

# Clivage et mentalisation du clivage de l'espace chez un auteur de science-fiction, Philip K. Dick

Marcel Thaon

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Thaon Marcel. Clivage et mentalisation du clivage de l'espace chez un auteur de science-fiction, Philip K. Dick. In: Bulletin de psychologie, tome 34 n°350, 1981. Mentalisation et mentalités. pp. 533-543;

[https://www.persee.fr/doc/buppsy\\_0007-4403\\_1981\\_num\\_34\\_350\\_11857](https://www.persee.fr/doc/buppsy_0007-4403_1981_num_34_350_11857)

---

Fichier pdf généré le 01/09/2022

# Clivage et mentalisation du clivage de l'espace chez un auteur de science-fiction, Philip K. Dick

Marcel THAON (\*)

« Sam proclamait le miracle de la translation, cet instant quasi-sacré où les éléments miniaturisés du combiné Poupée Pat cessaient de simplement représenter la Terre pour **devenir** la Terre (...). (Pour les incroyants) les combinés n'étaient rien d'autre que le symbole d'un univers dont l'accès leur était à jamais interdit ; mais un à un, ils finissaient par être convertis. »

(*Le Dieu venu du Centaure*, 1964-1969, p. 43).

Lorsque S. Freud publie en 1919 son article sur *L'inquiétante étrangeté*, il attribue au retour du refoulé ce sentiment d'« unheimliche » par lequel les « choses connues depuis longtemps et de tout temps familières » (1919, p. 165) prennent les qualités psychiques de l'effroyable. Et si l'on suit l'auteur dans son raisonnement, l'inquiétante étrangeté est bien alors cet équivalent angoissant du mot d'esprit où la barrière poreuse isolant l'inconscient vient quelques instants à disparaître pour laisser des contenus représentatifs se présenter au sujet du dehors comme parties prenantes de l'environnement. Ces limites du Moi qui vacillent et font douter de la distinction entre réel et imaginaire, ne sont que le produit d'un processus courant et l'angoisse particulière ressentie s'apparente à l'affect qui reste du cauchemar au réveil, signe de la toute proximité du désir.

Pourtant, le texte n'épuise pas la richesse associative de l'*Unheimliche* et les exemples choisis par Freud nous semblent porter la trace de cette possible plus-value de sens. W.R. Bion nous a depuis longtemps appris que le cauchemar véhicule des messages venus de la partie psychotique du Moi (1977) : le retour du refoulé est insuffisant à rendre compte de l'angoisse ressentie et il faut faire appel à des processus bien plus archaïques pour com-

mencer à comprendre comment en cet instant le Moi peut craindre de se perdre. En fait, parti de la description d'un processus commun, Freud rencontre une manifestation proche de ce que J. Lacan appellera **forclusion** en prenant modèle sur la projection paranoïaque. C'est ce que Sami-Ali (1974) repère bien dans son article *L'espace de l'inquiétante étrangeté* lorsqu'il écrit : « Le retour du refoulé n'est pas en soi générateur du sentiment d'inquiétante étrangeté, pas plus que n'est étrangeté tout ce qui révèle les puissances incommensurables de l'inconscient. Deux conditions, notamment, doivent se trouver réunies pour que le familier change en son contraire et que ce changement s'accompagne de l'affect qui le caractérise : que l'expérience se déroule sur le plan de la **perception** et qu'elle se traduise par l'**effacement de la ligne de démarcation entre le réel et l'imaginaire.** » (p. 41-42, c'est nous qui soulignons).

Le créateur de la psychanalyse est ainsi mené sur un terrain qu'il n'aime pas, celui des premiers rapports de l'être au monde, le moment où il trouve une unité toujours remise en question dans les relations à un environnement dont il n'a pas encore tout à fait défusionné. Et c'est par intégrité intellectuelle que Freud — tout en s'accrochant au cadre rassurant de son hypothèse de départ — se verra conduit à choisir des exemples de plus en plus saturés d'éléments prégénitaux où se profile le rapport dialectique de l'image du corps et de l'espace maternel.

Comparée d'abord à « la crise épileptique et aux manifestations de la folie » (1919, p. 175), puis associée au thème du double, aux fantasmes sur la télépathie (p. 185), à la tentative de conjurer la mort dans une forme stable (p. 186), l'inquiétante étrangeté est bientôt dé-

(\*) Laboratoire de Psychologie clinique et Pathologique. U.E.R. de Psychologie, Université de Provence.

finie comme produite par la **répétition du semblable** qui sera deux ans plus tard à la base de la pulsion de mort (1921) (1) dans la névrose traumatique. L'auteur parle d'ailleurs déjà de « l'automatisme de répétition qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature la plus intime des instincts, et assez fort pour s'affirmer par delà le principe de plaisir » (p. 190). A l'orée de la découverte de ce « caractère démoniaque (qui) se manifeste encore plus nettement dans les aspirations du petit enfant » (p. 190), Freud propose un souvenir personnel et recule devant la possibilité d'une hypothèse nouvelle pour se rabattre sur le retour du refoulé. Ce souvenir labyrinthe comme exploration angoissante du corps de la mère, perte du contenant rassurant dans l'association à la scène primitive excluante (2), est banalisé et d'autres, après M. Klein (1923), devront y revenir (3) pour mettre en évidence ces éléments archaïques (D. Anzieu, 1973, 1975 ; C. Liendo, 1975).

Comme dans « **Des sens opposés dans les mots primitifs** » (1910), le texte fera appel au cadre stable du **dictionnaire** pour contenir cette pensée potentiellement désagrégeante : la limite entre le subjectif et l'objectif peut venir à manquer dans la perte du sens univoque des mots. Mais d'être rassuré ferme une découverte plus fondamentale : celle du processus de **clivage** comme première tentative pour l'enfant de séparer le **dedans** et le **dehors** (4). C'est en ces termes que nous voudrions ici nous interroger sur le clivage.

Le choix des exemples dans « L'inquiétante étrangeté » suit une autre ligne remarquable en ce sens que Freud s'appuie quasi-exclusivement sur la **littérature** en général — et le fantastique en particulier — pour étayer ses propos. Le lecteur pourra trouver ici matière à penser que — comme pour le dictionnaire — la fiction sert là encore de protection contre le soubassement prégénital du thème et il aura sans doute raison. Mais l'explication du phénomène ne nous semble pas s'arrêter là, d'autant plus que Freud lui-même ouvre son travail en rattachant « l'inquiétante étrangeté » à « l'esthétique » (p. 163).

En fait, le sentiment d'**unheimliche** nous apparaît comme le produit naturel du fonctionnement de la littérature fantastique et même du **processus d'écriture**.

La position de l'écrivain face aux textes de fiction qu'il est en train d'écrire nous frappe comme fondamentalement celle du sujet face à la perception angoissante dans l'inquiétante étrangeté. On peut essayer de le démontrer à plusieurs niveaux d'analyse et c'est la convergence des différents niveaux qui nous renseignera sur la pertinence de notre hypothèse (R. Gori ; M. Thaon, 1978 ; 1979).

— Le **processus d'écriture** ouvre la possibi-

lité pour l'écrivain — à travers le code du langage — de **séparer des contenus psychiques** structurés par la trame de l'histoire. Mais cette séparation est toujours remise en question : à chaque phrase du livre, puis à chaque livre. Le travail de différenciation (« mise en forme ») est toujours à refaire.

— Le statut de la **fiction** pose au romancier le problème spécifique de l'inquiétante étrangeté qui est la distinction entre le **réel** (l'environnement) et l'**imaginaire** (la subjectivité). Le nombre d'auteurs qui s'identifient à leur œuvre (5) ou finissent par croire ce qu'ils écrivent atteste de la difficulté de la tâche.

