

« Cas de figure : *Mondes possibles* »

Jennifer Pinna

**Pour citer cet article :**

Pinna, Jennifer. 2006. «Cas de figure : *Mondes possibles*», *Postures*, Dossier «Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre», n°8, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/pinna-8>> (Consulté le xx / xx / xxxx).  
D'abord paru dans : Pinna, Jennifer. 2006. «Cas de figure : *Mondes possibles*», *Postures*, Dossier «Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre», n°8, p. 109-125.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## > Cas de figure

### *Mondes possibles*

Jennifer Pinna

> Les possibilités mesurent l'incertitude; ignorance, imprécision et croyance, le monde ne saurait être moins sûr tandis que des technologies toujours plus immersives plongent la culture dans l'ère de la simulation. *Mondes possibles*, film riche en possibilités, s'inscrit dans cette réflexion. Il s'agit d'une enquête policière menée par le chef Berkley et son second, Williams : on a mystérieusement amputé George Barber de son cerveau. L'assassin, le docteur Kleber, branche secrètement le cerveau d'hommes involontairement sacrifiés à l'autel du progrès. Grâce au cerveau de George, maintenu en vie par un système d'alimentation électro-nutritif, Kleber espère sonder les tréfonds de l'imaginaire :

Des biologistes pensent que des processus naturels créent un champ d'informations. Tout ce que vous pensez, inspecteur, crée un champ, même les pensées les plus insignifiantes laissent une trace, une perturbation dans ce champ. J'essaie d'apprendre à contrôler ces perturbations. (Lepage, 2000)

Le film est la succession logique de scènes appartenant à cette première intrigue et de scènes issues de l'imagination du cerveau en bocal de George. Ces fantasmagories mettent en scène George lui-même, le souvenir de sa femme, Joyce, des fragments de son vécu, mais aussi, curieusement, des éléments nouveaux et insolites : des mondes possibles.

Thomas Pavel, avec *Univers de la fiction* (1998), Lubomir Dolezel, avec *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998), ainsi que Richard Saint-Gelais, avec « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction »

(consulté le 25 janvier 2006), proposent des outils utiles à cette lecture de film. Les mondes de fiction, ou mondes possibles, permettront le déploiement d'une figure qui prend l'apparence de Joyce. Baptisée, insubordonnée et libre, cette figure demeure toutefois foncièrement incomplète.

### **Joyce-K : mondes possibles et figure de l'absente**

La phénoménologie de la perception, selon Maurice Merleau-Ponty, constitue un savoir qui passe par le corps. Le sujet habite un corps et vit par ce corps l'expérience de sa propre existence. Le sujet n'est pas détaché du corps ou de l'expérience parce qu'il est ce corps signifiant, il est l'expérience même :

Le corps n'est pas un objet transparent [...] La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. (Merleau-Ponty, 1976, p. 239)

110

La sensation est un événement psychique élémentaire qui résulte du processus par lequel l'organisme détecte les stimuli, tandis que la perception est un processus permettant de faire le tri, l'analyse, l'interprétation et l'intégration de l'information sensorielle. Les sens sont des capteurs, ils ne génèrent pas le sens. Cette tâche est celle du cerveau, complexe, faillible et inventif : « Le cerveau filtre sans arrêt la réalité, sinon, il serait submergé par un fatras d'informations sans ordre ni cohérence. » (Godefroid, 1993, p. 304) **Le fait d'élaborer des mondes possibles explicite le fonctionnement du cerveau et le rapport de celui-ci au réel parce que tout regard, puisque subjectif, est un regard de monde possible plus qu'un regard de monde réel.** Tout ce qui est perçu est une hypothèse. Dans le cas de George, l'impératif du corps, comme outil de sensation et de perception, ne fonctionne plus : le corps est mort. La technologie développée par le docteur Kleber permet pourtant au cerveau de survivre au corps en vase clos, isolé de ses informateurs naturels. Le film pose l'hypothèse d'une mort non cérébrale. Selon la psychologie béhavioriste, l'expression « boîte noire » désigne les

processus physiologiques et cognitifs qui surviennent entre un stimulus et sa réponse, mais qui ne peuvent être scientifiquement observés. À noter que le bocal dans lequel se trouve le cerveau de George est caché dans une boîte noire perforée, boîte elle-même dissimulée dans la cuve de privations sensorielles du docteur Kleber. En définitive, qui est George? Qu'est-ce que George? Un cerveau en bocal. Théoriquement, il ne peut y avoir d'échanges informationnels entre l'organe interprétant et son environnement. Sans la médiation jadis opérée par les sens, il n'y a pas de communication possible avec le consensus nommé réel ni d'appréhension de l'espace. Il ne reste, par opposition et avec force, que l'espace intérieur du sujet : mémoire, sentiments, affect, imagination, milliards de connexions synaptiques entreposées dans 1300 cm<sup>3</sup> de matière grise et rose. C'est le théâtre de la figure.

