



HAL
open science

Le Temps dickien : Art de la fugue et boucles étranges

Daniel Tron

► **To cite this version:**

Daniel Tron. Le Temps dickien : Art de la fugue et boucles étranges. Le Temps - Dixièmes Journées interdisciplinaires Sciences & Fictions de Peyresq, Ugo Bellagamba; Estelle Blanquet; Eric Picholle; Daniel Tron, May 2016, Peyresq, France. pp.470. halshs-04619155

HAL Id: halshs-04619155

<https://shs.hal.science/halshs-04619155>

Submitted on 20 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le Temps Dickien : Art de la fugue et boucles étranges

Daniel Tron

Peu d'auteurs ont été autant hantés par le temps que Philip K. Dick. Se définissant comme artiste de pacotille ou comme philosophe écrivant des romans, il a mené sa réflexion sur l'humanité et la réalité à travers des récits qui sont autant de « fables sur le temps ». Les « expériences temporelles fictives » de ses personnages ont été nourries par les apories du temps de Saint Augustin et ont fini par former une boucle étrange, aspirant l'auteur dans un canon à montée infinie. Cette forme particulière de fugue, qui s'éloigne progressivement de son état initial pour y revenir de manière surprenante, fonde non seulement la structure de ses récits, mais aussi de son œuvre entière, transcendant les fluctuations génériques et la frontière entre fiction et réalité.

I. Hiérarchies enchevêtrées

Pour aborder la question de la temporalité dans l'œuvre de Philip K. Dick, ou plutôt du jeu sur les temporalités, il est nécessaire de clarifier la place que tiennent les échelles temporelles, ou niveaux de temporisation, dans les hiérarchies enchevêtrées caractéristiques de ses récits.

Les mondes dickiens sont construits à partir d'un triangle de personnages dont les relations tissent une image globale de la réalité. La relation Petit Protagoniste (PP) – Grand Protagoniste (GP) introduit la hiérarchie du monde. La Fille-aux-Cheveux-Noirs (FCN) révèle les émotions qui

sous-tendent l'organisation de la société et introduit un facteur d'instabilité dans ces relations qui forment un microcosme de la société. À cette extension centrifuge répond une invasion centripète qui radicalise et fait tendre vers l'universel l'instabilité sous-jacente révélée par la Fille-aux-Cheveux-Noirs. L'envahisseur contamine progressivement les autres réalités et redéfinit les liens entre elles. Ces deux mouvements *a priori* contradictoires traduisent le caractère inextricable des deux interrogations dickiennes qui sous-tendent son œuvre : « qu'est-ce que l'humain ? » et « qu'est-ce que la réalité ? ».

L'envahisseur, et parfois la Fille-aux-Cheveux-Noirs, introduisent une contamination métalectique qui problématise cette tension. Orientée vers la fiction, l'invasion redéfinit les liens directs et/ou médiatiques des personnages entre eux et avec leur monde. Orientée vers la réalité, l'invasion met à nu la relation entre le texte et le monde du lecteur.

À l'instabilité des relations affectives entre les personnages et à la réversibilité des positions sociales correspondent celles des échelles spatio-temporelles qui dissimulent souvent des niveaux de réalité distincts. Les crises imbriquées des personnages provoquent une collusion surréaliste d'échelles et l'enchevêtrement des hiérarchies établies.

Le premier enchevêtrement est celui des relations des personnages entre les souvenirs et les fantasmes du Petit Protagoniste par rapport aux différentes incarnations de la Fille-aux-Cheveux-Noirs et entre l'ambition et l'insécurité du Petit Protagoniste par rapport au Grand Protagoniste. Ce nœud relationnel entraîne le Petit Protagoniste dans la crise provoquée par l'envahisseur. Celle-ci affecte d'abord le Grand Protagoniste, puis l'ensemble des personnages.

Le second enchevêtrement est diégétique : le nœud des fils d'intrigue que le regard de chacun des personnages organise. Les mondes dickiens sont construits par tissage des portions de réalités relayées par les différents narrateurs et qui constituent une image globale comme autant de pièces d'un puzzle.

Le troisième enchevêtrement est celui des « degrés d'expérience » de la réalité entre expérience directe et médiatique. Le Petit Protagoniste et la Fille-aux-Cheveux-Noirs apparaissent en général directement, alors que l'envahisseur est introduit par les médias. Le Grand Protagoniste constitue un entre-deux, souvent évoqué par un dialogue avant d'apparaître directement.

Le quatrième enchevêtrement est temporel, entre passé et futur, temps linéaire et temps cyclique. Les personnages ont tous leur propre inscription dans le temps, correspondant à leur échelle spatiale. L'envahisseur provoque un bouleversement des repères spatiotemporels par le vacillement des frontières entre ces expériences disjointes et par l'introduction d'une temporalité non-linéaire.

Le cinquième enchevêtrement, qui résulte des précédents, est celui de la réalité par rapport à la fiction. Le motif du livre dans le livre, supposé fictif au départ puis se révélant être réel, en est le prototype.

Le schéma suivant représente la structure des mondes dickiens. Au centre se trouvent les trois personnages principaux. La désignation « psyché focale » renvoie simplement au fait que ce sont des narrateurs délégués à l'intériorité desquels le lecteur a accès. Comme nous l'étudierons plus en détail, chacun est le foyer d'une partie spécifique de la réalité. Les trois psychés focales sont principalement celles du triangle fondamental (Petit Protagoniste – Grand Protagoniste – Fille-aux-Cheveux-Noirs) et d'autres narrateurs délégués occasionnels¹. Ceux-ci forment en général un second triangle qui recoupe le premier. La multiplication des personnages focaux met en avant la nature subjective de la réalité en exposant les différents modes d'accès à la réalité globale et en construisant l'intrigue autour des décalages entre les limites perceptives de chaque foyer et la structure dans son ensemble.

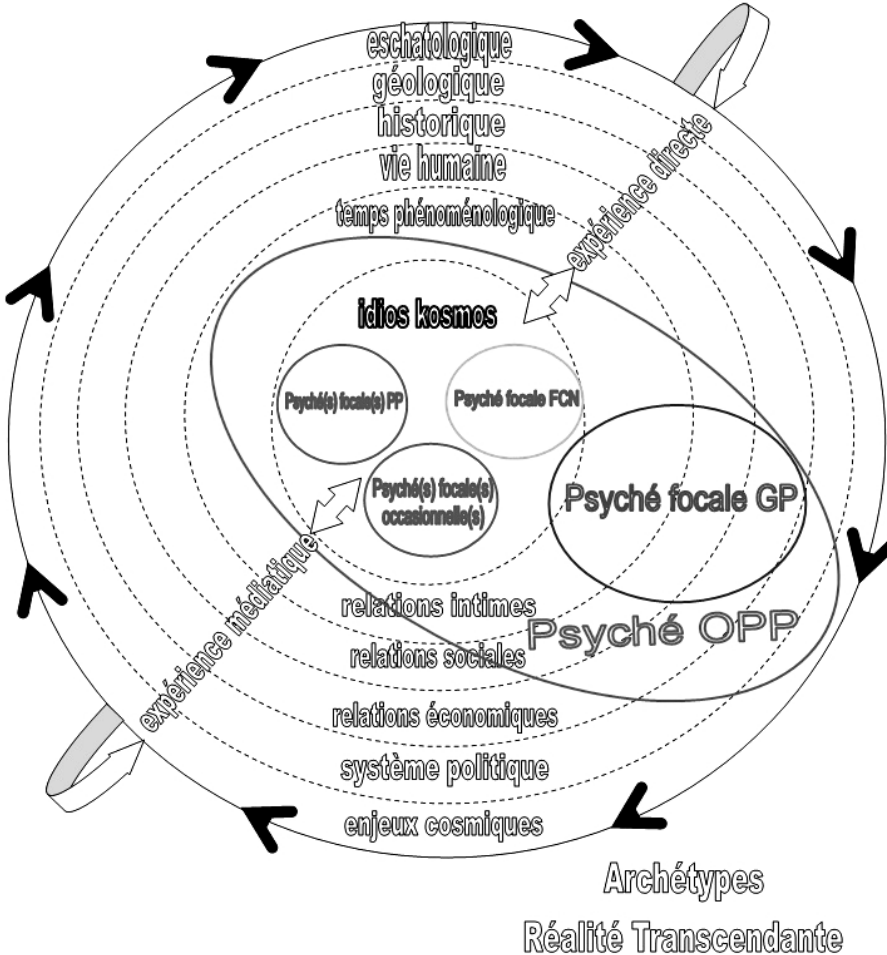
Dans le schéma, les psychés focales sont représentées dans des bulles pour marquer le fait que les réalités des différents personnages restent séparées. Le tissage des différents types de relations forme une image complète de la société entre relations intimes, sociales, professionnelles, économiques et politiques. Ces différentes relations introduisent des échelles spatiales et des niveaux de temporisation propres. Ces mondes personnels et strates de réalité sont en contact soit direct soit médiatique, soit une combinaison des deux comme le représente le fait que les deux partagent une même ligne qui constitue en fait un ruban de Moëbius.

Cette construction multifocale forme l'architecture ontologique des récits en établissant à la fois la structure objective du monde et la nature subjective de la réalité.