— Le roman lui-même, en tant qu'**objet réel**, est la présentification de la **limite** qui sépare l'écrivain de sa production, et plus loin de ses **lecteurs**. Il est borne où vient se heurter la subjectivité de l'auteur comme celle du lecteur, frontière mais aussi passage entre les êtres. Témoin de l'incomplétude. Combien d'écrivains en se relisant quelques années plus tard verront revenir des parties d'eux-mêmes qu'ils avaient oubliées au point de ne plus garder le moindre souvenir de certains textes.

— Le texte est pour son auteur l'occasion d'expérimenter une **toute-puissance relative** par la « magie » des mots. Quelques lignes, et une scène apparaît, des sons sont prononcés, des personnages s'agitent à la lisière de la perception. Que la plume s'arrête et « la vie se retire » (6), la lumière s'éteint. Mais reste le travail déjà effectué, libéré par le reflux de l'investissement. Le texte est alors ce qui est **idéalement contrôlé** par la toute-puissance de la pensée, mais — dès qu'imprimé — peut faire retour du dehors pour frapper à la porte d'un créateur devenu sourd. Un beau texte de

(1) Il est permis de penser que c'est la question de la pulsion de mort qui a amené Freud à écrire un texte sur l'inquiétante étrangeté dans le même temps où les préoccupations sur sa santé et celles de la psychanalyse redoublaient avec la défaite de la mère-patrie en 1918.

(2) Le « mauvais quartier » aux femmes fardées dont on cherche sans succès à s'échapper.

(3) La répétition est aussi la tentative pour le Moi de contrôler un processus qui tend à le désagréger.

(4) Dans son article ultérieur sur *La négation* (1925), S. Freud donnera son célèbre exemple — maintes fois repris par les kleinien — du « avaler », « cracher » comme prototype de la différenciation spatiale.

(5) Voir une métaphore dans le contenu du célèbre roman de H. Troyat, *Le mort saisit le vif* (1942) où les événements du roman emboîtés dans le texte que nous lisons resurgissent dans la vie du romancier d'emprunt pour le pousser à se confondre à son modèle fantasmé.

(6) Philip K. Dick dans sa préface inédite. à *The preserving machine*.

Gérard Klein le montre bien dans son contenu : **Les créatures** (1967) où un écrivain rêve qu'il est le dieu d'un univers — reflet de ses ouvrages. Etalé au-dessus de ses créatures qui l'implorant, il jouit de son pouvoir onirique, jusqu'au jour où il décide de changer de style et d'écrire des ouvrages plus dramatiques. C'est alors que son « peuple » soudain accablé de fléaux va se révolter contre lui et le quitter. Sa femme le trouvera au fond du lit : cata-tonique. Idéalisations et persécution sont les sous-produits du métier d'écriture et la rançon d'un processus où la symbolisation doit se maintenir à tout prix sous peine de ressentir les effets de l'équation symbolique.

Si l'œuvre est le double de l'auteur et son contenant souvent menacé, nul mieux que l'écrivain fantastique ne le saura puisque le **contenu même** de ses récits **dramatise** les moments où la limite entre le réel et l'imaginaire, soi et l'autre, s'écroule. Et c'est ainsi que nous verrons dans la littérature fantastique et de science-fiction se mettre en scène les premières angoisses concernant les limites de l'image du corps. Freud citait Hoffman, et O. Wilde, textes de son temps, mais le développement présent des littératures de l'imaginaire rendent possible une étude plus poussée encore des fantasmes sur le corps. L'œuvre de l'écrivain américain de science-fiction : Philip K. Dick nous en offre un exemple éclatant.

Dans toute l'œuvre de Philip K. Dick, revient la question lancinante qui voit s'affirmer la certitude de la séparation du sujet à son environnement, la volonté de combler le gouffre de l'intersubjectivité et l'échec redouté de l'entreprise. L'homme est coupé des autres comme des objets et survit dans un ersatz narcissique de réel, caricature d'une plénitude perdue. Seules des manipulations artificielles de la perception peuvent lui donner un temps l'illusion que la césure se trouve soudain abolie : les colons de l'exergue se sont bien trouvés un monde de repli pour échapper à l'hostilité acérée de leur vie quotidienne (7). Par l'intercession d'une drogue — le D-Liss — ils pourront quelques instants croire revivre les délices de la Terre lointaine, du retour au passé, de la relation fusionnelle. En effet, véritable poussée régressive, cet hallucinogène supprime les multiples formes de la distance, qu'elle soit mesurable, objectivée ou psychique : distance entre les personnes qui se confondent dans les petites poupées ; distance entre le désir et sa réalisation par le biais d'une sexualité de groupe ; distance entre Mars la glaciale et la chaude Terre retrouvée ; distance entre le présent et le passé dans le recours à une existence rêvée, bourrée de souvenirs et de fantasmes, d'appareils et de vêtements luxueux, d'espaces libres depuis longtemps comblés sur la véritable Terre surpeuplée et surchauffée. C'est cette illusion morbide qui voit les colons abandonner l'environnement réel et ses difficultés, laisser leurs cultures en quasi-abandon, préférant au

travail sur l'objet étranger la substance plus malléable de la rêverie et la position d'assistés permanents de l'O.N.U., de nourrir des geignards d'une Terre providentielle. Mais même cette relation s'avèrera insatisfaisante : les hallucinations délicieuses se terminent trop vite et la chute n'est que plus brutale à retrouver les clapiers inconfortables de Mars-la-dure. L'O.N.U. ennue avec ses exigences et ses ronchonneries. Jamais on ne pourra lui faire assez payer d'avoir chassé ses enfants du paradis. En fait, l'illusoire est une boîte de Pandore : une fois ouverte, la porte ne se referme plus et reste béante à l'horreur. Comme les héroïnomanes prennent le train express vers la dernière gare funeste alors qu'ils croyaient occuper un lent omnibus, les colons vont tomber dans le piège du K-Liss, cette drogue ultime qui enferme une fois pour toutes le sujet dans un monde autistique et coupe les derniers ponts avec le réel. Suprême ironie, on s'y retrouve encore plus seul, encore plus étranger à la vie. La tentative a échoué.

Nous voudrions montrer que la thématique dickienne, maintes fois mise à jour par les biographes fidèles de l'auteur, peut se concentrer en ce noyau autour duquel les romans viendront s'ordonner : **l'impossibilité de communiquer avec les autres comme avec soi-même**, sauf à se confondre à l'autre pour disparaître comme sujet, — si l'on veut exprimer le problème en termes psychologiques — ; la reconnaissance de l'état d'aliénation absolue des membres de la société américaine vue de la position excentrée de l'écrivain de science-fiction étranger aux circuits de production groupaux — pour reformuler la question près du pôle sociologique. Et nous proposerons que nulle part mieux que dans la période « martienne » de l'auteur, celle qui couvre les deux années 1963 et 1964, le dilemme ne se manifeste. C'est dans ces quelques textes de la plénitude d'un auteur que les métaphores les plus riches, les illustrations les plus précises de l'angoisse trouveront à émerger. De cela, le roman **Nous, les Martiens** (1963) sera un exemple particulièrement bon, nous le verrons bientôt.

Philip K. Dick s'exprime lui-même sur le sujet dans la post-face au tome du Club du livre d'Anticipation : **A rebrousse-temps / En attendant l'année dernière** (1968). Il commence par l'opposition classique, guide de bien des exégètes : réel/illusoire. Qu'est-ce qui est réel ? Qu'est-ce qui est projection sur notre environnement de nos figures internes ? Puis il remarque cette caractéristique de l'environne-

(7) Dans *Le Dieu venu du Centaure* (1964), des colons survivent sur Mars la glaciale avec l'aide de Poupée Pat, un univers-jouet dans lequel se promènent des poupées « Barbie » futuristes où ils peuvent entrer, seuls ou en groupe grâce à une drogue hallucinogène.

ment social dont Gérard Klein fera le centre d'un article (1969) : « La technologie moderne a le pouvoir de créer un flux sans fin d'irréalité ; il n'est que de considérer le quotidien du jour ou le programme de télévision moyen » (p. 573). Associant la fonction sociale productrice de simulacres creux qui se font passer pour la réalité à sa propre place, P.K. Dick se demande alors si bien des œuvres littéraires ne ressemblent pas au « vent qui sort des bouches » des scholastiques du Moyen-Age. En d'autres termes, de quel côté de la barrière séparant les simulacres des originaux tombent ses propres livres ? Le lecteur remarquera le déplacement : la publicité, productrice d'objets faux mais bien visibles, est mise à la place de la littérature. Ce qui devrait être un problème de **vérité** (psychique) — en tant que le livre de fiction est porteur d'une vérité qui n'est pas réductible au perceptible — devient une question de **réel**. Nous qualifierons le processus de paranoïaque.