L'imaginaire de George sert d'interface à l'ambiguïté de la réalité du personnage. Les mondes possibles ne sont pas un résultat, mais un travail d'appropriation. Le spectateur aura accès à cet imaginaire grâce à certaines séquences du film. *Mondes possibles* reproduit sensiblement le modèle de la sémantique des mondes possibles **proposé par Pavel** :

Définissons un univers U dans l'esprit kripkéen<sup>1</sup> comme un ensemble K de mondes, un monde actuel G appartenant à K, et une relation d'alternance R. L'univers comprend donc, à côté du monde actuel, de nombreux autres mondes dont certains sont accessibles à partir du monde actuel en vertu de la relation R. Chaque univers possède ainsi son propre monde actuel qui sera appelé sa base. Un univers abrite de la sorte une constellation de mondes autour d'une base; mais, de toute évidence, la même base peut être entourée de plusieurs univers. (Pavel, 1998, p. 69)

Le film est la suite de différentes séquences regroupées en cinq mondes. Le montage en parallèle de ces ensembles cohérents est l'équivalent de ces mondes coexistants dans l'univers U. L'univers U est *Mondes possibles*, le film. Y existent simultanément le monde actuel G, monde entendu comme non fictionnel où le cerveau de George subsiste, ainsi que les mondes possibles K élaborés par le cerveau de George. En alternant des scènes appartenant aux mondes G et K, le film montre que le monde de base entretient des relations avec les mondes possibles K. La théorie modale de Pavel permet d'étudier les interactions et modalités de ces mondes possibles. En orbite, ils ne sont

---

<sup>1</sup> Saul Aaron Kripke est un philosophe et logicien étasunien, notamment auteur de *Naming and Necessity*, conférences à Princeton en 1972.

pas isolés du monde de base ni des autres mondes K. George et ses figures brisent cet isolement apparent en chevauchant tous les mondes<sup>2</sup>.

Le monde actuel G est celui des détectives Berkley et Williams. Dans ce monde, George, vendeur d'actions, et Joyce, neurologue, sont très amoureux. Comme ils ont tous deux l'intention de quitter leurs occupations respectives, leur avenir les voue aux voyages et, vraisemblablement, au bonheur. Le cerveau de George est prélevé par Kleber. L'enquête sur cet assassinat inusité motive la progression du film.

Le monde K1 est celui où Joyce est une neurologue grave et froide. George la rencontre à la cafétéria du laboratoire, et ils se fréquenteront. Conseiller financier auprès d'entreprises sur les risques d'investissements à l'étranger, George est reconnu pour ses aptitudes cérébrales de mégacalculateur. Son talent réside dans sa capacité à évaluer toutes les possibilités, tous les mondes. Dans ou au cours de ce monde<sup>3</sup> prend fin la multiplication des mondes K de George.

112

Le monde K2 est celui où Joyce est courtière en Bourse. Entreprenante et frivole, elle travaille dans la même firme que George, qui ici semble occuper le même type d'emploi que dans les mondes K1 et G. George et Joyce se fréquenteront, mais cette fois, vite lassée, elle le quittera.

Le monde K3 est celui où Joyce, toujours neurologue, lit sur une plage déserte. George l'approche et lui débite un flot de faits la concernant. Inquiète, elle tente de lui échapper. George s'enfuit à l'arrivée du petit ami de Joyce. Il sera arrêté, puis interrogé par le psychiatre Kleber.

Le monde G', ou ce qu'il reste de G perçu par le cerveau en bocal, est caractérisé par des épisodes oniriques et troubles. Le cerveau

---

2 Les « semantic shifts » opérés entre les scènes G et K utilisent souvent le motif de la porte pour signifier les entrées et sorties intermondes : Berkley sort d'une pièce tandis que George entre à la cafétéria par des portes pliantes, Kleber ouvre la porte de sa cuve de privation sensorielle, le vitrier ouvre la porte du four, George sort par la porte du phare...

3 L'alternative « dans ce monde » ou « au cours de ce monde » pose la question suivante : George vit-il successivement des épisodes d'histoires différentes, tout en conservant une conscience unique, ou vit-il simultanément plusieurs histoires, tout en conservant une conscience unique? Puisque les séquences du film correspondant au monde actuel G sont linéaires, il est plus tentant de pencher pour la première alternative.

tente d'interpréter ou de verbaliser son expérience, mais reste inconscient, incapable de cerner la réelle nature de son expérience. George s'y projette toujours comme personnage, mais l'errance est manifeste.

