

# **Les époques de l'œuvre**

## **de**

### **Philip K Dick (1928-1982)**

L'œuvre de Philip K Dick en tant qu'écrivain professionnel s'étend de 1951, où il publia sa première nouvelle, à nos jours : nombre de textes inédits et des extraits de sa correspondance ont été publiés depuis son décès. Son *Exégèse*, extrêmement volumineuse et privée, a été publiée dans les années 2010.

La fascination actuelle pour cette œuvre, son actualité bien après sa mort avec un si grand nombre d'adaptations à l'écran, peut relever d'une ambiguïté. Y a-t-il multiplication des réalités et mondes interchangeableables, univers parallèles et portes vers des ailleurs improbables ? Peut-on dire que Phil Dick nous présente une multitude de mondes au travers desquels ses personnages voyagent ? Nous voudrions par cette étude monter tout le contraire, comment la quête obstinée d'une seule et même réalité souvent insaisissable, au-delà d'une multitude de masques aliénants, anime toute la démarche de l'écrivain. PKD n'est pas du tout le théoricien d'univers virtuels ou hallucinatoires aussi réels que ce qui est pour nous le monde.

Cette œuvre comprend plus de 130 nouvelles, une quarantaine de romans, la majeure partie de science-fiction, des textes « théoriques », non narratifs, majoritairement rédigés durant les années soixante-dix, ainsi qu'un certain nombre d'interviews. Proposons-nous une analyse chronologique de ces écrits, en cherchant les périodes les plus claires. Nous nous attacherons à mettre en lumière le rôle de romans parfois méconnus, plutôt que de procéder au classique résumé de ce que tout amateur a déjà lu.

Les dates de publication des romans sont retenues autant que celles de leur rédaction, car elles sont plus fiables, mais aussi parce que la diffusion d'une œuvre dans le public contribue à définir celle-ci.

## I - Le novelliste des années 50 et les premiers romans

Après avoir suivi quelques cours de philosophie et d'allemand à l'université de Berkeley, puis avoir été vendeur de disques, Dick choisit de se consacrer à l'écriture de manière professionnelle au début des années 50. Il a toujours écrit, dès son plus jeune âge. La science-fiction se trouve alors dans le ghetto de la littérature de gare. En est-elle aujourd'hui pleinement sortie, en dépit d'œuvres majeures de la littérature mondiale ? En 6 ans, de 1952 à 1958, soit sa première période, on compte 90 textes publiés sous le nom de Philip K Dick, dont 7 romans <sup>1</sup>. Les nouvelles sont publiées dans des revues comme *Planet Stories*, *If, worlds of science fiction*, *Astounding science fiction*, etc... Quels sont les thèmes marquants de cette première période ?



---

<sup>1</sup> Selon la bibliographie de Quarante Deux, publiée dans l'édition complète des œuvres de Philip K. Dick, Omnibus, Tome 1

## 1 – Nombreuses nouvelles, nombreuses adaptations

Si l'on connaît le goût de Dick pour les titres étranges et la subversion des thèmes classiques de la SF, on sera surpris de certains titres : *Les Braconniers du Cosmos*, *Des Nuées de Martiens*, *Projet : Terre*, *La Crypte de Cristal*, etc... De fait, on ne peut guère nier le côté vernaculaire de nombre des nouvelles de cette époque. Cependant, de nombreux textes publiés seront les brouillons de romans futurs, parfois très importants. Par exemple, on connaît bien *La Vérité Avant-Dernière*, publié au début des années soixante. On sera surpris de retrouver la première ébauche de ce roman dans une des premières nouvelles, *Les Défenseurs*<sup>1</sup>, publiée en 1953, qui développe un thème parallèle. Le chapitre 18 du roman est aussi une reprise, parfois mot à mot, de la nouvelle *Le M Inaltérable*<sup>2</sup> publiée en 1957. Quel est le thème commun à ces deux nouvelles ? Une réflexion sur la machine, capable de mensonge, de dissimulation, capable aussi de se retourner contre les fins que ses constructeurs lui ont assignées. Il faut y voir les origines d'un des thèmes centraux de toute l'œuvre, peut être LE seul thème dont Dick ait jamais parlé : le simulacre. Ce simulacre est d'abord une machine, un objet technique, dont la fonction est d'entretenir le mensonge ou l'illusion, à des fins politiques en particulier.

Une illustration exemplaire de ce thème se trouve dans la nouvelle *Seconde Variété*<sup>3</sup>, qui a inspiré le film *Screamers (Planète hurlante, 1995)*. Tout le Dick de la première période s'y retrouve. Le cadre de cette nouvelle est un univers de mort et de guerre ; le texte insiste de manière extrêmement répétitive sur la description d'un monde détruit par la guerre, où ne subsistent que cendres et ruines. La technologie accentue ce caractère prédateur de l'homme vis-à-vis de son propre environnement, mais également par rapport à lui-même.

Dans *Seconde Variété*, la nouvelle invention guerrière consiste en cette petite merveille appelée *pinces*, robot destructeur miniaturisé extrêmement meurtrier. Son seul but est de tuer tout être humain. Il y en a des centaines lâchées dans la nature - ou

---

<sup>1</sup> Dans le recueil qui porte le même titre, 10 / 18

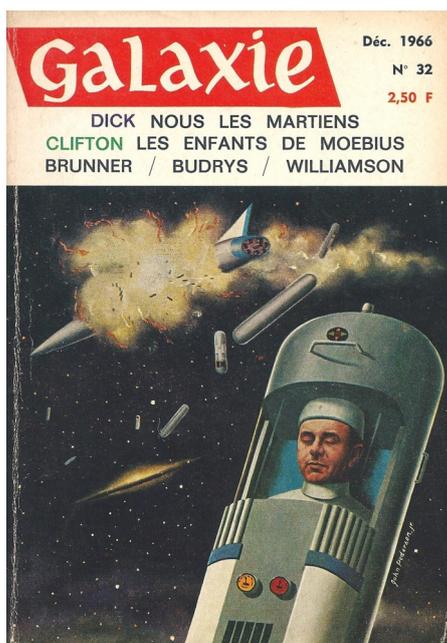
<sup>2</sup> Cf. le recueil *Dédales Démesurés*, Presses Pocket.

<sup>3</sup> *Les défenseurs*, op. cit.

ce qui subsiste d'une nature - pour éliminer les Russes qui ont pu survivre aux attaques atomiques. Les usines de fabrication des pinces sont entièrement automatisées, souterraines <sup>1</sup> et interdites d'accès aux humains. Elles se sont mises à construire des pinces d'un tout autre genre : des contrefaçons d'humains, dans ce que l'homme victime de la guerre peut avoir de plus émouvant : un soldat blessé, appuyé sur une béquille, et un enfant portant un ours en peluche, miraculeux survivant. Le but de ces simulacres est de s'introduire dans des bases retranchées, y compris alliées, pour y éliminer toute vie, en jouant de par leur apparence sur ce sentiment universel de pitié vis-à-vis d'une victime de la guerre. Déjà, l'homme se définit par sa charité, ou empathie, par opposition à ce qui est machine dans un sens très large.

L'argument dramatique de la nouvelle repose sur le fait que les personnages savent qu'il existe une autre variété de simulacres qu'ils n'ont jamais vue. Tous vont se mettre à douter de l'humanité de l'autre. Ce sera bien entendu celle en laquelle le personnage principal a mis toute sa confiance qui se révélera être la seconde variété de simulacres, à laquelle il donnera accès à la base lunaire, dernier camp retranché de l'humanité contre ses propres créations : la seule femme de la nouvelle, celle qui incarne le désir et l'espoir de survie de l'espèce dans cet univers de mort.

On appréciera toute la distance entre la signification du film et celle de la nouvelle.



<sup>1</sup> Par effet de miroir, c'est l'exact contraire de la nouvelle *Les Défenseurs*, où ce sont les hommes qui sont confinés dans des souterrains, thème sur lequel Dick reviendra amplement.

Dès cette période, Dick montre un mépris pour la psychanalyse dont il ne se départira jamais. Dans la nouvelle *Chrome et Châtiment*<sup>1</sup>, le psychanalyste est un robot gouvernemental disponible dans chaque bloc d'habitation, chargé de maintenir les normes culturelles et sociales imposées par un pouvoir totalitaire. On pressent déjà les thèses radicales de *Glissement de Temps sur Mars*. Mais l'ironie à l'égard de la psychanalyse peut prendre un visage très subtil, comme dans la célèbre nouvelle *Le Père Truqué*.

Publiée en décembre 1954, cette nouvelle a contribué grandement à faire connaître Dick en France. Publiée immédiatement dans *Fiction*, elle figure très vite dans de nombreux recueils, parfois d'épouvante. Il n'y a dans cette nouvelle aucune spéculation technologique, aucun avenir sombre ou post-nucléaire comme dans nombre d'autres textes. Il s'agit d'un petit garçon qui découvre qu'un envahisseur a tué son père et pris sa place ; il entreprend donc de le combattre, pour se livrer finalement au meurtre du père - truqué, certes, mais père tout de même. Si le côté fantastique de cette nouvelle lui donne un côté « passe partout » qui peut expliquer sa large diffusion, si les procédés d'horreur et de suspense sont remarquablement employés, il ne faut surtout pas négliger l'humour délibéré avec lequel Dick traite un des thèmes fétiches de la psychanalyse de supermarché !

La majeure partie des adaptations cinématographiques, presque toutes postérieures à l'an 2000, sont celles de nouvelles de cette période : par exemple la série *Electric Dreams* (2017) qui s'éloigne bien souvent de l'intrigue des nouvelles, le très connu *Minority Report* (2002), ou encore *The Adjustment Bureau* (2011), *Impostor* (2001)... On ne peut que regretter que les grands romans des années 60 aient si peu connu d'adaptations.

---

<sup>1</sup> In *Au Service du Maître*, Denoël, Présence du futur.

## 2 – Les premiers romans

Cette première période de l'œuvre de Philip K Dick peut être divisée en deux, thématiquement sinon chronologiquement.. Très tôt, vers 1954, Dick entame une carrière de romancier. C'est dans ce cadre plus large, plus libre, que sa créativité va construire l'ébauche de thèmes centraux qui prendront toute leur dimension dans les années 60. Des nombreuses nouvelles des années cinquante se dégage en effet une indéniable impression de professionnalisme, mais toutefois une très profonde appartenance à son époque, une absence de spécificité thématique radicale. Si nous pouvons y trouver aujourd'hui les racines de *La Vérité Avant Dernière*, de *Simulacres*, voire de *Message de Frolix 8*, c'est que nous possédons les clefs d'une œuvre achevée dont on connaît l'importance. Prenons garde à l'illusion rétrospective ! Mais c'est uniquement dans un cadre romanesque que les thèmes Dickiens vont parvenir à maturité, parfois non sans mal comme on le verra à propos du *Temps Désarticulé*. Dick publiera souvent des idées, des points de départ, voire des brouillons restés inachevés (*Une sinécure*<sup>1</sup>), mais ses grandes œuvres seront presque toujours uniquement romanesques, sauf peut-être dans la grande période de 1963 / 64<sup>2</sup>.