Ce retour sur soi laisse bientôt place à une affirmation sur la réalité des objets subjectifs : « J'ai la conviction que certains aspects de l'expérience que nous fait vivre l'hallucination, qu'elle soit issue de la drogue ou d'une psychose temporaire, peuvent bizarrement, incompréhensiblement, être **réels** - réels (...) au sens où l'entendent les savants et les philosophes les plus sceptiques » (p. 374). Il semble possible de ramener cette dernière affirmation à la graine mystique, germée ces derniers temps, qui a conduit Dick vers des effusions théologiques du texte de Metz : **Si vous trouvez ce monde mauvais, vous devriez en voir quelques autres** (1977, 1978) où il confond les romans avec les livres d'histoire supprimant la distinction réel/fiction. Mais il serait tout aussi intéressant d'entendre les précédentes comme les divers points de vue, grâce auxquels le lecteur intéressé peut comprendre l'œuvre complexe et étendue de l'écrivain américain (8). Mais c'est une dernière proposition que nous voudrions ici développer, celle que Dick désigne en ces termes : « J'ai le sentiment profond qu'à un certain degré il y a presque autant d'univers qu'il y a de gens, que chaque individu vit en quelque sorte dans un univers de sa propre création : c'est un produit de son être, une œuvre personnelle dont peut-être il pourrait être fier. **Les difficultés apparaissent quand une tentative de communication s'établit** entre plusieurs personnes ; si leurs visions du monde sont trop différentes, la communication est illusoire » (p. 374, c'est nous qui soulignons).

Eloge du narcissisme, mais aussi questionnement angoissé devant un processus de clôture de l'être qui d'étranger aux autres en vient à s'exclure lui-même quand les productions de son psychisme reviennent du dehors comme environnement persécuteur. On se rappelle ici la scène du **Dieu venu du Centaure** qui voit Leo Bulero se perdre dans un monde reflet, où les personnages subjectifs pourris-

sent devant ses yeux, victimes de la force d'une haine incontrôlable. C'est cet « autre » incompréhensible et destructeur qui ne sera « autre » que ce qui fait retour du sujet par l'extérieur d'avoir été refoulé au dedans, imprimant au monde une bipartition en constante menace de s'écrouler, typique de l'œuvre de Philip K. Dick et par extension, de la position de l'écrivain face à son livre aussi idéalement persécuteur qu'il est idéalement contrôlé. Les exemples du processus sont constants à travers les époques depuis 1952 (date du premier texte de l'auteur). Nous en choisirons quatre :

— La façon la plus simple d'exprimer le problème reste le thème très ancien du **double**. Ce double contient l'agressivité du héros et l'en débarrasse, mais il revient lui tirer les pieds comme un fantôme qui refuserait de laisser dormir en paix les vivants. La situation ressemble alors de près à la paranoïa avec un personnage en butte aux attaques de sosies qu'il s'efforce de garder étrangers à lui-même. Edgar Poe avait bien senti le travail du clivage dans **William Wilson** où le héros se confronte à son double dans la scène finale. Plus près de nous, la nouvelle version de **Invasion of the body snatchers** (1979) donne une version cinématographique du thème sur son versant social. **Le père truqué** de Philip K. Dick développe dès 1954 l'angoisse du double : un faux père essaie de se faire passer pour le vrai qui pourrit dans le garage ; un double du héros pousse dans la nuit au jardin ; près de ce simulacre, presque mûr, une mère truquée à peine formée se développe. La famille toute entière s'est découvert un négatif agressif d'elle-même ; elle peut donc être présentée sous un jour favorable : le brave enfant curieux, le bon papa travailleur, la gentille mère affairée à nourrir son petit monde ; toutes descriptions éloignées des souvenirs de l'auteur sur son enfance (9). Il reprendra le procédé dans **Le Dieu venu du Centaure**, lorsque Barney Mayerson rencontrera son moi futur et lui trouvera un comportement glacial.

— **Le Maître du Haut-Château** (1962) déplace la question sur l'environnement (10). C'est lui, l'univers perceptible et son cortège de souve-

(8) Voir certains de nos propres travaux sur l'auteur (1969, 1974, 1976, 1979).

(9) Dick présente son père comme « autoritaire et terrifiant, admirateur des nazis » et sa mère comme « pire encore » ; « cruelle, hypocondriaque, raciste ». Voir à ce sujet notre étude *Labyrinthe de mort* (1979).

(10) L'argument du livre est le suivant : dans un « présent parallèle » au nôtre, les forces hitlériennes ont gagné la guerre et les Etats-Unis se retrouvent coupés en deux par les forces d'invasion allemandes et japonaises séparées par un minuscule état-tampon. Le seul espoir des habitants réside dans un *livre* qui proclame que ce monde est illusoire et qu'il est doublé par un monde réel proche du nôtre.

nirs — résidus des effets du dehors sur l'individu — qui possède un négatif ou plutôt ici un positif car le monde dans lequel vivent les personnages se révèle vite effroyable. L'écrivain du Haut-Château, de sa place élevée hors de portée de ses lecteurs, — place qu'occupe Dick par rapport à nous — révèle la bipartition de l'univers externe : nous vivons une situation sociale insupportable, mais elle n'est qu'un simulacre, le réel existe quelque part derrière l'illusoire et il est point par point son inverse. Les humains sont ici les victimes impuissants du Mal — ils **croient** qu'Hitler a gagné la guerre alors que c'est faux ; l'oracle impartial du Yi-king l'a révélé au Maître du Haut-Château, Hawthorne Abendson, dont c'est le devoir d'informer les masses. Mais comment communiquer avec cet autre réel ? Sommes-nous à jamais enfermés du mauvais côté du miroir ? Ce sont les interrogations qui donnent au livre sa vérité psychologique, qu'elles soient comprises comme réflexion sur l'aliénation sociale ou sur la possibilité de retrouver son unité psychique perdue dans le processus du clivage de l'ambivalence auquel l'écriture participe.

— Dans **Galactic pot-healer** (1969), le problème se pose directement à la fin du roman : le héros qui avait quitté une Terre surpeuplée mais **segmentée** en petites cellules de travail où la seule communication possible passe par le téléphone et les petits jeux sur le sens du langage (11), se retrouve en compagnie d'un groupe d'**extra-terrestres** sur une planète lointaine. Leur but est la **réunification** d'une ancienne cathédrale perdue sous les flots à la terre dont elle est issue ; leur moyen : le travail en commun. Pour cela, ils devront vaincre les fantômes de la duplication : double noir de la cathédrale ; négatif de leur maître quasi-divin, le Glimmung, qui **forme une race à lui tout seul** ; cadavres pourris mais encore mouvants d'eux-mêmes. Ils seront récompensés de leurs efforts par la tombée des barrières qui les séparent, la possibilité d'un état idéal de communication dans la fusion des individus de l'expédition au sein du psychisme de Glimmung. Les « membres » du groupe sont ainsi réunifiés en un corps dont leurs doubles agressifs restent exclus et peuvent jouir de leur communauté. Plus jamais ils ne seront seuls. Mais le héros du livre, Joe Fernwright, refuse cette communion ; il préfère s'exclure du groupe et partir dans le froid et la solitude créer une poterie originale par opposition à ses talents habituels de **réparateur d'objets brisés**. Maintenant que les failles entre les personnages sont supprimées, il lui reste à créer autre chose qui ne porterait que son nom et il se met au travail. Mais la dernière phrase du roman le laisse à sa déréliction : « La poterie était effroyable. »