Si les personnages K ne possèdent pas de barrières de perception leur permettant de douter de l'inconsistance de l'existence, tout spectateur placé à l'intérieur d'un monde de fiction tiendra pour vrais les états de choses de ce monde : « les événements du roman sont vivement ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur est propre » (*Ibid.*, p. 19). Quant à George, il conserve une conscience unique et préserve son identité de locuteur dans tous les mondes : narrateur « Inc-form<sup>4</sup> », il participe à l'espace fictif et authentifie paradoxalement son altérité, les possibles infinis de son identité. « Je [George-K3] peux difficilement dire que j'ai une mémoire. Dans la totalité des gens qui sont moi, une mémoire surgit. » (Lepage, 2000) George garde en mémoire ses expériences K et le souvenir de ses « milliards de maîtresses ».

### Joyce-K, figure de l'absente

En ce moment, est-ce que tu penses à elle?  
Joyce-K1

Joyce est le noyau récurrent des mondes K. Elle est la source d'obsession qui précède l'apparition d'une figure et ses jeux de remise en scène. Joyce-K, l'ensemble des Joyce peuplant les mondes K, est un pur objet de pensée, un écho subverti de Joyce-G. Joyce-K est la figure, l'aimée dans l'absence. De l'absence elle émerge. Elle y remédie. Joyce-K est un moyen psychique de compensation. Elle émancipe le sujet, George, de l'objet manquant, Joyce. Le prix de cette émancipation est une figure de substitut, un entêtement non libérateur. Afin de contempler éternellement Joyce, George doit se sauvegarder des impératifs du réel. En ce sens, Joyce-K est une solution cruelle; certes, la multiplicité des possibles permet la répétition presque infinie d'une rencontre amoureuse possible, mais Joyce-G est à jamais inatteignable. La déconvenue amoureuse force George à créer une fiction qui pallie le réel. C'est par cette figure que George tente de se souvenir de l'objet de sa convoitise et de le posséder, projet d'appropriation impossible.

<sup>4</sup> La notion de narrateur « Inc-form » est empruntée à Lubomir Dolezel, dans *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998).

La figure se définit dans le regard et les désirs de George. Entre un simulacre de monde et l'absence de monde, le cerveau, qui ne tolère pas l'inactivité, compense par la création d'activités ludiques et imaginaires : les mondes possibles K et leurs figures. La figure Joyce-K n'est pas une figurante sans voix. Elle produit des hyperréalités, simulations de réalité, des images purement mentales qui idéalisent, mais qui n'en sont pas moins signifiantes. Le concept sociologique de simulation décrit par Baudrillard explicite les jeux de travestissement entre la réalité et les signes. La simulation est un monde programmé qui gère le réel.

L'effet de réel en est un de surface. Les mondes K sont compensatoires mais insatisfaisants. Le simulacre est fade, gris. Cette passion paradoxale, vécue et entretenue par la seule flamme de la tête de George, s'exprime par le jeu retenu des acteurs, les décors rectilignes, le rythme réfréné, la grisaille, le métal, la pierre. L'ambiance glacée du film contraste avec une histoire d'amour passionnel type. Les mondes K ne sont pas des paradis privés, mais des enfers, échecs de la rencontre amoureuse, qui inlassablement se répètent. La prison la plus étanche n'est pas celle du bocal, mais celle de l'amour de George pour Joyce, celle de l'obsédante figure de l'amour perdu : « Je [George-K1] crois qu'on ne cesse jamais d'aimer. Si oui, c'est que vous n'étiez pas amoureux au départ. » (*Ibid.*)

Le corps de la figure est un fantasma, une image qui n'est pas celle du corps, mais l'image d'un extérieur au réel qui prend l'espace mental pour écran. La figure est une structure d'images, une réflexion déformée. Il faut y voir la troublante dimension temporelle de l'objet mort, comme trace existante de ce qui n'existe plus. Les Joyce-K sont des « [a]pparences pures, elles ont l'ironie de trop de réalité. [...] elles sont, comme la désuétude des objets, le signe d'un léger vertige qui est celui d'une vie antérieure, d'une apparence antérieure à la réalité » (Baudrillard, 1988, p. 85-86).