1. Dans *Le Maître du Haut-Château* (*The Man in the High Castle*, 1962 ; J'ai Lu SF, 2017), il s'agit de l'ex-femme du PP et de l'assassin d'Abendsen ; dans *Le Dieu venu du Centaure* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965 ; J'ai Lu SF, 2015), il s'agit aussi de l'ex-femme du PP et de son compagnon.

Elle permet de meubler chaque étage du monde postulé et d'en révéler l'organisation. Les interactions personnelles, professionnelles et médiatiques explicitent le fonctionnement global de la société. Elles permettent d'établir les articulations entre les différents niveaux d'organisation de la réalité : du personnel au collectif, du particulier à l'universel. Vie psychique, relations amoureuses, vie quotidienne, vie professionnelle et inscription dans l'économie, imbrication de l'économique et du politique, inscription du politique dans l'Histoire, de l'Histoire dans le temps cosmique et eschatologique.

STRUCTURE DES MONDES DICKIENS

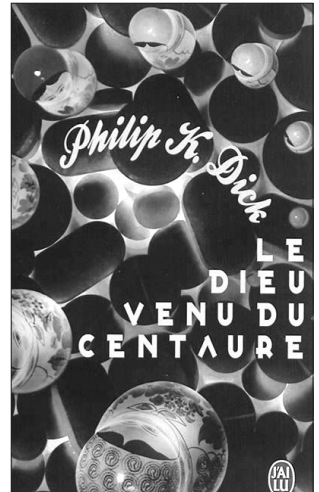


Exemple Type : Le Dieu venu du Centaure

Avant d'étudier la manière dont cette structure conditionne l'œuvre de Dick, en prenant des formes différentes au gré des fluctuations génériques, nous allons l'illustrer avec un roman de la fin des années 1960 : *Le Dieu venu du Centaure*. Ce roman a pour Petit Protagoniste Barney Mayerson. Le personnage est un *precog*, qui voit donc l'avenir, mais est obsédé par le passé et en particulier par son ex-femme qu'il regrette d'avoir quittée. Pour connaître l'avenir, il visualise notamment des coupures de presse. À lui seul, il est un bon exemple de rapport hybride à la réalité entre expérience directe et médiatique et en tension entre souvenir et attente. « *Top precogs who see the future so clearly that they have a hazy perception of the present.* »

La Fille-aux-Cheveux-Noirs, Roni Fugate, est une autre *precog* que Barney est censé former car ses prédictions sont parfois erratiques. Celle-ci a une relation avec Barney, qui se réveille à ses côtés au début du roman sans se souvenir de qui il s'agit. Roni finit par prendre la place de Barney dans la compagnie dirigée par le Grand Protagoniste, Leo Bulero. La relation entre Barney et Roni mêle relation intime et économique. Le Grand Protagoniste, qui les emploie tous les deux, articule l'intime et le politique.

Leo Bulero est président d'une multinationale – multiplanétaire. Il vend une drogue prise par l'immense majorité des colons dans tout le système solaire. Son trafic, quoiqu'illégal, semble être conduit avec l'aval du gouvernement. Leo Bulero a suivi une « thérapie Évolution », procédé qui l'a fait évoluer de manière accélérée. Leo est doté d'un cerveau hypertrophié et d'une peau chitineuse qui le rend plus apte à survivre sur une Terre en proie à un réchauffement dramatique. Cette thérapie le met en contact avec l'échelle géologique. Le personnage apparaît d'abord en focalisation interne. Ce n'est qu'au chapitre 5 que le lecteur le découvre sous sa forme réelle, à travers un personnage focal secondaire, le compagnon de l'ex-femme de Barney. L'effet de surprise pour le lecteur repose sur une manipulation du regard focal. Son évolution lui donne une intuition qui fait pendant au pouvoir de Barney. Selon un double mouvement d'extension de sa conscience vers le passé et le futur, son avance évolutive – par rap-



port à lui, les autres humains font partie du passé de l'espèce – lui donne une connaissance plus précise des besoins de ses congénères, et donc un avantage dans les affaires, et le devenir de l'espèce en général.

L'envahisseur est Palmer Eldritch, premier homme à avoir atteint Proxima du Centaure et dont le retour, ou plus exactement le crash sur le chemin du retour, est annoncé dans la presse. Cet événement fait coïncider la crise personnelle de Barney, qui veut récupérer ce qu'il a perdu, avec une crise professionnelle de Leo, qui craint de perdre son marché. Palmer, entre la vie et la mort puisque personne ne sait s'il a survécu au crash, revient avec une drogue révolutionnaire qui menace le marché du Can-D de Bulero. Le slogan du Chew-Z est «*God promises eternal Life, we can deliver it*». Palmer, dont le nom même renvoie au Jardin de Palme, vision associée au paradis chez Dick, introduit une échelle eschatologique. L'effet du Can-D a une durée limitée et fait entrer les usagers dans un univers circonscrit de jouets – les miniatures Perky Pat – que les colons collectionnent. Le Chew-Z fait pénétrer dans un univers sans limite d'espace ou de temps, des univers personnels totalement malléables selon le désir du consommateur.

Ces drogues sont en fait l'extension de la psyché de leurs pourvoyeurs. La thérapie Évolution ne fait pas réellement des patients des hommes du futur, mais les adapte à un état de la planète qui apparaît, selon les dires d'hommes du futur qui décrivent Leo comme un «*Dawn man*» venu de «*that phony period*», comme une manipulation du climat, à l'échelle cosmique, qui fait partie du plan de Palmer Eldritch.

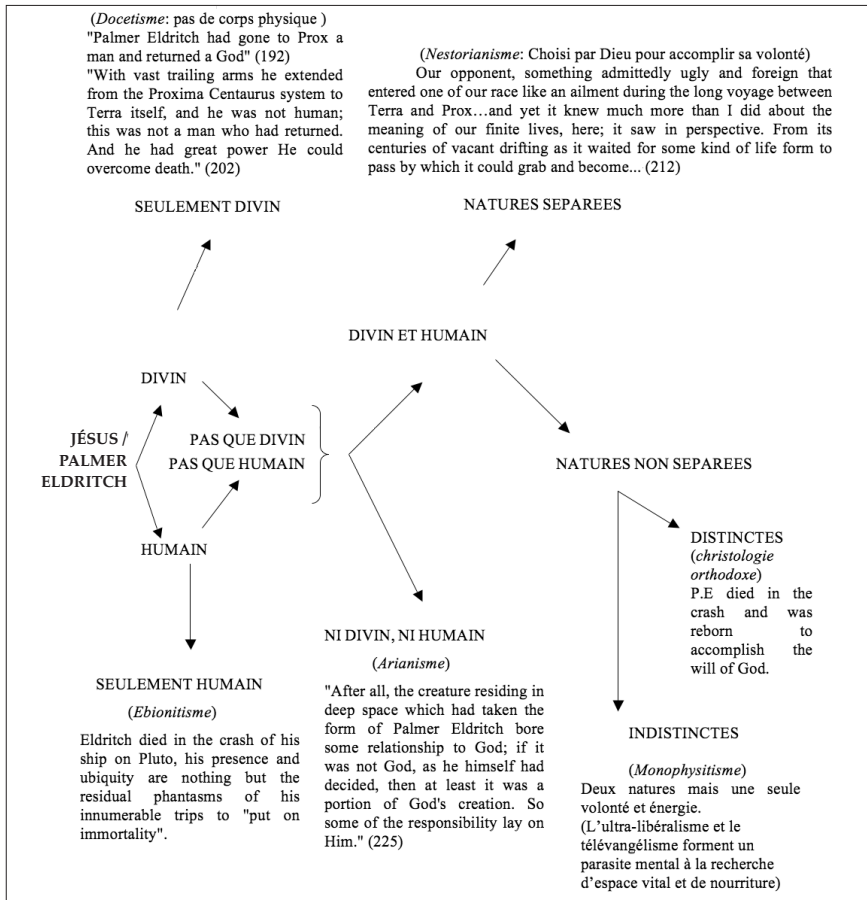
Le Can-D donne l'expérience d'une réalité de poupées Barbie, un passé fantasmé qui n'a jamais existé. La fusion de l'esprit des utilisateurs dans les poupées et leur environnement miniature s'inscrit dans la structuration concentrique de l'espace en «*Chinese Box World*». L'organisation de l'espace est en général le reflet de la structure temporelle et de la psychologie des personnages. Les dioramas Perky Pat sont un monde miniature qui permet aux colons martiens de s'évader de leurs ruches en s'enfermant dans des figurines. Les colonies martiennes sont un espace où les humains s'enferment pour échapper à la Terre qui se réchauffe. À Manhattan, les appartements ont un classement hiérarchique décroissant à partir du centre, le plus désiré. C'est d'ailleurs pour garder son conapt central que le Petit Protagoniste s'est séparé de sa femme. La promesse d'évasion est à chaque fois temporaire, mensongère ou illusoire.

Le Chew-Z est aussi mensonger. Une fois consommé, il devient très difficile de faire la différence entre *idios kosmos* et *koinos kosmos*. Les êtres sont isolés dans leurs univers qui sont en fait sous le contrôle d'Eldritch dont les stigmates contaminent la réalité entière. Le roman est ponctué par de nombreuses interprétations de la nature divine ou extra-terrestre d'Eldritch et de spéculations quant à son dessein pour l'humanité. Barney prend du Chew-Z à deux reprises, sans suivre les précautions d'emploi et se retrouve ainsi hors du temps, un « phantasme » ayant perdu tout repère en les faisant perdre au lecteur.