— L'ouvrage de Philip K. Dick le plus récent, **Substance mort** (1977), présente l'impossibilité de communiquer avec une partie de soi à travers le thème du héros, Bob Actor (12), **agent double** au sens le plus ironique du terme,

qui en vient à s'espionner lui-même par l'œil de caméras installées dans son appartement. Il s'aperçoit alors bientôt que ce personnage sur l'écran est un étranger — étrangement familier ; étrangement inquiétant — un être qui s'occupe à des actes et des discours dont il n'a nul souvenir. Il se retrouve donc **clivé** en deux entités qui s'ignorent. Comme dit l'adage, « la main gauche ne sait pas ce que fait la main droite », et le problème est ainsi rationalisé par Dick en une élaboration où les deux hémisphères cérébraux vivent une vie indépendante, en **rivalité** pour le contrôle du corps du sujet. Actor est lui-même et son simulacre, lui et son négatif, mais les deux portions de sa personnalité ne peuvent s'allier en une unité. Docteur Jekyll et Mister Hyde sont condamnés à rester étrangers l'un à l'autre. La solution ne peut donc être que pessimiste et Bob Actor qui n'est plus personne plonge dans la stupeur catatonique.

Nous en sommes là. Ajoutons que **la structure même des textes de Philip K. Dick répond au principe de bipartition** : ses livres les plus célèbres sont formés d'un premier tiers d'exposition d'une situation sociale aliénée, suivi d'une irruption brutale de l'imaginaire sous forme d'un monde hallucinatoire / mortifère où se perdent les héros dans l'éclatement d'un environnement en décomposition. Processus qui redouble, nous le verrons, l'évolution chronologique du choix des thèmes dans les romans dickiens. Opposition donc d'un lieu absolument structuré, contrôlé dans ses plus infimes parties (13) par la loi sociale représentée par les mécaniques, et d'un autre espace sans autre règle que le désir, la destruction, la déliquescence des objets usuels soudain inutiles, la toute-puissance de la pensée. Jusqu'au **style** de Dick qui s'effiloche bientôt, aboutissant à ses fins évasives, quasi-béantes, si souvent répétées dans les romans de la maturité. **Le Dieu venu du Centaure, Ubik, Au bout du labyrinthe, Galactic pot-healer**, répondent tous à ce principe de présentation et de construction.

(11) Ils s'amuse à transformer par ordinateurs interposés des titres de livres célèbres en langages étrangers pour les restituer à leur langue première vidée de leur sens. La fonction de communication du langage est ici attaquée, réduite à une coque formelle. On joue avec les mots comme s'ils étaient des objets manipulables en feignant de ne pas comprendre le message qu'ils portent.

(12) Actor, c'est « acteur » en anglais, celui qui joue à être un autre. Même son prénom peut se lire en sens inverse, sans dommage pour son anonymat.

(13) Le lecteur d'*Ubik* se rappellera le frigidaire aussi vénal que vitupérant qui garde l'accès de la nourriture contre les tentatives du héros. Il se rappellera encore le « Monsieur Travail » de *Galactic pot-healer* qui exige des sommes démesurées pour établir quelques secondes de communication avec les chômeurs en quête d'une place pour se satisfaire.

Ces considérations sur le statut de la non-communication narcissique et du clivage du sujet nous introduisent au cœur de ce travail : à ce que nous appelons l'odyssée martienne de Philip K. Dick. Pendant quelques textes concentrés sur les années 1963 et 1964, la Terre et la planète Mars vont fonctionner comme **double spéculaires**. Mars sera ce que la Terre n'est pas et vice-versa. Leur opposition servira de moteur au récit et leurs relations de métaphore à la difficulté de communiquer avec autrui. Il s'agit de trois romans, **Nous, les Martiens**, **Le Dieu venu du Centaure** et **Simulacres**; de trois nouvelles : « Au temps de Poupée Pat » (14), « Jeu de malchance » (14) et « Simulacre » (15).

Tout d'abord, il faut remarquer que ces récits arrivent à une époque faste dans l'œuvre de l'auteur. Après une grave dépression nerveuse en 1959 due au départ de sa femme et de son enfant, Philip K. Dick passe par une période de silence où d'aucuns le croient disparu à la science-fiction puis il reparait avec un ouvrage consacré « meilleur livre de l'année » en 1963 : **Le Maître du Haut-Château**. C'est qu'au lieu de se laisser écraser par ses difficultés externes redoublées par les tourments de la névrose, il va créer un contenant pour **élaborer ses angoisses** (sur le modèle de la fonction alpha de W. R. Bion, 1962) : ses romans qui n'en deviennent que plus riches, plus foisonnants d'idées jetées pêle-mêle avec profusion. Mais ils seront aussi plus lourds de vérité, déchirure d'un homme qui se bat pour la santé mentale. Alors, deux conséquences :

— Le **rythme** de la production d'ouvrages s'accélère brusquement pendant quelques années, comme si l'auteur se servait de ses œuvres pour exorciser un monde interne menaçant. Accompagnées de prises de drogue, elles vont tenir la maladie à distance, victoire précaire contre les processus de destruction que l'on nomme **pulsion de mort** et qui trouvent une belle illustration dans le thème dickien des objets en dégradation constante (16). Victoire momentanée toutefois qui trouvera son apothéose comme sa roche tarpéienne dans le dernier ouvrage de la période : **Au bout du labyrinthe** (1970), terrible déconstruction du monde qui débouchera sur la plus grande crise d'écriture de l'auteur à ce jour et sur plusieurs années de silence.

— Les thèmes favoris de l'auteur s'infléchissent peu à peu vers les **mondes imaginaires**. Philip Kindred Dick commence sa carrière de romancier en 1955 avec **Loterie solaire**, une œuvre centrée sur le politique : l'aliénation d'une société au prise avec une loi faussement démocratique qui fige chaque individu dans la dépendance aux cartels maîtres du pouvoir. Puis, dans ses livres suivants, il revient sur ces thèmes sociaux où le péril est repéré au dehors et des responsables désignés dans l'environnement. A partir de 1962, l'individu se voit de plus en plus incapable de découvrir l'origine de son aliénation, ce que l'on peut comprendre

comme l'illustration de la tactique des monopoles visant à perdre leurs clients et matériaux humains dans un univers déresponsable où le pouvoir se cache derrière les structures formelles ; mais ce que l'on peut aussi repérer comme le désintérêt de plus en plus marqué de l'auteur pour le monde extérieur (17) devant la recrudescence de ses problèmes internes et familiaux. C'est ainsi que dès **Le Maître du Haut-Château**, les romans pencheront du côté du fantasme et sembleront dire au lecteur : « Désintéresse-toi du réel, il est trop horrible à supporter, trop plein de simulacres ; il te prive de toute relation humaine, de toute communication. Tourne-toi vers l'autisme, vers les hallucinatoires, la création individuelle, et peut-être ces détours te permettront-ils de retrouver les autres dans une application extrême du « combats le feu avec le feu ». Texte après texte, l'imaginaire prendra plus de place, jusqu'à **Ubik** où l'on ne sort pas souvent de l'illusoire semi-vie, et **Au bout du labyrinthe** qui se déroule dans un rêve élaboré pour fuir une réalité atroce (18).

C'est dans ce mouvement que se place la période martienne et nous y verrons apparaître diverses modalités d'échappatoire.

**Mars est loin de la Terre**, et c'est une première solution que de mettre le gouffre spatial entre l'aliénation et soi. Mais celle-ci va suivre les colons et leur faire regretter la planète mère comme l'Eldorado perdu. La Terre peut alors fonctionner comme **idéal** (Moi-Idéal) dont le souvenir viendra soulager les souffrances : c'est la quête folle d'une illusion d'un retour en arrière qui revient dans chacun de ces récits — mais aussi d'une **distance impossible** à l'objet (19). Illusion d'un bien-être qui n'a jamais existé. Illusion d'un monde où le désir est libre de s'exprimer, où les barrières à la communication sont tombées. Mais ce n'est qu'un simulacre d'existence que Dick condamnera ou valorisera suivant les textes.