Dick entame donc la rédaction de plusieurs romans, dont certains resteront dans son classeur blindé jusqu'à son cambriolage en 1971. En 1956<sup>3</sup>, il rédige en effet cette si curieuse *Bulle Cassée* (10 /18) qui décrit une Amérique absolument ordinaire, sans aucun élément de science-fiction. Si Dick chercha toujours une reconnaissance sur le terrain de la littérature générale, il ne parvint pourtant qu'à faire sortir la SF du ghetto de la littérature de gare (certains diront que ce n'est déjà pas si mal...). Un seul de ses romans *mainstream* sera publié de son vivant<sup>4</sup>. Si cette *Bulle Cassée* n'est pas le plus grand roman de Dick, il est curieux de remarquer un style très différent de ses textes de SF, qui se rapproche parfois curieusement de... Marguerite Duras ! Le personnage fétiche de Jim Briskin y apparaît aussi pour la première fois, de même que le talent si particulier pour les intrigues psychologiques et les personnages qui nous semblent si

---

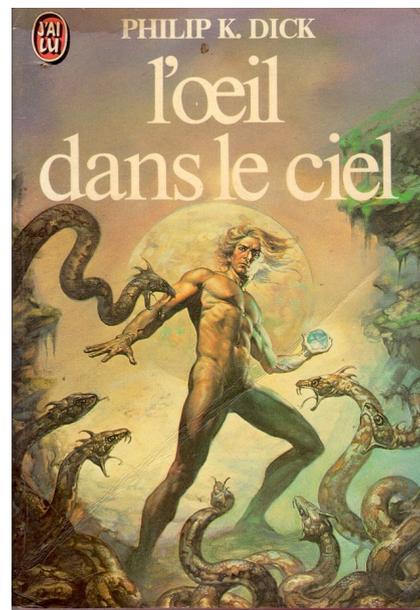
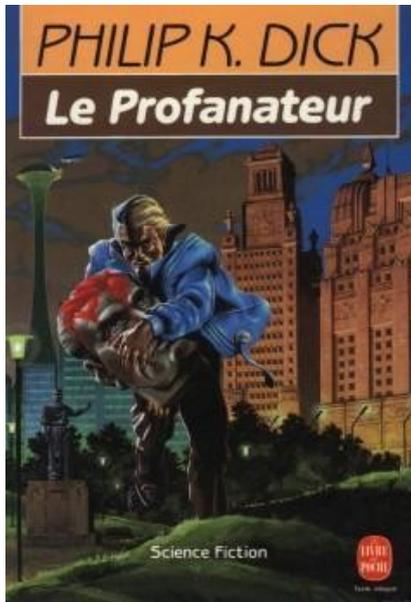
<sup>1</sup> *Le Livre d'Or de la Science Fiction*, Presses Pocket

<sup>2</sup> Voir notamment le chef d'œuvre *Au temps de poupée Pat*, Ainsi que le plus tardif *La foi de nos pères*.

<sup>3</sup> D'après Isabelle Delord-Philippe, traductrice de l'édition 10/18.

<sup>4</sup> *Les confessions d'un barjo*, voir *Portrait de l'Artiste en jeune fou*, 10/18

proches, si réels, si humains, que l'on retrouvera dans toutes ses oeuvres. Le personnage du roman Dickien prend sa consistance en son humanité, en sa subjectivité, jamais il n'est un prétexte à l'exploration d'un univers imaginaire, comme la SF nous en donne maints exemples.



Le premier roman publié se nomme *Loterie Solaire*, c'est un texte de science fiction. Tout a été dit quant à l'influence de Van Vogt sur ce roman, qui met déjà en scène un simulacre qui se soumet l'humanité. On s'intéresse peut-être moins aux romans suivants, peut être mineurs, et pourtant... Les grands thèmes des années soixante y sont déjà ébauchés. Par exemple, l'intuition morbide de la machine et l'aliénation de l'homme à celle-ci est très claire dans *Les Marteaux de Vulcain*. Le gouvernement de la planète est assuré par la tyrannie d'un gigantesque ordinateur, et l'homme qui occupe les fonctions de chef du gouvernement n'est qu'un de ses larbins, qui expérimente de manière très pénible le contact avec cette intelligence étrangère, froide et terrifiante. Mais surtout l'entreprise de libération de l'humanité est elle-même organisée par un autre ordinateur. Le chef de la résistance est un personnage Dickien classique, présent dans presque tous les romans : un bricoleur de génie, un réparateur de machines, qui tire ses moyens de subsistance de sa soumission à celles-ci, de son statut d'homme aliéné à ses productions. Nous retrouvons un tel personnage au centre du

court roman *L'Homme Variable*<sup>1</sup>, titre que l'on pourrait aussi comprendre comme « le rôle de la variable humaine dans un univers totalement confié aux machines ».

Un effet spécifiquement Dickien se rencontre dès son deuxième roman publié<sup>2</sup>, *Le Profanateur*. On y rencontre les préoccupations politiques propres à Dick dont l'importance ne fera que croître. Le totalitarisme commence dans la structure même de la ville et de l'habitat. Les personnages de ce roman vivent dans de gigantesques ensembles résidentiels collectifs et sont astreints à des réunions d'immeubles ou leur moralité comme leur comportement peuvent être mis en cause, et où ils peuvent se voir infliger des sanctions extrêmement graves et infamantes<sup>3</sup>. Un dispositif permet à chaque co-résident d'accuser ou de défendre celui qui est placé sous ce pilori moderne sans que sa voix puisse être reconnue. Il faut y voir l'aboutissement ultime de la confession chrétienne (p.72), comme l'aliénation la plus complète de la vie privée et de la liberté au nom d'un moralisme bigot et étriqué. Et quels appartements ! Une simple pièce, exiguë, ou tout se plie et se déplie à loisir dans le plus complet inconfort.

Mais Allan Purcell, le personnage principal, se retrouve soudain, sans savoir comment, dans un univers qu'il ne connaît pas, marié à une femme qui n'est pas la sienne mais qu'il désire secrètement dans son univers « normal », vivant dans une gigantesque demeure bien différente de son clapier minable. Et cet univers commence à se disloquer, les murs deviennent progressivement transparents et des voix envahissent son esprit, lui faisant comprendre qu'il est sous anesthésie dans une salle de tests psychiatriques et que ce qu'il perçoit est un univers hallucinatoire dont il n'est pas près de sortir. Les lecteurs de *Mensonges et compagnie* ou de *Ubik* croiraient reconnaître quelque chose ; on ne peut qu'être très surpris rétrospectivement de voir Purcell découvrir un ensemble de machines dissimulées dans les murs, destinées à lui faire croire qu'il se trouve dans un univers illusoire, alors qu'il se trouve en réalité sur une autre planète où il a été transporté, inconscient. Il y a bien un seul monde, une seule réalité et non une pluralité d'univers subjectifs tous plus ou moins truqués. *L'œil dans le*

---

<sup>1</sup> Dans le recueil *Les défenseurs*, 10 /18

<sup>2</sup> Selon la bibliographie de Quarante-deux, op. cit.

<sup>3</sup> Il faut y voir l'origine de l'urbanisme de *Simulacres*.

*Ciel*<sup>1</sup>, chef-d'œuvre si bien connu de cette première période, fonctionnera un peu de la même manière, en affirmant *l'unité de la réalité au delà d'univers subjectifs* qui ne sont qu'illusoires. C'est avec *L'œil dans le Ciel* qu'on entend quelques craquements, mais la rupture avec Van Vogt n'est pas consommée.

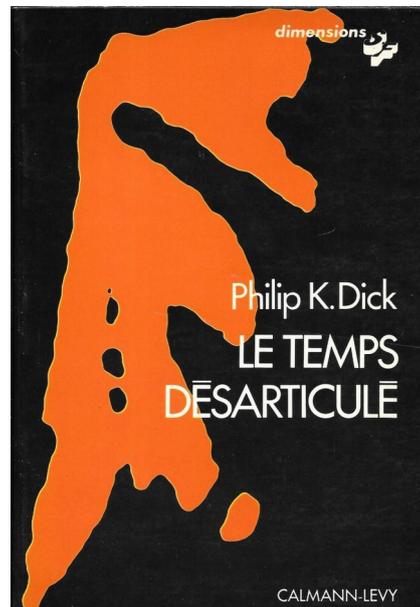
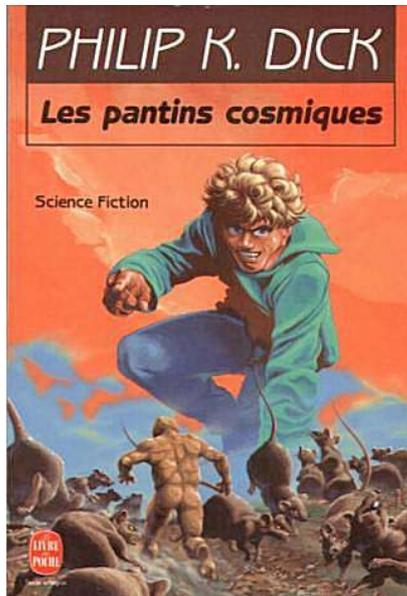
Le véritable texte de rupture vers la seconde période, les deux premiers tiers des années soixante, est un roman injustement méconnu, atypique, inclassable. *Les Pantins Cosmiques* (Le Livre de Poche), dont la première version fut publiée en 1956<sup>2</sup>, mais qui fut rédigé vraisemblablement beaucoup plus tôt, se présente comme un conte fantastique se déroulant entièrement à notre époque, sans qu'aucun élément de SF classique n'intervienne. Il est très curieux de voir Dick mettre en scène des fantômes ! La fin du roman fait intervenir (déjà !) des divinités Zoroastriennes dont l'affrontement constitue l'enjeu de l'intrigue, Ormuzd et Ahriman. Il est frappant de remarquer cette impuissance du bon principe, cette domination du mal sur le monde, l'extrême danger que représente le bon principe quand à l'équilibre mental de celui qui en contemple la nature, et surtout cette impossibilité de savoir d'emblée de quel côté se situe chaque protagoniste.

La rupture, c'est l'intuition suivante : « *quelque chose ne va pas !* ». Ted Barton profite de quelques jours de vacances pour revenir dans sa ville natale, mais il remarque immédiatement que sa ville a complètement changée : il ne subsiste plus aucun nom de rue, ni aucune boutique, et il découvre même dans les archives du journal local que lui-même est mort en bas âge... Donc Ted Barton *doute*. Son monde, dans ce qu'il a de plus quotidien, et jusqu'à son identité, sont menacés, voire ont déjà disparu. Où est cette réalité enfuie, ou plutôt ne suis-je pas moi-même en possession de faux souvenirs ? Comment peut-il se faire que je sois mort en bas âge ? C'est bien ce que m'indique le monde. Ce monde est-il réel, est-ce donc moi qui suis irréel ? Ainsi s'inquiète Ted Barton, l'ancêtre de Ragle Gumm.

---

<sup>1</sup> J'ai Lu n°1209.

<sup>2</sup> *A Glass of Darkness*, jamais publié en français malheureusement



## II - Les réalités instables de l'ère psychédélique

### 1 – Les premiers grands romans

La première œuvre de cette seconde période est également une des plus connues : *Le temps désarticulé*<sup>1</sup>, publiée en 1959 après une année quasiment silencieuse. Le lecteur des *Pantins cosmiques* trouvera nombre de points de correspondance dans cette intuition que quelque chose ne va pas, que l'univers est truqué, qu'il s'est passé quelque chose d'anormal et que très certainement il y a autour de nous quelqu'un qui nous ment, car il connaît la clef de l'énigme. Une forme d'adaptation de ce roman au cinéma a été réalisée sous le titre *Truman Show*.

A bien des égards, ces deux romans constituent une recherche de nouveaux modes d'expression en science fiction, voire une subversion du genre. Il n'est plus question d'avenirs improbables ou de technologies rutilantes ou meurtrières, ni d'uni-

---

<sup>1</sup> Voir une analyse complète de ce roman : <https://www.jazzcomputer.org/phlip-k-dicks-time-out-of-joint/>

vers de mort post-nucléaires : il s'agit de construire un monde qui va progressivement se disloquer, mais que le lecteur connaît bien puisque c'est l'Amérique de 1959 ! Comment faire de la SF au présent ? Les personnages ne sont plus des vecteurs transparents pour l'émerveillement du lecteur, ou des héros surhumains confrontés aux us et coutumes extraterrestres. Le personnage principal, Ragle Gumm, possède une épaisseur psychologique certaine, et cultive le doute et l'auto accusation à l'égard de lui-même comme de son travail ; il n'est que le gagnant d'un concours de journal, *Où Sera Le Petit Homme Vert La Prochaine Fois*. Il parvient même à en vivre ! Métier inutile s'il en est que de s'occuper de petits hommes verts, c'est-à-dire, si l'on comprend Dick entre les lignes comme toujours, écrire de la science fiction.

