardly needed; such was his habitual, innate approach without recourse to Penfield artificial brain stimulation. [7]

Le dialogue entre les deux personnages donne lieu à des passages didactiques sur l’état du monde. Leurs divergences de vues sont mises à nu par leur sélection consciente de la réponse appropriée. Rick adapte ses émotions à la gestion du quotidien (vie de couple et professionnelle), et utilise l’orgue comme une drogue de confort – antidépresseur, anxiolytique – dont il n’a bien sûr « pas vraiment besoin ». Iran programme le « désespoir » pour renouer un contact émotionnel avec la réalité : la solitude de la Terre désertée par tous ceux qui l’ont pu, comme le lui rappellent les publicités. Le comportement de Rick correspond au quotidien du lecteur, alors que celui d’Iran reflète l’état extrapolé de la planète. La dispute initiale du couple permet d’articuler crise personnelle et crise planétaire.

Après ce réveil aussi rude que grinçant, Rick monte s’occuper de l’animal qu’il possède comme tout citoyen qui se respecte sur Terre depuis l’extinction massive des espèces. Il met le masque de protection déjà évoqué par Iran, qui déteste la publicité et qui offre une protection relative contre la poussière radioactive. L’effet de réel produit par évocation et actualisation sert à initier un passage didactique sur l’état de la Terre depuis le *World War Terminus*.

The legacy of World War Terminus had diminished in potency; those who could not survive the dust had passed into oblivion years ago, and the dust, weaker now and confronting the strong survivors, only deranged minds and genetic properties. Despite his lead codpiece the dust—undoubtedly—filtered in and at him, brought him daily, so long as he failed to emigrate, its little load of befouling filth. So far, medical checkups taken monthly confirmed him as a regular: a man who could reproduce within the tolerances set by law. Any month, however, the exam by the San Francisco Police Department doctors could reveal otherwise. Continually, new specials came into existence, created out of regulars by the omnipresent dust. The saying currently blabbed by posters, TV ads, and government junk mail, ran: ‘Emigrate or degenerate! The choice is yours!’ Very true, Rick thought as he opened the gate to his little pasture and approached his electric sheep. But I can’t emigrate, he said to himself. Because of my job. [7]

Le passage met en lumière l’enjeu global de la vie du héros, sa crise conjugale renvoie au problème de stérilité et à la crise démographique tandis que son travail – qu’il aborde avec enthousiasme – renvoie à la

dépendance de l'espèce humaine à un environnement limité et fragile. L'ironie est double, d'une part les causes de la crise planétaires sont reconnaissables et attestées dans l'encyclopédie du lecteur, alors que les solutions sont beaucoup moins certaines. Dans le contexte original, la menace de la destruction de la planète apparaît bien plus réelle que l'établissement de colonies spatiales salvatrices et idylliques. Ce déséquilibre est un commentaire direct sur le monde qui crée un effet d'ironie « chorale » entre narrateur, lecteur et monde. D'autre part, le héros, dont le métier est de faire passer des tests est lui-même soumis à des tests, d'où l'ironie narrative de la remarque proleptique entre narrateur, lecteur et personnage. Dans les deux cas, l'ironie est bien sûr tragique puisqu'elle renvoie, via le destin du personnage au lecteur lui-même, à ses rapports avec les autres et le monde.

L'humiliation de Deckard déborde ensuite du cercle conjugal vers celui du voisinage quand il avoue au fier propriétaire d'une jument pleine et dont il voudrait acheter le poulain que son mouton est électrique. Cette discussion met en lumière l'importance de la reproduction et l'imbrication du destin des animaux et des hommes :

Rick said quietly, 'I don't want a domestic pet. I want what I originally had, a large animal. A sheep or if I can get the money a cow or a steer or what you have; a horse.' The bounty from retiring five andys would do it, he realized. A thousand dollars apiece, over and above my salary. Then somewhere I could find, from someone, what I want. Even if the listing in Sidney's Animal & Fowl is in italics. [12]

Sur la terre post-apocalyptique postulée dans le roman, les derniers humains prennent soins des dernières formes de vie résistant aux retombées radioactives. On reconnaît encore distinctement les comportements sociaux des banlieues américaines, entre la volonté d'avoir des voisins (partagée par tous les personnages) et le stress lié à l'observation mutuelle : 'To say, "Is your sheep genuine?" would be a worse breach of manners than to inquire whether a citizen's teeth, hair, or internal organs would test out authentic ' [7].

La rareté des animaux a rendu la possession d'un animal un signe obligatoire d'appartenance à la société. Cependant, les prix étant exorbitants pour des animaux dont la taille confère un minimum de prestige, une industrie du faux s'est développée. Essuyant un refus, Rick Deckard part au travail.

B) Futur noir, Los Angeles 2019

Early in the 21st Century, THE TYRELL CORPORATION advanced robot evolution into the NEXUS phase – a being virtually identical to a human – known as a Replicant. The NEXUS 6 Replicants were superior in strength and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them. Replicants were used Off-World as slave labor, in the hazardous exploration and colonization of other planets. After a bloody mutiny by a NEXUS 6 combat team in an Off-World colony, Replicants were declared illegal on earth – under penalty of death. Special police squads – BLADE RUNNER UNITS – had orders to shoot to kill, upon detection, any trespassing Replicant. This was not called execution. It was called retirement.

Blade Runner (abrégé ci-après par BR) débute sur un texte didactique qui situe le temps, l'action et l'espace. Un insert sur fond noir, 'Los Angeles, November 2019', conclut l'introduction. La construction progressive du référent temporel est progressive. 'Early in the 21st Century' laisse au spectateur le soin d'évaluer l'écart entre monde actuel et réalité fictive à mesure que les informations défilent. L'insert met fin à la spéculation et crée un contraste d'échelle, entre le développement global de la race humaine et la précision du mois, à l'échelle d'une vie. Ce resserrement temporel crée un effet de réel paradoxal, qui marque l'insertion du cadre spatio-temporel du récit dans le cours de l'Histoire. Une séquence aérienne faite de plans d'ensemble montre la ville à perte de vue, sous un ciel noir sans horizon. La caméra suit ensuite un véhicule jusqu'au gigantesque siège pyramidal de la Tyrell Corporation. L'ouverture joue sur la sidération visuelle, inhérente à la science-fiction au cinéma, qui est d'ailleurs mise en abyme par un gros plan sur un œil dans lequel se reflète la ville. La première scène actualise le texte introductif : Dave Holden (un *Blade Runner*), fait passer le test de Voigt-Kampff à Leon, employé de la Tyrell, suspect d'être un *Replicant* illégal sur Terre.

La tortue du roman réapparaît alors dans les questions du test et introduit subtilement l'idée d'une disparition des espèces animales liée aux activités humaines : l'ignorance que deux espèces de tortues ont bien existé illustre la destruction de la biodiversité. Elle souligne aussi l'ambivalence du mythe prométhéen et de la nature humaine. Leon, fleuron de la technologie humaine, tue la tortue en utilisant le soleil comme arme et Holden dit à Leon qu'il tue la tortue, soulignant la synecdoque de la relation humain/*Replicant*. Les hommes donnent la vie aux *Replicants* pour qu'ils tuent à leur place en soldats, et ils les éliminent s'ils s'opposent à leur statut d'esclaves. La scène s'achève avec la conclusion logique du suicide évolutif que constituent les *Replicants* : Leon tue Holden quand celui-ci lui demande de parler de sa mère. Les animaux électriques eux-mêmes, androïdes compris, ont pour fonction le remplacement des humains et en signalent l'extinction à venir.

La séquence suivante suit un véhicule volant circulant à mi-hauteur des buildings avant de descendre au niveau de la rue. D'immenses panneaux publicitaires sonores et animés : une japonaise avalant une pilule rouge, un dirigeable vantant l'émigration : 'A new life awaits you in the Off-World colonies. The chance to begin again in a golden land of opportunity and adventure. New climate, recreational facilities...absolutely free', et une publicité pour Coca-Cola signalent autant les liens avec le présent que les extrapolations vers le futur.

Les publicités remplissent ainsi plusieurs fonctions de manière fort économique. Elles permettent d'étendre l'échelle de la construction du monde, confirmant l'extension du technotope suggérée par les plans d'introduction, en intégrant au paysage urbain des références au reste de la planète (visage japonais) et au reste du système solaire (*Off-World colonies*).

Elles créent un contraste à la fois visuel, couleurs vives dans plans sombres, et discursif entre le texte : 'golden land of opportunity and adventure' et la référence architecturale à Gotham City. Gotham correspond à New York sans toutefois les décisions urbanistiques qui visent à garantir l'accès de la lumière du soleil au niveau de la rue. C'est donc un anti-modèle

inhumain de développement urbain : les lumières sont celles des néons et des écrans au lieu de celle du soleil ou des étoiles que le dirigeable vantant l'émigration spatiale empêche de voir. Elles suggèrent la faillite d'un modèle de développement fondé sur le consumérisme comme accès au bonheur pour le plus grand nombre et met en avant l'hypocrisie des messages publicitaires et par là même, la concentration des richesses et des opportunités. Cette inégalité est aussi figurée par le contraste entre les échelles des plans, le gigantisme du siège de la Tyrell, d'où on peut voir les étoiles (83'12) et le caractère étouffant et opaque des rues.

Enfin, elles servent de transition avec la présentation du héros, une voix-off à la Philip Marlowe². La continuité narrative entre message de propagande et monologue intérieur suggère l'omniprésence du message et met en valeur un glissement du référent temporel qui s'appuie sur un glissement générique par la succession entre média futuriste et contemporain. Le monologue intérieur du héros, premier passage didactique, explicite non pas l'avenir global de la Terre, mais le passé récent du héros : 'They don't advertise for killers in the newspaper, that was my profession ex-cop, ex-blade runner, ex-killer [...] Sushi, that's what my ex-wife called me...cold fish'. Le personnage est avant tout une ombre, il n'est plus rien, ni policier, ni tueur, ni mari, ni humain, ni vivant. La phrase met tous ces éléments sur le même plan, comme dans le roman, annonçant déjà les doutes quant à la nature de Deckard ('cold fish' renvoie à l'absence d'affect et au comportement répétitif des machines), et identifie le héros comme personnage de film noir, tant par la forme, une voix-off sur fond urbain, que par le fond, une figure trouble et désabusée du maintien d'un ordre relatif.