Si nous prenons d'abord les nouvelles du cycle, nous sommes aussitôt frappés par l'unité du contexte : **Mars** (ou la **Terre**) fonctionnent **comme lieu de mort pendant que l'autre côté est plein de vie**.

Dans **Jeu de malchance** par exemple, les colons se sont laissés prendre à la propagande terrienne et ont émigré sur l'astre rouge. Ils y ont trouvé un désert glacial, une atmosphère

(14) Traduits dans *Le livre d'or de Philip K. Dick* (1979), Paris, Presses Pochet.

(15) *Galaxie*, n° 23, mars 1966.

(16) Encore une fois, le *contenu* vient redoubler le *processus* chez Philip K. Dick.

(17) Après les assassinats des Kennedy et de Martin Luther King, Dick se refusera à voter, trouvant cet acte inutile.

(18) Mais le mouvement est *symbolisation* tant que l'écriture met en scène les contenus psychiques sans s'y confondre.

(19) Tant que la *distance* se maintient, l'auteur peut écrire.

raréfiée et des conditions de vie épouvantables. Ils y essaient pourtant de survivre avec quelque succès mais au prix du désir, jusqu'au jour où les démons reviennent les tenter sous la forme d'une fête foraine extra-terrestre. Maladroits, ils tentent de rouler plus forts qu'eux, de tricher pour remporter les lots convoités, et se retrouvent face à la catastrophe. Une **multitude de petites poupées mécaniques**, arrachées à l'adversaire, se révèlent bientôt une calamité pire que les sauterelles de la Bible. Elles se préparent partout, espionnent les conversations, empoisonnent l'eau, détruisent les récoltes. L'appel à l'aide de l'O.N.U. se transforme en désastre : les forces terriennes arrivent avec leur pesanteur militaire sans se préoccuper du sort des civils. Elles dévastent le terrain dans un gigantesque effort de guerre (le texte est écrit juste avant l'intervention américaine au Viet-Nam), mais ne peuvent éliminer les petits persécuteurs trop minuscules et trop nombreux. **Jeu de malchance** reste donc une histoire très pessimiste — apologie de l'individualisme où tout appel à l'aide aggrave le sort des sinistrés, où toute attention envers le monde externe ne peut avoir que des effets funestes. Dehors se promène sa partie persécutrice déniée, et il s'agit de faire soigneusement comme si elle n'existait pas en se coupant des autres.

**Simulacre** déplace la mort à l'autre bout du clivage. Ici c'est la Terre qui a été détruite par l'ennemi Proxien. Mais cela, le héros ne le sait pas : il vient juste de redonner à Mars son ancien aspect verdoyant après des millénaires de désertitudes desséchées (20) et retourne sur sa planète natale qu'il croit surpeuplée. Après le vide, il va retrouver la foule. « Des familles de sept personnes qui s'entassaient dans une cuisine minuscule. Des autoroutes tellement encombrées qu'il n'est pas question de rouler avant onze heures du matin » (p. 66, version française) (21). C'est l'illusoire qui l'attend. La Terre est morte. Pour préserver sa santé mentale, les Proxiens vont lui monter un simulacre de vie : de fausses fleurs lui offriront leur parfum synthétique ; de faux écureuils joueront avec sa curiosité ; de fausses compagnes lui feront goûter les charmes du simulacre, combien proches du réel. Au retour sur Mars, notre héros portera un chat affectueux comme gage de la survie de son univers maternel. Peut-être n'entendrait-il pas — ou préférerait-il ne pas entendre — le cliquetis du relais déclenchant le ronron de l'animal. Devant l'horreur de la mort et de la destruction, seule l'illusion peut conserver quelque temps à l'homme son unité (22). Ou plutôt : seul le **clivage** peut protéger le sujet de son agressivité présente dans l'acte même de création.

Il est important de noter que partout Mars et la Terre occupent des places diamétralement **opposées**. Leur **distance** est fondamentale, en ce sens qu'elle détermine le récit et sous-tend son sens dans l'inconscient de l'auteur. Mais

**leurs caractéristiques sont interchangeable**. C'est la tension Mars Terre qui organise l'espace du texte, pas la spécificité de **leurs éléments**. C'est tellement vrai que dans **Simulacre** on assiste à une sorte de démonstration du principe des **vases communicants** : c'est lorsque la Terre se craquelle que Mars reverdit ; lorsque le monde surpeuplé retourne au silence que la planète rouge trouve un peuple. L'un ne peut aller sans l'autre : pour que l'un vive, il faut que l'autre meure ; l'amour et la haine sont maintenant faussement séparés (faux clivage) dans cette relation binaire qui n'admet nul compromis.

Le principe de balance apparaît avec la force de l'évidence dans **Au temps de Poupée Pat**, car ce texte annonce — quelques paragraphes durant ligne à ligne — **Le dieu venu du Centaure**, mais en **inversant** exactement les données. On sait que les colons du **Dieu venu du Centaure** supportent leur vie martienne dans la mesure où ils trouvent une zone de repli au moyen des combinés (c'est le terme de l'ouvrage français) Poupée Pat et de la drogue D-Liss. Les personnages de la nouvelle se trouvent **sur Terre** ; mais une Terre dévastée par la guerre atomique, et c'est de **Mars** que viennent les secours sous forme de colis d'assistance (23). Les terriens sont ici les sous-développés de l'univers ; ils ont perdu un environnement nourricier qui doit leur être importé. Mais eux aussi ont trouvé un simulacre pour concentrer toute leur attention au fond des abris où ils se terrent. Ce « Poupée Pat » là est le précurseur archaïque du jeu-support hallucinatoire : il s'agit de recréer dans les détails les plus infimes l'univers quotidien perdu si quasiment oublié (24) qu'il en devient mythe infiltré de fantômes luxuriants et luxurieux.

Le jeu narcissique sert à se désintéresser du monde extérieur dégradé et même à refuser la dépendance aux approvisionneurs. Les colis

(20) Il est donc *responsable* du mieux-être, mais la suite révélera que c'est au prix d'une destruction.

(21) Le mot *cuisine* est une invention du traducteur qui — comme souvent — fournit des associations qui complètent le travail de l'auteur. Ici est pointée *l'avidité orale* déjà présente dans le thème de la multitude des personnages.

(22) Nous associons ici avec l'impossibilité de symboliser la mort effective autrement que par la castration. En effet, dans certaines maladies incurables, le dégageant chez le sujet de thèmes concernant la castration est le signe que le processus de symbolisation a repris son cours grâce à cette « mise en contenu » (*un seul organe est menacé, pas la personne entière*).

(23) Le lecteur aura remarqué que les rapports entre planètes reproduisent les premiers rapports mère-enfant où l'impuissance de celui-ci est ressentie comme *la conséquence de sa propre destructivité*.

(24) Deux joueurs se querellent pendant une partie sur le fait de savoir si les épicerie avaient des portes à ouverture automatique ou non. Plus loin, ils criaillent sur les honoraires d'un psychanalyste.



de nourriture (l'environnement) sont accueillis avec dédain et seuls les appareils susceptibles de s'intégrer aux combinés Poupée Pat (le fantasme) éveillent quelque intérêt (28). Mais Dick trouvera cette fois une solution élégante qui ramènera de l'illusoire au réel grâce à la métaphore du jeu **Connie** : poupée plus adulte que Pat, mariée et bientôt mère, qui forcera certains à grandir avec elle et à se décentrer du monde infantile pour entrer en contact avec d'autres abris, rétablissant ainsi la communication humaine brisée par la guerre.