Les mondes K entretiennent un perpétuel sentiment d'insatisfaction. George immole son désir à une séduction froide, stérile. Jamais Joyce-K ne pourra être séduite : les figures ne peuvent pas être séduites, ce sont elles qui séduisent. À sens unique. « Sa seule stratégie [à Joyce-K], c'est : être-là / n'être-pas-là, et assurer ainsi une sorte de clignotement, de dispositif hypnotique qui cristallise l'attention hors de tout effet de sens. L'absence

y séduit la présence. » (*Ibid.*, p. 115) Les mondes K tentent vainement de recréer les modalités du couple George-G–Joyce-G. La multiplicité des mondes est une course effrénée vers une figure hors d’atteinte. À travers son amour pour Joyce, George expérimente l’inatteignable : « Tu es la seule et unique dans tous les mondes. Mon amour est infini. » (Lepage, 2000)

Se complaire dans la figure est un exercice constant de visualisation. Dans le monde G, la cassette audio qu’écoute l’agent Williams, *Révélation de la conscience*, explique comment faire travailler son imagination : « Imaginez-vous les yeux d’une personne que vous aimez. Entendez sa voix. » (*Ibid.*) Le fantasme est la version empreinte de désirabilité de la visualisation. Se soumettre à la figure et s’y laisser séduire est ce que fait activement George dans tous ses mondes. L’hallucination est une faille de la perception qui possède un vif caractère réel malgré l’absence de stimulation externe, comme le montre ce dialogue entre George-K1 et Joyce-K1 : « Vous ne rêvez pas de refaire certaines choses? / — Non. On n’a qu’une seule vie. Alors pourquoi perdre son temps à rêver à des choses qui ne se réaliseront jamais? » (*Ibid.*) Et pourtant, au détour de ses hallucinations, le cerveau de George ne cesse de refaire les choses. Les mondes K sont des états de rêve fluctuants. Ils sont, comme le corps amputé, tronqués. Les mondes possibles et leurs figures n’épuisent pas le réel, ne le rendent pas. Ce que la figure de Joyce-K remet en scène est un passé éternel, intemporel, actualisable. Le processus qui engendre la répétition a besoin de la persistance de l’oubli et du refoulement afin que le passé soit vécu de nouveau. Si George ne peut pas se rappeler son expérience mortifère, il se condamne à répéter la perte. Le monde K est de l’ordre de la répétition, de l’inconscience, et non de la remémoration. La figure se nourrit de cette répétition. La vérité du monde la dissout, puisque cette vérité est désillusion :

D’ailleurs le réel n’a jamais intéressé personne. Il est le lieu du désenchantement, le lieu d’un simulacre d’accumulation contre la mort. Rien de pire. Ce qui parfois le rend fascinant, rend la vérité fascinante, c’est la catastrophe imaginaire qu’il y a derrière. (Baudrillard, 1988, p. 67)

### **Baptême de la figure**

Toute figure doit être désignée, baptisée. D’un monde à l’autre, les personnages des mondes K portent le même nom. Selon Pavel, la théorie causale des noms montre le côté structural de la dénomination : « une fois



attaché à un être, un nom propre y réfère malgré les changements possibles des propriétés de cet être et *a fortiori*, malgré les variations qui affectent notre connaissance de l'objet en question » (1998, p. 47). Prenons le cas des Joyce K et G : leur nom est un désignateur rigide. Il est rattaché à un objet individuel, mais ne constitue pas un ensemble de propriétés figées : « Un nom imposé à un être continue d'y référer, même si les propriétés de cet être sont inconnues, variables ou différentes de celles que nous croyons connaître. » (*ibid.*, p. 46) Malgré les modifications subies par le personnage de Joyce dans les mondes K (coupe de cheveux, profession, personnalité, lieu de naissance), le nom reste le désignateur d'un objet non existant spécifiable par George. La question du nom de Joyce revient dans tous les mondes. Le baptême est un leitmotiv qui a pour mission d'ancrer le sujet dans ses mondes selon les modes de la quête et de la reconnaissance :

Monde K1 : « — Je m'appelle George. / — Joyce. / — Je vous ai déjà vue quelque part. »

Monde K2 : « — Quel est mon nom? / — Joyce. C'est facile, tout le monde ici connaît ton nom. »

Monde K3 : « — Bonjour, Joyce. / — Comment connaissez-vous mon nom? »

(Lepage, 2000)

## Insubordination de la figure

La figure aux signes multiples évoque sans calquer. George ne reconstruit pas sa figure telle qu'est Joyce-G. Joyce-K n'est pas réductible à une unité fondamentale. Sa lutte contre la stagnation du désir relève d'un processus dynamique d'insubordination : le cerveau de George cogite toujours, le voyant lumineux qui lui est rattaché en est la preuve. Mais à quoi pense-t-il? Kleber, mondes K et figures tentent de répondre à cette question. Quant au détective Williams, il propose sa propre interprétation :

À quoi vous pensez qu'elle réfléchit là-dedans [en parlant du cerveau d'une rate en bocal], à un autre rat? Une personne normale pense au sexe toutes les deux minutes. Vous pensez que c'est la même chose avec les rats? Et si on nous mettait dans un bocal comme ça nous aussi... Peut-être que quelqu'un nous amène à penser ce qu'il veut qu'on pense, peut-être que c'est pour ça qu'il vole tous ces cerveaux. Peut-être que quelqu'un a déjà volé le nôtre. (*ibid.*)

Les figures et les possibles générés par George font acte d'imagination (libertés énonciatives, rejet du mimétisme, adaptation), mais les modalités de développement de la figure sont claires : George n'est

pas Pygmalion, et Joyce-K n'est pas Galatée. George ne scénarise pas consciemment son Grand œuvre. Même dans la multiplicité des mondes K, Joyce, objet de pensée à l'extérieur du monde, lui échappera toujours. Fugace, la figure se dérobe.