Le film transpose la diégèse – intrigue et cadre – dans un récit suivant les codes du film noir. Harrison Ford campe un détective divorcé qui a quitté son travail de *Blade Runner*. Fidèle au genre, Rick est un personnage interlope qui dresse une barrière linguistique ses anciens collègues et lui, figure de son passage de l'autre côté. Le détective noir est un type d'anti-héros dont la mission a perdu son caractère rédempteur et qui, n'en étant pas ressorti moralement grandi, voit son éthique vaciller à mesure qu'il s'identifie avec ceux qu'il pourchasse ou abandonne l'espoir de changer le monde de manière significative.

Dans les deux récits, scriptural et filmique, Deckard est un anti-héros selon des modalités différentes. Harrison Ford campe un héros de film noir aux motivations douteuses mais au statut établi ('He's not good enough, not good as you. I need you, Deck. This is a bad one, the worst yet. I need the old Blade Runner, I need your magic'), tandis que le Deckard de Philip K. Dick n'a rien d'un héros. Dans le roman, Deckard cite un film noir adapté d'une nouvelle d'Hemingway, 'The Killers', pour décrire l'objet de son

² La voix-off, supprimée du montage de 1992, ne l'a pas été par Scott lui-même. En attendant le « montage définitif » censé sortir en 2007, nous n'essaierons pas de trancher en faveur d'une version ou d'une autre. La voix-off rend le monde plus intelligible et renforce la référence au film noir. Dans la version de 1992, le message est plus long : 'Let's go to the colonies! This announcement was brought to you by the Shimata (Japanese for "I have made an error") Dominguez corporation'. La version de 1992 ajoute un trait d'ironie polyglotte et, en renforçant les références à l'Extrême-Orient et la désorientation du spectateur, la construction d'une interzone trouble.

travail, mais son apparition dans le récit n'évoque aucune figure hollywoodienne, seulement la banalité et les frustrations du quotidien. En outre, il s'identifie à celui qui punit les tueurs, une figure absente de la nouvelle : même dans le monde de l'architexte, il n'est qu'une ombre.

À l'écran, Deckard est réintégré parce qu'Holden est mort et qu'il est le meilleur, mais dans le roman c'est parce qu'il n'y a personne d'autre [12] que la mission lui est confiée. Rick est même une version dégénérée de Dave Holden : 'you've handled assignments devolving to you from Dave's schedule; he's always decided exactly which ones to turn over to you and which not to'. [32] Deckard est réticent à l'idée de reprendre son travail dans le film mais enthousiaste dans le roman à l'idée de pouvoir s'offrir un animal vivant.

2) *Historicisation et trans-sémiotisation*

A) Construction de l'avenir

Les deux récits mettent en tension des éléments futuristes et des références au passé, construisant une historicisation du présent. Celle-ci s'appuie sur un double référent temporel entre commentaire sur le présent actuel et construction du futur fictif intelligible et cohérent. Ces récits construisent un futur proche qui induit une défamiliarisation du présent par le déplacement introduit par les dates et la tension entre scènes familiales (scène de ménage/Gotham/publicités) et éléments futuristes (orgue à humeur/voitures volantes). Cette tension construit ainsi un regard rétrospectif : les éléments reconnus comme contemporains sont le passé du récit. Ce regard est inscrit dans une échelle temporelle agrandie par les références intertextuelles qui inscrivent à leur tour le monde extrapolé dans la continuité de l'histoire ancienne et contemporaine du médium. Ces références sont sujettes au processus de trans-sémiotisation filmique qui consiste en la redistribution d'éléments diégétiques issus d'un système de signes unique (langue écrite) dans des systèmes visuels pluriels (mise en scène, photographie, architecture, costumes, dialogues...). Ils fondent le caractère composite – multimédia au sens strict – du cinéma.

Les deux récits opèrent alors un glissement générique. Rick Deckard, dans le roman, pose l'ambiguïté de son métier en évoquant 'The Killers'. De manière exemplaire, la référence est à la fois littéraire et 'classique' (Hemingway, 1927) et cinématographique et contemporaine (adaptations de 1946 et 1964). Ces références sont ainsi soumises à la trans-sémiotisation et les références scripturales du roman deviennent filmiques dans BR. L'allusion réflexive au médium scriptural entre tradition littéraire et pratique contemporaine (l'enchaînement entre Yeats et une dépêche Reuters) est transposée au médium filmique par la confrontation entre les codes du film noir (mise en scène, structure et photographie), et la science fiction hollywoodienne. Sa fascination caractéristique pour les effets spéciaux est mise en abyme, tout comme le monde de la publicité – où Ridley Scott a commencé – et de la presse.

Les différents médias sont représentés et transcrivent la tension entre modernité et tradition. L'histoire du médium est reprise en écho par la

confrontation entre presse écrite et écrans publicitaires, seule trace des médias du texte source. Comme dans le roman, cette mise en regard joue sur la permanence du fond (ubiquité et intemporalité ironiques du Coca-Cola/développement urbain et expansion) par rapport à la forme (poème/dépêche/roman). La tension entre les différentes échelles de temps (la suggestion d'un passé mythique, la dédicace et la chronique nécrologique contemporaines datées) est projetée sur l'architecture urbaine. L'association des temples Maya et de l'urbanisation des États-Unis au début du XX^e siècle, projetée dans le temps et l'espace, dénote l'échelle historique (la conquête de l'Ouest) du développement urbain (Los Angeles en Midtown tentaculaire), et déploie tout un réseau de connotations. Celui-ci constitue un commentaire sur l'état du monde et sur l'incapacité à réfréner un développement techno-scientifique mortifère avant une catastrophe planétaire.

First, strangely, the owls had died. At the time it had seemed almost funny, the fat, fluffy white birds lying here and there, in yards and on streets; coming out no earlier than twilight as they had while alive the owls escaped notice. Medieval plagues had manifested themselves in a similar way, in the form of many dead rats. This plague, however, had descended from above. After the owls, of course, the other birds followed, but by then the mystery had been grasped and understood. A meager colonization program had been underway before the war but now that the sun had ceased to shine on Earth the colonization entered an entirely new phase. [14]

L'« étrangeté » du phénomène est ironique. La chouette est symbole de sagesse, sa disparition est un commentaire classique sur l'humanité décrite par le texte qui s'amuse dans son ignorance de la disparition des oiseaux. Pourtant, cette disparition fait le lien entre animaux et humains ('the entire peninsula had chattered like a bird tree') et renvoie au livre de Rachel Carson, *Silent Spring*, publié en 1962. Cette étude célèbre décrit les effets catastrophiques possibles de la contamination des sols et des chaînes alimentaires qui pourraient aboutir à la disparition des oiseaux, signal funeste de l'autodestruction écologique de l'espèce humaine. Comme l'incipit paratextuel, l'allusion est un croisement entre référence contemporaine et portée symbolique traditionnelle. Le film ne conserve que la portée symbolique qui seule reste compréhensible en 1982.

Le récit filmique ne contient aucun passage didactique retraçant les étapes de l'extrapolation. Le film suggère la crise écologique par la photographie et l'environnement perpétuellement nocturne et chaud. Le dérèglement climatique est suggéré dès l'ouverture par l'absence de ciel et les éclairs sur la ville, symétriques des brûleurs, et transpose dans le plan la « verticalité du fléau » décrite dans le roman. On retrouve cette symétrie au niveau de la rue, où des colonnes de vapeur répondent à la pluie quasi-constante. Cette pluie, acide d'après le script bien que rien ne l'indique dans le récit, avait aussi pour fonction technique de cacher les arrière-plans du studio. Ces symétries suggèrent l'impact délétère des activités humaines sur le climat et font écho au dilemme moral de Deckard dont la mission est de « gérer » ce dont les humains ont perdu le contrôle.

Les brûleurs, dont les flammes remplacent la lumière du soleil, semblent avoir littéralement brûlé le ciel. Tout comme la taille des bâtiments,

ils posent l'échelle planétaire du technotope. Ces flammes se reflètent dans un œil en très gros plan. La séquence joue sur le contraste entre l'échelle des plans, ainsi qu'entre la composition géométrique des plans urbains (angles des rues, régularité des éclairages, opposition entre l'extension horizontale de la ville dont les points de fuite se perdent dans l'obscurité et les brûleurs verticaux) et les courbes des plans sur l'œil. L'œil évoque la planète entière de par sa forme et la couleur bleue absente du ciel californien. Le reflet déformé des flammes figure comment la vision humaine de l'environnement a abouti à la destruction d'un biotope dont l'œil est pourtant le produit et le signe iconique fondé sur un rapport de ressemblance. Enfin, le reflet dans l'œil et l'immense bâtiment de la Tyrell renvoient tous deux à l'inversion cosmologique de la maîtrise artificielle du monde (au triple sens d'illusoire, de technologique et de contre-nature) issue de l'*hubris* positiviste. L'architecture du siège de la Tyrell rappelle celle des temples maya. Elle évoque ainsi une civilisation dont les connaissances n'ont pas empêché la disparition. Le caractère sacré du génie génétique est posé dès les plans d'ensemble d'ouverture. L'œil, dans lequel l'éclairage urbain évoque les étoiles, illustre le lien entre microcosme et macrocosme, réintroduisant l'univers dont la terre semble coupée. Ces connotations entrent en résonance par l'enchaînement des plans avec celles de l'architecture du temple maya. En poussant l'interprétation, on pourrait retrouver les traits saillants – pour ne pas dire les clichés – des pratiques religieuses précolombiennes que le récit littéralise et projette, comme le culte du soleil et l'importance des sacrifices humains.