Écrit quelques mois après **Poupée Pat, Le dieu venu du Centaure** redistribue les cartes en échangeant les jeux : c'est Mars la morte, la sèche, la froide ; l'orange pressée jusqu'à la pulpe, métaphore du sein vidé par l'avidité. Sur son écorce rampent quelques colons exclus de la foule terrestre. Notre planète, elle, se présente comme la réversion de cette situation : trop chaude, trop peuplée, menacée dans son existence par l'augmentation du rayonnement solaire, si bien que Mars en devient l'alternative forcée. Deux opposés donc qui tendent à se rencontrer dans l'insupportable situation qu'ils ménagent à leurs habitants. Griller dans la chaleur humaine ou geler dans les espaces vides ? Les hommes fuient ce véritable **double-bind** (26) dans la drogue et croient un instant avoir découvert la solution dans cette fausse troisième voie.

Mais le dénié fait toujours retour dans le réel et l'opposition Mars/Terre va se reconstituer par la dichotomie des drogues : le D-Liss face à son double clivé maléfique, le K-Priss. D'un côté nous aurons la tentation fusionnelle, le lieu où les membres du groupe peuvent se fondre en une unité de plaisirs sans entrave, mais à travers des supports réels (poupées) et pour un temps seulement. De l'autre, l'univers narcissique, entièrement soumis à la pensée devenue toute-puissante sur la forme même des objets de l'environnement, espace a-topique et a-temporel de l'inconscient, mondes gigognes dont l'individu à jamais solitaire ne pourra s'extraire. En compagnie des productions de son psychisme, il mènera une inexistence pleine de péripéties fantasmatiques, pendant que son corps réel restera prostré quelque part, il ne sait où. On pense ici à la patiente dissociée de D.W. Winnicott présentée dans « Rêver, fantasmer, vivre » (1971).

Palmer Eldritch sera le Père Truqué de cet univers, celui qui **concentre en lui l'agressivité déniée par ailleurs** : ses stigmates mécaniques en témoignent, il est la caricature dévitalisée du Christ. Ses dents d'acier, ses yeux électroniques, sa main synthétique sont froids comme le désert de Mars, sévères comme la condition des colons, durs comme la rancœur des expulsés de la Terre promise. Il est l'incarnation du narcissisme, de l'envie, de l'avidité ; rôle que reprendra Jory dans **Ubik**. Mais, tel le diable, ses appels sont tentateurs à la mesure de l'idéal, du besoin de dominer qui sommeille en chacun. Leo Bulero s'y laissera

prendre — de force — et y rencontrera la puissance de ses désirs destructeurs : sa collaboratrice n'y résistera pas, bientôt écrasée en une flaque fétide sur le sol. L'environnement hallucinatoire n'est plus alors que l'écho du sujet dont les mots reviennent sans réponse aux oreilles après un parcours de solitude. Mais déjà à l'horizon se profile la nouvelle formation d'un couple dans l'opposition étrange Leo Bulero/Palmer Eldritch qui voit s'affronter un bien mitigé et minuscule à un mal implacable et tout-puissant. Opposition déséquilibrée dont nous parle Hanna Segal (1964) dans son ouvrage sur M. Klein comme typique de la psychose : l'idéal y prend les aspects de la persécution (voir aussi Herbert Rosenfeld, 1955). L'Homme face au Mal. La démarche dickienne implique pourtant que la bataille n'en soit pas perdue pour autant et Bulero semblera même sortir vainqueur de la confrontation finale. Mais pour combien de temps ? Car il est tout autant indispensable pour lui de conserver le régime des opposés où la balance peut constamment pencher du mauvais côté. **Ubik** renouvellera le sujet en juxtaposant le diabolique Jory — dont la colère peut frapper n'importe où dans l'univers de semi-vie (27) — et la frêle Myra (**mirage** ?) aux possibilités limitées révélées par la métaphore du petit atomiseur Ubik, si prompt à régresser. **Réparer** est ici encore trop proche de la **manie** pour arranger les choses (Ubik se présente comme Dieu dans l'exergue au dernier chapitre) et servir un autre maître que la **répétition**.

**Nous, les Martiens** (1963) pousse à sa plus grande complexité une des méthodes favorites de Philip K. Dick inaugurée avec **Le Maître du Haut-Château** et qui redouble le processus de **clivage de l'espace** : la juxtaposition de plusieurs récits commencés séparément dans le roman qui se rejoignent peu à peu au fil des pages sans jamais aboutir tout à fait. Des personnages multiples sont ainsi introduits tous les quelques paragraphes ; ils semblent au départ avoir peu de rapports entre eux, puis se rencontrent, parlent les uns aux autres ou commentent par leurs actes ce que fait un étranger dans un chapitre éloigné. Au bout du compte, les fils de la toile d'araignée fusionnent en un point terminal et le lecteur peut alors prendre du recul pour voir apparaître derrière les mouvements de la contingence un dessin global, véritable gestalt de l'œuvre qui n'émerge que du rapport entre les parties morcelées. Bien sûr, et c'est là encore un rejeton de la capacité de symbolisation de Dick, il reste toujours un résidu de relations impos-

(25) Les colons se font les *contenants* d'un cadre qui se désagrège (voir J. Bleger, 1966).

(26) Au sens de l'école de Palo Alto qui décrit le discours des mères de schizophrènes comme fait de propositions, mutuellement exclusives.

(27) Et même ailleurs, si l'on en croie, les rêves du début du roman.

sible à intégrer à l'unité. C'est ce qui se dépose de notre vie d'incompréhensible, de définitivement clivé, quels que soient les efforts de synthèse déployés au plus profond de l'être. Et c'est ce qui revient décontenancer le lecteur peu coutumier de ce malaise. Le bizarre, l'incompréhensible, le résiduel, nous sommes habitués à le rejeter par la projection qui fait des autres le dépôt de ce qui en nous se refuse (D. Meltzer, 1967), ou à le refouler très loin du côté de la sublimation. Philip K. Dick nous le ressort en vrac. Ses œuvres sont comme l'existence et c'est la vérité qu'elles transmettent par delà la grave névrose — pour ne pas dire plus — de l'auteur : touffues mais ordonnées ; gouvernées par le hasard et pourtant harmonieuses.

C'est cette harmonie où les parties du roman se répondent mais aussi ce reste de ténèbres qui nous fait admirer **Nous, les Martiens**. En voici quelques fils dont les couleurs égayent le regard, mais la pelote en contient bien d'autres.

Le problème central de l'ouvrage nous semble encore celui de la communication. Comment communiquer avec l'autre ? Mais aussi, comment vivre avec soi-même ? Mais encore comment ne pas **casser** les quelques liens établis entre les êtres ?

Un fil ténu relie **Mars** à la **Terre** qui s'est désintéressée de sa colonie rachitique pour explorer plus avant et lancer un vaisseau vers les étoiles, celui qui reviendra de Proxima dans le **Dieu venu du Centaure** avec Palmer Eldritch à son bord. Au lieu de développer ses investissements, la mère-patrie a choisi de s'intéresser à d'autres. Mal lui en prend : le K-Priss viendra remplacer le D-Liss, rompant les frères ponts au profit du narcissisme.

Sur Mars, **Jack Bohlen** lutte contre la schizophrénie et sa coupure. Il se sent éloigné des autres comme de ses propres sensations. De temps à autre, un gouffre le sépare de ses interlocuteurs, aussi vaste que le vide spatial mis entre sa planète natale et lui dans une fuite insensée devant la maladie. Malheureusement, la psychose est la seule chose qu'il aura emportée dans ses bagages tant il est vrai que l'on se transporte toujours avec soi. Puisqu'il ne peut abolir sa schize, il va donc devenir **réparateur de machines**, remontant ainsi des doubles dévitalisés de lui-même dans une tentative réitérée d'élaborer une sourde culpabilité. Son **père** Leo arrivera bien de la Terre (en partie) pour le voir. Mais Jack ne pourra pas plus établir un contact qu'au bout de la ligne téléphonique inter-planètes : au prénom salvateur de Leo (dont il faut tout de même remarquer les associations léonines avides) (Bulero) vient toujours s'adjoindre le sourire métallique de Palmer Eldritch (28). Il se perdra donc dans la tentative vouée à l'échec de communiquer avec un **autre double**, sa version infantile : l'autiste Manfred Steiner (29).