Dans la séquence de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13...), dont l'expression géométrique en spirales d'or est visible sur la pochette du film, « la somme de deux nombres consécutifs [...] donne le nombre suivant de la séquence. [...] De plus, le rapport de deux nombres consécutifs de cette séquence approche [...] 1,618 ou son inverse 0,618 » (Courbois, consulté le 10 mars 2005); c'est le nombre d'or. Si un carré est retranché d'un rectangle d'or, la figure restante est encore un rectangle d'or. Cette admirable propriété est synonyme de cohésion mécanique et de solidité. L'enchâssement des mondes K de George, lui, constitue des retours infinis au (presque) même.

**La figure n'est pas soumise aux fantasmes de George. Il la subit. La figure ne peut se laisser appréhender par le sujet qui la désire, sans s'évaporer.**

Chacun des rectangles de l'image reproduit la course effrénée de George, bras tendus, vers Joyce, insaisissable et fuyante<sup>5</sup>. La figure de l'absente que pourchasse George porte la trace du manque :

Le désir ne se soutient lui aussi que du manque. Lorsqu'il passe tout entier dans la demande, lorsqu'il s'opérationnalise sans restriction, il devient sans réalité parce que sans imaginaire, il est partout, mais dans une simulation généralisée. (Baudrillard, 1988, p. 13)

Les mondes K sont la quête de Joyce-G à travers les multiples Joyce-K. Ces possibles envisageables sont limités, ce qu'exprime le dialogue entre George-K1 et Joyce-K1 :

Vous pensez parfois que vous auriez pu faire autre chose? / — Non. / — Pourquoi ça? / — Quand une personne croit que sa vie pourrait être différente, elle fait chaque fois des changements ridicules. « Si seulement j'avais été à cette fête ou dit oui à cet emploi. » Jamais ils ne disent : « Si seulement j'avais eu deux cerveaux ou été capable de photosynthétiser ma nourriture. » On dirait que pour eux les petits changements sont plus susceptibles de se réaliser, que Dieu pourrait les exaucer. (Lepage, 2000)

<sup>5</sup> Ce destin de la répétition rappelle celui de Prométhée, ou encore celui des Danaïdes. Le vertige de la confusion reprend le thème de la femme fantôme abordé dans *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock, où la spirale signifie la chute et l'obsession. En plus, le vase offert à Joyce est constellé de spirales de verre.

Joyce-K1 souligne le manque d'imagination des possibles généralement envisagés et la force des modalités actuelles. Selon cette conception, les mondes K sont de type « ridicule ». Si la perception dépend en grande partie de l'expérience, des attentes et des besoins du sujet, pourquoi George ne s'invente-t-il pas un monde de bonheur où son amour pour Joyce, réciproque, se déploierait à l'infini? La figure n'est pas soumise aux fantasmes de George. Il la subit. La figure ne peut se laisser appréhender par le sujet qui la désire, sans s'évaporer.

### Libertés de la figure

La figure n'a pas à faire référence exclusivement à ce qui existe, puisqu'il s'agit d'un *monde possible*.

De manière générale, on peut dire que la sémantique des mondes possibles permet de traiter des phénomènes intensionnels (les modalités) en termes extensionnels, en leur attribuant une référence non pas dans le monde actuel mais dans un monde possible. (Saint-Gelais, consulté le 25 janvier 2006)

118

L'absence d'un référent dans le monde actuel n'affecte pas la validité des mondes K et des figures de George. Les mondes possibles de George énoncent du potentiel sur l'inexistence du monde G. Lorsque George devine le travail de Joyce-K3, il dit vrai dans le contexte du monde K3. L'énoncé fictionnel Joyce-K3, la figure, ne réfère pas à une Joyce-G de façon symétrique. La figure n'est pas un « immigrant », mais un « substitut » :

La différence entre immigrants et substituts dépend de la fidélité de la représentation : alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans [les mondes K] y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l'écrivain [George]. (Pavel, 1998, p. 42)

Le créateur de mondes possibles est libre, même inconsciemment, de concevoir des structures nouvelles et inusitées non réglementées par la mimesis du monde actuel : ça n'a pas été<sup>6</sup> en G. Ainsi, « tous les discours obéissent à des conventions également arbitraires et sans lien avec la vérité. [...] [C'est] une version du monde et rien de plus » (*Ibid.*, p. 20). Le référent est une possibilité dans un monde tout aussi possible. Dans les mondes K, la figure peut être existante sans exister dans le monde actuel. Les personnages

<sup>6</sup> Le « ça a été » de Roland Barthes (1980) est la troublante dimension temporelle de l'objet mort dans la photographie, comme trace de ce qui n'existe plus.