Au terme du survol de la ville, la scène d'interrogatoire dans une pièce obscure et enfumée dont le caractère étouffant est signalé par le ventilateur de plafond, renvoie autant à la fiction spéculative, à l'idée de disparition du soleil – entre chaleur diurne et luminosité nocturne – et de catastrophe écologique qu'aux polars noirs de la tradition cinématographique.

Dans le roman, la population terrienne est extrêmement réduite. Les séquences de rue du film suggèrent un surpeuplement urbain et semblent en contradiction avec le roman. Cependant, le film joue sur les contrastes entre les plans d'ensemble, ceux des rues, qui constituent des espaces confinés et les volumes internes chez Sebastian (Isidore dans *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) et Tyrell.

In any case thousands of individuals remained, most of them constellated in urban areas where they could physically see one another, take heart at their mutual presence. Those appeared to be the relatively sane ones. And, in dubious addition to them, occasional peculiar entities remained in the virtually abandoned suburbs.

John Isidore, being yammered at by the television set in his living room as he shaved in the bathroom, was one of these. [16]

La séquence finale de la version de 1982, où Deckard et Rachel s'enfuient sur des routes de montagne issues de rushes de *The Shining* de Stanley Kubrick, rétablit un ailleurs intact qui va à contresens du reste du film et du texte original. L'esthétique du film noir et l'ambivalence axiologique signifiée par le clair-obscur, trouve ici une application littérale justifiée par la diégèse, étendue – du fait de la portée globalisante de la

science-fiction – de la ville à la planète entière et d'une tranche de vie dans un contexte socio-politique donné au destin de l'espèce humaine.

B) Commentaires et décalages

Après la seconde guerre mondiale, la menace de l'holocauste nucléaire a inspiré de très nombreux récits post-apocalyptiques, correspondant au retournement de l'image des techno-sciences comme vecteur de progrès. A partir des années 1960, la montée des thèmes environnementaux a conduit au renouvellement des motifs liés à l'autodestruction de l'humanité et en partie à la réhabilitation des sciences comme moyen de guérison de la biosphère. Le roman articule holocauste nucléaire et éco-catastrophisme et présente les techno-sciences comme outils d'un pouvoir mensonger et mortifère.

This ownerless ruin had, before World War Terminus, been tended and maintained. Here had been the suburbs of San Francisco, a short ride by monorail rapid transit; the entire peninsula had chattered like a bird tree with life and opinions and complaints, and now the watchful owners had either died or migrated to a colony world. Mostly the former; it had been a costly war despite the valiant predictions of the Pentagon and its smug scientific vassal, the Rand Corporation (...). In addition, no one today remembered why the war had come about or who, if anyone, had won. The dust which had contaminated most of the planet's surface had originated in no country and no one, even the wartime enemy, had planned on it. [14]

Le dilemme moral des protagonistes a, comme c'était déjà le cas chez les expressionnistes des années 1940, une résonance politique. Philip K. Dick disait de ce roman publié pendant la guerre du Vietnam qu'il l'avait écrit 'during a time when I thought we had become as bad as the enemy' [Sammon: 16]. Le texte fait allusion aux euphémismes de l'armée américaine (*retiring, killing*). L'allusion est reprise par le texte introductif du film : 'This was not called execution. It was called retirement'. La portée idéologique du film noir est réactualisée par la crise identitaire provoquée aux États-Unis par la guerre du Vietnam, et projetée dans un imaginaire typique de la guerre froide. D'une certaine manière, le retour des *Replicants* (BR)/*andys* (roman) sur Terre figure le retour de la marge au centre et le rejet des vétérans, insupportables symptômes de la mauvaise conscience de la société américaine. Le potentiel subversif des *Replicants* est prouvé par leur connaissance des conditions de vie sur Mars qui contredit la propagande gouvernementale :

'We came back', Pris said, 'because nobody should have to live there. It wasn't conceived for habitation, at least not within the last billion years. It's so old. You feel it in the stones, the terrible old age. Anyhow, at first I got drugs from Roy; I lived for that new synthetic pain-killer, that silenizine'. [128]

Les androïdes sont une arme de guerre reconvertie en outil d'exploitation du territoire selon une logique impérialiste :

In connection with this a weapon of war, the Synthetic Freedom Fighter, had been modified; able to function on an alien world the

humanoid robot—strictly speaking, the organic android—had become the mobile donkey engine of the colonization program. [15]

Cette citation retrace implicitement l'ambivalence du développement technoscientifique au vingtième siècle, dont les progrès ont été motivés par la seconde Guerre mondiale, puis la Guerre froide. L'ambivalence du progrès scientifique est le reflet de l'idéologie de la société dont elle émane. Dans les deux récits, cette ambivalence idéologique est personnifiée par le métier du héros et son reflet technologique est représenté par son appareil de test. L'efficacité du test qui permet de faire la différence entre humain et androïde est remise en cause dès le début des deux récits par la mort de Holden et le doute sur le fait que l'erreur soit humaine ou technologique. Le test de Voigt-Kampff qui mesure les réactions émotionnelles physiques afin de mesurer l'empathie hypostasie le doute éthique du héros. Sa fiabilité relative, remise en cause à chaque nouveau modèle d'androïde, rend une bavure possible. Cette idée est évoquée par Iran et Linda Luft dans le livre, chanteuse d'opéra devenu strip-teaseuse dans le film, et Rachel dans BR.

L'ambiguïté du test renvoie au contexte de la guerre froide. Dans le roman, Leon se fait passer pour un policier russe, jugé suspect : 'cold, extremely cerebral and calculating' ; 'A lot of the Soviet police are that way'. Le passage fait allusion aux abus classificatoires liberticides – et politiquement orientés – des autorités psychiatriques américaines, dont le paradigme chimique est sous-jacent à l'orgue à humeurs et aux différents tests, surtout dans une période contre-culturelle qui, par retour de pendule post-maccarthysme, est réceptive au néo-marxisme. L'ambiguïté est renforcée dans le roman par l'existence d'un programme de télévision unique, instrument de propagande non adapté par R. Scott, résonnant particulièrement au plus haut de la guerre du Vietnam. Le film garde deux éléments : l'apparition du même vaisseau publicitaire au début et à la fin du film, suggérant son omniprésence et la remarque de Deckard sur le secret entourant les forces spéciales employées par le gouvernement. Le crime des androïdes est politique et non pas moral. Le film en fait des machines de guerre et de plaisir qui remontent le cours de leur origine en questionnant et assassinant ceux qui les ont fabriqués. Du fait de leur race, ils n'ont pas droit à un procès équitable mais sont tués, qu'ils commettent des crimes ou non.

La subjectivité du 'crime' des androïdes est clairement énoncée dans le roman :

Evidently the humanoid robot constituted a solitary predator.

Rick liked to think of them that way; it made his job palatable. In retiring—i.e. killing—an andy he did not violate the rule of life laid down by Mercer. You shall kill only the killers, Mercer had told them the year empathy boxes first appeared on Earth. And in Mercerism, as it evolved into a full theology, the concept of The Killers had grown insidiously. [...] but it was never clear who or what this evil presence was. A Mercerite sensed evil without understanding it. Put another way, a Mercerite was free to locate the nebulous presence of The Killers wherever he saw fit. For Rick Deckard an escaped humanoid robot, which had killed its master, which had been equipped with an intelligence greater than that of many human beings, which had no regard for animals, which possessed no ability to feel emphatic joy for

another life form's success or grief at its defeat—that, for him, epitomized *The Killers*. [28]

L'ironie est d'autant plus forte que le héros est désigné comme assassin dès le début des deux récits alors que les meurtres des Nexus-6 restent nébuleux : ils ont certes tué leur maître, mais ils sont avant tout coupables d'être sur Terre bien qu'ils soient intégrés depuis longtemps. L'association de l'image du chasseur et du titre d'une nouvelle d'Hemingway évoque la figure du chasseur blanc en Afrique et introduit en filigrane la brutalité coloniale et une remarque ironique sur l'amour des animaux qui en justifie le meurtre. La référence intertextuelle fonctionne sur deux niveaux, d'une part, en tant que référence à une œuvre, dont la connaissance enrichit la compréhension du texte dickien et d'autre part, en référence à un contexte, une forme de maîtrise de la nature et du monde dont le monde fictif postulé constitue une critique.

Dans les années 1960, la contre-culture articule opposition à la guerre du Viêt Nam et rejet de la société de consommation. Les *Replicants* incarnent à la fois les paradoxes de la mission civilisatrice des États-Unis et des promesses du consumérisme :

Under U.N. law each emigrant automatically received possession of an android subtype of his choice, and, by 1990, the variety of subtypes passed all understanding, in the manner of American automobiles of the 1960s. [15]

The TV set shouted, '— duplicates the halcyon days of the pre-Civil War Southern states! Either as body servants or tireless field hands, the custom-tailored humanoid robot designed specifically for YOUR UNIQUE NEEDS, FOR YOU AND YOU ALONE — given to you on your arrival absolutely free, equipped fully, as specified by you before your departure from Earth; this loyal, trouble-free companion in the greatest, boldest adventure contrived by man in modern history will provide—' It continued on and on. [16]

Dans *L'homme unidimensionnel*, Herbert Marcuse dénonce le totalitarisme de l'appareil technologique et sa rationalité fonctionnelle qui aliènent l'individu en créant des besoins artificiels et des pratiques uniformisées. Ce totalitarisme est indexé par la publicité dans le roman et les références à la qualité de vie que permettent la possession d'esclaves, 'the halcyon days of the pre-Civil war southern states', et le travail des esclaves présenté dans le texte d'ouverture de BR. Les agents du gouvernement, comme Deckard, sont là pour s'assurer que ces esclaves n'ont pas d'âme. L'accumulation stérile de biens est traduite dans le roman par le concept de 'kipple'. Mis en parallèle avec les retombées radioactives qui ont-elles aussi recouvert la planète, le processus évoque bien l'intégration du politique et de l'économique et l'impasse à laquelle conduit le modèle de développement dont le roman projette certains traits.