Au travers des expériences de Barney et de Leo, le lecteur découvre que Leo a tué Eldritch, que cet événement a fait de Leo un héros et qu'Eldritch n'a pas pris sur ce futur. La progression linéaire de l'intrigue au début du roman est subvertie par cet événement futur récurrent et les expériences de fausse éternité. Eldritch est un démiurge qui n'a que l'apparence du divin et dont les pouvoirs sont limités. Son échelle à la fois spatiale et temporelle ainsi que son apparente ubiquité donne l'illusion de sa nature divine mais la réalité essentielle, ainsi que son propre destin, lui échappe.

À la fin du roman, Leo vient d'abattre le vaisseau d'Eldritch pour l'empêcher d'atteindre la Terre, rendant « présent » l'événement historique qui a fait de lui un héros dans le futur. La fin est exemplaire du motif dickien de l'invasion divine. Eldritch fusionne d'abord avec Barney pour que celui-ci meure à sa place, mais sa tentative échoue. Après la destruction de son vaisseau, le dernier chapitre suit le retour sur Terre de Leo. Ce dernier voit les stigmates apparaître sur son interlocuteur avant de les voir sur lui-même dans une sorte de fusion avec Eldritch. « *Why do you keep calling me Leo ? Focus... The ship drew closer and closer to Earth.* » Le roman s'achève dans un climat d'indétermination généralisée. Leo a-t-il tué Eldritch ou ce dernier a-t-il réussi à survivre en fusionnant avec son ennemi ? Le récit apparaît aussi comme un « simple » récit d'invasion extraterrestre, utilisant la figure du messie et l'imagerie eschatologique chrétienne comme écran de fumée. Les doutes sur l'identité de Leo et l'approche de son vaisseau sèment le doute quant à la réussite d'un plan dont l'origine reste incertaine. Le roman construit une forme de théologie spéculative qui reprend les réflexions chrétiennes et bouddhistes sur la nature du corps et de l'âme d'Eldritch par rapport à Dieu faisant de lui tour à tour, et sans jamais donner de réponse définitive, un prophète, un messie ressuscité, un homme, un dieu ou l'homme de paille de « *Proxers* » qui ne sont jamais plus que nommés.

Le tableau suivant reprend les diverses spéculations quant à la nature de la figure christique que représente Eldritch. En insérant dans un schéma synchronique des différentes combinaisons attestées dans diverses branches du christianisme (adapté du *Dictionnaire des Religions* de Mircea Eliade et Ioan P. Couliano),² on se rend compte de la fièvre interprétative dans laquelle le lecteur se perd autant que dans les métalepses qui sont la traduction narrative de cette instabilité ontologique. La réalité est mise en doute à un rythme frénétique, toutes les combinaisons possibles sont envisagées, faisant du retournement final un reflet de la régression infinie des disputes doctrinaires.



2. *Dictionnaire des religions*, dir. Mircea ELIADE & Ioan Peter COULIANO, 1990 ; Presses Pocket, 2000.

II. Configuration temporelle : Histoire et intrigue

La fiction ne se borne pas d'explorer successivement par ses variations imaginatives les aspects de la concordance discordante liée à la constitution horizontale du flux temporel, puis les variétés de concordance discordante liée à la hiérarchisation des niveaux de temporisation, enfin des expériences limites qui jalonnent les confins du temps et de l'éternité. La fiction a en surplus le pouvoir d'explorer une autre frontière, celle des confins entre la fable et le mythe.

Paul Ricœur^{3a}

C'est en confrontant le «*muthos*» aristotélicien et la «*distensio animi*» augustinienne que Ricœur conçoit l'intrigue comme solution narrative qui rend productive les apories de la réflexion sur le temps. Les personnages du récit font une «*expérience temporelle fictive*» dans la mesure où elle a pour horizon un monde imaginaire textuel, défini comme «*transcendance immanente au récit*», soit le fait qu'un récit a pour propriété intrinsèque de projeter un monde et de déployer sa temporalité spécifique jusqu'au monde du lecteur.

Le temps des mondes dickiens se prête particulièrement à ce cadre d'analyse.

Sur l'axe syntagmatique, tous les personnages font l'expérience de l'écoulement du temps et participent, dans la succession des narrateurs, à construire le déroulement de l'intrigue. Cette structure renvoie directement à la «*concordance discordante liée à la constitution du flux temporel*». L'enchaînement des focalisations internes conduit à une confrontation des visions du présent, entre souvenirs, visions et attentes des différents acteurs de l'intrigue. Les expériences temporelles des différents narrateurs délégués sont reliées entre elles par leurs relations, enchaînées dans la structure du roman et, bien que spécifiques, s'inscrivent dans une même intrigue et participent de l'histoire du même monde.

D'autre part, les personnages ont une perception différente liée à leur âge ou leur état d'esprit ou, selon les *novums* postulés dans les différents romans de science-fiction, leur longévité. Ces différences d'appréhension du temps conduisent à une «*hiérarchisation des niveaux de temporisation*», une stratification des échelles temporelles qui correspond aux types de

3. Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, t.3, Points essais, 1991 ; (a) p.244 ; (b) p.237.

relations. Si les Petits Protagonistes tendent à penser le temps au quotidien ou à l'échelle de leur carrière ou de leur vie, les Grands Protagonistes ont une vision à long terme qui correspond à leur niveau d'implication dans les affaires de l'état, du monde, du système solaire ou de l'espèce. Ces expériences fictives du monde ont en commun de constituer le flux horizontal de l'écoulement du temps qui, en vertu de l'expérience du triple présent, est en tension entre les souvenirs, visions et attentes spécifiques à chaque narrateur délégué.

L'invasisseur tend à introduire une temporalité différente « *aux confins de la fable et du mythe* ». Cette « *expérience limite* » reste asymptotique, comme le signifie le fait que son aire d'effet n'atteint pas le bord extérieur du schéma puisqu'elle ne perce jamais le voile qui dissimule la réalité essentielle.

Cette transcendance nous conduit au dernier niveau de l'analyse, Mimesis III. Mimesis III est le moment où la configuration narrative devient « *refiguration du temps par le récit* ». La réflexion de Ricœur dépasse ici les limites de l'objet de la narratologie. Cette extension philosophique à notre cadre d'analyse est liée à deux facteurs. L'un, lié au procédé même, tient au souci d'élucider le caractère « *édifiant* » de certaines transgressions qui confrontent le lecteur/spectateur à sa propre expérience. L'autre est lié aux questions philosophiques qui sous-tendent ces textes et conduisent à une réflexion sur le dépassement de la fiction et la refiguration du temps et de la réalité par ses récits.

Au sein même de l'opposition entre les variations imaginatives produites par les fables sur le temps et le terme fixe de la réinscription par l'histoire du temps vécu sur le temps du monde, il apparaît que la contribution majeure de la fiction à la philosophie ne réside pas dans la gamme des solutions qu'elle proposait de discordance entre temps du monde et temps vécu, mais dans l'exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique que le temps historique occulte en vertu même de son enchaînement dans la grande chronologie de l'univers.^{3b}

L'exploration du temps, chez Philip K. Dick, fait se rejoindre les « *variations imaginatives* » propres à la fiction et « *la réinscription du temps vécu sur le temps du monde* » propre à l'histoire, en ancrant le monde projeté dans le monde actuel ou en le repérant par rapport à lui. Dick écrit des fables sur le temps en explorant diverses variations imaginatives qui appliquent aux structures narratives les traits non-linéaires du temps vécu par ses protagonistes.

L'inscription de telles structures dans la configuration temporelle d'un récit suggère la possibilité de porter « *l'exploration des traits non-linéaires du*

temps phénoménologique» jusqu'aux deux frontières définies par Ricœur, aux confins «*du temps et de l'éternité*» et/ou de la «*fable et du mythe*». Ce sont ces deux aspects fondamentaux des mondes dickiens que nous allons étudier maintenant. L'expérience linéaire (mais potentiellement achronique) du temps est représentée sur le schéma par une bande de Moëbius entre expérience directe et expérience médiatique. Cet aspect tient à l'autre thème dickien par excellence, celui des médias qui sont un facteur important dans l'expérience de la réalité des différents personnages et jouent donc nécessairement un rôle dans la construction de leur espace-temps.

III. L'œuvre de Dick : une fugue temporelle et littéraire

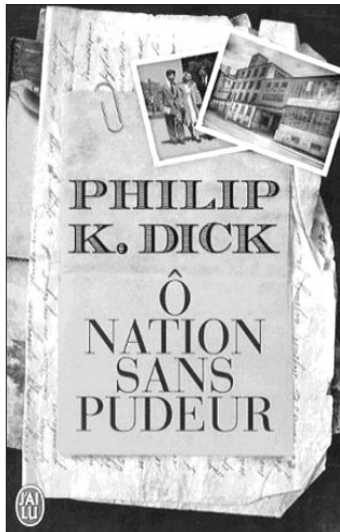
La succession des différents narrateurs en focalisation interne introduit une concordance discordante entre les souvenirs, visions et attentes des différents acteurs d'une intrigue qui s'inscrit dans l'histoire du monde et la met en question. Les traits non-linéaires affectent la marche de l'histoire autant qu'ils perturbent le déroulement du récit. L'inscription tragique des destins personnels dans l'histoire de l'humanité, tendue vers une apocalypse annoncée, construit une expérience limite collective par laquelle l'expérience fictive du temps phénoménologique des différents personnages, se confronte au temps divin qui mêle présent éternel et éternel retour. Les récits de Dick sont des «*fables sur le temps*». Comme nous allons le voir, ses personnages sont souvent définis par rapport à l'histoire mais tendent à en remettre en cause le sens au profit d'une lecture mythique.

