

La Planète Mars de Philip K. Dick

postface à *Glissement de temps sur Mars*

Marcel Thaon

1985

La réédition de *Glissement de temps sur Mars*, un texte publié à une époque charnière de l'œuvre de Philip K. Dick, l'année 1963, est l'occasion pour nous d'évoquer une des figures clefs qui lui servent alors de porte-parole : la planète Mars. À côté des thèmes plus connus et largement répétitifs que sont le labyrinthe, les drogues hallucinogènes, la divinité prédatrice, l'auteur utilise ici l'organisation de l'espace — et en particulier l'opposition Terre-Mars — pour exprimer un conflit émotionnel très profond, difficile à contenir autant que porteur de menaces d'éclatement psychique. Il s'efforcera ailleurs de le mettre autrement en scène par diverses formes de dédoublement que nous aurons l'occasion d'évoquer dans cet article. Mais la thématique martienne sera, pour un temps, le réceptacle d'une série extraordinaire d'associations entrecroisées qui forment des motifs sans pareils dans le reste de l'œuvre. À nous de leur faire justice.

La période « martienne » de Philip K. Dick couvre les deux années 1963 et 1964, *Glissement de temps sur Mars* en est l'aube, *Simulacres* (1964) le crépuscule. Entre temps sera sorti le texte « martien » définitif *Le Dieu venu du Centaure* (1964). Ces livres ne manquent pas de commentaires pertinents qui dépendent du point où l'observateur place son regard : le sociologue sera sensible à la lumière perçante que Philip K. Dick jette sur la société de son temps, il repérera alors dans ces pages une description minutieuse 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. Gérard Klein avait tenté une approche de ces zones dans un ancien article (1969). Le psychologue percevra à travers les lignes une représentation de *l'état émotionnel* de l'auteur lui-même, les traces d'une lutte — réussie pour un temps — contre la dépression, et qui se brisera brusquement en 1970, après la parution d'*Au bout du labyrinthe*. Il pressentira que ces figurations de l'aliénation sociale renvoient d'abord à la situation d'un créateur face à la

difficulté, voire l'impossibilité de communiquer avec les autres, comme avec soi-même. Notre formation nous tire vers ce second point de vue, mais c'est en fait surtout un troisième aspect plus formel des choses que nous privilégierons ici : la manière dont, chez Dick, se construisent les représentations du monde et des gens à travers une multitude de *reduplications*, en constante évolution.

Philip K. Dick exprime clairement la série de dichotomisations qui organisent son univers dans la postface au tome du Club du livre d'Anticipation : *À 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 l'environnement social dont Gérard Klein fera le centre de l'article précité (*Fiction*, n° 182) : « La technologie moderne a le pouvoir de créer un flux sans fin d'irréalités ; il n'est que de considérer le quotidien du jour ou le programme de télévision moyen » (p. 373). Puis il associe la production socialisée de simulacres creux à sa propre place d'écrivain producteur de simulations de la réalité. De nombreuses œuvres littéraires ne se ramènent-elles pas au « vent qui sort des bouches » des scholastiques du Moyen-Âge ? En arrière-fond se profile la question toute personnelle : « De quel côté de la barrière séparant les simulacres des originaux tombent mes propres livres ? » Dick poursuit, et le retour sur soi laisse bientôt place à une affirmation très dickienne 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 à la fin de la vie de l'auteur et qui l'a conduit vers les effusions théologiques de la trilogie *Siva*. Il serait tout aussi intéressant d'entendre le paragraphe entier comme les divers points de vue grâce auxquels le lecteur intéressé peut comprendre l'œuvre complexe et étendue de l'écrivain américain. Nous allons nous concentrer sur une dernière proposition de l'auteur : « 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).

La continuité de la phrase passe d'un *éloge du narcissisme* — avec la représentation de personnages enfermés dans des bulles de réalité personnelle — à un questionnement où perce l'inquiétude devant une évolution de la personne qui, se sentant étrangère aux autres, va peu à peu s'enfermer en

elle-même, entourée des productions de son psychisme qui reviennent du dehors comme environnement persécuteur. On se rappellera ici de la célèbre scène du *Dieu venu du Centaure* (1964) qui voit Léo Bulero se perdre dans un monde reflet, où les personnages subjectifs pourrissent devant ses yeux, victimes de la force d'une haine incontrôlable. Cet étranger incompréhensible et destructeur ne sera « autre » que la vérité refoulée qui revient au sujet de l'extérieur, imprimant au monde une bipartition en constante menace de s'écrouler. Les objets du monde dickien seront ainsi toujours bifaces, portions séparées en deux opposés d'une unité primitive sans doute ambivalente, sinon plus archaïque encore.