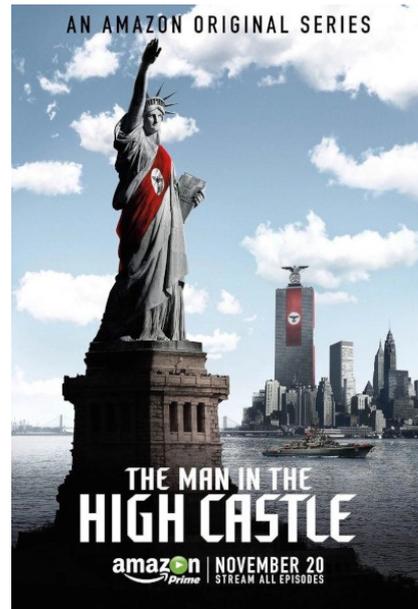
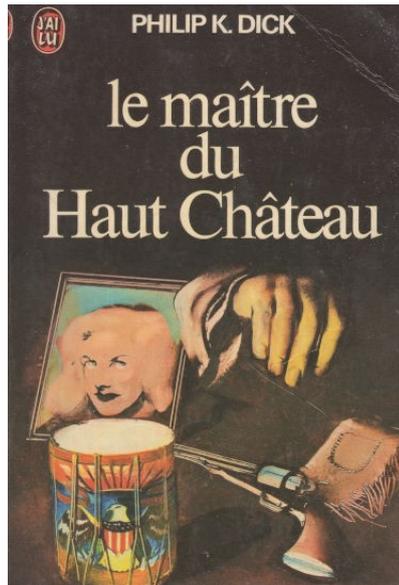
On présente bien souvent ce roman comme une mise en cause de la notion de maladie mentale, de paranoïa notamment. La fin du roman permet certes une telle interprétation, car Ragle Gumm va découvrir que tout le monde qui l'entoure est en réalité une vaste supercherie construite autour de lui, qui revêt une signification vitale pour des millions d'êtres humains. En fait, le fou a raison, ce dont le « fou » a l'intuition est, en un sens qui reste à explorer, *réel*. *Glissement de Temps sur Mars* se chargera de cette exploration.

Mais une lecture attentive du texte montre que la dernière partie du roman (à partir du moment où Ragle et son beau frère chipent un camion de livraison pour sortir de la Vieille Ville) est très différente de ce qui précède. Un point central du roman n'est pas expliqué, et n'est certainement pas explicable, en termes de mensonge sciemment organisé par le pouvoir politique. Il s'agit du célèbre passage où une buvette de jardin public disparaît devant un Ragle de plus en plus inquiet. Un objet tangible, visible, utilisé, se dissout dans l'atmosphère et à sa place ne subsiste qu'une petite étiquette : « BUVETTE », que Ragle s'empresse de ranger dans une petite boîte avec d'autres étiquettes, traces d'expériences similaires. Aucune conspiration ne peut rendre compte de cela, surtout que le contexte de cette expérience se situe dans un contexte philosophique explicite. Quelques lignes auparavant, Ragle vient de se demander si au commencement réside l'acte, comme le pense le Faust de Goethe, ou le Verbe du quatrième Evangile. Il semble bien qu'au fond du réel soit le langage, en un sens qui de-

meure bien mystérieux. C'est ce que dira Ragle en donnant ses étiquettes à son beau frère : « je te donne des mots, je t'offre la réalité ».

Ce point de vue idéaliste (Dick fait d'ailleurs allusion à Berkeley) évoque encore *Les Pantins Cosmiques*, dans ce passage où le personnage principal et un vieux clochard, qui se souvient du monde d'avant la grande manipulation, parviennent par leur volonté à faire revenir à la réalité des objets qui ont été altérés, ou ont disparu. Ils commencent par de petites choses, insignifiantes, puis parviennent à transformer un ensemble de taudis en jardin public, le vrai jardin public qui occupait sa juste place avant qu'un sort étrange ne s'abatte sur cette ville. La réalité, la présence sensible des choses, est douteuse, et malléable par l'esprit. Comment pouvons nous en prendre conscience ? C'est là que *Le Temps Désarticulé* constitue une rupture : au fond des choses réside le langage, sinon le Verbe. Mais qui détient cette parole ? Sûrement pas l'homme, peut-être cette très vieille intelligence nommée Yi King.

Qu'est-ce que le Yi King ? Il se présente sous deux aspects. Premièrement, c'est un instrument de divination assez particulier puisqu'il ne prédit pas l'avenir mais analyse le présent et ce que l'on en peut attendre. Ensuite, c'est un être intelligent très ancien d'origine chinoise avec lequel nous communiquons au moyen de pièces de monnaie ou de baguettes, et du livre nommé Yi King ou « Livre des transformations ». Sous cet aspect, le Yi King a entrepris une carrière littéraire remarquable en 1962 pour ses deux romans, l'un réel et l'autre idéal. Le roman « idéal » (on peut entendre par là « non existant ») se nomme « *La sauterelle pèse lourd* », le Yi King utilisa Hawthorne Abendsen pour le rédiger concrètement ; c'est une œuvre à l'index dans le monde où il fut écrit. Le roman « réel », celui que vous pouvez acheter en librairie, se nomme « *Le maître du haut château* » et le Yi King obtint le prix Hugo en 1962 pour ce petit chef-d'œuvre. Une adaptation en série télévisée a été diffusée à partir de 2015 (elle s'éloigne considérablement du roman en l'approfondissant sur ses 4 saisons et en prolonge l'intrigue de manière assez captivante).



Même si nous savons que Dick était fasciné par l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale et qu'il se livra à de nombreuses recherches historiques pour écrire ce roman, on ne peut en réduire le sens à « que se serait-il passé si l'Axe avait gagné la guerre ? ». Déjà parce que le tournant de l'histoire ne se situe pas pendant la guerre, mais au moment de l'assassinat de Roosevelt, qui réussit, au lieu d'échouer comme dans notre monde. Ensuite parce que le point de vue de Dick est aussi une réflexion politique sur la défaite japonaise, et donc implicitement sur l'usage de la Bombe. Dick rapporte qu'il s'efforce dans ce roman de penser comme un étudiant Japonais des années cinquante. C'est un premier effet de miroir.

Mais surtout le travail de sape de la science fiction classique commencé dans *Le Temps Désarticulé* se poursuit. Phil Dick fonde ici un nouveau genre littéraire, qu'on appellera uchronie par la suite en le considérant comme une forme de science fiction. Ainsi, l'action d'un roman de SF se déroule dans le passé immédiat, au début des années cinquante. Ensuite, la narration est complètement éclatée, puisque plusieurs histoires se déroulent qui ne se raccordent pas, demeurent divergentes, et n'entretiennent entre elles que des rapports indirects. Au sein d'un même lieu, on voit évoluer des personnages qui ne se rencontrent que fortuitement, poursuivant des buts non pas opposés, mais différents (Childan, Mr. Tagomi, Frink). Si l'expérience de Mr. Tagomi a bien un rapport avec la quête de Juliana Frink, c'est au lecteur de construire un tel rap-

port, qui d'ailleurs ne va pas de soi. Plus généralement, tout est à prendre au second degré dans la narration de ce roman.

Enfin, il est tout de même très peu orthodoxe d'écrire un roman en consultant un oracle à chaque point crucial de l'intrigue. C'est bien ce que Dick a fait : il a écrit *Le Maître Du Haut Château* en utilisant le Yi King, comme le font les personnages qu'il met en jeu, et comme l'écrivain qu'il met en scène, Hawthorne Abendsen, dont le livre *La Sauterelle Pèse Lourd* fut en fait écrit par le Yi King. Cependant, le monde décrit par le Yi King est bien un monde où les Alliés ont gagné la guerre, mais ce n'est pas le nôtre... Il y a trois livres, trois réalités divergentes, voire plus, et il est impossible de savoir où se trouve le réel, où commence l'illusion et qu'est ce qui est simulacre. Le Yi King pourrait bien être le plus grand menteur de l'affaire...

La présence de simulacres, et le doute sur la réalité sont constants. Nombre de personnages ont une identité d'emprunt et poursuivent des buts obscurs et dissimulés. Baynes est Wegener, Yatabe est le général Tedecki, Joe n'est pas un camionneur italien mais un assassin à la poursuite d'Abendsen, qui lui-même vit non dans un château fort hérissé d'armes mais dans une maison normale. Frank Frink se nomme en réalité Fink, il vit dans la zone Japonaise (les Etats-Unis du Pacifique) en cachant ses origines juives. Son travail consiste à produire de faux objets historiques que les Japonais collectionnent amoureusement, et les faux sont tellement abondants que seul leur certificat d'authenticité constitue une garantie : c'est encore le langage qui atteste d'une réalité impuissante à le faire par elle-même. Le tournant de la vie de Frink a lieu lorsqu'il décide de produire de vrais objets artisanaux, qui ne soient la copie de rien ; il accède ainsi à un travail véritable, et non un simulacre de travail. Il sort de la condition de Jack Isidore, dont nous allons parler. C'est en contemplant une des productions artisanales authentiquement américaines que Mr. Tagomi passera pour quelques instants dans notre monde, celui que le Yi King n'a *pas* décrit dans son roman.

Il est ainsi clair que le but n'est pas la multiplication de réalités alternatives pour se complaire dans leur spectacle, mais bien plutôt de la quête de ce qui est réel au-delà de l'illusion. Dans cette mesure Dick s'est séparé depuis bien longtemps des thèmes de Van Vogt puisque, comme nous venons de le voir, le tout est de sortir de la multiplication des illusions.

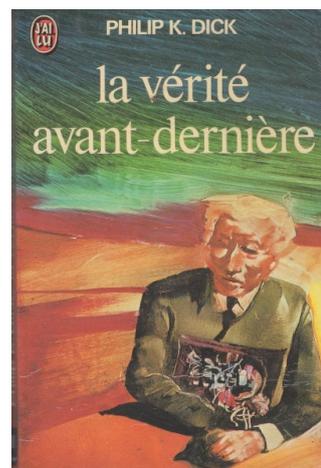
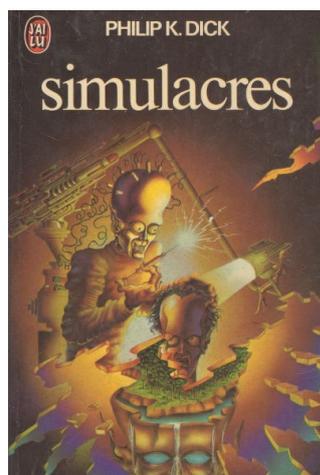
Cependant, si le mensonge est permanent, si la réalité est toujours douteuse, nous vouant à l'aliénation d'un simulacre de travail et au désespoir de notre dérégulation, la question suivante reste posée : qui a construit un monde si mensonger ? Qui produit ces simulacres multiformes ? Trois réponses sont possibles à cette question : d'abord une réponse politique, qui va développer la notion de tyrannie sur cette base d'illusion et de mensonge. Une réponse psychologique ensuite, où l'auteur va explorer les infinies subtilités de l'âme féminine. Une réponse beaucoup plus inquiétante, enfin, consistant à rechercher le Grand menteur dans l'hallucination, la drogue ou la psychose, réponse qui discerne un être plus ou moins transcendant capable de manipuler la réalité. Dans ce que l'on considère souvent comme la grande période de Philip K Dick, les années 1962/64, toutes ces réponses se côtoient.

## **2 – La tyrannie structurant le monde**

Commençons par le pouvoir politique comme mode de manipulation du réel. Nous avons à faire à deux textes très connus : *La Vérité Avant Dernière* et *Simulacres*. Ce thème est omniprésent chez Dick, traverse toute l'œuvre, toutes les époques, et donne une portée directement politique à l'ensemble de ses écrits. De nombreux romans sont spécifiquement consacrés à cela, et nos deux romans sont encore symétriques, comme jumeaux. Si on entend par politique « ce qui regarde l'organisation de la vie en commun », est directement politique l'urbanisme, la manière dont les hommes cohabitent, et donc leur logement. Ces deux romans imaginent une solution radicale, et en fait similaire en dépit des apparences, au problème de la surpopulation. Dans *La Vérité Avant Dernière*, l'ensemble de l'humanité est confinée sous terre, dans d'immenses ensembles exigus où la promiscuité et le cloisonnement sont déshumanisants : c'est encore une figure de l'aliénation. Solution radicale s'il en est, qui permet une division de la société en deux castes beaucoup plus efficace, du point de vue de la cohérence du récit, que celle retenue dans *Simulacres*. L'habitat dans ce roman correspond à un thème Dickien classique : l'ensemble résidentiel gigantesque et tentaculaire

de *conapts*, déjà évoqué à propos du *Profanateur*. Plus le numéro de l'ensemble est bas, plus le prestige social atteint est élevé (dans *Les Trois Stigmates*, Barney Feyerson acceptera de sacrifier son mariage à un numéro de résidence plus favorable). Cela évoque même un point de passage entre nos deux romans puisqu'il mentionne l'inauguration par Jim Briskin du premier ensemble résidentiel entièrement souterrain<sup>1</sup>. Comble de l'aliénation au gigantisme, sommet de la déshumanisation par la valorisation idéologique de qualités totalement illusoire, le *conapt* est la figure du simulacre de ville, d'illusion d'espace de vie libre et personnelle. « Il abhorrait le gigantisme en soi ; car ce gigantisme avait détruit le système américain de la libre entreprise »<sup>2</sup>.