Dick se situant lui-même dans la continuité d'écrivains modernistes, la «*réalité*» du temps divin apparaît dans son œuvre à travers les livres et messages du prophète. À l'instar de la Bible, puis des manuscrits de Nag Hammadi, le temps divin est un temps rapporté qui apparaît dans sa dimension textuelle. Le dernier mouvement est l'objet d'une inversion par laquelle c'est l'œuvre de science-fiction qui bascule du côté du mythe. Plus que de simples fables, les romans de Dick sont des fugues, chaque texte correspondant à un mouvement du canon à montée infinie dont Hofstadter fait un exemple type de boucle étrange. Les différents romans que nous allons aborder balisent les étapes de la recherche, depuis le premier roman jusqu'à l'un des derniers. Selon le principe de la fugue, les éléments clés sont établis par le premier mouvement. Ces éléments sont

repris et modifiés par la suite, mais restent reconnaissables. À chaque variation, la mélodie initiale s'éloigne par transformations successives de son point de départ avant une dernière transformation qui la ramène de manière surprenante à son point de départ. En nous concentrant sur certains romans, nous allons observer de quelle manière Dick s'éloigne du réalisme par degré, établit un programme littéraire joycien, transforme ses propres thèmes en les projetant dans des univers science-fictionnels et revient finalement à son projet joycien initial.

3.1. Ô Nation sans pudeur : encadrement du récit et de l'œuvre

Le premier roman achevé de Dick, *Ô Nation sans pudeur*⁴ est le prototype de la dialectique narrative dickienne et des fables sur le temps reposant sur la discordance entre le temps humain du triangle PP-FCN-GP et le temps divin introduit par l'envahisseur. Nous allons observer quelques passages du début et de la fin du roman qui encadrent le récit et forment une image du processus qui sous-tend l'œuvre entière de l'écrivain.



La crise du protagoniste, et son double accès, direct et médiatique, à une réalité plus vaste, apparaît dès l'ouverture avec une progression du

4. Philip K. Dick, *Ô Nation sans pudeur* (*Gather Yourselves Together*, 1994) ; J'ai Lu, coll. Littérature générale, 2012. (a) p. 8 ; (b) p. 12 ; (c) p. 13 ; (d) p. 282 ; (e) pp. 282-283 ; (f) pp. 236-237.

regard du personnage à un média qui « marque » son inscription dans un cadre professionnel hiérarchisé plus général. Celui-ci est sous la menace d'un ensemble encore plus vaste, introduit de manière elliptique.

Carl shook his head slowly. He set down his things and carried the list over under one of the car headlights. He studied the list silently. His name was really not on it. He turned it over, but there was nothing on the back, only the Company letterhead. He gave the list back.

"Is this the last group?" he asked.

"Yes, except for the truckload of workmen. The truck will be leaving tomorrow or the next day." Forester paused. "Of course, it's possible —"

"What's possible?"

Forester rubbed his nose thoughtfully. "Carl, maybe you're one of those who's supposed to stay behind, until *they* get here. Why don't you go over to the office and see if you can find the main traffic sheet?"

"But I thought the people had been notified who —"

"Oh, well." Forester shrugged. "Don't you know the Company by this time?"^{4a}

Une double menace pèse sur le Petit Protagoniste. D'une part la « *Company* », introduite de manière doublement générique par le papier à en-tête et le terme lui-même, est une menace habituelle, comme l'indique la question finale du passage. D'autre part, le « *they* » indéfini, mis en exergue par les italiques, annonce une invasion imminente. C'est la conjonction de ces deux autorités qui déterminent le destin du personnage.

Cette menace diffuse est précisée au chapitre suivant, lors d'une discussion entre la Fille-aux-Cheveux-Noirs et le Grand Protagoniste, qui l'inscrit dans l'histoire et dans l'espace :

"Four hundred fifty million people are a lot to have to fight. Anyhow, let's face it. This whole region is Chinese. It doesn't belong to us. We have no legal claim to it. They've voided all contracts of this kind, all over China. As soon as the Revolution was over our goose was cooked. Everybody knew they'd throw out all the foreign business firms. Except maybe the Russians. Our days have been numbered since the fall of Shanghai. A lot of other companies are doing just what we're doing."

[...]

"Maybe. I doubt it. It's the times. Trends in the great ebb and flow of history. Asia is no place for Western business firms to be hanging around. Anybody with half an eye could see this coming years ago. This stuff was brewing in 1900."

"What happened then?"

"The Boxer Rebellion. The same as this. The start. We won that. But it's been only a question of time. Let the yuks take over. The Company will have to chalk it up to profit and loss, whether it wants to or not."

"Anyhow, we'll be going back home."^{4b}

Dans la bouche de Verne, «*they*» devient (une version de) la Chine communiste et «*nous*» devient la civilisation occidentale. Les Chinois sont considérés avec la vulgarité typique du Grand Protagoniste : «*the yuks*». Le modèle économique définitoire des États-Unis rencontre une logique historique qui le dépasse. On remarque l'imbrication de différentes échelles spatiales auxquelles correspondent des temporalités spécifiques. Le destin des personnages est linéaire («*one of those who's supposed to stay behind, until they get here.*» ; «*we'll be going back home*») tandis que l'histoire est cyclique («*great ebb and flow of history*»). Comme il n'existe aucun lien de continuité entre ces deux temporalités, la situation des personnages reste incertaine et dépendante de deux échelles, deux «*they*» indéfinis.

"They picked our names at random," Verne said. "Just luck. Or divine intervention. We stay – they go. Isn't it nice, you and I together? And one other person. I wonder who. Probably some lumphead."
Barbara went outside, down the porch steps.^{4c}

Ce sont ces ensembles qui définissent les enjeux entre les trois protagonistes et délimitent leur réalité. Les raisons pour lesquelles les personnages doivent rester et assister à l'invasion restent floues. Le doute entre hasard et intervention divine traverse toute l'œuvre de Dick, et nourrit les débats entre les personnages croyants et sceptiques.

Le texte se concentre sur les relations intimes entre les trois personnages. Le va-et-vient du Petit Protagoniste, entre son ex-fiancée et Barbara, renvoie au flux et reflux historique tout en étant encadré par la marche de l'histoire. Ce double écho conditionne la structure narrative. L'arrivée des troupes est annoncée dès le début mais n'intervient qu'une fois la relation entre Barbara et Carl consommée.

Again he could hear her breathing, panting in the cold darkness. He sensed her very near, almost by him. He put up his hands.

She caught hold of him, hard little arms tight around him. Panting, breathing, silently working, she unfastened his clothes, tugging them away from him. Her unceasing, relentless fingers ripped his shirt loose, buttons flying.

He shoved her away. And was caught, swept up in a tide of flesh that engulfed him completely. He choked, gasping frantically for breath. Suddenly her teeth sank into his neck, biting into his muscles. He shoved and she let go.

[...]

He was surrounded by warmth. A restless warmth that moved unceasingly, flowing back and forth, on and on. His eyes closed. His body relaxed. He ceased to struggle.

The motion picked him up. He was carried away, swept into the warm tide that plucked and pulled at him. Sweeping and lashing around him, scalding hot.
Finally, he slept.^{4d}

Ce passage conclut la première scène de sexe de la carrière de Dick. Cette scène fait écho au cadre général de différentes manières. Le mélange de désir et de violence correspond aux débats sur les mérites respectifs des deux Empires, américain et chinois. La scène révèle la politique du désir qui sous-tend de manière invisible le destin des civilisations : « *tide of flesh* », « *flowing back and forth, on and on* », « *warm tide* ». Le passage est représentatif de la manière dont la relation FCN-PP reflète la pénétration de l'envahisseur dans la sphère intime « *engulfed* », « *surrounded* ». Le passage suivant, tiré des dernières pages avant l'épilogue est marqué par la synchronisation des enjeux intimes et du cadre historique. Les mouvements du corps de Barbara sont suivis de ceux de l'armée :

Carl listened. Far off, the sound came again. It was like thunder, a firm constant motion, a rumbling, steady and insistent. It made the building shake. It made everything in the room rattle and vibrate. Carl sat, listening intently, fully awake. Gray light was beginning to filter under the shades into the room.

The sound was coming nearer. It was moving, moving along, closer and closer. Toward them.

At last Carl sank back in the bed. He closed his eyes. He knew what the sound was. But he did not care. He was too exhausted. He was drained, left empty. He would care later, perhaps. Later it would mean a great deal.

But now he was too tired to worry or think about it. Trucks were on the road, moving along the highway, trucks and motorcycles. An endless procession hurrying through the early hours of the morning. Men bent over their handlebars, goggles and helmets, men in uniforms bumping up and down.