Kipple is useless objects, like junk mail or match folders after you use the last match or gum wrappers or yesterday's homeopape. When nobody's around, kipple reproduces itself. For instance, if you go to bed leaving any kipple around your apartment, when you wake up the next morning there's twice as much of it. It always gets more and more. [...] 'There's the First Law of Kipple,' he said. 'Kipple drives out nonkipple. Like Gresham's law about bad money'. [56]

Marcuse insiste sur le fait que la société de consommation exerce une répression insidieuse qui s'appuie sur le conditionnement des êtres humains qui passent leur vie à produire des biens de consommation inutiles – mais dont ils sont dépendants – qui les détournent des problèmes essentiels ; la pensée individuelle disparaît, victime de l'endoctrinement des médias.

Pour libérer l'homme il serait indispensable de réduire le temps de travail et la production. Le travail occupe la majeure partie de l'existence, fait passer l'homme de sujet à objet. Une solution serait d'automatiser le travail pour donner à l'homme des activités plus épanouissantes. Les androïdes projettent le paradoxe des *Yippies*, dont l'idéal de liberté incluait un hamburger et du Coca. Dick ajoute un tour d'écrou, l'épanouissement de l'homme – du temps pour la spiritualité – passe par la création d'androïdes qui constituent une menace d'aliénation bien plus insidieuse. L'aliénation de l'individu est radicalisée et narrativisée par Dick. Par effet pygmalion, les androïdes créés à des fins purement utilitaires par les entreprises Rosen tendent un miroir à leurs créateurs. Ceci les modifie à rebours, comme le suggère le miroir simulé tendu au spectateur par les plans sur les yeux et aux chasseurs de prime par l'écran du test.

L'intrigue construit un saut ontologique, une radicalisation de la cybernétique : la compréhension du vivant par l'artificiel conduit à une redéfinition du vivant dont la science fiction dickienne réifie les conclusions, de la compréhension des êtres vivants comme machines/objets téléonomiques à la fabrication d'androïdes, et narrativise les implications psychologiques et métaphysiques, hypostase technologique des tréfonds de l'âme et définition de l'humain au-delà de sa nature physique.

Le décalage entre roman et film, marqué par le passage de San Francisco à Los Angeles, symbolise le passage de la contre-culture au cyberpunk. Après le choc pétrolier et la crise économique, le spectre d'une destruction nucléaire à court terme cède la place au spectre de la catastrophe écologique, moins imminente mais plus certaine. Les hippies ont perdu, les multinationales et le complexe militaro-industriel ont gagné. La faillite du système est suggérée par la portée axiologique sous-jacente à l'esthétique du film noir et la catastrophe que l'état du monde suggère. L'être se débat dans un monde aliénant où le pouvoir et les richesses sont inégalement répartis, et où les technosciences et les médias omniprésents altèrent la réalité et la nature autant intérieure qu'extérieure.

II) HUMAINS ET ANDROÏDES EN QUÊTE D'EUX-MÊMES. LOGIQUE ÉPISTEMOLOGIQUE ET PORTÉE ONTOLOGIQUE

Chaque intrigue met en récit de façon singulière l'aliénation des rapports entre l'être et le monde à travers l'enquête de Deckard et sa confrontation avec les androïdes. Selon Brian McHale, les récits policiers suivent une logique épistémologique tandis que la science-fiction a une portée ontologique. La diégèse de BR est constituée de deux intrigues croisées : d'une part, l'enquête de Deckard alors que celui-ci rassemble et interprète diverses informations, reconstruit une chaîne d'action et remet en cohérence les éléments épars de la diégèse, et d'autre part la quête ontologique des

Replicants. Comme pour l'orgue à humeurs, l'articulation entre portée axiologique et enjeux narratifs est intégrée à la diégèse sous forme technologique. L'appareil de test réifie l'articulation entre polar et science fiction, vivant et artificiel et la médiation technologique du rapport à la réalité, aussi bien intérieure qu'extérieure.

Le roman consiste en un « récit multi-focal à projection interne », pour reprendre les termes de Dick, soit un récit avec plusieurs personnages focaux, dont l'état d'esprit est projeté sur l'environnement. Dick adapte à la science fiction un procédé littéraire classique, dont l'orgue, les animaux et les androïdes sont quelques aspects. Nous étudierons la manière dont chaque récit met en intrigue, déstabilise et résout, un questionnement du réel selon les moyens propres à chaque médium.

1) *Des souris électriques et des hommes*

Les deux personnages focaux sont Deckard et Isidore, deux personnages qui ne peuvent émigrer et dont les statuts, l'un à la solde du pouvoir et l'autre, déficient mental victime des radiations, sont interchangeable : 'Continually, new specials came into existence, created out of regulars by the omnipresent dust'. Le fait même que Deckard ne puisse quitter la Terre dans le roman, ou son travail dans le film, le rend suspect. La majorité des gens sains d'esprit sont déjà partis, faisant de la Terre un « asile » qui, réifiant la conception de Foucault, finira par transformer tous ses résidents en malades qu'il faut tenir à l'écart du reste de l'espèce. Il est mentionné que certains « spéciaux » ne réussissent pas les tests d'empathie et les points de vue antagonistes des deux personnages peuvent se rejoindre à tout moment.

Le roman confronte diverses hiérarchisations contradictoires. Pour le gouvernement, celles-ci se fondent sur la stérilité (peur des mutations) et les capacités intellectuelles [17] qui donnent le droit d'aller sur Terre ou de la quitter. Pour Isidore, en haut de l'échelle se trouvent les normaux, puis les androïdes et enfin, les « spéciaux », parmi lesquels il fait une différence entre les « cerveaux de poules » et ceux, comme lui-même, moins dégénérés. Ces hiérarchies, tout comme les tests, sont sans cesse mis en doute dans le roman. Le récit filmique évacue le thème de la maladie mentale et fonde les hiérarchies sur les capacités physiques et mentales et la longévité. La supériorité physique et intellectuelle des *Replicants* indiquée dès l'introduction est mise en scène tout au long du film. Leurs mains – origine et aboutissement du progrès technoscientifique – résistent au froid, au chaud et peuvent broyer un crâne humain. La victoire de Roy aux échecs avant le meurtre de Tyrell fait le lien entre esprit et matière. Isidore est un attardé – 'a chickenhead' – alors que J.F. Sebastian est ingénieur génétique mais atteint d'un syndrome de vieillissement accéléré. Isidore travaille dans une clinique vétérinaire pour animaux électriques. Les deux personnages ont un point de vue opposé à Deckard. Ils ne font pas de différence entre vivant et artificiel ou, plus exactement, de discrimination (de racisme en termes clairs), puisqu'ils n'établissent pas de lien entre nature physique et éthique.

Quand Isidore prend un chat réel pour une réplique, son patron mentionne sa condition pour expliquer l'erreur mais un collègue indique le degré de réalisme des versions électriques. Le point de vue des androïdes

donne un sens différent à la classification. 'He's special' est le commentaire de Pris sur l'aide et l'amitié inespérées offertes par Isidore, tout comme Sebastian dans le film, aux immigrés clandestins. Sebastian construit des jouets, qui simulent une compagnie pour pallier la solitude de l'immense bâtiment où il réside. Des mannequins, dans lesquels Pris se fonde, sont la projection sur l'habitat de Sebastian, de sa vision troublée et complexe des limites entre vivant et artificiel. C'est d'ailleurs une projection déjà figurée dans la rue lors du retrait de Zhora. Il ne voit pas de différence essentielle entre ses différentes créations et demande à Pris de faire des tours – comme les jouets qu'il fabrique. Il précise que c'est Tyrell qui a créé leur esprit, comme pour souligner que c'est quelque chose qui lui échappe. En outre, il partage avec les *Replicants* la limitation de son espérance de vie. Le fait qu'il soit généticien ajoute encore à l'ironie tragique. Le destin partagé fera de lui un agent involontaire, mais conscient, de la tragédie du meurtre de Tyrell.

La fonction narrative du personnage est conservée, les points de vue du couple Pris/Sebastian-Isidore s'opposent à ceux du couple Rick/Rachel. Dans le roman, le parallèle est renforcé par le fait que Pris est un modèle de la série 'Rachel Rosen'. Isidore la croit d'abord schizophrène puisqu'elle se présente en tant que Rachel avant de lui donner son nom propre, Pris. Dans le film, deux plans font écho à cette idée : le maquillage de Rachel, étalé autour de ses yeux, évoque celui de raton de Pris. Ce rapprochement visuel est significatif de la compression opérée par le film. Les enjeux narratifs liés aux animaux électriques dans le roman sont assignés aux androïdes dans le film. Dans le livre, la distinction entre androïdes synthétiques et animaux mécaniques est écartée. Les animaux sont omniprésents dans les arrière-plans et les décors, mais seule une écaille de serpent qui sert d'indice demeure un élément de l'enquête filmique alors que l'acquisition d'un animal est la motivation première de Deckard dans le roman.

Dans le texte source, il existe un catalogue constamment remis à jour de cotes des animaux restants, et déjà disparus, puisque certains, dont les noms sont en italique, ne sont recensés nulle part. Ces cotes et les animaux électriques constituent ainsi un langage social dont les symboles indiquent avant tout l'absence de référent. C'est sur ce mode que le film adapte cette partie du texte source. Le système de symboles animaux marque dans le film une double absence : leur extinction massive postulée dans le texte source et l'élimination de l'intrigue dans la diégèse filmique.