Les exemples du processus sont multiples à travers les époques, même s'ils se spécifient autour de la figure martienne à partir de 1963. Nous en choisirons quatre :

La façon la plus simple d'exprimer la *déliation* entre les parties de soi et les émotions contradictoires ressenties face aux autres reste le thème du double qui appartient à la thématique classique du fantastique. Ce double reçoit l'agressivité du héros et l'en débarrasse pour un temps, mais il revient bientôt 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 des sosies qu'il s'efforce de garder étrangers à lui-même. Edgar Poe montre bien le travail du clivage dans une nouvelle comme *William Wilson* où le héros se confond à son double lors de la scène finale. L'adversaire du héros, qui est aussi son inverse moral complet, se révèle être un double parfait : comme dans *Le Portrait de Dorian Gray* (O. Wilde), le tuer revient à se suicider. A. E. Van Vogt utilise le procédé dans *À la poursuite des Slans* (1942), lorsque son héros et son pire adversaire se retrouvent partager le même clan. Plus près de nous, la dernière mouture d'*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 ; une réplique du héros pousse dans la nuit du jardin ; près de ce simulacre, presque mûr, une mère truquée à peine formée se développe. Le groupe familial tout entier s'est découvert un *négatif agressif de lui-même* ; il peut donc être présenté sous un jour presque 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. On se rappelle que Philip K. Dick présentait son père comme « autoritaire et terrifiant ; admirateur des nazis » et sa mère comme « pire encore » ; « cruelle, hypocondriaque, raciste » (voir à ce sujet notre préface du *Livre d'or de Philip K. Dick* écrite en 1979). L'auteur reprend le procédé dans *Le Dieu venu du Centaure*, lorsque Barney Mayerson rencontre son moi

futur et lui trouve un contact glacial. Dans le double qui est l'autre, il ne veut pas se reconnaître.

Le Maître du Haut-Château (1962) déplace la question du double physique au dédoublement invisible de l'environnement. C'est lui, l'univers perceptible et son cortège de souvenirs — résidus des effets du dehors sur l'individu — qui possède un négatif ou plutôt ici un positif car le monde « objectif » dans lequel vivent les personnages se révèle vite effroyable. L'écrivain du Haut-Château, de sa place élevée hors de portée de ses lecteurs, révèle la bipartition de l'univers externe : la situation sociale est 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 victimes impuissantes du Mal — ils croient qu'Hitler a gagné la guerre alors que c'est faux, l'oracle impartial du Yi-King l'a révélé à Hawthorne Abendson dont c'est le devoir d'informer les masses. Mais comment communiquer avec cet autre réel ? Est-on à jamais enfermé du mauvais côté du miroir ? Si l'on retourne son regard vers le livre véritable — *Le Maître du Haut-Château* — on est pris de vertige devant la série des redoublements organisés par l'auteur : effet de reduplication entre la situation de Dick face à ses lecteurs et celle de son héros face à ses lecteurs. Effet de dédoublement entre la situation précédente et le rapport d'Abendson au maître Yi-King. Effet d'inversion entre un monde visible et sa contrepartie invisible si proche de notre histoire et pourtant séparée d'elle par des détails sans équivoque. Éparpillement des points de vue dans le choix des héros pris dans tous les camps et qui se rapprochent toujours plus les uns des autres mais ne font jamais rien ensemble. On sent dans cette insistance plus qu'un effet de style où le tic d'un écrivain pris par ses propres idiosyncrasies : la présence structurelle d'un double muet du texte, nécessaire à l'existence de sa contrepartie.

Dans *Le Guérisseur de cathédrales* (1969) le double prend la forme de deux éléments distincts et pourtant réunis par *l'idéalisation* : le Glimmung et l'Objet d'Art (livre ou poterie suivant les moments). Le premier est une divinité classique dans l'œuvre de l'auteur : tout-puissant et pathétique, il ne nous apprend rien d'essentiel, sauf sur la dépression grandissante de l'auteur car c'est la première fois dans son œuvre qu'un personnage extraterrestre omnipotent se révèle aussi incapable de mener à bien ses projets. Le second nous introduit plus précisément au double préféré de Philip K. Dick : le livre par l'entremise duquel il cherche à se construire un point d'appui externe qui le représente pour ses lecteurs et lui prête vie, pour peu que ceux-ci acceptent d'aimer ses œuvres, quelque chose qu'il ne sait pas faire seul. Le héros — réparateur de poterie de son métier, qu'il fait merveilleusement — décide un jour de cesser de s'appuyer sur les modèles externes fournis par son carnet de commandes et d'inscrire son image sur le monde en produisant