Si l'on entend le mot « politique » dans un sens plus restreint, comme organisation du pouvoir et modes de sa conservation, la question décisive est posée : comment l'illégitimité du pouvoir, la tyrannie, se maintient-elle en place par les mensonges les plus odieux ? La société est divisée en deux : d'abord ceux qui savent, une toute petite minorité de privilégiés vivants dans un luxe insolent (le tyran, c'est d'abord celui qui mange les friandises dont il a privé le grand nombre, réduite à des simulacres d'aliments, viande synthétique, etc..., dès *Loterie Solaire*). Puis une grande majorité de déshumanisés victimes du mensonge, connaissant et acceptant pour de fausses raisons leur situation de dominés. Qui véhicule le mensonge sciemment entretenu qui maintient l'humanité dans sa servitude ? Le simulacre, non plus en tant que système politique, mais en tant qu'objet technique.



---

<sup>1</sup> *Le Dieu venu du Centaure*, p.57

<sup>2</sup> *Glissement de temps sur Mars*, p.113.

Remarquons le renversement de perspective entre le « brouillon » de *La vérité Avant Dernière*, la nouvelle *Les Défenseurs*, qui date des années 50, et le roman de 1964. Si l'humanité se terre dans les deux cas sous terre parce que la surface est présumée trop radioactive, tout juste bonne pour des machines qui continuent la guerre, la version tardive est beaucoup plus sombre. Les machines ne font plus preuve d'une sagesse supérieure à la nôtre : elles ne sont plus que les instruments serviles de l'homme, ou plutôt de ceux qui choisissent de se réserver la planète entière, laissant la majeure partie de l'humanité croupir sous terre. Il s'agit donc de mentir, et de construire un simulacre de chef suprême, une machine qu'il s'agit de programmer de façon suffisamment astucieuse pour que ses messages soient crus. Derrière le chef qui paraît sur les écrans se trouve un ensemble de rouages, de câbles, de fils, et surtout une petite armée de nantis dont l'essentiel de l'occupation consiste à programmer le monstre, à entretenir le mensonge médiatique. Ils sont en fin de compte tout aussi aliénés au simulacre que les victimes de cette propagande totalitaire, ces figures de Jack Isidore, mais leur occupation professionnelle prend un caractère criminel d'une toute autre ampleur. Au sommet de la hiérarchie se trouve un autre monstre, qui n'a d'humain que l'apparence : un tyran dont le corps est devenu artificiel à force de greffes d'organes dont il s'assure le monopole.

### **3 – La femme, source de vie et de soucis**

Les femmes sont, pour Dick comme pour d'autres, un problème. Nous nous cantonnerons à l'étude strictement littéraire de cette question, quelles qu'en soient les significations biographiques par ailleurs largement décrites, en particulier ici les relations avec sa troisième femme, Anne. Deux romans de cette époque sont particulièrement significatifs, même si ce thème se rencontre ailleurs : *Les clans de la Lune Alpha* et *Les confessions d'un Barjo*. Ces romans explorent le lien entre féminité, réalité et vitalité. Dans les *Confessions (...)*, Le pauvre Charley Hume se fait littéralement boire sa vie et son existence par sa femme, qu'il ne parviendra même pas à tuer. Cette

femme, Fay, est un véritable monstre, image de la volonté de puissance Nietzscheenne : elle absorbe tout ce qui passe à sa portée, ses victimes ne tirent plus leur réalité que de celle qui les vampirise. Charley ne travaille que pour construire un monde, un univers familial, selon les désirs classiques et conformistes de sa femme, qui est la première manipulatrice de la réalité. Des textes plus tardifs montreront cela, par exemple la page 200 du *Bal des Schizos*. Mais une certaine y Charlotte dit également « je suis la vie » ! Elle qui force l'homme à travailler et à construire un monde dont elle a fixé les normes et les contenus, c'est elle qui pose ce si concret problème : comment subvenir aux besoins d'une famille, c'est enfin elle qui donne la vie, comme mère. Considérations peut être triviales, mais dont les personnages des romans de Dick font systématiquement une amère expérience.

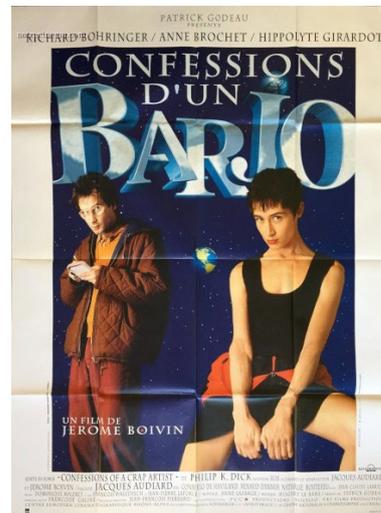
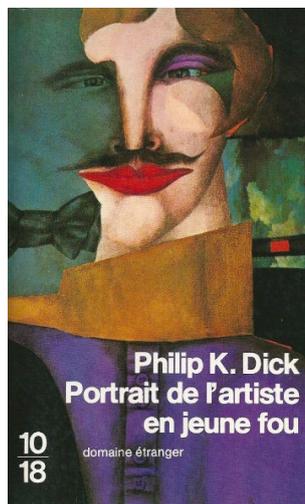


Dans *Les clans de la Lune Alphane*, notre deuxième roman, le personnage principal est en train de divorcer de son épouse si agressive et dominatrice qui le harcèle et lui explique qu'elle lui coûtera toujours plus qu'il ne pourra payer. Le pauvre Chuck Rittersdorf devra ainsi utiliser une drogue extraterrestre pour ne plus dormir et pouvoir occuper deux emplois différents, ne plus cesser de travailler. Si la femme modèle la réalité, elle est encore source d'aliénation : elle dépossède l'homme de lui-même.

Mais les choses ne sont pas si simples. A côté de ces mégères toujours très séduisantes se trouvent d'autres créatures beaucoup plus sympathiques, comme Joan Trieste dans ce même roman, qui aide Chuck, et dont le métier consiste aussi à rame-

ner la vie au moyen de pouvoirs paranormaux. La femme de Nat Anteil, l'amant de Fay Hume dans les *Confessions*, semble aussi avoir une personnalité " normale ".

Nous rencontrons encore un personnage Dickien tout à fait central avec Jack Isidore, le barjo qui rédige ses *Confessions* et nous décrit les rapports mortels de sa sœur Fay avec Charley, son mari. Son métier ? Il resculpte des pneus usés pour qu'ils paraissent neufs, au profit d'un patron pas très honnête, on le comprend. Un de ses lointains descendants sévit encore dans *Message de Frolix 8*, tandis que nous avons déjà rencontré un fabricant de simulacres dans *Le Maître du Haut Chateau*.. Nick Appelton dit que son métier est une tradition familiale au début du *Guérisseur de cathédrales*. Chuck Rittersdorf n'a pas d'autre occupation : il est programmeur de simulacres pour le gouvernement. Il va accompagner virtuellement sa femme dans une expédition sur cette Lune Alphane peuplée de psychotiques abandonnés à eux-mêmes, pilotant un simulacre gouvernemental depuis la Terre. Incognito, il espère la tuer. Il assume des rapports sociaux normaux et parvient même à s'imposer auprès de sa femme sous cette forme factice, ce qu'il est incapable de faire en chair et en os. Rappelons que Mary Rittersdorf est psychiatre et conseillère conjugale...



Tous ces personnages ont une épaisseur psychologique certaine, ce sont davantage leurs problèmes et la confrontation de leurs personnalités qui donnent sens à ces romans que l'exploration d'univers futuristes. Dick présente une définition de l'hu-

main comme être doué d'empathie, ou compassion Paulinienne. Elle est la capacité de s'émouvoir des succès et des échecs, des joies comme des souffrances d'un autre humain ou plus largement d'un autre être vivant. Cette définition traverse toute son œuvre, elle est fondamentale.

PKD met en scène avec beaucoup d'humour des races extraterrestres qui peuvent même être douées de cette empathie. Le personnage de Lord Running Clam, gros fungus Ganymédien informe vautré sur le divan d'une boîte de nuit, est mémorable. Ces fungus Ganymédiens ne sont justement pas dépourvus de cette empathie, jusqu'à l'excès... Elle est facteur de communication, d'établissement d'une réalité commune par le biais d'un accord des esprits. Elle sort l'individu de sa solitude, mais cela est si rare, si difficile à établir ! Dick nous en donne un exemple poignant dans cette scène des *Confessions* où l'amant de Fay Hume vient rendre visite au mari trompé dans sa chambre d'hôpital où il récupère péniblement d'un infarctus, probablement du à l'activité sexuelle trop exigeante que lui impose sa femme. Charley décrit à son rival la vraie personnalité de Fay, et Nat Anteil ne peut qu'acquiescer silencieusement. Ainsi dans cet accord s'établit une communication authentique, fondement de la vérité et de la réalité hors de tout délire paranoïaque, dans un réel rapport humain. Mais c'est si bref, si fugace...

#### **4 - L'alienation, le désespoir et la réalité douteuse**

Un autre paradoxe des *Clans de la Lune Alphane* : le rapport de la maladie mentale avec la réalité, le problème de savoir comment définir la santé mentale, si cette notion a un sens. Si la société de la Lune est organisée en castes correspondants à des pathologies que la psychiatrie définit, force est de reconnaître que notre propre société ne fonctionne guère mieux que la leur. Si l'on définit souvent la science fiction comme métaphore du présent, elle en est ici l'image directe. Le roman se conclut sur le constat de folie du psychiatre (la femme de Chuck, évidemment) ! Ce roman présente une étroite imbrication entre la femme, le pouvoir politique, et le rapport de la psychose à la réalité. La question de fond (à quelle réalité parvient le psychotique ?), n'est pour-

tant qu'indirectement abordée. Elle sera traitée dans ce qui est pour nous le chef-d'œuvre de cette période, un des plus grands romans de Dick : *Glissement de temps sur Mars*.

On considère souvent ce roman comme mineur, par rapport au chef-d'œuvre *Les Trois Stigmates de Palmer Eldritch*<sup>1</sup>. Marcel Thaon<sup>2</sup> va même jusqu'à considérer que sa conclusion n'est qu'une préfiguration des expériences du K-Priss de Leo Bulero et Meyerson. Pourtant...

Les deux romans ont en fait le même thème. Le D-Liss joue la même fonction que la névrose dans *Glissement de temps...*, puisque tous deux servent à maintenir la fiction d'un univers culturel disparu. Les colons martiens des *Trois Stigmates* prennent cette drogue pour revenir virtuellement sur une Terre révolue, ne pouvant supporter une existence dénuée de sens sur une planète Mars hostile et étrangère. Leur aliénation est triple : la drogue et son univers illusoire, Mars, la Terre mourante dont ils sont coupés définitivement. Or la névrose est tout aussi illusoire, elle est aussi une fiction culturelle, destinée à maintenir une cohérence historique, un « monde commun » (*Koinos Kosmos*) qui n'entretient avec la réalité que des rapports arbitraires et artificiels. Jack Bohlen, personnage principal de *Glissement de temps sur Mars*, découvre, méditant sur son passé de psychotique et la nature de ce qui est enseigné à l'École Communale, *qu'il n'y a pas de psychose*, ou encore que le regard psychiatrique ou psychanalytique est complètement dénué de rapport au réel<sup>3</sup>. La constitution d'une pathologie appelée « névrose » est complètement illusoire. Deux moments-clefs du roman expriment cela d'une manière très claire : Héliogabale, le Martien si émouvant et mystérieux, déclare que « toute la psychanalyse n'est qu'une prétentieuse imbécillité » (p.110). Ensuite, Jack Bohlen a une hallucination de nature schizophrénique qui lui montre le psychanalyste du roman sous la forme d'« une chose froide composée de fils métalliques et de boutons, totalement inhumaine, sans la moindre chair » (p.129). Bohlen parvient à une vision clairement métaphysique de la *réalité absolue* du psychiatre Milton Glaub, une vision *sub speciae aeternitati*. Elle est l'expression ultime

---

<sup>1</sup> Nous refusons la traduction classique « *Le Dieu venu du Centaure* », dans la mesure où elle ne vient même pas du Centaure, cette si ancienne créature extraterrestre.