Dans le film, la valeur des animaux est indiquée dans les dialogues. Tous les animaux sont « évidemment » synthétiques, les questions du test de Voigt-Kampff font régulièrement allusion à leur élimination par les hommes. La chouette a, comme dans le roman, un rôle privilégié dans le film. La première scène au siège de la Tyrell est adaptée du roman et caractéristique du travail de compression. Dans le roman, Rachel Rosen essaie de corrompre Deckard. Elle se présente comme humaine pour invalider le test de Voigt-Kampff et lui fait croire que la chouette est réelle, la lui offrir et le faire chanter, alors que le lecteur sait déjà qu'elles ont disparu en premier. Deckard déjoue le bluff et Rachel avoue que la chouette est électrique – ainsi qu'elle même. Dans la scène filmique, la réponse de Rachel, 'Of course it is [artificial]', a été post-synchronisée. Dans une première

version, elle disait 'of course not', puis la décision a été prise de s'écarter du texte source pour rendre le dialogue cohérent avec la diégèse filmique.

La figure du chasseur : 'the humanoid robot constituted a solitary predator' (cf. *supra*) est transposée par l'identification totémique de chaque personnage à un animal. Leon tue une tortue dans le test. Zhora possède et danse avec un serpent. Pris se maquille comme un raton laveur. Tyrell possède une chouette. Roy hurle comme un loup. Deckard était traité de poisson froid comestible par sa femme, annonçant la fin de leur relation, l'apathie qui en est la cause, et renvoyant plus largement au statut d'ultra-prédateur de l'espèce humaine et à sa destitution possible et sa transformation en proie pour lui-même ou ses créations.

Scott retrouve ici la remise en cause des notions de bien et de mal, transposée dans un cadre science fictionnel, qu'il avait déjà développée dans *Alien*. Dans ce film, la figure du monstre est décrite comme « autre » et les raisons de son comportement horrifique ne sont pas l'immoralité d'un psychopathe, mais précisément la nature parasitaire d'une forme de vie dont la survie passe par la transformation, fatale pour l'hôte, du corps humain. La contamination du bien par le mal est aussi le thème initial de *Legend*, dans un cadre de *fantasy* cette fois, où, par amour, le héros amène la princesse – convoitée et charmée plus tard par les ténèbres – voir des licornes. La pureté de la princesse, qui lui permet d'approcher les licornes, devient la cause du meurtre de la licorne et de l'obscurcissement du monde. Là encore la réflexion s'articule autour de l'*hubris*, de l'ignorance et de l'irresponsabilité de l'homme face à la nature.

L'imbrication des enquêtes qui aboutit à l'inversion des rôles au terme du parallèle paroxystique du combat final, lorsque le loup sauve la vie du chasseur, figure la jonction des contraires qui est l'essence du film noir. À la fin du film, Roy sauve RD par empathie et pour lui transmettre une partie de ses souvenirs, émotions et désirs typiquement humains :

Because, ultimately, the empathic gift blurred the boundaries between hunter and victim, between the successful and the defeated. As in the fusion with Mercer, everyone ascended together or, when the cycle had come to an end, fell together into the trough of the tomb world.
[27]

Roy éprouve l'empathie dont le test de Voigt-Kampff recherche l'absence. La synthèse entre émotion et volonté, qui correspond à l'instinct, dépasse le statut symbolique avec le passage de la prédation fantasmée (le loup est une menace avant tout imaginaire) à la paix (la colombe) pour devenir réelle. Roy sauve la vie de Deckard et perdure en sa mémoire. Au moment de mourir il est devenu humain et sa mort « naturelle » évite à Deckard de commettre ainsi son premier meurtre. Comme dans le roman, Deckard, et avec lui le spectateur/lecteur, est sur le fil entre identification et empathie [161], humanité et inhumanité :

For Mercer everything is easy, he thought, because Mercer accepts everything. Nothing is alien to him. But what I've done, he thought; that's become alien to me. In fact everything about me has become unnatural; I've become an unnatural self. [198]

En vertu de la portée ontologique de la science-fiction, ce n'est pas simplement le sens de la mission de Deckard ou sa conception du bien et du mal qui sont remis en cause, mais sa nature même d'être humain.

a) Psittacisme et cogito

Pour René Descartes, auquel le nom du héros renvoie presque explicitement, animaux et automates ont en commun le fait qu'ils peuvent imiter le langage. Descartes prend d'ailleurs l'exemple d'un perroquet. Pourtant, ils n'ont pas l'intention ni l'émotion qui sous-tendent ces expressions chez les humains. L'assimilation des automates aux animaux, et en particulier aux insectes, est constante dans le roman pour décrire leurs comportements réflexes. Le récit explore l'impact émotionnel du rapport entre humains et simulacres de vie.

Dans le roman, la spontanéité, pour ne pas dire le naturel, des comportements humains est mise en doute tant dans les rapports aux autres, humains ou non, qu'à soi-même. 'But you feel the same doing it; you have to keep an eye on it exactly as you did when it was really alive.' [11] Le lien entre humains et animaux, aussi synthétiques soient-ils, est un lien affectif. Ce lien émotionnel externe fait écho au filtrage interne de l'orgue à humeurs qui radicalise la synthétisation des émotions. Les émotions réduites à des stimulations électriques sont aussi la preuve de l'étendue des connaissances sur le cerveau et de la faisabilité d'une intelligence artificielle proprement humaine. L'utilisation quotidienne d'un orgue à humeurs sape la légitimité d'un test d'humanité fondé sur l'empathie puisqu'il permet aux humains de se couper de leurs émotions et de la réalité :

'At that moment,' Iran said, 'when I had the TV sound off, I was in a 382 mood; I had just dialed it. So although I heard the emptiness intellectually, I didn't feel it. My first reaction consisted of being grateful that we could afford a Penfield mood organ. But then I read how unhealthy it was, sensing the absence of life, not just in this building but everywhere, and not reacting— do you see? I guess you don't. But that used to be considered a sign of mental illness; they called it 'absence of appropriate affect.' So I left the TV sound off and I sat down at my mood organ and I experimented. And I finally found a setting for despair. [5]

La coupure schizoïde entre être et émotion et la circularité de la question de l'origine naturelle ou induite des émotions ajoute au rapprochement entre humains et androïdes. Iran, dont le nom renvoie à la colère, a dû chercher la commande du désespoir de son orgue pour le ressentir. RD semble ainsi d'autant plus prêt à fondre pour une Rachel Rosen que son couple va mal et qu'il a l'habitude d'utiliser une machine comme substitut affectif, même si cette situation lui déplaît.

Dans le film, le cadre cartésien est évoqué par Pris qui répond « Je pense donc je suis » à Sebastian quand il prétend la réduire à sa fonction de divertissement. Le concept même des *Replicants*, « plus humain que l'humain, c'est notre devise chez Tyrell », tend à brouiller les frontières. Tyrell indique que la limite de vie a été instituée pour éviter le développement d'émotions qui les rendent incontrôlables. Dans le roman, la raison de la limite de vie reste floue entre impossibilité technique et mesure

préventive pour éviter que les hommes n'abandonnent leurs femmes et partent avec des androïdes.

b) Femme fatale et Test de Turing

La crise conjugale du roman est évacuée au profit de l'histoire avec Rachel. Rachel est une femme fatale, ce qui permet de faire correspondre sa fonction dans le roman et le film noir. Elle représente l'interdit dont le pouvoir de séduction fait basculer le héros. Rachel fait passer à Deckard la version dickienne du test de Turing : si un ordinateur peut se faire passer pour un humain, on peut parler d'intelligence artificielle, mais, ajoute Philip K. Dick, que se passerait-il si un humain tombait amoureux de l'intelligence artificielle ? Quelles en seraient les effets psychologiques, selon que l'humain connaît ou ignore la nature de son âme sœur, et les implications métaphysiques ? Par effet pygmalion, je découvre ma propre nature en reproduisant la nature. Ceci est un exemple de saut ontologique : on passe d'un mode de connaissance, de compréhension de la vie, à sa redéfinition. Je découvre que l'autre est une machine, mais j'en tombe amoureux, je me découvre donc machine puisque je réagis aux stimuli de manière appropriée et mes émotions sont donc simulées :

I wonder what it's like to kiss an android, he said to himself. Leaning forward an inch he kissed her dry lips. No reaction followed; Rachael remained impassive. As if unaffected. And yet he sensed otherwise. Or perhaps it was wishful thinking.

'I wish,' Rachael said, 'that I had known that before I came. I never would have flown down here. I think you're asking too much. You know what I have? Toward this Pris android?'

'Empathy,' he said.

'Something like that. Identification; there goes I. My god; maybe that's what'll happen. In the confusion you'll retire me, not her. And she can go back to Seattle and live my life. I never felt this way before. We are machines, stamped out like bottle caps. It's an illusion that I—I—personally—really exist; I'm just representative of a type.' She shuddered.

He could not help being amused; Rachael had become so mawkishly morose. 'Ants don't feel like that,' he said, 'and they're physically identical.'

'Ants. They don't feel period.'

'Identical human twins. They don't—'

'But they identify with each other; I understand they have an empathic, special bond.' [161]

Cet engrenage relationnel apparaît dans la scène d'amour ambiguë du film. Pendant cette scène, Deckard semble en proie à des pulsions contradictoires : la violence de ses gestes et l'intimidation de Pris évoquent une scène de viol, même si le caractère malsain de la scène étant aussi dû aux problèmes relationnels entre Ford et Young. D'un ton froid et détaché qui correspond à celui de Pris, il force Pris à lui dire qu'elle l'aime et à lui demander de l'embrasser. Le ton schizoïde et la violence machinale de la

relation suggère que Deckard agit lui aussi de manière pré-établie, de même que les questions qu'il pose lors du test sont écrites pour lui. Le fait que le comportement de Rachel, malgré son caractère forcé et artificiel, le satisfasse semble suggérer que ses propres réactions sont codées.