une œuvre originale, *sans équivalent*. Il se met donc au travail, fait chauffer son four, attend la merveille. Mais la dernière phrase du roman le laisse à sa dérélition : « La poterie était effroyable. » On ne sort pas facilement de la problématique du double, puisque celle-ci contient des mouvements pulsionnels que l'on refuse en soi. Et en fait *Le Guérisseur de cathédrales* contient une large série de reduplications : jusqu'au langage qui se découpe en deux portions étrangères l'une à l'autre et qui ne savent comment communiquer. Sur une Terre surpeuplée mais segmentée en petites cellules de travail isolées, la seule communication possible passe par le téléphone et les petits jeux sur le double sens du langage où l'on s'amuse à transformer, par ordinateurs interposés, des titres de livres célèbres en langages étrangers pour les restituer ensuite à leur langue première vidés de leur sens. *La fonction de communication du langage est ici attaquée, réduite à une coque formelle, double du mot d'origine sans le sens qui lui donne vie*. Tout est bientôt dédoublé : copie noire de la cathédrale ; négatif du Glimmung ; cadavres pourris mais encore mouvants d'eux-mêmes ; opposition dessus/dessous dont la mer est la ligne de démarcation ; *Livre des Kalendes* où l'avenir s'inscrit par bribes. C'est pour échapper à cette malédiction que les personnages du livre vont se fondre dans le Glimmung et se réunifier ainsi en un corps dont leurs doubles agressifs restent exclus.

Un des derniers ouvrages de Philip K. Dick, le meilleur de cette période, *Substance Mort* (1978), présente le double comme l'impossibilité de communiquer avec une partie de soi à travers le thème du héros, Bob Actor, agent-double au sens le plus ironique du terme — d'autant plus qu'Actor veut dire acteur en anglais et qu'il se fait passer pour un autre, même devant ses supérieurs — qui en vient à s'espionner lui-même par l'œil des caméras installées dans son appartement. Il s'aperçoit alors que ce personnage sur l'écran est un étranger — étrangement familier, étrangement inquiétant — occupé 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, ce qui se traduit chez Dick par une rationalisation 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 tombe dans la stupeur catatonique : métaphore de l'écrivain qui ne peut plus écrire lorsque l'écriture ne fonctionne plus comme alliance/distance entre le dedans et le dehors.

Des quatre opérations de double recensées : double de soi-même, double de l'environnement, double par l'œuvre, et double en soi-même, la première est

la plus classique, la seconde la plus archaïque, la troisième la plus fructueuse, et la quatrième la plus personnelle. On sait à ce propos que la mort en bas âge d'une sœur jumelle origine tout ou partie de la fantasmagorie de l'auteur et nulle part ailleurs mieux que dans *Docteur Bloodmoney* (1965) où la petite Edie contient son frère Bill à l'intérieur de son corps et lui raconte les images d'un monde extérieur qu'il ne peut percevoir.

Ajoutons encore 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.

Opposition donc entre, d'un côté, un lieu absolument structuré, contrôlé dans ses plus infimes parties par la loi sociale sous la forme de mécaniques vides d'affect — rappelons-nous du frigidaire aussi vénal que vitupérant d'*Ubik* qui garde l'accès de la nourriture contre les tentatives du héros ; et encore du « Monsieur Travail » du *Guérisseur de cathédrales* qui exige des sommes démesurées pour établir quelques secondes de communication avec les chômeurs en quête de travail — et, de l'autre côté, un 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 alors, aboutissant à ces fins évasives, quasi-béantes, si souvent répétées dans ses meilleurs romans. *Le Dieu venu du Centaure*, *Ubik*, *Au bout du labyrinthe*, *Glissement de temps sur Mars*, répondent tous à ce principe de présentation et de construction multiples et décalées.

À ce point, nous résumerons nos acquis par trois propositions sur l'importance du double :

- *Pour la science-fiction* : il faut constater l'importance du processus de clivage des affects et des objets dans le genre, qui l'a amené à privilégier l'utilisation des couples d'opposés dans la construction des récits, et ce depuis le *space opera* et son emploi massif de la confrontation Terriens/ Extraterrestres.
- *Pour l'écriture* : le double révèle la valeur fondatrice du livre comme miroir de l'écrivain et du lecteur, terrain de rencontre ou lieu de repli défensif, tel que le texte représente la résolution provisoire de la tension qui existe entre l'auteur, ses productions et son public fantasmagique. S'il est possible d'écrire pour un autre et pour soi, en représentant les espoirs comme les craintes déclenchés par la rencontre possible, alors le livre devient un objet intermédiaire qui tend un pont entre les univers psychiques et permet le contact. Sinon, l'écriture se referme sur elle-même, *l'auteur se perd au fond de son image*.

— Pour Philip K. Dick : l'expression particulière du clivage chez cet auteur mène à s'interroger sur la capacité qu'a la création littéraire de venir reproduire dans la chair du texte une *fonction maternelle* ici défaillante, productrice d'un environnement incertain et persécuteur.