K sont individués. Cette individuation illustre la théorie non référentielle des objets.  $K \neq G$ . George n'est pas tenu d'être conséquent dans tous les mondes K. En refusant la suprématie de la mimesis, les mondes K n'ont pas à refléter le monde actuel G. Certaines correspondances peuvent toutefois être établies entre les mondes K et le monde actuel G.

Les frontières intermondes sont perméables. George mêle et agence les éléments de son histoire G aux mondes K : la récurrence d'une Joyce; l'article sur les cerveaux manquants de *l'Inquire*, le cerveau effectivement manquant de George; la morsure, tantôt celle du chien, tantôt celle de Joyce; le numéro de la boîte noire (14A62), le numéro de la plaque d'immatriculation de la voiture de George-K1 (11A64); la noyade, tantôt celle du cerveau, tantôt celle prétextée de la femme de George-K; les régates de natation où Joyce retient sa respiration très longtemps, le cerveau en immersion; la boîte noire perforée, pareille à la maison constellée de trous; l'ubiquité du docteur Kleber... George recycle.

### Les matériaux de la figure

L'inaccessible Joyce est dynamisée par George. Joyce-K est un amalgame où se confondent les restes de la mémoire, fantasmes, déplacements, inventions et libertés énonciatives. La figure est un jeu complexe de reprises implicites et explicites. Les mondes possibles, les domaines sémantiques et les figures qui les habitent sont des configurations mentales. Ils résultent d'effets de miroir, de retours cycliques, de répétitions, d'enchâssements, et s'ouvrent vers des espaces hypertextuels. George semble ressasser le même matériel mnésique dans chacun des mondes K, seuls l'agencement ou le destin diffèrent.

George-K et Joyce-K ne font jamais semblant d'être. Ils attribuent à ce qu'ils vivent une valeur comparable à toute expérience réelle, actuelle. Pour George, il ne s'agit pas d'une double vie mais d'une errance. Cette approche est intégrationniste : « nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers » (*ibid.*, p. 19-20). À l'inverse, l'approche ségrégationniste considère comme oiseux le contenu des mondes K : « Selon les ségrégationnistes classiques, puisqu'en dehors du monde réel il n'y a pas d'univers du discours, l'existence, qui n'est pas un prédicat,

appartient uniquement aux êtres qui habitent l'univers de la réalité. » (*ibid.*, p. 21) Pourquoi les mondes possibles devraient-ils nécessairement respecter les lois de la logique rationnelle et finaliste? Se soumettre à ces lois serait limiter l'éventail des possibilités de ce que doit être une théorie des mondes possibles. Favoriser l'approche interne évite de rester prisonnier d'un rapport intransigeant de comparaison entre les êtres et les propositions de fiction dans les mondes de George, et leurs correspondants non fictionnels dans le monde G. La théorie des mondes possibles permet d'envisager des états de choses qui autrement pourraient être perçus comme « référentiellement opaques » :

Due à Leibniz, la notion de monde possible a été reprise [...] par des logiciens contemporains qui ont vu un instrument conceptuel permettant de penser des énoncés « référentiellement opaques », fréquents en langage ordinaire mais considérés avec suspicion par la logique classique [...] (Saint-Gelais, consulté le 25 janvier 2006)

120 Du point de vue de George-K, il ne s'agit pas de fiction ou de représentation, mais du monde actuel. George avance des propositions possibles dans des mondes possibles. L'univers U est saillant; sa structure duelle permet la cohabitation de mondes novateurs contenant des états de choses et des entités ne possédant pas nécessairement de référents à l'intérieur du monde de base G. Un des avantages de la sémantique modale est d'accorder aux mondes K de George des valeurs de vérité :

Est-ce que vous croyez aux autres vies? [...] Les vies qui se déroulent en ce moment. [...] Je vous parle de mondes possibles. Chacun de nous existe dans un nombre illimité de mondes possibles. Dans un monde, actuellement, je parle avec vous, mais votre coude est un tout petit peu plus à gauche, et dans un autre monde, vous vous intéressez à l'homme là-bas, celui avec les lunettes, et dans un autre encore vous m'avez fait faux bond il y a deux jours. (Lepage, 2000)