But at this moment it did not matter. Perhaps in some dim, distant time he would care and be interested, and worry. But now he did not feel concerned.

He sank back, farther and farther, into the soft bed. Beside him the woman stirred a little.

Carl returned to sleep.^{4e}

Cette synchronisation narrative insiste sur la disjonction entre l'expérience personnelle du temps et la marche de l'histoire, figurée par l'arrivée des véhicules militaires. Le son est récurrent comme l'histoire qu'il signale. Les vibrations, issues de l'extérieur, font écho à celle interne de la

scène précédente. Tout le passage joue sur des reprises et répétitions qui construisent le caractère inexorable de la marche de l'histoire en train d'envahir l'enclave états-unienne qui a servi de cadre à l'apprentissage intime des protagonistes.

Carl choisit et a la possibilité d'ignorer cette menace et de protéger son espace intérieur. Le passage se conclut par un mouvement paradoxal d'éloignement par repli sur soi-même, esquissant la fugue mentale de nombreux personnages dickiens.

À la différence des récits métaleptiques qui vont suivre, réalité extérieure et intérieure restent séparées. Dans *Ô Nation sans pudeur*, on trouve la structure de base des mondes dickiens, mais les niveaux de réalité ne se recouvrent que dans le discours. La Chine sert de cadre extérieur à la relation entre les trois personnages et à l'éducation émotionnelle du PP.

Selon une logique tragique, les passions des personnages reflètent celles des deux empires. Carl succède à Verne comme amant de Barbara au moment où l'Empire du Milieu remplace celui des États-Unis. Les mondes sont structurés selon un principe de correspondance entre le microcosme des personnages principaux et le macrocosme représenté par l'envahisseur.

"I wonder what Kafka would have thought about it. You recall his story, 'The Great Wall of China'. He told how the people in one part of China might be paying taxes to an Emperor, long since dead, not knowing of the new emperor. The country is so large...I walked most of the distance [...]"

Verne nodded. "I suppose historians will someday call that one of the turning points in history."

"It depends, I think, on what kind of historians exist in the future."

"But it did represent something. An end to something and the beginning of something else. Maybe the end of a cycle. As Toynbee or Vico would say."

"Yes the cyclic historians."

"Some of them tend to think our time is going into a period like the Roman period. About the time of Christ. Or later. When the Empire began to retreat. When the pax was beginning to break up."

Harry Liu smiled. "Would you say, then, that you are the last of the Romans? I wonder what that would make us. It's an interesting analogy."

"Interesting?"

"It would seem to make us the first Christians."⁴⁶

L'envahisseur inscrit les relations intimes dans l'histoire de l'humanité et en étend la portée jusqu'à une réflexion métaphysique et/ou théolo-

gique sur la nature de l'homme et de la réalité. Le passage est exemplaire de la manière dont les échelles d'expérience conditionnent la réalité. Les Chinois, imaginés par Kafka, vivent dans le passé du fait de leur isolement. Cette importance de l'échelle spatiale dans la perception du pouvoir temporel est rendue par le résumé de «*The Great Wall of China*» et par la précision «*I walked most of the distance*». Le passage est aussi exemplaire du lien entre niveaux de réalité et de temporisations. De Kafka aux historiens inconnus du futur, de «*story*» à «*history*», temps linéaire et cyclique s'entremêlent. Le passage débute avec le rappel d'une vision fictionnelle de l'histoire, dont l'écoulement d'une vie humaine est une portion signifiante. L'idée de «*turning point of history*», possible interprétation future, marque presque littéralement l'infléchissement de la ligne du temps que la mention des historiens cycliques finit de boucler sur elle-même. À l'illusion d'immortalité de l'empereur suit celle de la progression linéaire de l'histoire, subvertie par l'éternel retour de l'empire romain. Cette conception reste explicitement du domaine de l'«*analogie*» uchronique : fictionnelle («*I wonder what Kafka would have thought*») et théorique («*depends on what kind of historians exist in the future*»). Le passage en met cependant en scène le caractère fascinant, par la répétition d'«*interesting*», et s'achève sur son caractère édifiant «*that would make us the first Christians*». Ce dernier élément introduit en filigrane le fait que l'histoire écrite dépend aussi de la foi, puisqu'elle est transmise par des textes. Il introduit aussi une perspective eschatologique chrétienne qui fait la synthèse entre les deux conceptions théoriquement distinctes : le retour du royaume de Dieu à la fin des temps.

C'est justement cette incompatibilité entre l'écoulement du temps humain et le retour déjà écrit du royaume de Dieu qui est la source des apories sur le temps d'Augustin et des prémices de la compréhension phénoménologique du temps par la prise en compte du moi dans le flot de l'histoire. Enfin, comme nous l'avons déjà évoqué et le retrouverons dans *Siva*, cette idée de la persistance secrète de l'Empire qui fait des personnages les premiers chrétiens quitte progressivement le plan du discours et de la fiction. La même idée réapparaît dans la biographie de l'auteur 25 ans plus tard, et nourrit les ratiocinations des avatars littéraires dans ses derniers romans.

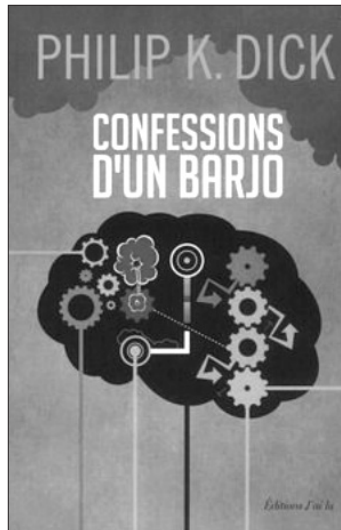
3.2. Confessions d'un Barjo : empirisme et fin du monde

*Confessions d'un Barjo*⁵ est le dernier roman de littérature générale de Dick. Il établit un programme narratif annoncé par le titre repris de Joyce et met en scène le premier avatar de l'auteur à travers l'idiot qui traverse son œuvre.

When I wrote *Confessions*, I had the idea of creating the most idiotic protagonist, ignorant and without common sense, a walking symposium of nitwit beliefs and opinions... an outcast from our society, a totally marginal man who sees everything from the outside only and hence must guess as to what's going on.

In the Dark Ages there was an Isidore of Seville, Spain, who wrote an encyclopedia, the shortest ever written: about thirty-five pages, as I recall. I hadn't realized how ignorant they were then until I realized that Isidore of Seville's encyclopedia was considered a masterpiece of educated compilations for a hell of a long time.

It came to me, then, back in the '50's, to wonder, What if I created a modern-day Isidore, this one of Seville, California, and had him sort of write something for our time like that of Isidore of Seville, Spain? What would be the analog? Obviously, a schizoid person, a loner, like my protagonist. But underneath, most important of all, I wanted to show that this ignorant outsider was a man, too, like we are; he has the same heart as we, and sometimes is a good person.⁶



5. Philip K. Dick, *Confessions d'un Barjo* (*Confessions of a Crap Artist*, 1975) ; J'ai Lu, coll. Littérature générale, 2014.

6. Philip K. Dick, lettre datée du 19 Janvier 1975.

La réflexion du roman repose sur l'opposition entre les Hume et Isidore, dont l'identité est un enchevêtrement entre histoires personnelles et Histoire du monde. Dernier roman réaliste de Dick, et seul publié de son vivant, le texte construit l'expérience fictive du temps du protagoniste dans le discours, posant les bases des mondes suivants qui feront des hallucinations et délires d'Isidore des expériences sensorielles collectives.

3.2.1. Rationalisme et Empirisme

Comme le précise le narrateur avec l'expression : « *All the Charley Humes in the world* », Dick joue ici sur la possibilité de mettre les noms de famille au pluriel en anglais pour opposer deux types de relations à la réalité extérieure. D'un côté l'empirisme de Hume et, de l'autre, le rationalisme d'Isidore de Séville qui s'attache aux mots et à leur origine pour faire la somme des connaissances scientifiques.

L'un des points centraux de la pensée de Hume est de réduire l'importance de la raison dans notre rapport au monde. Hume défend une thèse selon laquelle la raison a un rôle secondaire dans la morale et la science. Les actions dépendent des émotions et le savoir scientifique repose pour bonne part sur des croyances.

La caractérisation de Fay comme « femme fatale », étudiée en première partie, a comme autre niveau de signification l'allégorie de l'illusion de la raison comme fondement de la morale. Celle-ci suit le schéma établi par la société (« *to find herself in a house like that* ») et habite une maison à la pointe de la technologie mais objectivement inadaptée tant au lieu (cf. problème de chauffage) qu'à ses aspirations. Sa réussite sociale n'est qu'une reproduction de schéma établi et son adultère la marque de la prédominance des émotions et du désir sur la morale dans son comportement. Les critiques à son encontre marquent l'opposition entre raison et morale. Ne travaillant pas, Fay a logiquement besoin d'un mari pour assurer son train de vie et elle prend un amant pendant que Charles est à l'hôpital (nous avons déjà évoqué le fait que cette analyse reste de surface). Le comportement de Fay illustre bien la prédominance de l'habitude et du désir.