Ces considérations sur *l'organisation dédoublée de l'espace de l'écriture et de ses objets chez Philip K. Dick* nous conduisent au centre de ce travail : à cette *odyssée martienne* lors de laquelle deux figurations, la Terre et la planète Mars, vont fonctionner comme doubles spéculaires l'un de l'autre. Une planète sera surchauffée et surpeuplée lorsque l'autre sera présentée comme froide et déserte ; la première sera soumise à la loi omniprésente d'une O.N.U. tatillonne, la seconde livrée au désir individuel omnipotent et à la drogue. Ainsi 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 penser autrui* autrement que par cette forme adhésive d'identification qu'est l'imitation ou l'opposition. Il s'agit de trois romans, celui que vous tenez entre les mains, du *Dieu venu du Centaure* et de *Simulacres* ; de trois nouvelles : *Au temps de Poupée Pat* (*Le Livre d'or de Philip K. Dick*, 1979), *Jeu de malchance* (idem) et *Simulacre* (*Galaxie*, n° 23, mars 1966).

Il faut remarquer que ces récits arrivent à une époque faste dans l'œuvre de l'auteur. Après être passé par une longue période de silence où d'aucuns le croient disparu à la science-fiction, Philip K. Dick reparaît en 1962 avec une œuvre beaucoup plus solide et mature que ses précédentes, *Le Maître du Haut-Château*, qui gagne le Hugo de l'année suivante : il a brusquement trouvé avec ce roman un lieu pour concentrer et élaborer ses turbulences psychiques. Ses textes n'en deviennent que plus riches, plus foisonnants d'idées jetées pêle-mêle avec la profusion d'un Van Vogt des beaux jours, sans la vacuité des convictions mouvantes de l'auteur des Slans. Dick a trouvé un équilibre fragile entre la *communication* nécessaire — tournée vers le lecteur — et l'expression indispensable d'une *vérité interne*. Alors :

Le rythme de la production dickienne s'arrête brusquement pendant quelques années, comme si l'auteur se servait de ses œuvres pour exorciser un monde interne menaçant. Dans une certaine mesure pour fuir la dépression virtuelle par le travail et l'activité représentative de l'écriture. Une victoire de la pulsion de vie sur les forces de mort, ainsi qu'en atteste la possibilité qui nous est laissée aujourd'hui de relire les textes de cette époque et de nous souvenir du grand écrivain qu'était Phil Dick. Victoire momentanée pourtant, dans le contexte, 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 un nouveau silence.

Les thèmes favoris de l'auteur laissent toujours une plus grande place à l'imaginaire. On sait que Philip Kindred Dick avait commencé sa carrière

de romancier en 1955 par *Loterie solaire*, une œuvre solidement étayée sur l'observation attentive des mécanismes de la *politique* et de l'économie américaines : l'aliénation d'une société aux prises 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. Déjà, il est possible de repérer la trace de l'effort de bipartition du monde, mais c'est, jusqu'à un certain point, sous la forme classique du clivage dedans/dehors, ami/ennemi, typique de toute la science-fiction de l'époque. À partir de 1962, l'individu se verra de plus en plus incapable de découvrir chez les autres l'origine de son aliénation, ce que certains comprendront 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 anonymes* ; mais ce que l'on peut aussi repérer comme désintéret de plus en plus marqué de l'auteur pour le monde extérieur — on sait qu'après les assassinats de Kennedy et de Martin Luther King, Dick se refusera à voter, trouvant cette formalité inutile et leurrante — 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 : oublie le 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 hallucinations, la création individuelle, et peut-être ces détours te protégeront-ils des autres. Texte après texte, *l'imaginaire prendra ainsi plus de place* jusqu'*Au bout du labyrinthe* qui se déroule entièrement à l'intérieur d'un rêve élaboré pour fuir une réalité atroce.

C'est dans ce mouvement que se place la période martienne et nous y verrons apparaître diverses modalités d'échappatoires. 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 dont le souvenir viendra soulager les souffrances : c'est la quête folle d'un retour en arrière vers un objet absent qui recommence dans chacun de ces récits. 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 payé au prix fort de l'aliénation que Dick condamnera ou valorisera suivant les textes.

Si nous prenons d'abord les nouvelles, nous sommes aussitôt frappés par l'organisation des éléments en exact contrepoint les uns par rapport aux autres : Mars (ou la Terre) fonctionne comme l'image inversée de sa

compagne, tel qu'il faut bien faire l'hypothèse que l'une ne peut être comprise sans l'apparier à l'autre.

Dans *Jeu de malchance*, par exemple, les colons se sont laissé prendre à la propagande terrienne et ont émigré sur l'astre rouge. Ils y ont trouvé un désert glacial, une atmosphère 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 extraterrestre. Maladroits, ils cherchent à rouler plus fort qu'eux, à 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 répandent partout, espionnent les conversations, empoisonnent l'eau, détruisent les récoltes. L'appel à l'aide de l'O.N.U. se révèle aussitôt désastreux ; 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 massive des Américains au Viêt-Nam), mais ne peuvent éliminer les petits persécuteurs, trop minuscules et trop nombreux. *Jeu de malchance* révèle donc une morale très pessimiste — apologie de l'individualisme forcené où tout appel à l'aide aggrave le sort des malheureux, où toute attention envers le monde externe ne peut avoir que des effets funestes. Pour survivre dans un monde de prédateurs, il ne faut pas éveiller leur attention. Mais pourquoi est-on tellement sans défense ?