**Manfred Steiner** correspond avec lui-même au long de l'axe temporel, mais l'environnement est exclu de cette relation narcissique.

Il voit son être futur, mais surtout les forces de la décrépitude à l'œuvre sur son corps presque cadavre. L'avenir est la mort. La mort est un pus immonde qui infecte le présent, emplissant les yeux et les oreilles de Manfred, l'empêchant de percevoir l'extérieur. Alors, les briques de son univers sont faites de peur et de haine. Le Maître-Plombier Arnie Kott en fera la triste expérience lorsqu'il essaiera de défaire le passé.

**Arnie Kott** se présente comme le roi sans couronne de la planète Mars. Chef du syndicat des plombiers, il contrôle la distribution de l'eau — l'élément le plus rare et le plus recherché de la colonie — et semble seul régulateur de son sort. En effet, avec le **pouvoir** vient la facilité de contact. Arnie Kott se lie facilement avec les autres dans la mesure où il garde les rênes de la relation. C'est lui qui joue à brouiller la communication par des messages codés camouflés en musique électronique, et même à travers la marée de cris et de sifflements incompréhensibles de la scène primitive reste maître du message. Pourtant, il connaîtra lui aussi la césure lorsqu'il devra faire appel au bon vouloir de Manfred. Sous l'emprise du petit autiste, son univers se transformera, prendra un aspect paranoïde, et la communication inter-individuelle jusqu'alors si facile s'effondrera brusquement en un chapitre trop court. C'est ici la **demande** qui fait vaciller les limites du sujet autarcique qui ne peut trouver dans la structure anale le support de la relation inter-subjective (30) toujours sous l'emprise du clivage.

L'O.N.U. est un intercesseur impuissant à apaiser les maux du monde. Distributeur parcimonieux de l'eau salvatrice, il fonctionne comme **réseau de liaison défectueux**, et lorsqu'un de ses satellites repèrera des autochtones en train de mourir de soif dans le désert, il devra lancer un message radio et faire appel à la « bonne volonté » de tous pour sauver les malheureux. Lui-même est impuissant à protéger les menacés.

Et c'est bien l'O.N.U. qui fournit la métaphore centrale du livre, témoignage de l'effort de communiquer malgré le clivage et de son échec irrémédiable, en la forme de cette construction future que seul Manfred Steiner peut voir, qui porte au-dessus de son entrée cette devise unificatrice AM-WEB (31) (« Tous les

(28) Voir l'insistance de P.K. Dick sur le ratelier d'acier de Leo Bohlen (cité cinq fois dans le texte original).

(29) *Stein*, c'est la « pierre » en allemand. Steiner est un double dévitalisé lui aussi.

(30) Voir à ce sujet l'article de René Kaës (1973, 1976) sur les fantasmes quant à la *formation*.

(31) On remarquera que AM-WEB peut aussi se transformer en « American web » (« la toile d'araignée américaine ») ou encore en « I am web » (« Je suis une toile d'araignée ») qui signe le désir de relier comme la toute-puissance éclatée.

hommes deviendront frères ») et croule déjà sous la force de l'entropie. Ainsi l'O.N.U., créée jadis pour réunir les races étrangères, trouvera à essayer pour échouer encore et toujours. Car l'Homme est mortel, c'est le temps qui le dit. C'est le psychotique qui le fuit et en détruit sa vie entière d'une césure trop tôt advenue.

Mars, planète poubelle, planète de mort, réalité desséchante de tous les jours face à une Terre rêvée, nous offre une métaphore passionnante de l'univers dickien où les **fausses oppositions** abondent dans l'œuvre comme dans la vie. Il semble d'ailleurs que l'auteur lui-même soit friand de ces associations jusqu'à forcer la vie à s'y conformer. Dans son discours donné à Metz en 1977, il prétend que l'œuvre est le reflet d'un présent disparu, livre d'Histoire Oubliée, ou prophète à rebours. Un texte comme le **Prisme du néant** (1974) — avec son Amérique policière — serait le dernier souvenir d'un présent plus terrible, réparé lentement par un Dieu perfectionniste. L'univers s'améliore ainsi peu à peu, laissant derrière lui des ébauches dont les œuvres dickiennes sont les sombres miroirs aux vitrines des librairies. Même en retard d'une guerre, les œuvres de fiction accèdent au statut de **doubles du réel** au lieu d'être reconnues comme **parties exclues** de l'auteur. Il ne manquerait pas beaucoup pour pouvoir inverser la proposition et dire que l'œuvre — et son créateur derrière elle — peut ré-arranger l'environnement à sa guise. Plus besoin alors de postuler une divinité invisible, maîtresse de la destinée ; l'écrivain ferait aussi bien l'affaire.

Philip K. Dick semble ici engagé sur le chemin dangereux qui voit le miroir Mars-Terre — jusque-là circonscrit à l'œuvre de fiction — se déplier pour inclure la réalité quotidienne, comme dans le récit **princeps** de 1954, **En ce bas monde**, où la digue qui contient l'« Autre-Monde » des morts éclate, laissant le héros sans défense devant la ruée du désir fusionnel. L'écrivain-Dick se trouve à la croisée des routes qui séparent l'écriture comme métaphore de la problématique personnelle et/ou révélateur de la structure sociale, de l'écriture-délire paranoïde. C'est cette distinction qui donne tout son intérêt à la science-fiction en tant que genre littéraire. C'est elle qui lui permet de témoigner, d'élaborer, de construire des histoires et non de se perdre dans un réel infiltré de fantasmes. La barrière de la **fiction** est nécessaire à sa survie comme à son renouvellement et assure la distinction entre **Le matin des Magiciens** (Bergier-Pauwels) et le **Maître du Haut-Château**, comme son fonctionnement étrangement inquiétant.

Il est ainsi nécessaire de ne pas confondre l'impression de **vérité** produite en nous par les meilleurs romans et la prétention au **réel** des multitudes de la mystique extra-terrestre. **L'inquiétante étrangeté** doit rester un effort malin de l'auteur pour berner ses lecteurs et les faire **douter un instant** de la distinction entre le subjectif et l'objectif, pas un écrase-

ment du sujet dans l'**équation symbolique** (H. Segal, 1957).

Du côté de la paranoïa, nous trouvons la vérité du sujet en exil au dehors sous la forme d'un simulacre de réel. Elle s'en va transformer Nixon en persécuteur personnel ; le Watergate en embuscade préparée par Dieu pour venger P.K. Dick (32). L'auteur devient prophète inspiré par une voie de ténèbres ; regard sur le réel offert à des lecteurs aveugles. Voilà qui est un bien grand péché d'orgueil (l'**hubris** de Mélanie Klein, 1957) pour un romancier dont la punition ne peut qu'être une inspiration tarie. Car la Bible, Livre de toutes les vérités, est bien le seul ouvrage à ne pouvoir supporter de suite...

Il ne faut pourtant pas s'étonner de cette disparition de la fiction dans un réel paranoïde. Elle n'est que la suite d'un dédoublement remarquable entre la structure psychique de Philip K. Dick, sa manière de penser, ses problèmes personnels et la situation de l'Amérique Schizophrène (33) dans laquelle il vit. Il n'est pas interdit de penser que la seconde a pu favoriser le développement de la première. En effet, nous avons d'un côté un monde psychotisé dans lequel le rapport de chacun au réel est médiatisé par de multiples relais dévitalisés — télévision, journaux, voitures, supermarchés à la nourriture emballée — qui encombrant l'environnement. Un monde de fausses nouvelles et de faux produits construits par la propagande et la publicité ; où les artisans disparaissent de ne pouvoir concurrencer la production industrielle. Un lieu où les écrivains restent pratiquement seuls à créer des objets complets qu'il s'agit encore de distinguer des simulacres télévisuels.