À l'inverse, Isidore est un schizophrène qui s'imagine avoir une pensée scientifique et rationnelle. Dick joue avec la notion de « *loose association* » des schizophrènes qui établissent des liens superficiels entre différents faits et les trois types d'association d'idées qui fondent pour Hume la base de l'entendement et sa critique du savoir scientifique : l'association par

ressemblance, par contiguïté et par causalité. La critique du rationalisme de Hume tient justement au fait que la causalité est un type d'association d'idées et que la déduction de rapport de cause à effet ne repose que sur une induction inconsciente qui dépend d'une croyance fondée sur l'habitude et non sur la raison.

Pour Hume, la relation de causalité ne tient ni à la réalité objective, physique des choses, ni à la structure logique de notre pensée, mais à un facteur psychologique : il existe dans l'esprit humain une tendance universelle à passer d'un terme à un autre qui naît de l'expérience de la répétition. L'expérience, en effet, nous montre la constance de certaines successions : la glace suit le froid, l'ébullition suit le feu. L'idée de causalité naît en fait de l'habitude.⁷

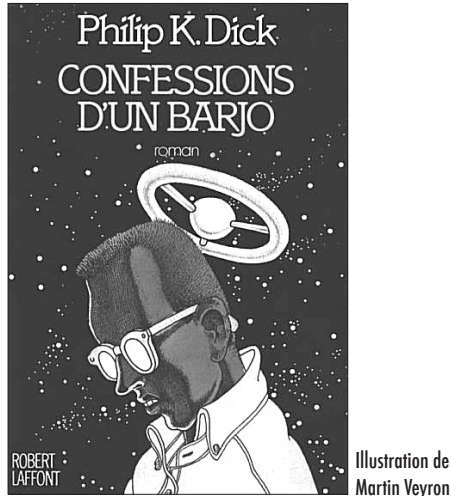
On retrouve dans les types d'association d'idées les liens sur lesquels jouent précisément les métalepses depuis leur acception classique comme sous-genre de la métonymie. Le lien entre microsome et macrocosme est rendu dans le récit par le lien entre la psychologie d'Isidore et sa vision de l'univers. Hume s'inspire du système newtonien des forces d'attraction pour décrire les mécanismes inconscients d'association. Dick prend la mesure de la métaphore et la projette dans le récit en faisant interpréter par un schizophrène les événements de son expérience locale comme significatifs du destin du monde et de l'univers.

Les empiristes, en posant la question des conditions concrètes du savoir, ont aussi problématisé la question du langage, que la tradition idéaliste et rationaliste classique tendait à considérer comme un moyen transparent (et donc, simple vecteur sans effet sur la réalité qu'il désigne). Cette problématisation est projetée par Dick dans les habitudes de lecteur d'Isidore, dont la culture scientifique est fondée sur la lecture de *pulps* de science-fiction, qu'il pense être des sources fiables et objectives. La pensée d'Isidore est l'allégorie distancée du nominalisme rationnel d'Isidore de Séville et de la critique empiriste de la pensée rationnelle. Obsédé par les « *patterns* » dont il suppose la vérité universelle, Isidore illustre l'idée de Hume selon laquelle le rationaliste confond habitude et vérité : le fait que le soleil se lève à l'Est tous les matins n'apporte pas la certitude rationnelle qu'il en sera de même demain.

Fable philosophique, qui met à distance tant le rationalisme classique que l'empirisme depuis une posture phénoménologique moderne qui

7. Christian GAUDIN, *La Philo pour les nuls*, First, coll. Pour les Nuls, 1997, p. 277.

équilibre les deux, *Confessions d'un Barjo* met en récit le rapport entre expérience directe et médiatique, raison et émotion, causalité et hasard.



3.2.2. Fable sur le temps

Confessions d'un Barjo débute par une métalepse. Le narrateur s'adresse directement au lecteur. «*I*» est le premier sujet du texte et confronte directement sa perception de la réalité et du temps à celle du lecteur.

I am made out of water. You wouldn't know it, because I have it bound in. My friends are made out of water, too. All of them. The problem for us is that not only do we have to walk around without being absorbed by the ground but we also have to earn our livings.

Actually, there's even a greater problem. We don't feel at home anywhere we go. Why is that?

The answer is World War Two.

World War Two began on December 7, 1941. In those days I was sixteen years old and going to Seville High. As soon as I heard the news on the radio I realized that I was going to be in it, that our president had his opportunity now to whip the Japs and the Germans, and that it would take all of us pulling shoulder to shoulder. The radio was one I built myself. I was always putting together superhet five-tube ac-dc receivers. My room was overflowing with earphones and coils and condensers, along with plenty of other technical equipment.

The radio announcement interrupted a bread commercial that went: "Homer! Get Homestead bread instead!"^{8a}

8. Philip K. DICK, *Confessions d'un Barjo*, op. cit. (a) pp.3-4 ; (b) p.4 ; (c) p.6 ; (d) p.12.

Le mouvement centrifuge, du temps phénoménologique au temps historique, est initié dès les premières phrases. Ce mouvement est inscrit dans le corps du personnage dont la première préoccupation est de retenir l'eau dont il est constitué. Le premier paragraphe est significatif de l'imbrication entre échelle de la réalité et échelle temporelle. En passant d'un présent « éternel », ou de vérité générale, à un présent renvoyant à des habitudes et à un mode de vie, le texte glisse d'une perception interne à une première ébauche de réalité sociale. « I » s'inscrit dans un groupe dont la survie dépend de cette capacité à ne pas se diluer dans le monde et à trouver un travail. Cette contrainte professionnelle cache un problème plus grave de déracinement, d'incapacité à trouver sa place malgré celle attribuée par la société, c'est à dire, une crise immédiatement mise en perspective de l'histoire du monde.

Le passage insiste sur la fonction du narrateur. Il révèle ce que le lecteur ne pourrait deviner, faute d'avoir accès à son intériorité (« *you wouldn't know* »). De même, c'est la radio qu'il a lui-même fabriquée qui lui donne accès aux événements mondiaux qui donnent sens à son malaise collectif. Cette extension de la réalité par les médias est précisée par le narrateur lui-même : « *"We expand our environment," I said. "We learn through the written word. We'd never even know about far-distant places such as Siam if we couldn't read." I went on, amplifying this idea; he listened but said nothing.* »

Les connaissances générales dont il est le relais, du corps humain constitué d'eau (et donc perméable à son environnement) au déroulement de l'histoire, se mélangent et prennent un sens personnel. L'image de la chambre « *overflowing with earphones and coils and condensers* » hypostasie la fonction du personnage et sa tendance à empiler les informations dans le désordre et souligne le caractère compulsif de cette captation/transmission d'informations (« *I was always putting together* ») en marge des voies normales de l'éducation (« *going to Seville high* »). Cette hiérarchie biaisée des informations est appuyée par le fait que le message du président interrompt une publicité, et non l'inverse. Cette interruption est significative de la manière dont les médias construisent un flux temporel spécifique qui met en jeu des niveaux de temporisation différents.

Le temps vécu par le narrateur passe du présent éternel du fait scientifique aux souvenirs personnels de l'histoire. La distension syntagmatique de l'âme entre passé et présent relie des échelles temporelles sur l'axe paradigmatique et mélange allègrement humour et événements tragiques, fait scientifique et interprétation personnelle.

“Those crummy little yellow-bellies,” Hermann said. “You know, they have no culture of their own. Their whole civilization, they stole it from the Chinese. You know, they’re actually descended more from apes; they’re not actually human beings. It’s not like fighting real humans.” “That’s true,” I said.

Of course, this was back in 1941, and an unscientific statement like that didn’t get questioned. Today we know that the Chinese don’t have any culture either. [...] It wasn’t long after December 7 that the military authorities put up the notices on the telephone poles, telling Japs that they had to be out of California by such and such a date.^{8b}

Ce second passage est typique de l’humour grinçant de Dick qui rappelle un stéréotype passé pour mieux dénoncer son extension actuelle. Au travers de ce jeu sur les stéréotypes, Dick dénonce l’identité narrative que les USA, en pleine chasse aux sorcières au moment où il écrit, projette sur ses ennemis successifs. Le mélange entre pseudo science, fait historique et fictions pour enfant dénote la conception erronée du monde qui justifie le racisme des États-Unis, matérialisé par l’annonce par affiche de l’expulsion des Japonais de Californie. La généralisation abusive apparaît dans le fait qu’Isidore ne connaît qu’un Japonais : « *The only Jap that I knew at all was a Jap who lived across the street from us, an insurance salesman.* » La vision de M. Watanaba, représentant de l’empire du Soleil Levant, qu’Isidore compare à un personnage de fiction, met sur le même plan propagande gouvernementale, éducation officielle, culture et imaginaire personnel.

The notion that Mr. Watanaba looked like Jack Pumpkinhead could never have occurred to me if I hadn’t read the Oz books in my younger years; in fact I still had a few of them around my room as late as World War Two. I kept them with my science-fiction magazines, my old microscope and rock collection, and the model of the solar system that I had built in junior high school for science class. When the Oz books were first written, back around 1900, everybody took them to be completely fiction, as they did with Jules Verne’s books and H.G. Wells’. But now we’re beginning to see that although the particular characters, such as Ozma and the Wizard and Dorothy, were all creations of Baum’s mind, the notion of a civilization inside the world is not such a fantastic one. Recently, Richard Shaver has given a detailed description of a civilization inside the world, and other explorers are alerted for similar finds. It may be, too, that the lost continents of Mu and Atlantis will be found to be part of the ancient culture of which the interior lands played a major role.