Dans le roman, Rachel est consciemment du côté de la résistance des androïdes. Rachel couche avec les chasseurs de prime pour les empêcher de continuer leur travail. Le sexe transforme l'identification aux répliques artificielles en empathie, induisant un lien émotionnel qui rend l'exécution impossible. Jusqu'ici, seul Resch avait continué sa mission. Deckard est le second. Il parvient, grâce à Mercer, à tuer Pris, l'autre Rachel. Dans BR, la mort de Pris, qui est secouée de spasmes comme un insecte mécanique, transcrit la métaphore des androïdes comme machines réflexes assimilées aux insectes. Dans le roman, Deckard est incapable de tuer Rachel qui tue elle-même la chèvre qu'il a achetée avec les primes, pendant qu'il tue les trois derniers androïdes, Pris, Ingmar et Roy.

La question de la littéralisation des rapprochements entre chasseur et proie, tueur et victime, et le fait que aux yeux de Pris, Deckard découvre qu'il est lui-même un *Replicant* a été longuement débattue sur le plateau de BR. Ridley Scott trouvait l'idée très bonne tandis qu'Harrison Ford la refusait, arguant qu'une telle révélation empêcherait l'identification du spectateur au héros. Ironiquement, le débat transpose le passage du roman ci-dessus qui pose la différence entre identification intellectuelle et affective, à une réflexion sur la suspension volontaire de l'incrédulité dont le mécanisme de base court-circuite précisément cette distinction.

C'est sur ce point, Deckard est-il humain?, que les deux montages principaux du film semblent s'opposer. Le montage de 1992 réintègre la scène de la licorne, laissant voir un rêve de Deckard et quelques plans montrant la fascination qu'il partage avec les replicants, pour les photos. La licorne en papier plié laissée par Gaff, le policier qui l'arrête au début du film, devant l'appartement suggère que le policier connaît les rêves de Deckard, tout comme Deckard connaît le secret de Rachel, un souvenir d'araignée qu'elle croyait secret mais dont il lui parle. Cet accès métaleptique à l'intériorité du héros fait suite au long parallèle construit par le montage entre Roy et Rick pendant leur confrontation finale. Roy tue son père puis sauve Rick et lui offre une renaissance spirituelle et ses souvenirs, souvenirs de ses vies antérieures. Cela suggère une communauté biologique et un rapport de filiation et donne du poids à la *fabula*, le sens donné au récit par le récepteur : Rick est lui aussi un *Replicant*. Si dans le texte Deckard n'est pas un androïde, l'ensemble du récit s'emploie à brouiller les limites entre vivant et artificiel. En outre, l'idée d'un héros qui, comme Rachel, ne se sait pas artificiel a fait l'objet de plusieurs récits dont un, *The Impostor*, a été adapté au cinéma de la nouvelle éponyme de Philip K. Dick par Gary Fleder.

En fait, dans les deux montages, le réalisateur a fait figurer sa propre interprétation. Il y a en effet une indication visuelle du statut d'être artificiel : la lumière qui se reflète dans les rétines. Ceci est mis en valeur par la chouette, dès le début du film, mais en particulier lors du meurtre de Tyrell, dont Roy crève les yeux avant de lui broyer le crâne sous les regards réfléchissants de Roy et de la chouette. Lors de la scène d'intimité entre Rachel et Rick, les pupilles de Rachel brillent ainsi que celles de Deckard

(63'55' de la version réalisateur), l'espace d'un instant dans le flou de l'arrière-plan. En ce sens, la version de 1992 est effectivement une version du réalisateur, même si Scott n'a pas été impliqué dans le remontage.

B) Questions ouvertes au réel

a) Multi-médiation et phénoménologie

Ernesto Spinelli a étudié le fondement phénoménologique des deux grandes interrogations dickiennes sur la nature de la réalité et de l'humanité. L'école philosophique fondée par Husserl visait à dépasser la dichotomie entre l'idée qui devait former la base de l'empirisme scientifique d'une unique réalité extérieure objective, et l'idéalisme selon lequel le monde était le produit de la conscience. La phénoménologie proposait de considérer que la réalité existait indépendamment de la conscience *mais* que la réalité dont nous faisons l'expérience ne pouvait pas être séparée de nos conceptions, préjugés et présuppositions à son égard. On ne pouvait donc jamais parler du monde tel qu'il est vraiment, mais uniquement du monde phénoménal et dans ses interprétations.

Cette conception est narrativisée par Dick dans le cadre de récits de science fiction dont les héros sont soumis à une « angoisse existentielle ». De par sa nature diégétique, l'expérience fictive de la réalité postulée par les textes est déjà le produit d'une conscience. La distinction entre réalité extérieure (la diégèse en tant que monde fictif) et perception de la réalité (la diégèse en tant qu'action sur et dans le monde des personnages) doit être construite par le texte. Le cadre science-fictionnel, par la prise en compte des technologies de l'information et de l'impact de la technologie sur l'accès au réel, entraîne une mise en abyme et une hypostase technologique du questionnement philosophique.

La manipulation du réel développée dans la diégèse est aussi une stratégie narrative. Dans le roman, Deckard est arrêté et emmené dans un bâtiment de police qu'il ne connaît pas sur *Mission Street* et accusé d'être un assassin schizophrène croyant tuer des androïdes. Il demande à téléphoner à sa femme et voit apparaître quelqu'un qu'il ne connaît pas. L'épisode paranoïaque est le passage au niveau narratif de la manipulation diégétique, faisant suite au bluff de la chouette et aux accusations de Linda Luft (les deux personnages/scènes étant compressées en une seule scène/personnage dans le film). Deckard est présenté à un autre chasseur de primes, qui ne l'a jamais vu et n'a jamais entendu parler du test de Voigt-Kampff. Deckard découvre ensuite qu'il est dans un *homeo-building*, un bâtiment coupé du monde ayant son propre réseau de communication interne.

Cet autre chasseur de prime, qui s'avère travailler sans le savoir pour des androïdes infiltrés, est lui-même accusé d'être un androïde. La défense de Resch tend un miroir à Deckard : il aime et prend soin d'un animal. Après un test, Resch s'avère être humain. Paradoxalement, Resch paraît cruel car il ne ressent rien pour les androïdes, comme les androïdes qui ne sont pas solidaires. L'« affection » pour les androïdes apparaît comme normale, liée à l'identification et au souvenir. Si les émotions basées sur les souvenirs sont « naturelles », alors celles des androïdes sont à proprement

parler des émotions puisqu'elles se développent « naturellement » par combinaison d'une expérience unique à partir de souvenirs implantés. Ainsi, le caractère rassurant du test « réussi » par Resch est contrebalancé par son éthique douteuse, ce qui tend à contredire la supposée adéquation entre essence humaine ou artificielle et morale, soit le bien-fondé même de la mission des chasseurs.

La continuité entre réalité objective et subjective est figurée dans les deux récits par la continuité entre médias externes et internes. La prégnance des médias dans les deux récits correspond à la projection du questionnement à l'ère des télécommunications et à la multi-médiation du rapport à la réalité. Les organes, les lunettes, les souvenirs, les photos, les publicités, les discours gouvernementaux sont tous soumis à des manipulations. Les questions du test, tout comme les organes synthétiques ou les messages publicitaires ne sont pas des créations mais des répétitions ou des imitations. Dans les deux récits, les outils de la manipulation sont mis en abyme.

Dans BR, la quête ontologique est réifiée : les *Replicants* remontent littéralement à leur origine et rencontrent les concepteurs de leurs yeux (rapport à la réalité), de leur système nerveux (émotions/douleur) et enfin de leur cerveau (âme/esprit). Même s'ils ont un créateur, les *Replicants* sont les seuls dépositaires d'une réalité phénoménale propre, comme le rappelle Roy, avec sa remarque au fabricant de ses yeux : 'If you knew what I've seen with your eyes' lors du monologue final de Batty.

Le meurtre de Tyrell, 'Nothing the god of biomechanics wouldn't let you in heaven for', est l'adaptation au polar noir du meurtre médiatique de la divinité dans le roman. Le thème de la religion comme opposition politique aux mensonges gouvernementaux, voire comme système politique absolu, est réinvesti dans la figure du « dieu de la biomécanique », dont le fils prodigue vient achever l'œuvre, et dans la portée religieuse de certaines associations avec les animaux. La présentation du numéro de Zhora mentionne le serpent comme tentateur d'Ève, celui qui lui suggère de goûter au fruit de la connaissance du bien et du mal. La chouette artificielle de Tyrell représente la fausse sagesse du démiurge dont la puissance illusoire et relative est dénotée par sa défaite aux échecs et son incapacité à offrir plus de vie à Roy ('I want more life, fucker') ou à Sebastian, qui permet d'ailleurs à Roy de rentrer. Le baiser de la mort, par lequel Roy est censé absorber l'âme de celui qu'il va tuer, soit préfigure le fait que Roy devienne humain, ce que confirme sa violence et son refus d'accorder à l'autre ce dont lui ne peut pas jouir : plus de vie, soit souligne le fait que Tyrell n'ait pas d'âme à transmettre. La disparition de la nature hypostasie la chute du jardin d'Eden en destruction de la biosphère. Roy tue le démiurge en lui crevant les yeux, rejetant brutalement la vision du créateur. Le motif de l'œil résume les niveaux d'implication narratifs et thématiques. Dès l'ouverture du film, l'œil en gros plan fait le lien entre extérieur et intérieur, aussi bien des bâtiments que du corps et de l'esprit. Holden regarde dehors et embrasse le monde du regard avant de percer à jour la nature de Leon en observant les réactions de sa pupille, qui apparaît sur un écran, et tendant un miroir simulé au *Blade Runner* et aux spectateurs. Si Holden meurt après avoir posé la question de l'origine, Tyrell meurt parce qu'il n'a pas de réponse.

Les deux outils de l'enquête, le test de Voigt-Kampf (qui sert la construction de la diégèse-monde : la portée ontologique de la chasse aux *Replicants*) et l'ESPER qui sert la progression de la diégèse en tant qu'intrigue, la logique épistémologique de l'enquête comme recherche d'informations, mettent tous deux en valeur la circonscription du monde phénoménal à ses interprétations.