L'espace K est littéralement filtré, flou et diffracté. George saisit l'information de façon indirecte. Des indices de cette perception en non-connaissance de cause sont disséminés dans les mondes K, les raccords de passages entre les scènes G et K, et les métaphores du liquide, de l'électricité et du verre. Ces traces signifiantes forment plusieurs métaphores où des comparaisons explicites et jeux d'allusions visuels et auditifs verbalisent de façon oblique l'espace particulier dans lequel survit le cerveau de George. Les mondes K et G ne cessent de renvoyer indirectement à l'espace du bocal et à son contenu : l'orage-K (qui fait référence à l'activité électrique du cerveau), la neurologie, AXON (le nom très neurologique du laboratoire),

le lave-auto, le lavage de vitres, la pluie, le bain de développement photo, la cuve de privation sensorielle, le mur d'eau de la cafétéria, la machine à café, les carafes, les verres d'eau, de bière, la tasse de café, le vase, la mer, le cerveau de la rate en bocal, le distributeur d'eau, l'appartement très vitré, l'aseptisation des mondes K (pierre, métal, céramique très blanche, verre, matière réfléchissante), qui renvoie à l'aseptisation du laboratoire du docteur Kleber...

George dit avoir beaucoup voyagé, mais les décors des mondes K sont limités : cafétéria, appartement, plage et bar. Cette économie de la spatialité témoigne d'un traumatisme et est l'expression d'une répulsion de la mort : ces lieux sont hantés par la figure de la disparue. « La perception qu'on peut avoir de la réalité est influencée et orientée par des expériences antérieures. » (Godefroid, 1993, p. 289) Les répétitions de forme et de contenu sont des nœuds symptomatiques. Elles construisent une isotopie de l'écho rappelant la réverbération du milieu aqueux dans lequel baigne le cerveau de George. Les espaces mis en scène sont fonctionnels. Ce sont des systèmes spatiaux régis par une loi connotative. Dans ces espaces, le plus petit et le plus grand dénominateur commun sont George et Joyce. Il s'agit de lieux littéralement communs.



Photos extraites du film *Mondes possibles*, de Robert Lepage

### Hypertextualité et déplacement

Les créations, les mondes K, reprennent des éléments du récit personnel G de George. Avec ces jeux d'allusions et de références, le travail d'élaboration des figures est rapproché du concept de transtextualité énoncé par Genette (1982, p. 7-19), et plus précisément de l'hypertextualité. La transtextualité est « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes, [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (*Ibid.*, p. 9-10).

L'hypertextualité est une forme de transtextualité qui repose sur un travail de réécriture. Il s'agit de relations que tisse un texte A', l'hypertexte, avec un texte d'origine A, l'hypotexte. L'auteur produit un dérivé littéraire qui n'est ni délavé ni amoindri par son statut d'hypertexte. La réécriture est faite de transformations perceptibles qui s'opèrent entre l'hypertexte et l'hypotexte. A' est une variation possible de A. Une des façons d'*hypertextualiser* un texte consiste à le transformer par déplacement. Globalement, le schéma reste le même : même intrigue, même problématique, même distribution des personnages, mêmes motifs. Les propriétés des personnages, elles, changent, et par conséquent le type de relations que ces personnages entretiendront :

Displacement constructs an essentially different version of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story. The most radical postmodernist rewrites create polemical antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld. (Dolezel, 1998, p. 206-207)

L'hypertextualité n'est ni une reproduction ni un fac-similé, mais une productivité. Actualiser l'hypotexte demande évidemment un minimum d'imagination. Si l'imagination est le carburant des figures, l'imaginaire est le lieu de leur déploiement. La figure fonctionne comme une machine hypertextuelle reprenant et modifiant des portions du monde G ou, mieux, générant des structures alternatives, ce qui est caractéristique des œuvres composites postmodernes : « All postmodernist rewrites redesign, relocate, reevaluate the classic protoworld. » (*ibid.*, p. 206) La figure se nourrit de ces ajouts, recyclages et autres mutations : elle est de nature incomplète.