Today, in the 1950s, everyone’s attention is turned upward, to the sky. Life on other worlds preoccupies people’s attention. And yet, any moment, the ground may open up beneath our feet, and strange and mysterious races may pour out into our very midst. It’s worth thinking about,

and out in California, with the earthquakes, the situation is particularly pressing. Every time there's a quake I ask myself: is this going to open up the crack in the ground that finally reveals the world inside? Will this be the one?^{8c}

La succession des empires est perçue avec des yeux d'enfant. La réminiscence des années 40 est nourrie par des souvenirs de lectures d'enfance. Ceux-ci, ayant trait à un passé mythique ou à l'avenir de l'humanité, finissent de dessiner la distension de l'âme du narrateur entre souvenir, vision et attente mais projetée à l'échelle historique. Le statut des œuvres, entre fiction et science, est aussi ramené à une question d'évolution historique du savoir : ce qui est fiction peut devenir réalité au gré des découvertes.

Les civilisations de Mu et d'Atlantis sont intégrées à la même chronologie que celles du Japon ou de la Chine. Le nœud entre axes syntagmatique et paradigmatique est rendu par l'enchaînement entre les continents perdus, les récits de science-fiction de Verne et de Wells qui interrompent le retour vers le passé et font repartir le texte vers les années 1950 et à la fin possible de la Californie dont la conscience collective est tendue vers sa possible destruction par un tremblement de terre. On remarque que l'interprétation des œuvres suit une évolution historique. Elle conduit cependant le personnage à envisager la reprise d'un cycle, la redécouverte d'une civilisation souterraine après l'engloutissement de la Californie.

Le nœud entre flux et niveau est aussi traduit par la distribution spatiale en strates, dessinées par le regard, des profondeurs de la mer au ciel.

La métonymie (« continents » pour « empires ») poursuit l'insistance sur la matérialité du savoir, de la composition aqueuse du narrateur aux objets de sa connaissance du monde. Le fait que les supports de l'information sont concrets et peuvent être datés suffit à faire des informations elles-mêmes des fragments de réalité. Le narrateur est incapable de hiérarchiser ces informations sur le plan paradigmatique tant en termes temporels, entre niveaux de temporisation, qu'ontologiques, entre réalité et fiction. Il les insère à un récit unique de l'histoire du monde dans lequel il postule des relations de cause à effet.

Ce jeu sur la possession du contenant comme preuve du contenu, et le mélange aléatoire de faits historiques constituant la nature secrète de la réalité, est résumé dans l'image suivante :

It was from the *American Weekly*, not from any magazines, that I got my interest in science.

Possibly you remember the article they had, in the May 4th 1935 issue, on the Sargasso Sea. At that time I was ten years old, and in the high fourth. So I was just barely old enough to read something besides funny books. There was a huge drawing, in six or seven colors, that covered two whole opened-up pages; it showed ships, stuck in the Sargasso Sea, that had been there for hundreds of years. It showed the skeletons of the sailors, covered with sea weed. The rotting sails and masts of the ships. And all different kinds of ships, even some ancient Greek and Roman ones, and some from the time of Columbus, and then the Norsemen's ships. Jumbled in together. Never stirring. Stuck there forever, trapped by the Sargasso Sea.^{8d}

Le passage mêle histoire personnelle et histoire secrète du monde, mélangeant dans le désordre (« *jumbled in* »), passé et futur, marche de l'histoire et fin du temps. La date du magazine situe la connaissance dans le temps tout en introduisant par le titre « *American Weekly* » la conception cyclique de la marche des empires que l'empilement des épaves connote, tout comme les piles de magazine qui en matérialise l'écoulement. Poursuivant la métaphore de la réalité invisible qui s'étend sous la surface, le dessin du fond marin révèle aussi le fonctionnement morbide de l'inconscient du personnage. À la manière des vanités (« *skeletons covered with seaweeds* »), en mêlant vision personnelle de la réalité et perspective historique, le dessin renvoie aussi les États-Unis aux limites de leur destinée manifeste. Les limites sont temporelles, puisque le dessin évoque sa fin possible. Elles sont aussi éthiques, l'empire des libertés pouvant se transformer en son contraire, comme le suggère l'évocation des lois ségrégationnistes. Celles-ci sont justifiées par le mépris aussi patriotique qu'infondé du personnage pour ses ennemis orientaux de la seconde guerre mondiale puis de la guerre froide.

La peur du tremblement de terre, partie intégrante de l'identité narrative californienne, finit d'intégrer la Californie à la marche des empires. L'histoire contemporaine est tendue vers une apocalypse annoncée par les scientifiques. Son passé, comme son avenir, apparaît comme un empilement de constructions humaines, des composants de radio aux dessins d'épaves en passant par des récits de science et de fiction. Ces fragments de réalité sont mis en relation par des médias dont l'existence matérielle et palpable teinte d'objectivité le mélange entre souvenir, connaissance et fantôme de la vision du monde qu'ils véhiculent.

Le premier chapitre du roman est marqué par la confusion entre histoire personnelle et histoire de l'humanité, « *story* » et « *history* ». Dans ce

roman réaliste, la confusion est construite au niveau du discours par les métaphores filées : l'image de la perméabilité du corps introduit l'eau des fonds marins, les composants de radio entassés annoncent les morceaux d'épaves.

L'entrée du lecteur dans la diégèse est marquée par une confusion syntagmatique construite par les allers-retours temporels de l'esprit du narrateur. Ceux-ci s'accompagnent d'une confusion paradigmatique généralisée entre niveaux de temporisation d'une part, et expérience directe et médiatique d'autre part.

La confusion d'échelles introduit la logique centripète par laquelle tous les événements du monde sont signifiants pour le personnage et, inversement, la logique centrifuge par laquelle les événements de l'intrigue locale sont projetés sur le monde et prennent un sens universel.

La confusion entre fiction et réalité, temps du récit et temps du monde, est mise en abyme par le double statut de narrateur d'Isidore. Il l'est non seulement pour le lecteur mais aussi pour les autres personnages, puisque c'est lui qui supplée aux médias entre les narrateurs délégués. Il est un acteur de l'intrigue en faisant à Charles le récit de la relation adultère de Fay et Nathan. Il raconte aussi la relation entre ces personnages au sein du groupe de M^{me} Hambro qui attend la fin du monde. Cette double fonction conduit à l'instauration d'une double temporalité, entre déroulement d'une histoire personnelle et interprétation eschatologique, chaque niveau de temporisation correspondant, comme l'annoncent déjà les premières phrases du texte, à un groupe social spécifique.

L'intrigue principale, la désintégration du mariage de Charles et Fay, est racontée par les différents protagonistes et suit une progression linéaire. L'interprétation d'Isidore, nourrie par le groupe de M^{me} Hambro, lui donne un sens cyclique et universel en en faisant des indices de la fin du monde.

Le premier cycle de fin du monde est celui de la destruction récurrente des livres d'Isidore par ses parents. La destruction des livres donne un sens local et personnel à la destruction généralisée de la seconde guerre mondiale.

Neither of them had any education scientific or otherwise. They always discouraged me and Fay from reading, and off and on during my childhood they raided my rooms and burned everything in the way of reading material that they could get their hands on, even library books. During World War Two, when I was in the Service and overseas figh-

ting on Okinawa, they went into my room at home, the room that had always belonged to me, gathered up all my science-fiction magazines and scrapbooks of girl pictures, and even my Oz books and *Popular Science* magazines, and burned them, just as they had done when I was a child.^{9a}

De la même manière qu'à l'ouverture du roman, la hiérarchie entre l'importance des événements est inversée. La guerre du Pacifique semble servir d'arrière plan à une invasion plus inquiétante de sa chambre. La période historique n'est qu'un épisode durant lequel se répète la destruction de ses livres. Le fait que les livres de la bibliothèque soient détruits en même temps que ses livres personnels renvoie à sa confusion entre réalité publique, sanctionnée par la société et réalité privée.

Le caractère récurrent de cette fin du monde est à la fois dénoncé par le personnage (« *off and on* » et « *it's a pattern* » dans le passage suivant) et rendu par la répétition dans le texte, comme en témoigne le passage suivant tiré du chapitre 17 (sur 20). Dans ce passage, les livres ont été brûlés par sa sœur, Fay, qui reproduit ainsi le schéma familial.

The business of burning my things was dirty. And it wasn't the first time. They did exactly the same thing during World War Two and even before that. It's a pattern. Probably I should have expected it. Anyhow, I was able to salvage my geological collection. Naturally none of the samples making up that exhibit had been consumed.