Le motif de l'œil, récurrent chez Dick mais pas dans ce roman particulier, est une constante des adaptations cinématographiques de ses textes et figure cette conception ainsi que la résonance particulière du thème du regard pour le médium filmique :

And yet, for this day and age a one-half occupied conapt building rated high in the scheme of population density; out in what had been before the war the suburbs one could find buildings entirely empty . . . or so he had heard. He had let the information remain secondhand; like most people he did not care to experience it directly. [5]

Dans le roman, ce questionnement imprègne l'opposition entre l'unique programme télévisé et radiophonique, *Buster Friendly and his Friendly Friends* et la religion des adeptes de Mercer, dont la communion passe par l'utilisation d'une « boîte à empathie ». Comme tout le monde, il n'a pas pris la peine de vérifier l'information, ni d'en faire l'expérience directe. Le questionnement phénoménologique appliqué à un monde hypermédiatisé conduit à la circonscription de la réalité au simulacre, selon une conception proche de Baudrillard. Buster Friendly réalise quarante six heures de direct par jour sans que personne, 'chickenheads' ou 'regular', ne trouve cela étrange. Il s'avère être un androïde, ou plus exactement une série d'androïdes comme Rachel. La seule émission de divertissement pour égayer la solitude est réalisée par une intelligence artificielle. Les androïdes sont définis comme étant 'cut off', racine de schizoïde « coupés », de leurs émotions, des autres et du monde. Les médias de masse – télévision et radio – sont définis comme des impostures, qui séparent pour mieux régner et servir des intérêts particuliers. Ici, éliminer le média concurrent Mercer annulerait la seule part de réalité à laquelle les androïdes n'ont pas accès et ferait d'eux les égaux des humains :

An android, no matter how gifted as to pure intellectual capacity, could make no sense out of the fusion which took place routinely among the followers of Mercerism – an experience which he, and virtually everyone else, including subnormal chickenheads, managed with no difficulty. [26-27].

Les androïdes rendent supportable la vie d'humains qui n'ont pas le droit de quitter la planète. Cette ironie insiste sur le caractère fallacieux et cruel de l'accès médiatique à la réalité. Les médias figurent ici, de manière paradoxale, à la fois l'entropie qui sépare, avec des androïdes qui les contrôlent mais sont aussi des biens de consommation, et l'empathie qui fédère et leur permet de supporter leur condition. La popularité de l'émission ajoute un commentaire sur la standardisation des goûts provoquée par les médias de masse et contraste avec les formes artistiques « nobles » que certains androïdes pratiquent.

Do androids dream? Rick asked himself. Evidently; that's why they occasionally kill their employers and flee here. A better life, without

servitude. Like Luba Luft; singing *Don Giovanni* and *Le Nozze* instead of toiling across the face of a barren rock-strewn field. On a fundamentally uninhabitable colony world.

Roy Baty (the poop sheet informed him) has an aggressive, assertive air of ersatz authority. Given to mystical preoccupations, this android proposed the group escape attempt, underwriting it ideologically with a pretentious fiction as to the sacredness of so-called android 'life.' In addition, this android stole, and experimented with, various mind-fusing drugs, claiming when caught that it hoped to promote in androids a group experience similar to that of Mercerism, which it pointed out remains unavailable to androids. [157]

Deckard lui-même rapporte le bien-fondé des rêves des androïdes, reflet inversé du développement humain. Comme pour le référent temporel, les hiérarchies entre les différentes formes de vie, ou plus exactement, la subjectivité et la confusion des hiérarchisations, s'appuient sur les hiérarchisations implicites entre les différentes formes d'art. Luba Luft prête sa voix aux opéras de Mozart. L'examen des livrets, que l'amateur d'opéra qu'était Dick connaissait sans doute, révèle des échos ironiques. *Les noces de Figaro* renvoient explicitement au thème du mariage, qui ouvre le roman et, d'un point de vue narratif, au cycle de manipulations, dissimulations et retournements que Linda Luft initie dans le récit. *Don Giovanni* est châtié parce qu'il a commis un meurtre mais aussi pour son libertinage, exercice de sa liberté physique et spirituelle, tout comme les androïdes. De plus, le commandeur, que Don Juan assassine, revient sous forme de statue qu'il fait sortir du cimetière pour l'inviter à dîner et de fantôme – terme sémantiquement inséparable de la notion d'âme, 'ghost' en anglais. Le lien esprit/matière mis en scène dans l'opéra est donc redéfini par le regard dickien, ainsi que le jeu sur la statue entre musée et cimetière, que le roman souligne dès son ouverture. En outre, l'opéra est chanté par une androïde, d'où une inversion des points de vue et une adaptation de la figure du golem à la science-fiction : c'est l'être artificiel qui, doté d'une âme, vient châtier l'homme défini scène XIV, « di sasso ha il core, o cor non ha », « son cœur est de pierre, ou il n'a pas de cœur du tout ».

b) Thermodynamique métaphysique

Le second principe de la thermodynamique concerne la notion d'irréversibilité d'une transformation et introduit la notion d'entropie. Il est dit que l'entropie, l'état de désordre d'un système isolé, augmente ou reste constante. La diégèse (monde et personnages) est elle-même un système isolé voué à l'entropie, ou tout du moins, à son exploitation narrative. Transformée en principe eschatologique, l'entropie sous-tend la dégénérescence de la planète et de l'espèce. La « kippléisation » est le processus de dégradation entropique, de retour à la poussière qui s'applique à toutes choses, humains comme androïdes.

'It's a universal principle operating throughout the universe; the entire universe is moving toward a final state of total, absolute kippleization.' He added, 'Except of course for the upward climb of Wilbur Mercer'. [57]

La terre est un système isolé, coupé du reste des mondes habités. Son environnement fait *dévoluer* les humains qui, dès qu'ils sont affectés par les retombées radioactives sortent de l'historicité, 'dropped out of history'. [15] Les androïdes sont coupés de la Terre, et sur Terre ils sont coupés du reste du monde dans leur 'homeobuilding' de Mission Street, ou repliés sur eux-mêmes par obligation de secret et par leur nature apathique. L'isolation des androïdes est liée à la nature de l'univers, dont les humains qui les ont créés ne peuvent s'affranchir. Dans le roman, Deckard voit dans *Le cri* de Münch [112] l'illustration de la condition des androïdes prisonniers d'eux-mêmes, opposée à la condition humaine résumée par la poésie de John Donne : 'No man is an island' [126]. Cette condition se traduit en actes : les Nexus-6 sont décrits comme 'cut off from mankind' avant la scène où Pris, 'cutting off the spider's leg', torture un des animaux les plus sacrés de Mercer. Cette violence liée à la cruauté de l'univers correspond au meurtre du démiurge dans BR, lui-même figure christique soumise à la violence de ceux qu'il vient sauver. Les *Replicants* de BR se plient aux limites du pouvoir de leur créateur qui ne peut modifier une forme de vie. Tyrell est lui-même soumis à un ordre plus grand qui lui échappe, et dont sa mort est la preuve définitive.

Wilbur Mercer, entre Sisyphe et Jésus empruntant un chemin de cendres, promet une forme de rédemption à la Pyrrhus, une sortie sans cesse renouvelée du « monde-tombe » voué à l'entropie. Il se débat dans un univers imparfait, œuvre d'un démiurge qui n'apporte pas de solution à l'entropie, à la dégradation de toutes choses. La notion d'entropie est associée à l'impossibilité d'un passage du désordre à l'ordre sans intervention extérieure. La chaleur ne peut pas spontanément remonter d'une source froide vers une source chaude. *Spontanément* signifie ici sans apport de travail ou d'énergie. Et c'est cette énergie que la communion empathique avec Mercer représente :

He had crossed over in the usual perplexing fashion; physical merging—accompanied by mental and spiritual identification—with Wilbur Mercer had reoccurred. As it did for everyone who at this moment clutched the handles, either here on Earth or on one of the colony planets. He experienced them, the others, incorporated the babble of their thoughts, heard in his own brain the noise of their many individual existences. They—and he—cared about one thing; this fusion of their mentalities oriented their attention on the hill, the climb, the need to ascend. [20]

Dick a une imagination théologique fertile. Son messie de l'ombre dont la communion passe par une boîte à empathie fait écho à la référence à Yeats au début du roman. Dans son texte de 1901, *Magic*, Yeats distingue trois doctrines au cœur de sa pensée, l'interpénétration de plusieurs esprits, une énergie unique et une seule grande mémoire de la nature. Ce texte de Yeats éclaire la portée des vers qui ouvrent le roman et indique une des sources de l'expérience du *Mercerism*. La boîte à empathie est le moyen de l'évocation par des symboles de ce grand esprit, une mise en abyme de l'art projetée dans un monde hyper-médiatisé : le lien empathique qui permet la communion religieuse passe par un médium de masse.

L'évolution de la planète est liée à la mémoire de Mercer, puisqu'après avoir réalisé des miracles traités comme les manifestations d'un cancer spirituel, c'est la destruction de sa tumeur au cerveau qui l'a

plongé, lui et le reste de l'humanité dans le « monde-tombe ». Mercer tient aussi à une conception gnostique du lien entre réalité locale et universelle ainsi qu'entre la blessure de l'esprit du créateur, ou de son prophète hypostasié, et la nature imparfaite de l'univers. La communion des adeptes et la marche figurent l'opposition cosmologique entre l'empathie des êtres vivants qui les poussent à sans cesse relancer le cycle de vie et de mort et l'entropie générale de l'univers, dans l'espoir transcendant et sans cesse déçu par la réplication cellulaire, d'échapper au cycle.