<sup>2</sup> Postface à *Glissement de temps sur Mars*, Presses Pocket, p.314

<sup>3</sup> *Glissement de temps...*, p.96 ss.

du ridicule dangereux, de l'arrivisme opportuniste et de l'incompétence consommée du psychanalyste.

Le second parallèle entre *Glissement de Temps...* et *Les Trois Stigmates* réside dans le lien entre la maladie mentale (autisme ou schizophrénie et non plus névrose) et le K-Priss. La réalité ne s'explore pas au moyens d'illusions confortables, il s'agit au contraire d'un parcours extrêmement dangereux qui dissocie la réalité du sujet lui-même, et d'abord en ce qui constitue la texture même de son être : le temps. Le K-Priss disloque le temps, puisque toute prise de K-priss finit par aboutir dans l'avenir, ou plutôt dans un des futurs probables<sup>1</sup>. La prescience accordée par cette dangereuse drogue aboutit au néant de l'âme : Leo Bulero comme Teyerson deviennent des fantômes, on passe la main au travers. Parallèlement, l'autisme du petit Manfred Steiner de *Glissement de temps...* l'amène à ne percevoir le réel que comme son ultime avenir, soit une existence végétative de vieillard grabataire artificiellement maintenu en vie. Si le K-Priss est le moyen par lequel Eldritch manipule la réalité de celui qui s'y adonne, Manfred va s'insinuer dans l'esprit de Jack Bohlen l'ancien schizophrène. Il va disloquer complètement sa réalité en l'envoyant à plusieurs reprises dans des futurs divergents de plus en plus contaminés par l'essence de la réalité, l'entropie, la pourriture, la dégradation universelle, la *rongeasse*. Les deux romans sont jumeaux, l'un traite de la drogue, l'autre de la maladie mentale, clefs d'accès à la réalité et à celui qui la manipule.

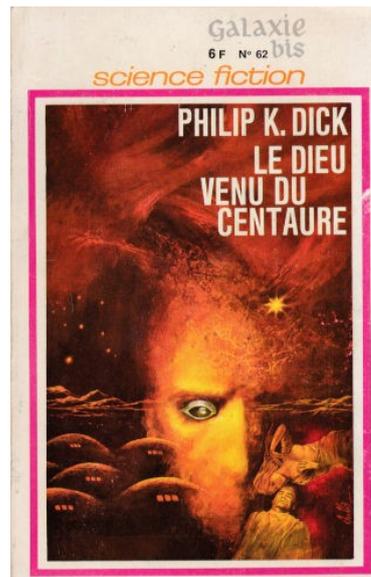
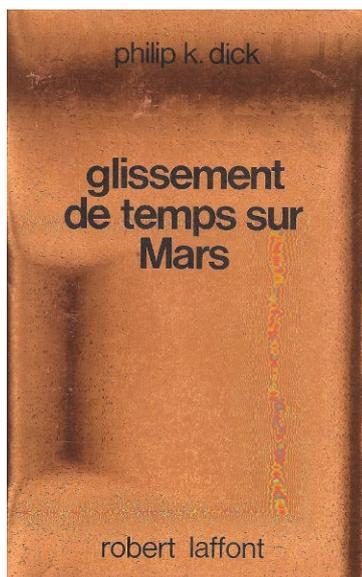
*Glissement de temps...* représente un sommet à bien des titres, même si nous ne voulons aucunement diminuer l'importance des *Trois Stigmates*. Nous savons que Dick aurait souhaité une adaptation cinématographique de *Ubik*. Il aurait souhaité que la dégradation des objets et la mise en scène de l'entropie croissante dans le roman soit relayée dans la réalisation du film elle-même par l'utilisation de techniques cinématographiques de plus en plus obsolètes<sup>2</sup>. Il appliquait à ses propres romans cette considération si étrange : *Glissement de temps sur Mars* est sans nul doute le sommet stylistique de la dislocation du récit, dans la mesure où cette dislocation exprime celle des

---

<sup>1</sup> Sauf lors de la première expérimentation de K-Priss où Meyerson est rejeté dans le passé.

<sup>2</sup> Alexander Star, *The God in the Trash*, New Republic, 6 décembre 1993, p.40

personnages eux-mêmes<sup>3</sup> ! Dick parvient dans les chapitres 10 et suivants de *Glissement de Temps...* à une correspondance magistrale entre ce qu'il décrit et la manière dont il le dit. Le lecteur ne sait absolument plus *quand* se déroule la scène qu'il est en train de lire. En 56 pages (les chapitres 10, 11 et 12), on change seize fois de narrateur ou de point de vue, l'aller retour entre présent et avenir est constant. La même scène recommence quatre fois, ou plutôt Jack Bohlen en a trois fois la prescience involontaire à cause de Manfred, et nous n'assistons pas au déroulement « réel » de la soirée à cause d'un autre intermède psychotique de Jack ! Le résultat ? Une invasion complète de l'esprit du lecteur, qui devrait alors ressentir une très profonde impression de malaise, aussi nommée intuition de la réalité. *La structure même du texte a une portée ontologique.* Dans aucun autre roman ce n'est aussi clair, et on pourrait presque dire que tous les autres romans de cette époque ne font que tourner autour de ces pages.



<sup>3</sup> Par dislocation du récit, nous entendons ce procédé, constant à cette période, consistant à juxtaposer le point de vue de différents personnages, à superposer plusieurs intrigues qui ne se rencontrent d'ailleurs pas toutes (le *Maître du Haut Château* représente la première utilisation de ce procédé). Un tel procédé peut donner des résultats artificiels, et Dick en rencontrera les limites dans *Brèche dans l'Espace*. Dans ce roman, la juxtaposition des divers points de vue réintroduit tout de même une trame narrative chronologique, Dick ne parvient pas à la juxtaposition d'événements simultanés ou à la dislocation du temps comme dans *Le Maître du Haut Château*. Cet effet n'est caractéristique que de cette période, et peut même contribuer à la délimiter.

## 5 – Les moutons électriques

Les préoccupations de Dick en 1964 sont, on le voit, « relativement » noires. En fin de compte, tout est simulacre, et nous sommes voués à cette triade maudite de « l'aliénation, du désespoir et de la réalité douteuse » qui sont les véritables stigmates de Palmer Eldritch<sup>1</sup>.

*Docteur Bloodmoney*, *En attendant l'année Dernière* et *A Rebrousse Temps* sont trois autres romans relativement importants de ces années, mais qui posent la question de la réalité de manière moins radicale que les textes précédents. L'aboutissement de cette période concernera encore le thème du simulacre, au grand dam de Rick Deckard.

Le roman en question est aujourd'hui mieux connu sous le nom de *Blade Runner*, c'est le seul roman vraiment fondamental qui ait été portée à l'écran<sup>2</sup>. Si Dick approuva modérément le projet de Ridley Scott<sup>3</sup>, il n'en reste pas moins que le film s'éloignera complètement des indications que Dick rédigea lui-même en 1968<sup>4</sup>. Le film constitue un contre sens manifeste et constant sur le roman, et si l'on veut apprécier le film, il faut le considérer comme une œuvre autonome, qui a pour seul point commun avec le roman de mettre en scène un tueur d'androïdes fugitifs. Principaux absents : Jack Isidore (encore lui !), le double de Rachel Rosen, les animaux artificiels, et surtout le Mercerisme. Principal contre sens : la nature profonde des menées de Rachel Rosen autour de Rick Deckard. Divergence narrative : la nature du suspense, classique et facile dans le film, dotée d'une profondeur philosophique certaine dans le roman, dont le grand protagoniste est le Doute. Voyons tous ces éléments dans le détail en abandonnant toute polémique avec le film, nous comprendrons pourquoi ce roman est un chef-d'œuvre méconnu.

Qu'on relise le texte sur le silence (p.25 ss.), la description du tableau d'Edward Munch, *Le Cri* (p.136), ou le triomphe final de l'entropie (p.219 ss.), on remarquera

---

<sup>1</sup> *Le Dieu venu du Centaure*, p.282

<sup>2</sup> A part peut-être *Les confessions d'un barjo*.

<sup>3</sup> Lawrence Sutin, *Invasions Divines*, op. cit., p.430

<sup>4</sup> Cf. Lawrence Sutin, *The Shifting realities of Philip K Dick*, p.155 ss.

l'immense évolution littéraire entreprise depuis les premières nouvelles. Ces pages sont parmi les plus belles et les plus émouvantes jamais écrites par Dick, il faudra attendre les meilleures pages de *Substance Mort*, dans un tout autre style, pour retrouver un tel travail de fond sur la langue. Ces trois passages concernent l'intuition de ce que Jack Isidore nomme *bistouille* (kipple), que Manfred Steiner appelait *rongeasse* (gubble), et que nous autres humains « normaux » appelons entropie. La lutte contre la dégradation, la dérégulation, la solitude et le non sens, Dick a-t-il jamais parlé d'autre chose ? La figure de Mercer est elle-même une lutte contre l'entropie. Mercer monte une pente aride, solitaire, blessé par des pierres lancées par les mains invisibles d'un univers hostile nous vouant à la putréfaction dans laquelle il retombera inéluctablement, pour toujours recommencer. Sa dimension Sysyphéenne est limpide, pense-t-on à l'éternité des souffrances du Christ ?

Cependant Mercer est humain, profondément humain, lui-même rongé par l'alcool, la maladie et la vieillesse, il a lui-même l'aspect d'un simulacre. Il y a un mensonge, certes, derrière cette émission télévisée étrange qui le met en scène et par laquelle chaque humain peut entrer en communion avec toute l'humanité par le truchement des souffrances de Mercer : il suffit d'empoigner une petite boîte noire, dite « boîte à empathie ». Car même lorsque les forces de mort et de destruction que sont les androïdes révéleront la supercherie, Jack Isidore sentira encore la présence de Mercer. Présence de l'humanité capable, comme toute espèce vivante, de lutter contre la bistouille finale par la compassion. Celle-ci fait défaut aux androïdes que Rick Deckard pourchasse, elle sert de critère, de frontière entre l'homme et l'androïde, entre le vivant et l'inanimé, entre la présence et la solitude. En effet, la rencontre du simulacre est une expérience de solitude : déjà celle de Jack Bohlen <sup>1</sup>, aussi celle de Jack Isidore confronté au mal absolu à la fin du roman, lorsque se révèle la véritable nature de ses compagnons capables de torturer un animal, une innocente araignée. Cette solitude explique la solitude de Mercer, homme souffrant en face de l'univers, comme celle de Deckard ayant triomphé pour un si bref instant du mensonge à la fin du roman, prenant conscience et assumant la solitude de l'humanité face à l'entropie dans ce qu'il faut

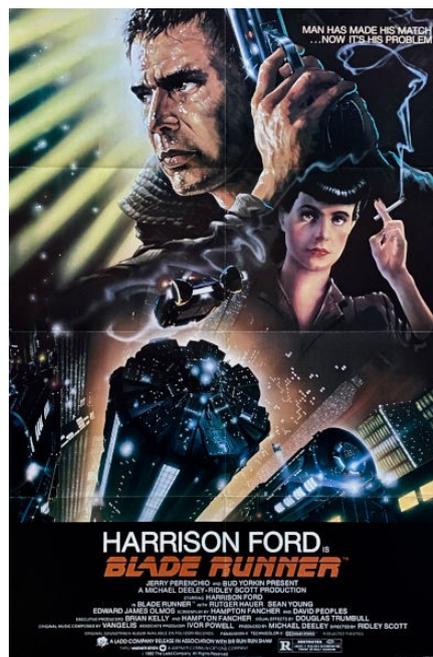
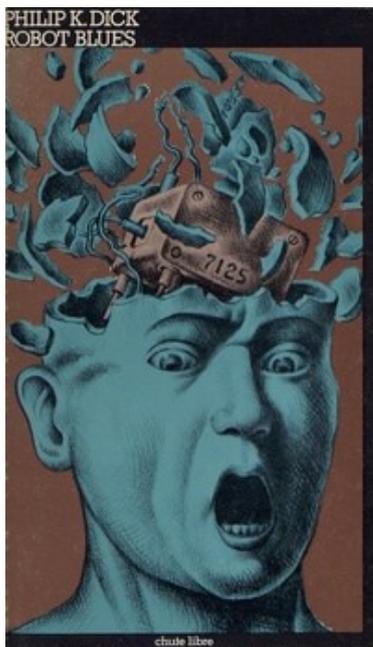
---

<sup>1</sup> *Glissement de Temps sur Mars*, p.95

bien appeler une expérience mystique. Mais que de doutes et de retournements pour en arriver là !