122

### **Incomplétude de la figure**

Les fonctions intensionnelles sont les textures des mondes K. L'authentification des états de choses est cautionnée par George même si les mondes de fiction et la figure Joyce-K sont foncièrement incomplets. L'étude de la saturation, autre point de l'analyse de Dolezel, montre que cette incomplétude est intrinsèque aux œuvres de fiction. Le texte ne peut et ne veut pas tout dire. Les textures explicites sont l'ensemble des zones déterminées par le texte. Les textures implicites sont les zones consciemment indéterminées, tandis que la texture zéro est formée des blancs des mondes fictifs. La figure est toujours incomplète, à retravailler. George ne peut pas faire sienne Joyce-K. Au moment où George-K1 semble avoir trouvé une Joyce-K parfaite, à la mesure de son amour (monde K1, finale sur la plage),

Joyce-G, comble de l'ironie, débranche le cerveau de son mari. La figure est irréalisable, étant donné cette incomplétude :

only some conceivable statements about fictional entities are decidable, while some are not. The question of whether Emma Bovary committed suicide or died a natural death can be decided, but the question of whether she did not have a birthmark on her left shoulder is undecidable and, in fact, meaningless. (*ibid.*, p. 22)

Cette citation de Dolezel trouve écho dans *Mondes possibles* : premièrement, en raison du grain de beauté sur l'épaule gauche de Joyce-K3, mais aussi parce que George souffre de bovarysme, littéralement; insatisfait, il s'évade dans l'imaginaire. Malgré certaines analogies entre les mondes K et le monde actuel G, il est difficile de croire que les mondes K puissent être des mondes maximaux. Par exemple, George, pour démontrer à Joyce-K3 qu'il la connaît bien, affirme qu'elle possède un grain de beauté sur l'épaule gauche. Après vérification forcée, George constate qu'elle possède bel et bien ledit grain de beauté, ce « birthmark ». Rien ne prouve que le grain de beauté se trouvait là avant que George en affirme, par l'énonciation, l'existence. Le seul fait d'envisager une chose permet sans doute au monde K de se plier, de façon limitée et frustrante, aux projections et aux attentes référentielles de George. Ce dernier n'est ni voyant ni télépathe, seulement maître inconscient de sa projection. Il dira : « Je [George-K2] sais absolument tout. » (Lepage, 2000) Cette perspective faussement maximale n'est pas sans rappeler le paradoxe de Jessica Rabbit. Que se cache-t-il sous la robe du plantureux personnage de dessins animés? Rien. Rien que du papier. Joyce-K n'est pas davantage maximale (ou complète) que la figure de Jessica Rabbit. Accroché à l'épaule dénudée de Joyce, George lutte contre l'incomplétude. Il cherche à expliciter non pas seulement l'implicite, mais la texture zéro.

## Fin?

« J'ai toujours pensé qu'il devait y avoir une seule réponse claire à toute question », affirme Joyce-K1 (*ibid.*). La sémantique des mondes possibles et l'hypertextualité montrent que le point de vue de Joyce-K1 est éminemment peu probable. Favorisant l'approche intégrationniste, *Mondes possibles* attribue aux mondes K des valeurs de vérité. Les figures de Joyce-K et de George y évoluent librement. Elles mettent en scène des scénarios hypertextuels et inventifs, des scénarios de fantômes, cris désespérés d'un sujet qui se cherche. Inquiet, George est incapable d'assumer et de visualiser



sa propre fin. On ne rencontre jamais la mort en face dans *Mondes possibles*; pareil aux détectives, le spectateur découvre la scène du crime et devine que Joyce a débranché le système d'alimentation. Pour George, la mort n'est pas un événement ponctuel, mais un processus.

À tous ceux qui tenteront d'élucider *Mondes possibles* et d'en épuiser les interprétations possibles, Joyce-K1 rétorquerait : « Mais en fait, il n'y a rien derrière tout ça, juste une série de possibilités fantomatiques. Parce qu'en fin de compte tout existe. Un point c'est tout. » <

## Médiagraphie

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 192 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1988. *De la séduction*. Paris : Denoël, 246 p.

COURBOIS, Jean-Marie. Consulté le 10 mars 2005. « La séquence de Fibonacci ». *La théorie d'Elliott expliquée de A à Z*.  
<http://perso.wanadoo.fr/j-m.courbois/elliott/lecons/chap16.htm>

DOLEZEL, Lubomir. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 339 p.

GENETTE, Gérard. 1982. « Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité ». *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, p. 7-19.

GODEFROID, Jo. 1993. *Les fondements de la psychologie : science humaine et science cognitive*. Paris : Vigot; Montréal : Études vivantes, 816 p.

LEPAGE, Robert. 2000. *Mondes possibles*. Version française de *Possible Worlds*. Scénario de Robert Lepage et John Mighton. Film 35 mm, coul., 93 min. Canada : Alliance Atlantis Communications.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1976. « Le monde perçu ». *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, p. 233-422.

PAVEL, Thomas. 1998. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 210 p.

SAINT-GELAIS, Richard. Consulté le 25 janvier 2006. « Ambitions et limites de la fiction ». *Fabula : théories de la fiction littéraire*.  
<http://www.fabula.org/revue/cr/122.php>