C) Réflexivité et pataphysique

L'intrigue de Mercer et de la boîte à empathie est le réemploi par Dick d'une nouvelle intitulée *The Little Black Box*. De même, l'entreprise Rosen, Rachel et d'autres éléments, sont repris de *We Can Build You*. Le film déconstruit le travail de composition littéraire et élimine l'intrigue médiatique et religieuse qui conclut le roman. Outre les critères plus évidents et sans doute plus pertinents des impératifs de compression (nombre de personnages, d'intrigues, intelligibilité pour le spectateur, contraintes budgétaires), et de l'épuration liée au parti pris esthétique, l'abandon de cette partie du récit pourrait être lié à sa dimension proprement littéraire.

Les deux récits ont une dimension réflexive et mettent en abyme des outils de manipulation de la réalité par le texte et l'image. Dans le film, la déconstruction la plus marquante est opérée par l'ESPER, qui sert à explorer une photographie. Rutger Hauer, l'acteur qui interprète Roy, en commente ainsi les implications :

Watch me create a lie. You see, the outcome of this process is a blur. An image of a person who really could be anybody. A man, a woman, somebody wearing a wig, anybody. And the lie? There are many. One lie is that there are two Roys in that room. I and a stand-in. Another is that there's a false Zhora. A third is that the photo itself is a lie—you only think one person's in that room, but there are two. So that whole Esper sequence shows you how you can play with images and tell a story and, at the same time, completely bullshit someone. Which is just like making a motion picture, come to think of it. But the truth of that photo is – there is no truth. [Sammon: 146]

La même distanciation ironique vis à vis de la relation douteuse du genre avec la réalité est opérée par le roman. Pour supporter la vie sur Mars, les androïdes lisent des romans *pulp* de science-fiction. Celle-ci est présentée comme produit de substitution mais sert aussi de manière oblique à dénoncer les mensonges du gouvernement :

'We came back,' Pris said, 'because nobody should have to live there. It wasn't conceived for habitation, at least not within the last billion years. It's so old. You feel it in the stones, the terrible old age. Anyhow, at first I got drugs from Roy; I lived for that new synthetic pain-killer, that silenizine. [...] And Horst got me interested in pre-colonial fiction.'

'You mean old books?'

'Stories written before space travel but about space travel.'

'How could there have been stories about space travel before—'

'The writers,' Pris said, 'made it up.'

'Based on what?'

'On imagination. A lot of times they turned out wrong. For example they wrote about Venus being a jungle paradise with huge monsters and women in breastplates that glistened.' She eyed him. 'Does that interest you? Big women with long braided blond hair and gleaming breastplates the size of melons?'

(...) You can imagine what it might have been like. What Mars ought to be like. Canals.'

'Canals?' Dimly, he remembered reading about that; in the olden days they had believed in canals on Mars.

'Crisscrossing the planet,' Pris said. 'And beings from other stars. With infinite wisdom. And stories about Earth, set in our time and even later. Where there's no radioactive dust.' [...] 'It's worthless, here, because here on Earth the craze never caught on'. [129]

Comme dans le cas de l'ESPER, les *pulps* ont un potentiel subversif. Ils rappellent que les récits sont à la base des mensonges, des postulats fictifs. L'idée d'un futur sans catastrophe, ou de conditions de vie idylliques dans les colonies, apparaît aussi réaliste que les canaux sur Mars de certains scientifiques du XX^e siècle, une célèbre erreur d'interprétation d'images astronomiques liée à un manque de résolution et qui sert de base à de nombreux récits.

La création du mensonge est à la fois mise en abyme et détaillée dans les deux récits. Dans BR, le plan au microscope de l'écaille de serpent est en fait une fleur de cannabis, sur laquelle a été incrusté un code qui n'a rien à voir avec celui que lit l'opératrice. De manière clandestine, le plan expose donc les racines contre-culturelles du cyberpunk.

Dans le roman, les éléments médiatiques, *a priori* secondaires puisque liés avant tout à l'enrichissement du monde avant de s'insérer à l'intrigue principale vers la fin du roman, se rejoignent et culminent en une double révélation : Buster Friendly est un androïde et Mercer un acteur alcoolique. La religion est fausse et la communion avec le sauveur un simple artifice technologique : la boîte à empathie – le *medium* – est le message, une campagne de propagande. Dès la page 28, la dogmatique de Mercer était présentée comme ayant une origine cinématographique via la référence déjà évoquée à *The Killers*. Les textes, source scripturale et adaptations filmiques, renvoient à la relativité du bien et du mal, à l'inéluctabilité de la mort et à l'importance du point de vue.

The killers that found Mercer in his sixteenth year, when they told him he couldn't reverse time and bring things back to life again. So now all he can do is move along with life, going where it goes, to death. And the killers throw the rocks; it's they who're doing it. And in Mercerism, as it evolved into a full theology, the concept of The Killers had grown insidiously. In Mercerism, an absolute evil plucked at the threadbare cloak of the tottering, ascending old man, but it was never clear who or what this evil presence was. [208-9]

La référence à *The Killers*, identifiés comme ceux qui jettent des pierres à Mercer et par Deckard aux androïdes, prend tout son sens dans ce meurtre médiatique. Le déicide des androïdes, qui tout comme Roy dans BR refusent les limitations imposées par le créateur, diégétise la double référence littéraire et cinématographique. Mercer est joué par Al Jarry, un acteur alcoolique ayant tourné dans d'obscurés courts-métrages à petit budget avant la guerre. La figure du démiurge fait le lien entre littérature, son nom renvoyant à Alfred Jarry (1873-1907), cinéma à petit budget, qui, tout comme le *space-opera*, donne une mauvaise réputation au genre et, au-delà, à la culture et aux médias de masse.

Les androïdes tentent d'imposer leur point de vue mais en dépit de cette révélation, Mercer s'incarne, apparaît à Isidore puis fusionne avec Deckard et lui sauve la vie : le fait que Mercer soit un acteur ne change rien à sa transcendance. Le caractère artificiel de l'expérience messianique ne la rend pas moins réelle. Cette contradiction est cohérente avec les émotions induites artificiellement, l'empathie envers les androïdes et le développement de sentiments par les androïdes, le fait que des cailloux en latex provoquent de vraies blessures et qu'une simulation entraîne la mort de certains participants. Dans un monde où la manne est radioactive, des *moins qu'humains* peuvent trouver la rédemption dans une chose qui n'est pas vraiment sacrée.

Cette métalepse est l'aboutissement narratif de la remise en cause du vrai et du faux développée tout au long du texte. Elle révèle le principe de réalité proprement littéraire qui court-circuite la logique de l'intrigue : la référence au fondateur de la pataphysique, cette science du particulier qui étudie les lois qui régissent les exceptions et les aspects multiples de la réalité. Passage du singulier à l'universel, la réalité est une reconstruction imaginaire du hors champ de l'expérience. Les adeptes de Mercer remplissent l'univers entier avec le décor de cinéma dans BR. Les dernières paroles de Roy Batty étendent le monde postulé, explicitement identifié à ce dont l'humanité se souvient, à ce qu'elle raconte et tient pour vrai :

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the darkness at Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die.

Les théophanies d'Isidore et de Deckard marquent le saut narratif du fou et du philosophe, de la métaphysique à la pataphysique. Le roman s'achève sur un retour à l'équilibre, un apaisement de la crise initiale, Rick n'a plus besoin de l'orgue pour faire face au réel. La dévotion de Deckard à son crapaud électrique, l'un des animaux les plus sacrés depuis longtemps disparu, apparaît comme la compréhension et l'acceptation de la nature de l'univers et de la contingence du vrai et du faux, du bien et du mal.

'Maybe I shouldn't have told you—about it being electrical. 'She put her hand out, touched his arm; she felt guilty, seeing the effect it had on him, the change.

'No,' Rick said. 'I'm glad to know. Or rather — 'He became silent. 'I'd prefer to know.'

'Do you want to use the mood organ? To feel better? You always have gotten a lot out of it, more than I ever have.'

'I'll be okay.' He shook his head, as if trying to clear it, still bewildered. 'The spider Mercer gave the chickenhead, Isidore; it probably was artificial, too. But it doesn't matter. The electric things have their lives, too. Paltry as those lives are.' (...) 'Fine,' Iran said. 'I want it to work perfectly. My husband is devoted to it.' She gave her address and hung up. And, feeling better, fixed herself at last a cup of black, hot coffee. [210]

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, Noël. « Pataphysique ». *Encyclopaedia Universalis*. DVD version 10, 2004.
- CARSON, Rachel. *Silent Spring*. London: Penguin Books, 1979 (1962).
- CHAUVIN, Serge. *Adapter la nouvelle de Ernest Hemingway, 'The Killers' : Robert Siodmak (1946) et le remake de Don Siegel (1964)*. Le Mans : Présentation au Congrès AFEA, 26/05/2006.
- DICK, Philip. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* SF Masterworks, no. 4. London: Gollancz, 1999 [1968].
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Coll. Biblio Essais. Paris : Livre de Poche, 1985.
- . *Les Limites de L'interprétation*. Coll. Biblio Essais. Paris : Livre de Poche, 1992.
- DE MARGERIE, Diane. « Yeats ». *Encyclopaedia Universalis*. DVD version 10, 2004.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1989.
- SAMMON, Paul M. *Future noir: The Making of Blade-Runner*. New York: Harper Prism, 1996.
- SAINT-GELAIS, Richard. *L'empire du Pseudo, modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, 1999.
- SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane. *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*. Coll. Mémoires, n°47. Paris : Éditions Autrement, 1997.
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner*. Release Cut. California: Warner Brothers Inc., 1982. International Cut. Collection Criterion. Laserdisc, 1987. Director's Cut. Warner Home Video. DVD, 1992.
- SPINELLI, Ernesto. « Philip K. Dick et la philosophie de l'incertitude ». *Regards sur Philip K. Dick : Le Kalédicoscope*. Paris : Encrage, 1992.
- SUTIN, Lawrence. *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. London: Harper Collins, 1989.