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 désertitude desséchée et retourne sur sa planète natale qu'il croit encore 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). C'est l'illusoire qui l'attend. La Terre est morte. Pour préserver sa santé mentale, les Proxiens vont lui montrer 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 proche du réel. Au retour sur Mars, notre héros portera un chat affectueux comme *gage tangible de la survie de son univers maternel*. Peut-être n'entendra-t-il pas ou préférera-t-il ne pas entendre les 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. La mort se cache derrière l'apparence de la vie et l'occupe littéralement *de l'intérieur*, tel qu'il ne faudrait pas

grand effort de concentration pour percer le rideau d'illusoire et contempler le visage vide du double maléfique.

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 ; le plaisir et la douleur se maintiennent faussement séparés dans cette relation binaire qui n'accepte nul compromis. Ceux qui ont lu l'article de Dick *The Android and the Human* (1972) se souviendront de l'interprétation personnelle que faisait Dick de la Pietà et de l'association qu'elle réalisait entre la vie et la mort, la mère et le fils, le jeune et le vieux.

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 les données. On sait que les colons du *Dieu venu du Centaure* supportent leur vie martienne dans la mesure où ils peuvent se replier vers les combinés (*sic*) Poupée Pat et la drogue D-Liss, pourvoyeurs de souvenirs idéalisés et de rêveries omnipotentes. Les personnages d'*Au temps de Poupée Pat* 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. 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, ce double inversé de l'univers perceptuel, est le précurseur réaliste de ce qui deviendra dans le roman un jeu hallucinatoire : il s'agit de recréer dans les détails les plus infimes l'univers quotidien perdu, si quasiment oublié — 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 tarifs des psychanalystes du passé — qu'il devient mythe infiltré de fantasmes luxuriants et luxurieux.

Le jeu narcissique sert à se désintéresser du monde extérieur dégradé et même à refuser la dépendance aux approvisionneurs, mais d'abord à construire un deuxième monde, double du premier, dans lequel se réfugier pour échapper à la perception. Les colis de nourriture sont accueillis avec dédain et seuls les appareils susceptibles de s'intégrer aux combinés Poupée Pat éveillent l'intérêt. Mais Dick trouvera cette fois une solution qui ramènera de

l'illusoire au réel grâce à la métaphore du jeu Connie, poupée plus adulte que Pat, mariée et 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. Tout se passe comme si, pour une rare fois, Dick avait permis à son double mort de naître, à Jory de sortir de son monde de semi-vie, au labyrinthe de déboucher sur l'extérieur : avec pour effet de désintriquer les deux représentations inversées qui s'étouffaient l'une l'autre.

Écrit quelques mois après *Au temps de Poupée Pat, Le Dieu venu du Centaure* remet les poupées russes dans leur réceptacle. C'est Mars la morte, la sèche, la froide, l'orange pressée jusqu'à la pulpe, qui sera la portion détruite de l'objet. Sur son écorce rampent quelques colons exclus de la foule terrestre. Notre planète Terre 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 redoutable *double-bind* — au sens de l'école de Palo Alto qui décrit le discours des mères de schizophrènes comme fait de propositions mutuellement exclusives — dans la drogue et croient un instant avoir, par cette troisième voie, débouché hors du tunnel.

Mais le dénié fait toujours retour dans le réel — même celui organisé par l'activité imaginative d'un écrivain — et l'opposition Mars/Terre va se reconstituer par la dichotomie des drogues : le D-Liss face à son double maléfique le K-Priss. D'un côté, nous aurons une tentative fusionnelle *limitée*, la construction d'un lieu *fictif* où les membres du groupe peuvent se fondre en une unité de plaisirs sans entrave, mais à travers des supports réels (Poupée Pat) et pour un temps seulement. On y reconnaîtra la caricature de l'expérience fournie aux lecteurs par le roman : rencontres à travers un objet intermédiaire qui reste tiers et garantit la possibilité d'un retour au quotidien. De l'autre, *l'univers solitaire de l'hallucinogène*, entièrement soumis à la pensée devenue toute-puissante sur la forme même des objets narcissiques de l'environnement, espace atopique et atemporel : mondes gigognes dont l'individu à jamais isolé ne pourra s'extraire. En compagnie des productions de son psychisme, il mènera une existence pleine de péripéties fantasmatiques, pendant que son corps réel restera prostré quelque part, il ne sait où. Disparus les étayages sur le groupe et la culture, disparues les possibilités de revenir au point de départ, les personnages de la seconde moitié du roman vivent une expérience solipsiste que le lecteur non prévenu ne peut que pressentir, puisque, lui, garde en contact les différentes parties de l'ouvrage.