De l'autre côté nous avons Philip K. Dick dont la mère « corrigeait » les discours officiels pour les rendre conformes à la vérité gouvernementale (34) ; horrifié par la prolifération des faux-semblants, mais aussi fasciné par leur pouvoir. Car c'est du côté de l'illusoire que se trouve puissance et renommée, du côté de la politique politicienne, pas à l'entour d'une petite villa délabrée, auprès d'un petit écrivain étranger en son propre pays (35). Car l'**idéali-sation** est bien le processus par lequel le cheval de Troie entre dans la place-forte, grâce à la naïveté des assiégés trop sûrs d'eux et trop admiratifs du magnifique jouet qui leur est proposé.

L'**œuvre d'écriture** ne pourra donc suivre qu'un chemin périlleux. Produit de la **répara-**

(32) Selon les dires de l'auteur lui-mêmes.

(33) Pour reprendre l'expression de Gérard Klein.

(34) Voir mon étude biographique sur l'auteur (1979).

(35) Philip K. Dick n'a jamais été apprécié par le public américain — ou même par la critique spécialisée — à l'exact inverse de la France.

tion, elle se présentera au lecteur comme ce qui de la vérité psychique peut apparaître sans produire plus qu'un sentiment étrangement inquiétant vite transformé d'avoir trouvé un contenant stable.

Construction maniaque de la toute-puissance de la pensée, elle doit s'engager dans le processus de la répétition qui voit le même se reproduire de ne pas être élaboré. Ainsi cer-

tains écrivent toujours le même livre de n'avoir pas fini le premier.

Et quelque fois, le ressort de l'œuvre qui est la possibilité de supporter l'écart de la fiction, s'écroulera et l'on verra le roman s'affadir en vérité révélée. Piège terrible d'un rapport au lecteur qui ne peut se contenter de la libre appréciation et exige la fascination silencieuse de la foi.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANZIEU (D.) — 1971. Le corps et le code dans les contes de Borgès. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 3, 177-210.

ANZIEU (D.). — 1974. Le moi-peau, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 9, 195-208.

BION (W.) — 1962. *Aux sources de l'expérience*. Paris, P.U.F., 1979.

BION (W.) — 1976. *Memoirs of the future : the dream*. Rio de Janeiro, Imago Ed.

BLEGER (J.) — 1966. Psycho-analysis of the psycho-analytic frame. *International Journal of Psychoanalysis*, 48, 511-519.

DICK (P.K.) — 1954a. The father-thing. *Fantasy et SF*, 7, n° 6, 105-115. Trad. : Le père truqué, *Fiction*, n° 29, avril 1956.

DICK (P.K.) — 1954b. Upon the dull earth. *Beyond*, n° 9, 70-93. Trad. : En ce bas monde. In : A. DOREMIEUX, (Ed.), *Histoires des temps futurs*, Verviers, Casterman, 1968.

DICK (P.K.) — 1955. *Solar lottery*. New-York, Ace. Trad. : *Loterie solaire*, Paris, J'ai Lu, 1974.

DICK (P.K.) — 1962. *Man in the high castle*. New-York, Putnam. Trad. : *Le Maître du Haut-Château*, Paris, J'ai Lu, 1974.

DICK (P.K.) — 1963. *All we marsmen*. New-York, Ballantine. Trad. : *Nous, les Martiens*, Paris, Robert Laffont, 1980.

DICK (P.K.) — 1964a. *Simulacra*. New-York, Ace. Trad. : *Simulacres*, Paris, Calmann-Levy, 1973.

DICK (P.K.) — 1964b. *The three stigmata of Palmer Eldritch*. New-York, Doubleday. Trad. : *Le dieu venu du Centaure*, Paris, OPTA, 1969.

DICK (P.K.) — 1968. Posface à « *En attendant l'année dernière* ». Paris, OPTA.

DICK (P.K.) — 1969a. *Ubik*. N.Y., Doubleday. Trad. : *Ubik*, Paris, R. Laffont, 1970.

DICK (P.K.) — 1969b. *Galactic pot-healer*. N.Y., Berkeley, Trad. : *Le guérisseur de cathédrales*, Paris, Presses Pocket, 1980.

DICK (P.K.) — 1970. *A maze of death*. N.Y., Doubleday, Trad. : *Au bout du labyrinthe*, Paris, R. Laffont, 1972.

DICK (P.K.) — 1974. *Flow my tears, the policeman said*. N.Y., Doubleday. Trad. : *Le prisme du néant*, Paris, Le Masque, 1975.

DICK (P.K.) — 1977a. *A scanner darkly*. N.Y., Doubleday. Trad. : *Substance-mort*, Paris, Denoël, 1978.

DICK (P.K.) — 1977b. If you find this world bad, you should see some of the others. Conférence donnée à Metz en 1977. Trad. : Si vous trouvez ce monde mauvais, vous devriez en voir quelques autres. In : *L'année 1977-78 de la SF et du fantastique* (J. Goimard, éd.), Paris, Julliard, 1978, 127-150.

FREUD (S.) — 1910. Des sens opposés dans les mots primitifs. In : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, 59-68.

FREUD (S.) — 1919. L'inquiétante étrangeté. In : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, 163-210.

FREUD (S.). — 1920. Au-delà du principe de plaisir. In : *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1970, 7-81.

FREUD (S.) — 1925. La négation. In : *Collected papers*, 5, London, Hogarth Press.

GORI (R.), THAON (M.) — 1975. Plaidoyer pour une critique littéraire psychanalytique. In : Chasseguet-Smirgel (Ed.), *La sublimation*, Paris, Tchou, 1979, 223-243.

GORI (R.), THAON (M.) — 1978. Propositions méthodologiques pour une analyse du récit. *Bulletin de Psychologie*, 31, n° 12-17, 655-673.

KAES (R.) — 1973. Quatre études sur la fantasmagie de la formation. In : *Fantasme et formation*, Paris, Dunod, 1-71.

KAES (R.) — 1976. Désir de toute-puissance, culpabilité et épreuves dans la formation. In : *Désir de former et formation du savoir*, Paris, Dunod, 1-17.

KLEIN (G.) — 1967. Les créatures. *Midi-Minuit Fantastique*, décembre.

KLEIN (M.) — 1921-1945. *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1968.

KLEIN (M.) — 1957. *Envie et gratitude*. Paris, Gallimard, 1969.

LIENDO (C.), GEAR (C.) — 1969. *Sémiologie psychanalytique*. Paris, Ed. de Minuit, 1974.

MELTZER (D.) — 1967. *Le processus psychanalytique*. Paris, Payot.

ROSENFELD (H.) — 1955. Note on the psycho-analysis of the super ego conflicts in an acute schizophrenic patient. In : M. Klein (Ed.), *New directions in psycho-analysis*, London, Tavistock, 180-219.

SAMI-ALI (M.) — 1974. L'espace de l'inquiétante étrangeté. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 9, 33-43.

SEGAL (H.) — 1957. Notes sur la formation du symbole. *Revue Française de Psychanalyse*, 1970, 34, 685-696.

SEGAL (H.) — 1964. *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*. Paris, P.U.F., 1969.

THAON (M.) — 1969. Dick et ses fantasmes. *Fiction*, n° 190, 118-128.

THAON (M.) — 1974. P.K. Dick, écrivain de science-fiction et la toxicomanie. *Mouvement Psychiatrique*, n° 4, 5-14.

THAON (M.) — 1976. Dick aux premiers âges. In : P.K. Dick, *L'œil dans le ciel*, Paris, R. Laffont.

THAON (M.) — 1979. *Labyrinthe de mort*. In : *Le livre d'Or de Philip K. Dick* (M. Thaon, éd.), Paris, Presses Pocket.

TROYAT (H.) — 1942. *Le mort saisit le vif*. Paris, Plon.

WINNICOTT (D.W.) — 1971. *Jeu et réalité*. Paris, Gallimard., 1975.