Dick joue en effet constamment avec son lecteur, le roman est piégé de part en part ; lorsque l'on croit tenir une interprétation, elle s'effondrera bien vite. Dans tout le roman, Deckard doute. De tout.

Professionnellement, Deckard doute qu'il ait en face de lui un être humain, puisque son métier est de tuer des androïdes. Mais il va être amené à se demander si en fin de compte, ceux-ci ne sont pas au moins aussi humains que lui, par exemple en ce qu'ils sont capables de sensibilité, et même de créativité artistique. Il va commencer lui-même à éprouver de la compassion pour ceux qu'il est chargé de « réformer », et il doutera même de sa propre humanité. Non qu'il soit amené à croire qu'il soit un simulacre (ce qui se produira aussi dans un *faux* changement de réalité). Il en viendra bien plus à douter de sa tâche elle-même, la considérant comme inhumaine, et lui-même comme inférieur aux androïdes.



Le lecteur de Dick n'est peut-être pas un douteur professionnel, lui. Ce qui explique le vertige causé par l'ultime renversement de l'intrigue au chapitre 17. Alors que l'on croit que l'humanité peut se réconcilier avec les androïdes, que le méchant Deckard (n'est ce pas un personnage douteux, un flic ?) finit par se rendre à l'évidence : ils sont vivants et capables d'amour, y compris dans le sens charnel du terme,

tout se renverse : Rachel Rosen n'a couché avec Deckard que pour l'empêcher d'éliminer les androïdes restants. Tout ceci introduit un tel chamboulement psychologique dans l'esprit du lecteur qu'encore une fois nous voyons que la forme, le procédé narratif, a une portée métaphysique : nous éprouvons le même doute que Deckard, le même renversement de perspective.

### III - Premières lumières

Etablir une troisième période dans l'œuvre de Dick, qui couvrirait la fin des années soixante jusqu'au grand silence s'étendant de 1972 à 1977 peut sembler discutable. Où situer la limite entre les deux périodes ? Sur quel critère ? Nous ne pouvons recourir qu'à des arguments quelque peu artificiels, mais il semblera à tout lecteur attentif qu'à partir de 1969<sup>1</sup>, on entre dans une somme de textes qui forment une unité. Peut-être une période distincte, plus certainement une forme de conclusion de l'ensemble d'une démarche commencée à la fin des années cinquante.

Même s'ils sont encore bien proches des romans du début de la décennie, les textes de cette période présentent de forts points de convergence. Stylistiquement, Dick a renoncé au récit éclaté des années 1963 / 65. De plus, après avoir ralenti considérablement sa production de 1966 à 1968 (seulement quatre romans, et quelques nouvelles, nous avons vu que ces romans n'étaient pas tous des chef-d'œuvre), Dick publie en 1969 et 70 des textes que l'on considère parfois comme les plus aboutis, Il s'agit du *Guérisseur de Cathédrales*, du *Bal des Schizos*, de *Au Bout Du labyrinthe*, de *Message de Frolix 8*, de *Ubik*, bien sûr, et enfin de *Coulez mes larmes, dit le policier*, qui constitue une charnière vers la dernière période.

Commençons par *Message de Frolix 8*, peut-être trop hâtivement classé parmi les romans mineurs. Comme texte politique, il a pleinement sa place dans cette période. Regardons en effet les thèmes : *Ubik* traite de l'argent et du rapport marchand en général, *Le Guérisseur de Cathédrales* du travail, du rapport à l'employeur, et de

---

<sup>1</sup> Nous envisageons toujours les dates de publication.

l'aliénation qui lui est corrélative. *Au bout du labyrinthe* développe l'articulation entre humanité et réalité, en insistant sur la dégradation des rapports humains au fur et à mesure que le réel devient insoutenable. La femme traverse, comme d'habitude, tous les textes, elle est omniprésente comme les simulacres. Nous manque la thématique politique, que l'on rencontre dans toutes les autres périodes : elle est traitée dans *Message de Frolix 8*.

Si PKD a renoncé aux récits complètement éclatés, il n'abandonne pas la multiplicité des regards que portent divers personnages sur la même intrigue (est-ce bien la même d'ailleurs ?). Ainsi est construit *Blade Runner*, ainsi est construite la mise en scène de Willis Gram, le tyran de *Frolix 8*, et de Nick Appelton, dernier descendant connu de Jack Isidore en l'an de grâce 2135. Gram est un tyran en ce qu'il considère les affaires publiques comme une extension de ses intérêts personnels. L'exercice de son pouvoir se réduit à résoudre les problèmes de son divorce, ou à finir par avouer son incompetence complète au regard de l'ampleur des problèmes auxquels il est confronté. Nous avons affaire à un dictateur qui gouverne depuis son lit, sa garde spéciale étant chargée de mettre bien en place ses oreillers, le directeur de sa police prié de lui apporter son petit déjeuner. Lequel directeur de la police s'exécute de bonne grâce : il n'est là que pour servir son maître, un État totalitaire, et il ne manque pas de compétence pour cela. Il est un fonctionnaire zélé, efficace, ayant le sens de la raison d'État, le parfait flic méticuleux que Dick a en horreur (le sort de ce genre de personnage sera traité dans *Coulez, mes larmes...*, et pour lui aussi existera un salut).

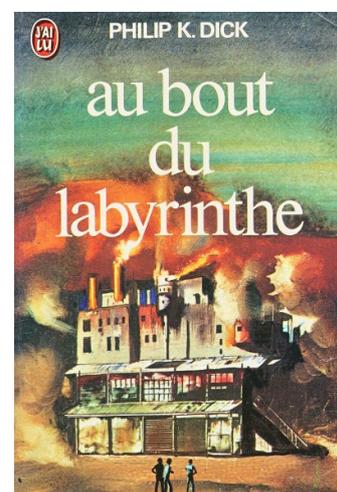
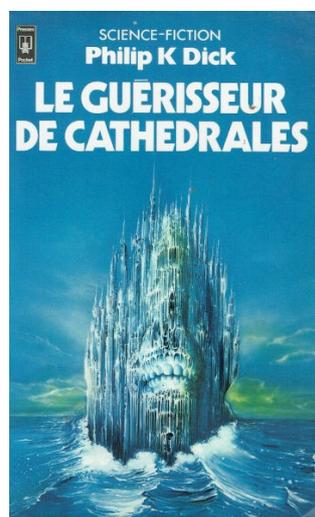
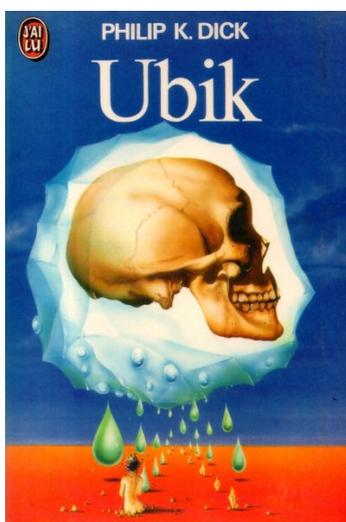
Nick Appelton est l'exact contraire de Gram : un individu anonyme, nouvelle figure de Jack Isidore dont il exerce le métier, dont l'existence va perdre toute signification individuelle pour se dissoudre dans le collectif. Il entre fortuitement dans la résistance contre le système totalitaire en place, pour une cause bien légitime : les examens qui devaient assurer la promotion sociale de son fils ont été manifestement truqués. Sans le vouloir, il va se trouver impliqué dans des événements dont la portée le dépasse totalement ; même son identité va être remise en cause : il n'est plus Nick Appelton, mais 3XX24J, du nom de l'appartement où il s'est rendu pour acheter de la littérature subversive comme on achète de la drogue. Appelton devra âprement lutter

pour conserver un minimum d'individualité en face d'un système politique destiné à le broyer, et devant un individu (Gram) qui cherche à détruire son désir.

Trois autres romans de cette période peuvent être considérés comme les grands chefs d'œuvre. Une étude plus complète leur sera consacrée, nous nous contenterons ici de dégager quelques liens qui font la continuité de l'œuvre.

Si nous nous attachons au thème d'Ubik, nous y trouvons quelque chose qui constitue une rupture radicale avec l'exploration des univers de mort, de déréliction et d'entropie dont *Les trois Stigmates* constituent le paroxysme (Dick qualifie lui-même ce texte d'essai sur le mal absolu). Ubik est salvateur, tandis qu'on ne voit guère quel salut attendre de Palmer Eldritch. La fin des *Androïdes...* est tellement noire qu'on ne voit guère comment l'humanité pourrait ne pas être vouée aux simulacres et à la solitude en face d'un crapaud mécanique tendrement choyé... Or, du fond d'un univers de mort, de décrépitude et de pourrissement, Ubik et les messages de Glen Runciter apportent un espoir de salut. Si le désespoir, l'aliénation et la réalité douteuse constituent les stigmates dont nous sommes affligés, nous pouvons cependant en être libérés.

Remarquons qu'un lien puissant unit le *Guérisseur de cathédrales* à *Ubik*, au point d'en faire la suite. Les allusions ne manquent pas, déjà à cause de la proximité des thèmes du rapport marchand et du travail, ensuite à cause d'allusions directes qui ne peuvent être fortuites : par exemple p.98, la description de l'hôtel de Fernwright, qui va jusqu'à évoquer la fameuse cabine d'ascenseur avec un liftier qui terrorisa tant Joe Chip.



Joe Fernwright (« *le Guérisseur de cathédrales* ») a la possibilité d'exercer un vrai travail, de fuir son univers totalitaire quotidien et sa solitude. C'est encore une entité transcendante qui lui en donnera la possibilité, ce Glimmung Faustien lui proposant de guérir une cathédrale de l'entropie *qui est réversible*. Certes, il n'y parviendra pas. Le roman se conclut de manière particulièrement noire. Mais le roman nous présente au moins un appel, un salut existe. De même, Seth Morley (« *Au bout du labyrinthe* ») finit par être délivré des stigmates de la réalité douteuse par une intervention d'une transcendance totalement inattendue. Son salut est une réponse à la malédiction du Barney Beyerson des *Trois Stigmates*. Lui aussi avait demandé de n'être qu'une pierre, ou une plaque de bronze sur un mur, pendant les millénaires d'expiation qui l'attendaient. Palmer Eldritch lui refusa même cela. Il est clair que le salut accordé à Seth Morley y répond directement, puisque les Dieux si étranges d'*Au bout du Labyrinthe* lui accorderont d'être un cactus sur un monde chaud, qui dort tout en ayant conscience de son existence. Enfin, la tyrannie du monde de *Message de Frolix 8* tombera, sous le coup de l'intervention d'une intelligence extraterrestre aux intentions douteuses, certes, mais tellement puissante qu'elle en semble transcendante. Symétriquement, le sort des nantis et des tyrans peut se trouver renversé, même le plus inhumain des policiers d'un État totalitaire peut être amené à pleurer, donc à recouvrer son humanité.