Palmer Eldritch sera le Père truqué de ces univers personnels, celui qui concentre en lui la haine déniée par ailleurs et qui représente ce que sont devenus les protagonistes sous l'emprise de la drogue : ses stigmates mécaniques en témoignent, il n'est pas humain. Ses dents d'acier, ses yeux électroniques, sa main synthétique sont froids comme les déserts 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 telle la figure du diable pour le christianisme, ses appels offrent des tentations à la mesure du besoin de dominer qui sommeille en chacun de nous. Léo Bulero s'y laissera prendre — de force — et y rencontrera la puissance de ses désirs agressifs : 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 *seul avec lui-même* et dont les mots reviennent aux oreilles sans réponse possible après un parcours de solitude. Mais — face à cette reduplication sans altérité — se profile la nouvelle formation d'un double, dans l'opposition étrange entre Léo Bulero et Palmer Eldritch qui voit s'affronter un bien mitigé et minuscule et un mal implacable et tout-puissant. L'homme face aux dieux prédateurs du paganisme. Les désirs de réparation face aux poussées destructrices. La démarche dickienne de l'époque implique pourtant que l'issue de la confrontation n'en soit pas certaine pour autant et Bulero semblera même sortir vainqueur de la confrontation finale. Mais pour combien de temps ? Car cette fin ne signe que celle du livre et il est *tout aussi indispensable pour Philip K. Dick de conserver dans ses livres le régime des opposés que d'empêcher la balance de 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 et la frêle Myra (mirage ?) aux possibilités limitées révélées par la métaphore du petit atomiseur *Ubik* si prompt à régresser. Aussi il est inutile d'attendre d'un roman dickien un *deus ex machina* propre à remettre en marche l'horlogerie de l'univers : plutôt le constat d'une bipartition des représentations et des émotions en constant déséquilibre qui signe la présence singulière de l'auteur.

Le Dieu venu du Centaure reste, par la richesse de ses thèmes et le courage de leur développement, loin des modes, de la logique ou de la science-fiction classique, un des chefs-d'œuvre de Philip K. Dick, peut-être le plus vaste, le plus complexe.

Nous les Martiens — premier titre de *Glissement de temps sur Mars* — a longtemps été un ouvrage sous-estimé. Peut-être parce qu'il n'en existait en France qu'une version abrégée parue en revue (*Galaxie*, n° 32, 33 et 34, décembre 1966 à février 1967) et oubliée de tous et de chacun. Pourtant, à le

redécouvrir, il s'agit d'une œuvre originale et riche, digne compagne du *Dieu venu du Centaure* dans la double trilogie martienne.

All We Marsmen paraît aux États-Unis pour la première fois dans le numéro d'août 1963 du magazine, maintenant disparu, *Worlds of Tomorrow*, compagnon de route de *If* et de *Galaxy* dans le groupe d'édition dirigé en ce temps par Frederik Pohl. Il semble assez mal reçu par les lecteurs qui se plaignent de « n'y rien comprendre » et reculent devant la complexité de la création. La parution en volume chez Ballantine, sous le titre *Martian time-slip*, n'arrange pas grand-chose et le roman ne trouvera même pas un Algis Budrys pour le défendre — car on sait que *Le Dieu venu du Centaure* allait être vigoureusement soutenu l'année suivante par Algis Budrys dans la revue des livres de *Galaxy*. Rapidement classé ouvrage de seconde zone — comme la plupart des chefs-d'œuvre de Dick — par la « critique » spécialisée américaine toujours prompte à appeler « intrigue confuse » ce qu'elle ne comprend pas, *Martian time-slip* s'enfonça dans l'indifférence. Douze années plus tard, en Angleterre, Brian W. Aldiss, grand admirateur de l'auteur, se souviendra du texte et le choisira pour inaugurer une collection semi-luxueuse de « classiques » de la S.-F. Il était temps.

La semence tombera en France en hiver, bien avant le printemps 1968 et ses premiers engouements nationaux pour l'auteur. La parution de *Nous les Martiens*, fin 1966, venait trop tôt, dans une période encore somnolente, pour un public peu préparé à la complexité de l'univers dickien. Cela d'autant plus que le roman paraissait très écourté, quelquefois à la limite de l'incompréhensible, émasculé de ses scènes trop sexuellement explicites ; et qu'il s'agissait en fait d'une des constructions les plus enchevêtrées de l'écrivain, bien au-delà de *L'Œil dans le ciel*, son prédécesseur de 1959, ou de *Loterie solaire*, l'ouvrage suivant pour le lecteur français.

Nous les Martiens pousse à sa plus grande complexité une des méthodes favorites de Philip K. Dick, inaugurée avec *Le Maître du Haut-Château* : la juxtaposition de plusieurs récits commencés séparément dans le roman et qui se rejoignent peu à peu au fil des pages. Des personnages multiples sont ainsi introduits tous les quelques paragraphes ; ils semblent au premier abord avoir peu de rapports entre eux, puis se rencontrent, parlent les uns des 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 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 l'observation dickienne de la nature humaine, il reste toujours un résidu de relation impossible à intégrer à l'unité. C'est ce qui se dépose dans notre vie d'incompréhensible, de définitivement

clivé, quels que soient les efforts de synthèse déployés au plus profond de nous 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, ou à le refouler très loin jusqu'à paraître le perdre. Philip K. Dick nous ressort en vrac ce nous-même étrangement inquiétant. Ces œuvres sont comme l'existence : touffues mais ordonnées, gouvernées par le hasard et pourtant harmonieuses.