Il y a donc une constante quête d'unité, de réalité au delà des formes si nombreuses de l'illusion. On se représente parfois Phil Dick comme le champion des réalités alternatives et de la multiplication de mondes interchangeables, or ce n'est pas du tout le cas. Laissons la parole à Palmer Eldritch lui même : « j'en ai visité un million, de ces soi disant mondes de « translation ». Je les ai tous vus. Et vous savez ce qu'ils sont ? Rien du tout. C'est comme un rat blanc prisonnier qui lancerait de temps à autre des stimuli à telle ou telle zone de son cortex... C'est écoeurant (p.252) ». Est-ce une métaphore de nous mêmes, de notre présent, de notre oubli de la réalité ? Nous pouvons fuir dans autant de mondes alternatifs que nous le souhaitons, les environnements naturels somptueux des jeux vidéos comme ceux du cinéma ou de séries. Et oublier le

désastre écologique dont nous sommes cause, fuir ainsi le monde réel que nous avons détruit pour son image. Nous pouvons aussi nous immerger dans des relations humaines totalement illusoires ou chacun construit une image de lui-même qui au final le vide de sa propre substance, de sa personnalité, et continuer à vivre enterrés dans ces souterrains que nous nous sommes construits, jusqu'à oublier leur irréalité. Comme le Seth Morley de « Au bout du Labyrinthe ».

Ce que nous livre Phil Dick nous plonge dans une réelle métaphore de ce que nous sommes, et sommes devenus, lui-même n'ayant eu de cesse de chercher ce qui est réel et d'échapper à l'illusion.

Cette invasion de l'esprit qui fait la puissance de bien des romans de Philip K Dick se retrouve souvent dans ses fins ouvertes qui font que l'histoire se continue chez celui qui, en posant le livre, dernières lignes lues, se rend compte que ce n'est pas terminé, que le monde dans lequel il a été plongé se continue...

Nous entrons ensuite dans une période de long silence : le remaniement du *Bal des Schizos*, en 1972, deux nouvelles en 1974<sup>1</sup>, et le laborieux *Deus Irae* en 1976, qui nous annonce le retour d'un écrivain très profondément transformé, à bien des niveaux.

#### **IV - Ruptures et continuités gnostiques**

Il est impossible de rendre compte des modifications survenues dans l'œuvre, ni de ce si long silence, sans références biographiques. Elles sont amplement détaillées dans le remarquable ouvrage de Lawrence Sutin, *Invasions Divines* (Denoël). Dick lui-même développe ces aspects de sa vie dans nombre des romans de cette dernière période, *Valis*<sup>2</sup> en particulier. Dans ce modeste article, nous ne pouvons entrer dans des explications biographiques, tout au plus pouvons nous chercher des pistes.

---

<sup>1</sup> *Les pré humains* et *Pitié pour les Tempnautes !*, toutes deux dans le recueil *Total recall* (10 / 18).

<sup>2</sup> Il est impossible de se satisfaire de la traduction française, *Siva*, qui évoque irrésistiblement une divinité Hindouiste, même si l'on rajoute le second "v" dont le traducteur français a cru pouvoir se permettre l'omission. Valis signifie "système vaste, actif, vivant et intelligent".

Il faut noter surtout que l'explication éloigne de la compréhension, la détermination de causes empêche la saisie du sens. Si tout était réductible à une maladie mentale connue, appelée épilepsie du lobe temporal, pourquoi éditer cette monumentale *Exégèse* trente ans après sa mort ? N'est-ce pas parce que l'œuvre fait sens pour le lecteur, l'amène à penser au-delà de ce qu'un regard médical va réduire dans sa signification, en l'expliquant ? Pourquoi lire la correspondance de George Sand, toujours éditée pour le grand public ? Par curiosité malsaine sur sa vie privée ou parce que ces lettres sont de véritables œuvres d'art ? Qu'est-ce qui importe ? Plonger dans des analyses psychiatriques que Dick méprisait, ou chercher à comprendre pourquoi ces derniers romans sont aussi fascinants et nous parlent ? Les thèmes du dernier Phil Dick font sens, concernent le lecteur et atteignent l'universel, y compris dans les écrits qu'il ne destinait pas à publication. Il demeure un grand écrivain et penseur, et c'est son œuvre qui importe, au-delà d'un réel voyeurisme pour psychanalyse à bon marché dont on trouve de nombreux exemples en ligne.

## 1 – L'arrière plan théorique et théologique

On rassemble habituellement trois des romans de cette dernière période sous le nom de « trilogie divine ». Il s'agit de *Valis*, de *l'Invasion Divine* et de *La Transmigration de Timothy Archer*. Forment-ils une unité ? Remarquons également *Substance Mort*, *Radio Libre Albemuth* (publication posthume), et la nouvelle *Chaînes d'air, réseaux d'ether*. Dans cette trilogie divine, Dick accorde une grande place aux spéculations théologiques et gnostiques, qui en viennent à constituer un corps de doctrine dans lequel on peut être tenté de chercher une cohérence sinon un système. Après avoir exploré les diverses figures des simulacres et de l'aliénation, et multiplié les questionnements inquiets, vient le temps des *réponses*. Il s'avère pourtant impossible de trouver une pensée qui fasse système, non par manque de cohérence, mais parce qu'elle est constamment en renouvellement et remise en cause. PKD est LE grand spécialiste de la théorie jetable, à usage unique, essayée simplement par curiosité. Dans cette mesure, le dernier Dick ne peut absolument pas être considéré comme grand prêtre d'une reli-

gion dont la prétendue trilogie divine constituerait la Bible révélée. La difficulté des derniers romans, et l'apparent revirement opéré par leur auteur par rapport aux textes des années 60, conduisirent cependant bien des lecteurs à rejeter cet ensemble comme ne relevant plus de la science fiction, comme une trahison par rapport à ce qui précède, voire comme l'expression pure et simple d'une pathologie mentale. C'est le jugement de Marcel Thaon<sup>1</sup>. Il est une conséquence de la très mauvaise impression laissée par la conférence donnée à la convention de science fiction de Metz, en France, en 1977.

Dick y expose la théorie du temps orthogonal, une constante majeure des derniers écrits. En quoi consiste-t-elle ?

Notre monde est régi par les lois de la causalité, déterminisme mécanique et aveugle. A ce déterminisme, nous ne pouvons rationnellement attribuer aucune fin ni aucun sens. Les phénomènes se déroulent selon des lois immuables et nous envoient une image d'absurdité, qui prend la figure de la souffrance et de la mort, de l'aliénation et de la tyrannie. L'irrationnel, c'est le non-finalisé. Où pouvons nous trouver un sens absolu, une justification de nos existences et de nos souffrances ? Pas dans le cours ordinaire du temps, que nous pouvons nous représenter comme cette Prison de Fer Noir aux dimensions de l'univers. D'autre part l'éternité Divine est figée : elle est plénitude et absolu en acte, mais rien ne peut s'y dérouler puisque rien ne s'y produit. Comment cette éternité Divine pourrait elle assurer notre salut, par l'écroulement de cette prison qui est la nôtre et que nous nommons causalité aveugle et irrationnelle ? En réponse à cette question, Dick introduit l'idée d'un temps *orthogonal* à notre temps linéaire, temps qui est celui de l'actualisation des possibles<sup>2</sup>.

Dans la partie d'échecs que Dieu mène contre le Prince de ce monde, il se fait que nous sommes en progrès vers un meilleur état de choses. Mais ce progrès ne se déroule pas sur la ligne du temps que nous connaissons, le cours des choses et de la réalité se modifie à notre insu, par l'invalidation de présents possibles que nous ne vivrons pas mais dont notre cerveau pourra conserver des souvenirs - *souvenirs de présents pa-*

---

<sup>1</sup> Voir la postface à *Glissement de temps sur Mars*, Ainsi que la postface à son *Livre d'or de la science fiction*, rédigée après la conférence de Metz et avant la publication de *Valis*.

<sup>2</sup> La représentation du monde comme relevant d'une essence maligne, et l'introduction dans la transcendance de la possibilité d'un changement, une histoire divine en quelque sorte, sont des éléments de pensée profondément gnostiques.

*rallèles*. Nous vivons dans une échelle ascendante du temps, à travers laquelle Dieu se meut librement, et il fait que notre présent soit en amélioration continue. Quelque part au plus bas des possibles invalidés se trouve une tyrannie bien pire que celle de Richard Nixon. Il faut voir son renversement en août 1974 comme l'invalidation d'un présent qui se continue toujours, mais sans autre substrat ontologique que celui de possibilité invalidée par Dieu qui a actualisé un monde meilleur. En nous peuvent subsister des traces mémorielles, semblables à des impressions de déjà vu mais qui ne font nulle référence à une quelconque expérience passée. C'est une image Christique, encore : la croix ne doit pas être vue comme horizontale, mais son élévation symbolise l'accès à ce temps orthogonal, au-dessus de nos trois dimensions gouvernées par le déterminisme aveugle. Qu'est ce qui nous prouve une telle théorie, présentée d'abord comme plausible, puis comme vérifiable dans la conférence de Metz <sup>1</sup> ? Les expériences mystiques vécues par Dick lui-même !

C'est à partir de ce moment que la panique commença à s'installer dans la salle de conférence, lorsque Dick commença à exposer les événements de février / mars 74, qui sont également rapportés dans *Radio Libre Albemuth* et dans *Valis*. Loin de nous l'intention de prendre position sur ces faits et sur l'interprétation que Dick essaya de construire à leur sujet, année après année, dans son *Exégèse*. Nous pensons simplement qu'il est impossible de comprendre la « trilogie divine » sans cette théorie du temps orthogonal, qui est mentionnée dans *Valis* sans jamais être exposée aussi clairement que dans la conférence de Metz.

## 2 – Valis et la tétralogie divine

Dick se posa pendant longtemps la question suivante, qui explique la rédaction très tardive de *Valis* et de *l'Invasion Divine* : comment écrire un roman de SF avec une expérience mystique vécue ? Comment faire en sorte que ce soit un roman, déjà, et non une autobiographie pure et simple qui passera pour l'expression d'un esprit mani-

---

<sup>1</sup> “ Si vous trouvez ce monde mauvais, vous devriez en essayer quelques autres ” Dans le recueil *Total recall*, Denoël.

festement dérangé ? *Radio libre Albemuth* constitue une première tentative, non publiée du vivant de l'auteur (son titre devait être *VALISystem A*). PKD s'y met lui même en scène, comme l'écrivain que l'on connaît dont les romans sont mentionnés, mais les événements extraordinaires concernent une autre personne, Nicholas Brady. La signification de l'intrigue est largement politique, dans le contexte de la montée aux USA d'un régime tyrannique qui fait écho au contexte de la fin de règne de Richard Nixon en 1974. *Valis* va reprendre et mentionner ce roman, en le faisant apparaître comme film <sup>1</sup>.



Le tour de force est de s'inventer une psychose en mettant en scène non plus un autre personnage, mais une version alternative de soi même souffrant d'une maladie mentale imaginaire. Le personnage principal de *Valis* est Phil, auteur de SF, qui souffre d'un dédoublement de personnalité étranger à la vie de l'auteur réel du roman. Il est clair que le narrateur de *Valis* n'est pas l'écrivain, ou du moins qu'il cesse rapidement de l'être, même si les éléments biographiques vont être nombreux. Ce narrateur s'appelle Phil, soit, et il nous dit au premier chapitre : « Horselover Fat<sup>2</sup> c'est moi, et j'écris tout ceci à la troisième personne afin d'acquérir une objectivité dont le besoin se faisait rudement sentir ». Ce Fat va gagner en substance et en réalité dans la trame narrative de *Valis*, en dépouillant Phil de la sienne : « non seulement je suis célibataire,

<sup>1</sup>Une adaptation à l'écran de *Radio Libre Albemuth* a été diffusée en 2010. Elle est due à John Alan Simon.