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

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 ? Comment enfin ne pas procéder à ce dédoublement systématique des objets qui permet de se défendre des émotions contradictoires ressenties face à eux ?

Un fil ténu relie Mars à la Terre qui s'est *désintéressée* de sa colonie 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 prendra. Le K-Priss viendra remplacer le D-Liss, rompant les frêles ponts psychiques au profit du narcissisme. Entre-temps, la Terre surveille Mars du haut d'un satellite et s'efforce de donner *le moins possible* à la petite colonie sans ressource. L'une est trop pleine, l'autre trop vide, mais la réunion des deux ne laisse apparaître aucun équilibre.

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. Puisqu'il ne peut abolir sa schizo, il va devenir réparateur de machines, remontant ainsi des doubles dévitalisés de lui-même dans *une tentative réitérée de se guérir à travers ses duplicata*. Son père Léo arrivera bien de la Terre (en partie) pour le voir, mais Jack ne pourra pas plus établir avec lui un contact qu'au bout de la ligne téléphonique interstellaire : car au prénom salvateur de Léo (Bulero), vient toujours s'adjoindre le sourire métallique de Palmer Eldritch — on se souviendra de l'insistance du texte sur le râtelier d'acier de Léo Bohlen. Il se perdra donc dans la tentative vouée à l'échec de communiquer avec un autre double, sa version infantile : l'autiste Manfred Steiner.

Tourné vers le futur, Manfred Steiner correspond avec lui-même au long de l'axe temporel, mais l'environnement est exclu de cette relation narcissique et — après l'espace — le temps sert d'appui au dédoublement. L'enfant voit son être futur, mais surtout les forces de la décrépitude à l'œuvre sur son corps prochain 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 *coupure* lorsqu'il devra faire appel au bon vouloir de Steiner. Sous l'emprise du petit autiste, son univers se transformera, prendra forme paranoïde et la communication inter-individuelle jusqu'alors si facile s'effondrera brusquement en un chapitre trop court qui préfigure les plus belles pages du *Dieu venu du Centaure*. Pour être tout-puissant, il faut rejeter les différences et rester seul avec l'image hideuse que renvoie alors le miroir.

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, incapable d'empêcher les clivages, et lorsqu'un de ses satellites repérera 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 la différence 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 (« tous les hommes deviendront frères ») et croule déjà sous la décrépitude. On remarquera d'ailleurs que AM-WEB peut aussi se transformer en « American web » c'est-à-dire « la toile d'araignée américaine », signe du désir de relier les individus aliénés (au sens étymologique) d'un groupe social trop vaste ; mais aussi en son envers, affirmation de la présence cachée d'une araignée prédatrice qui ne tisse que pour détruire. Ainsi, l'O.N.U., créée jadis pour rassembler les races étrangères, se lancera dans l'entreprise de réunion

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. L'origine de ces dédoublement pourrait sans doute être cherchée dans un événement-signes inaugural qui informe en creux la formation ultérieure des couples d'opposés : chez Philip K. Dick le paradigme de la liaison mort/vie à travers le faux souvenir d'avoir eu une sœur jumelle. Mais ces dédoublements passent par plusieurs états différenciés qui vont d'une tentative réussie de symbolisation garantie par le tiers de la fiction à un effondrement de l'imaginaire dans la vie quotidienne. D'un côté *Glissement de temps sur Mars*, un roman-portrait où l'auteur peut croire se perdre, sans perdre ses lecteurs, car le regard de ceux-ci unifie le désordre vécu par les personnages. De l'autre le D-Liss personnel de Philip K. Dick, la tentation à laquelle il cède les dernières années de son existence lorsqu'il refuse de maintenir plus longtemps séparé l'univers de ses créations littéraires et sa vie réelle. Il inaugure le procédé dans un discours donné à Metz en 1977 : « Si vous trouvez ce monde mauvais, vous devriez en voir quelques autres », où il prétend que l'œuvre est le reflet d'un présent disparu, livre d'Histoire Oubliée ou prophétie 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. Ainsi, l'univers s'améliore-t-il peu à peu, laissant derrière lui des ébauches dont les œuvres dickiennes aux vitrines des librairies sont les sombres miroirs. Même en retard d'une guerre, les ouvrages de fiction accèdent au statut de doubles du réel. Il ne manque pas beaucoup pour pouvoir inverser la proposition et dire que le livre — et son auteur derrière lui — peuvent réarranger l'environnement à leur guise. Plus besoin alors de postuler une divinité invisible, maîtresse de la destinée, l'écrivain ferait aussi bien l'affaire.

Le miroir Mars/Terre — jusque-là circonscrit à l'œuvre de fiction — se dépliait ainsi pour inclure la réalité quotidienne, comme dans ce récit précurseur de 1954 *En ce bas monde* où la digue qui sépare les vivants de l'« Autre Monde » des morts éclate, laissant le héros sans défense devant la ruée du désir fusionnel. À l'époque, il s'agissait encore d'une fiction. En 1977, l'écrivain Dick se trouve à la croisée des chemins qui distinguent *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. Elle qui lui permet de témoigner, d'élaborer, de construire des histoires et non de se perdre dans

un réel infiltré de fantasmes où les absents représentés deviennent des présents persécuteurs. La barrière de la fiction reste nécessaire à sa survie comme à son renouvellement et assure la distinction entre *Le Matin des magiciens* et *Le Maître du Haut-Château*. Il est ainsi crucial de ne pas confondre l'impression de vérité produite en nous par les meilleurs romans et la prétention au réel du discours de Metz ou des multitudes de la mystique extraterrestre.

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 Dick des affronts subis — comme l'écrivait Jimmy Guieu au bon vieux temps du « Fleuve noir » : *authentique !* L'auteur devient prophète inspiré par une voix de ténèbres, regard sur le réel prêté à des spectateurs aveugles. Voilà qui est un bien grand péché d'orgueil pour un romancier, dont la punition ne peut qu'être de voir son inspiration se tarir. Car la Bible, livre des livres, contenant ultime de la vérité, n'admet pas de suite.

Il ne faut pourtant pas s'étonner de cette disparition de l'imaginaire dans un réel paranoïde qui, après la conférence de Metz — ensuite reniée par Dick dans sa préface des *Dédales démesurés* publiée en 1982 chez Casterman —, infecte ses derniers textes. Elle n'est que l'issue possible d'un *dédoublément remarquable entre la structure psychique de Philip K. Dick, sa manière de penser, ses problèmes personnels et la situation de l'Amérique schizophrène*, pour reprendre l'expression de Gérard Klein, dans laquelle il vit. Il n'est pas interdit de croire que la seconde a pu favoriser la première, en tout cas son développement. 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, supermarchés à la nourriture aseptisée — 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 dans lequel 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, 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'un petit écrivain oublié du public américain, perdu dans la grande banlieue de Los Angeles, aussi anonyme qu'il est possible. Un Dick dont les problèmes personnels le poussaient à « faire comme si » la haine n'existait pas et à transporter une culpabilité refusée le long d'une existence faite de ruptures. Il est significatif que Paul Williams ait titré un article de *Rolling Stone* n° 199 : « The True Stories of P. K.

Dick », insistant sur l'aspect toujours changeant de l'auteur dans sa manière de rapporter son histoire personnelle, comme si elle était une suite de romans en constante évolution. En effet, Dick semblait aussi incertain de sa place ou de son désir que ses héros de l'environnement. Comme eux, il *doutait* : quelquefois il enjolivait sa biographie pour mieux intéresser son interlocuteur et se rendre aimable à ses yeux ; quelquefois il semblait même y croire ; toujours il s'inquiétait : l'autre n'était-il pas agressif ? Comment pouvait-il parvenir à contrôler cette menace ? En étant insaisissable, vague écho des demandes de l'étranger, porteur du manteau de brume des agents de *Substance Mort*. Présent en image, mais pas en substance : Philip K. Dick racontait qu'il avait joué les bons citoyens pendant des mois avec les agents de la C.I.A. chargés de surveiller sa première femme au temps du Maccarthysme. Vérité ? Fragment de roman perdu dans sa vie ? Identifications proches en quelque sorte du simulacre qu'il aimait tant décrire.

Philip K. Dick a aujourd'hui disparu, mort comme un personnage de ses romans. Garson Poole, Seth Morley ou Glen Runciter, mais ses textes nous parlent en son nom, doubles efficaces. Vérité trop tôt oubliée, c'est l'œuvre qui transcende le dilemme interne comme la dégradation sociale. Écrire sur l'aliénation est un acte désaliéné qui a longtemps permis à Philip K. Dick d'associer, sans les confondre, une réflexion sur l'environnement et l'évocation de tumultes intérieurs, d'élaborer les rapports entre le collectif et l'individuel que la paranoïa fusionne. C'est dans le roman que le lecteur peut reconnaître quelque chose de lui-même, *dans cet objet intermédiaire qu'il repère l'intersection entre l'écrivain et lui* que le discours de la transcendance biblique occulte.

Roman ; faux qui se présente comme tel ; œuvre de fiction ; *Glissement de temps sur Mars* accède par cette clarté à la vérité. Le plaisir de la lecture s'en porte garant.

Venelles, octobre 1985, sur la base d'un article de 1979-80¹.

1. Il s'agit de : 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.