<sup>2</sup>Horselover : traduction du grec Philippos, qui aime les chevaux ; Fat, traduction de l'allemand Dick, qui signifie gros.

mais je n'ai jamais été marié » finit-il par dire <sup>1</sup>. Ils se retrouvent ensemble dans un bar pour boire un verre, et rigoler tristement jusqu'aux larmes suite à la mort d'une amie cancéreuse, pour prendre conscience de leur unité du fond de leur dualité pathologique : « si tu meurs, je mourrais aussi »<sup>2</sup>. Ce passage est le sommet de la dualité Phil / Fat, nous voyons combien deux personnages imaginaires ont pris corps et substance dans la chair de la trame narrative *au delà de la biographie*. En ce sens nous sommes bien en plein roman, y compris et surtout lorsque nous voyons Phil et Fat élaborer des théories différentes expliquant les expériences mystiques vécues par Philip K Dick, celui qui écrit tout cela, et attribuées à Horselover Fat. Le lecteur non attentif oubliera que Phil et Fat sont une seule et même personne. Il n'y a qu'une seule personne dans ce bar. La signification de *Valis* est-elle biographique ? L'enjeu principal est celui de la santé mentale de Phil *le narrateur*, c'est-à-dire l'existence de Fat elle-même comme pathologie. Le salut de Phil, c'est la libération de cette malédiction nommée Horselover Fat. Ceci est purement fictif, totalement romanesque, et en constitue l'enjeu principal : le salut *en ce monde*.

La construction globale exprime ce glissement insensible, pour mieux jouer avec l'esprit du lecteur, entre des éléments biographiques et la « réalité » narrative. La première partie est une forme d'autobiographie de l'auteur, qui nous relate des événements et met en scène des personnages inspirés de la vie « réelle »<sup>3</sup>. Les longs monologues intérieurs des chapitres 7 et 8, ensuite, montrent le sommet de la folie (ou de la lucidité) de Fat : nous sommes bien dans le romanesque, « l'irréel », à-propos de la mort de Sherri et du parachèvement d'une psychose fictive. Enfin, on glisse magistralement du théologico-psychologique au récit proprement dit à partir du chapitre 9, où le réel *narratif* se conforme à la folie présumée de Fat. Qu'est ce qui est réel dans un roman, sinon ce qui est raconté, nous pousse à y croire et donne substance au monde qui nous est dépeint ? Borgès serre cela de très près dans ses *Entretiens*<sup>4</sup>. La réalité des personnages dans la trame de *Valis* est très affirmée. Si les spéculations et les illumina-

---

<sup>1</sup>Siva, p.121

<sup>2</sup> Ibid., p.136 On notera que le personnage qui sert de modèle à Sherri la cancéreuse (Doris) n'est *pas* morte. Cf. par exemple Larry Sutin, *Invasions Divines*, p.429

<sup>3</sup> Kevin Jeter exposera le caractère stylisé, quelque peu fictif, des protagonistes du roman. Voir Larry Sutin, op. cit. p.460

<sup>4</sup> *Enquêtes*, p.309, Folio.

tions de Fat correspondent à quelque chose dans le monde réel, la magie de la littérature fait son effet, le monde devient une image de la folie de Fat. L'être le plus impossible, le plus irrationnel est venu en chair : un nouveau Messie, nouvelle incarnation du Verbe sous la forme d'une fillette de deux ans qui va annihiler Fat dès qu'elle le voit. Sophia *sauve* Phil en le libérant de la maladie mentale. On repense au cœur de la psychose de Ragle Gumm, dans le *Temps Désarticulé*, qui lui donne les moyens de sortir de la ville illusoire et de gagner ainsi le monde réel. Ce n'est cependant pas la fin de *Valis*, expérience littéraire pleinement captivante, poignante et émouvante, qui fait sens par elle-même et donne pleinement à penser.

Peut-on véritablement dire la même chose d'*Invasions divines* ? Les réponses que donne PKD à toutes les questions qu'il a posé pendant sa carrière d'écrivain prennent ici une forme presque doctrinale, qui amènent Lawrence Sutin à considérer ce texte comme le plus mauvais de tous. Symétriquement, on peut lire le Zarathoustra de Nietzsche comme un roman, et quasiment pas faire attention à son sens philosophique. Le lecteur de PKD attend-il un traité de théologie dissimulé sous une histoire, certes bien construite et écrite ? Ce qui semble certain, c'est ce que ce même lecteur, vous et moi, aura sans aucun doute beaucoup de mal à ne *pas* lire *Invasions Divines* après avoir lu déjà tellement de choses qu'il aura tant aimé et l'auront certainement marqué. La signification humaine très émouvante de la nouvelle *Chaînes d'air, Réseaux d'Ether* qui est reprise au départ aidera sans nul doute à entrer dans cette œuvre réellement pas comme les autres, partie d'une trilogie divine tellement déroutante.

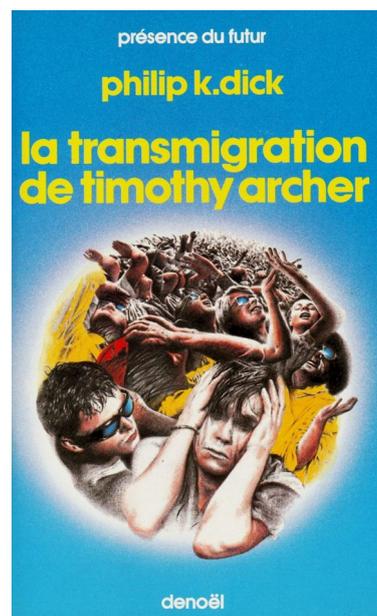
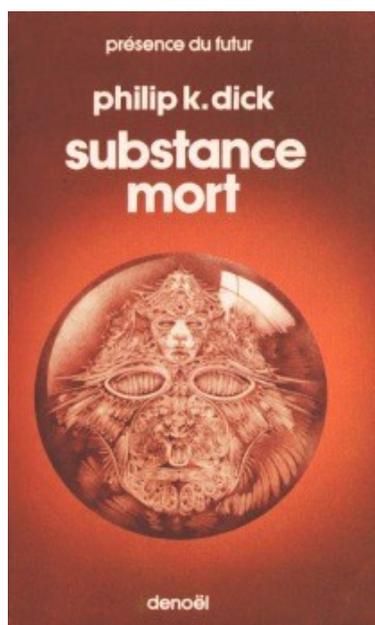
### **3 - L'unité du dernier PKD**

Y a-t-il bien une trilogie divine, d'ailleurs ? Ne devrait-on pas plutôt parler de tétralogie, pour restituer toute sa place à *Radio Libre Albemuth*, même s'il est posthume ? Et peut-on légitimement y placer *La Transmigration de Timothy Archer* ? Le propos spéculatif de cette ultime publication concerne les manuscrits ésseniens, principalement, et la difficulté de continuer à croire après les avoir lus. Avec la question de savoir si le Christ aurait pu consommer ou diffuser des champignons hallucino-

gènes.... Soit. Mais ce sont les propos de l'évêque Archer ! Dick reprend ici les théories de son ami l'évêque James Pike, mort en 1969 dans le désert du Neguev en poursuivant ce type de recherches. *La transmigration* lui rend hommage. Mais les enjeux du livre sont encore multiples, Dick y pose toujours la question de l'humanité, de l'amour et de la souffrance d'Angel Archer, un des plus émouvants personnages que Dick ait créés. Ce n'est pas parce que Dick parle de Dieu qu'il le fait comme dans *Valis*, à supposer que le sujet fondamental de *Valis* soit d'ordre théologique, et non humain. Il semble plutôt que ce soit *toute la dernière partie de l'œuvre* qui forme une unité, y compris *Substance Mort* auquel on aura bien du mal à trouver une place si on raisonne exclusivement en termes d'exposé théologique.

*Substance Mort* rapporte et met en forme un ensemble d'événements réels, d'auto destruction par les drogues qui ont une signification biographique certaine. Il s'agit encore de construire de la science fiction à partir d'un vécu, de témoigner comme de dépasser ce témoignage souvent poignant.

Dans un futur pas si lointain, le personnage principal est un flic qui en vient à oublier qu'il se surveille lui même (le complet brouillé qui masque son identité est encore une expression de l'expérience phosphénique de Dick en février / mars 74). On pourrait même faire un parallèle avec cet autre élément biographique selon lequel PKD s'est lui même soupçonné du cambriolage qui l'a tant perturbé ses dernières années.



Où trouvons nous un autre exemple de personnage oubliant que son double est lui même ? Dans *Valis* bien sûr, à ceci près que *Substance Mort* ne nous présente pas d'espoir ni de salut. Nous ne sommes pas dans un contexte théologique ou spéculatif, certes, mais il y a indéniablement des constantes qui rapprochent considérablement les œuvres les unes les autres, permettant ainsi de dépasser cette trilogie divine un peu artificielle qui masque l'unité du dernier PKD.

N'est-ce pas dans l'unité du style que nous trouvons une profonde unité entre ces derniers textes ? Comme le disait Ragle Gumm dans *Le temps désarticulé*, « je te donne les mots, je t'offre la réalité ». N'est-ce pas le sens du métier d'écrivain ?

Le dernier Phil Dick a abandonné l'éclatement du récit et la juxtaposition des regards des différents personnages ; une des dernières expressions de ce procédé se trouve dans *Au Bout du Labyrinthe*. Nous trouvons toujours, en revanche, une distorsion du temps dans les derniers romans, mais qui est bien plus due au long monologue intérieur du narrateur : par exemple, le va et vient entre les différents souvenirs et le présent d'Angel Archer. Phil, le narrateur de *Valis*, entreprend un monologue semblable. S'il nous parle des illuminations mystiques de son copain Fat, ce n'est qu'au chapitre 7 que nous apprenons en quoi ces expériences mystiques consistent exactement, soit au tiers du roman ! Et surtout, les procédés d'altération du temps dans *Substance Mort* sont liés à la dislocation du sujet lui-même, le récit devenant comme intemporel, dans la continuité de l'autodestruction par la drogue. Il est probable qu'un tel roman, rédigé pendant les années soixante, aurait donné lieu à un tout autre traitement. Donna serait inmanquablement apparue comme narratrice récurrente, de même que Jerry Fabin. La diversité des narrateurs de la fin du roman, où nous voyons effectivement Donna prendre la parole, n'a plus du tout le même sens que dans les romans des années soixante. En un sens Dick en revient, à la fin de sa carrière, à des modes de traitement plus classiques de la narration, même s'il ne peut s'empêcher de jouer avec le temps qui est pour lui la racine de la réalité, et pour tout romancier la substance de son récit. Quel humour dans cette dernière période ! Quelle dérision et quel tragique !

## Conclusion

Le retour de Dick à des formes plus classiques d'écriture se retrouve encore dans son éloignement de la science fiction. Souvent, on considère (on déconsidère, plutôt) *La Transmigration* comme un roman de littérature générale, en oubliant peut-être que *Substance Mort* n'a que peu de rapports avec la SF dans sa signification. On dit aussi que *Valis*, ce n'est pas de la science fiction, ce n'est même pas un roman. Soulignons que PKD trouve dans ses derniers écrits une forme qui lui appartient en propre. Ce n'est plus de la science fiction, dans l'acception classique de ce mot. Ce n'est pas non plus de la littérature générale.

En revanche, le lecteur peu habitué à la SF et encore moins à Phil Dick, trouvera que *La transmigration* a une forme romanesque beaucoup moins achevée, du point de vue narratif, que par exemples les *Confessions*. En effet, un roman reste-t-il ce qu'il doit être lorsqu'il devient prétexte à de longues querelles philosophiques et théologiques ? C'est la raison pour laquelle on parle un peu naïvement de trilogie divine. C'est aussi pourquoi nous pouvons dire que les textes du dernier Dick constituent l'aboutissement d'une carrière littéraire féconde : ils expriment un style propre, autonome, d'une forme achevée, totalement originale, qui appartient à Dick en propre et à nul autre. Cette forme finale est le dépassement triomphant de la dualité de la science fiction et de la littérature générale par la signification philosophique qui l'a hanté pendant toute sa carrière. Pour preuve, la définition qu'il donne de la bonne science fiction dans une lettre de 1981 : elle consiste en l'invasion de l'esprit du lecteur par l'idée d'une possibilité, de telle sorte que le lecteur, comme l'auteur, commence à créer au contact de cette idée. Cette définition n'est-elle pas celle de la bonne littérature ?

**Yves Potin**

**jazzcomputer.org**

**Novembre 1996 – Mars 2025**