The day that Charley Hume killed himself I had been feeling unusually depressed since getting out of bed. Of course, at the time I did not know the reason for my depression. Mrs. Hambro in fact remarked on my unusual mood. I spent the day outdoors working in the Hambros' terraced gardens, one of the tasks I had undertaken as a means of repaying them for their hospitality.^{9b}

L'incendie des livres est associé au suicide de Charles qui constitue l'aboutissement de l'intrigue. Le passage joue ici sur une fausse coïncidence. Fay se venge du fait qu'Isidor ait raconté sa relation avec Nathan, mais Isidore, qui ne perçoit pas les enjeux, ne comprend pas la raison de cette vengeance. Il l'attribue à un cycle historique qui lui est propre. Celui-ci est lié à sa fonction de répétiteur, assurant lui-même la transmission de son savoir :

Later I helped put the children to bed. I read a story to them from the Oz book. It made me feel strange to be reading one of the stories that I knew so well... books so much a part of my life, and these children had

9. Philip K. Dick, *Confessions d'un Barjo*, *op. cit.* (a) p. 14 ; (b) p. 191 ; (c) p. 72 ; (d) pp. 109-110.

not even been born until the 'fifties. They hadn't even been alive during World War Two.^{9c}

Comme en témoigne ce passage, l'incapacité d'Isidore à hiérarchiser les informations et à se placer de manière pertinente dans les échelles historiques est traduite par l'absence de ponctuation et de connecteurs logiques. Le *stream of consciousness* met en continuité, regard rétrospectif sur la journée des enfants, leur place dans la chronologie et l'histoire du vingtième siècle, historiographie officielle et fiction pour enfants.

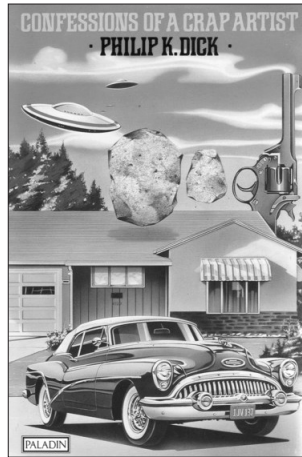


Illustration de
Ean Taylor

La concordance-discordante est construite par l'interprétation de l'intrigue. Celle-ci suit la désintégration progressive du mariage de Fay et Charles. La crise conjugale débute au chapitre 3 avec le coup porté par Charles à son épouse, elle se poursuit avec la crise cardiaque de Charles et son hospitalisation durant laquelle Fay prend un amant, et elle culmine avec le suicide du mari. Tous les événements sont interprétés par Isidore, non pas comme des événements quotidiens et affectant des êtres spécifiques, mais comme des signes de la fin du monde. Cette vision est nourrie par le groupe de M^{me} Hambro qui apporte une sanction collective à la confusion d'Isidore.

Le groupe donne un sens nouveau au «*they*» qui menace Isidore. Dans le premier passage «*they*» renvoie à ses parents, dans le second il est indéterminé. Entre temps, comme le montre le passage suivant tiré du chapitre 10, «*they*» a été redéfini par Claudia Hambro comme une menace eschatologique mélangeant motif science-fictionnel et discours religieux. «*They's why I'm here*» inscrit dans la phrase, par le glissement du pronom pluriel

à un concept singulier, la distorsion du raisonnement qui fait de «*they*» la cause première des événements de l'intrigue. Ce groupe pré-«New-Age» éclaire les contraintes professionnelles («*I spent the day outdoors working in the Hambros' terraced gardens*») et le malaise des amis composés d'eau du premier paragraphe ainsi que leur décalage avec le monde («*some of them facetious in tone*»).

"Our group has made several scientifically-authenticated sightings," Mrs. Hambro continued. "We've established contact with these evolved superior beings who are in control of the universe and who are directing the cosmic radiation here in an effort to save us from our own anti-christ. I saw the anti-christ last night. They's why I'm here. I knew then that I had to contact you and get you into our group. We've had eleven or twelve people contact us in the last week or so, due to various articles printed in newspapers, some of them facetious in tone." From this manila envelope she got a newspaper clipping and passed it to me. The clipping read:

LOCAL SAUCER GROUP SAYS SUPERIOR BEINGS

CONTROLLING MAN, LEADING US TO WORLD WAR III

Inverness Park. World War Three will begin before the end of May, and not to destroy man but to save him, according to Mrs. Edward Hambro of Inverness Park, Marin County. The flying saucer group of which she is the spokesman declares that several psychic contacts have been made with the "superior beings who are in control of our lives," and who "are leading us to material destruction for the purpose of spiritual salvation," Mrs. Hambro's words. The group meets once a week to report sightings of UFOs, unidentified flying objects. There are twelve members of the group, from Inverness Park and surrounding towns of north west Marin County. They meet in Mrs. Hambro's home. "Scientists know that the world is about to explode," Mrs. Hambro declared. "Either from a build-up of internal pressures, or from man-made atomic radiation. In any case, man must prepare for the end of the world."^{9d}

Ce long passage établit un modèle appliqué à tous les envahisseurs du reste de l'œuvre de Dick. En premier lieu, l'invasion est celle d'êtres supérieurs indéterminés venus de l'espace pour libérer l'humanité d'un démiurge, ici un antéchrist local, qui contrôle déjà la réalité. Cette menace de fin du monde est conçue comme rédemptrice par ceux qui l'attendent. L'envahisseur apparaît dans les médias, ce qui, pour Isidore, est une preuve de sa réalité. La reproduction du titre de l'article appuie la matérialité de la réalité officielle. Le groupe initie une temporalité propre. La perspective d'une troisième guerre mondiale introduit la fin de l'histoire et annonce l'apocalypse. Le titre de la dépêche insiste sur la collusion d'échelle en débutant par «local». L'imminence de l'événement est une constante de

la pensée millénariste et repose sur une confusion entre échelles temporelles : le destin de l'humanité devient une donnée quotidienne.

Cette révélation, qui fait suite à celle d'une civilisation souterraine attendue par Isidore, introduit une temporalité cyclique : le groupe se réunit toutes les semaines pour préparer le retour du Royaume de Dieu. Le lieu n'est pas non plus choisi au hasard : Inverness est une ville d'Écosse située près du Loch Ness. « *Inverness Park* » renvoie au mélange entre croyance et fait scientifique tout en poursuivant la série d'images sous-marines contenant des vestiges des temps anciens. Après la radio et la presse, les contacts psychiques introduisent le média immatériel nécessaire à la rationalisation du contact avec les êtres supérieurs.

Claudia Hambro donne un sens nouveau aux sensations d'Isidore qui deviennent toutes des indices confirmant la fin du monde. Ce discours s'oppose au discours rationnel de Fay.¹⁰ Isidore est tout au long du texte à la croisée des discours comme il est sur le fil de deux réalités.

Les diverses répétitions, dans la coupure de journal, dans le dialogue ci-dessus puis dans le passage suivant par Mrs. Bruce sous hypnose, doublées par les remontrances de Fay systématiquement précisées par le narrateur, créent un effet d'écho : « *On Friday, in spite of my sister cursing me out in her usual terms, I walked up the road to Inverness Park to Claudia Hambro's house and attended the meeting of the group.* »^{11a}

Cet écho marque la double temporalité en ponctuant la progression linéaire. L'intégration d'Isidore au groupe culmine quand il est choisi pour révéler la date précise de la fin du monde.

After an interval of sighing and murmuring, Mrs. Bruce said that the evolved beings had definitely decided to put an end to the Earth, and that only those who had established contact with the genuine forces of the universe would be saved. They would be taken off Earth in a flying saucer a day or so before the conflagration. After that, Mrs. Bruce passed

10. « "Have you had queer sensations recently, like silk being drawn across your stomach?" she asked me. "Or heard loud whistles, or people talking? I hear them saying, 'Don't wake Claudia. It's not time for her to awake.'" — "I have had some sensations," I said. For the past month I had had a terrible tight feeling around my head, as if my forehead were about to burst. And my nose had been so constricted that I had been almost unable to breathe. Fay had said it was the usual sinus inflammation that people felt so near the ocean, with the strong winds, plus the pollen from all the flowers and trees, but I had never been convinced." — "Are they getting stronger?" Mrs. Hambro asked. — "Yes," I said. — "Will you be over Friday afternoon?" she said. "To the group? When it meets?" » Philip K. DICK, *Confessions d'un Barjo*, op. cit., p. 111.

11. Philip K. DICK, *Confessions d'un Barjo*, op. cit. (a) p. 133 ; (b) p. 135 ; (c) p. 136.

into a deep sleep, during which she snored. Finally Mrs. Hambro had her wake up by counting to ten and clapping her hands.

[...] Mrs. Bruce stated that the person who should go had just come into the group this day, and that he came alone. Obviously they meant me. When she had awakened Mrs. Bruce, Mrs. Hambro told me to shut my eyes and go to the table and take a slip from each pile.

With everyone watching, I walked to the table and selected two slips. The first said April. The second said twenty-third. So the world, according to the superior evolved beings that control the universe, would end on April twenty-third.^{11b}

Le passage construit l'interprétation du temps en partant de données imprécises (« *an interval* ») puis établit un calendrier repéré par rapport à une date inconnue (« *a day before the conflagration* »). Le décompte de Mme Hambro représente une autre découpe arbitraire du temps. L'arrivée d'Isidore dans le groupe « le jour-même » poursuit cette interprétation arbitraire. La consécution des actions est interprétée comme chaîne de conséquence. Les répétitions de « *Mrs. Bruce* » et de « *Mrs. Hambro* » figurent dans le passage le cycle dont elles annoncent le retour et construisent un contrepoint ironique entre la logique d'auto-persuasion et l'interprétation de l'origine du message. La simple description de la scène devient raisonnement par l'effet du seul « *So* » par lequel débute la dernière phrase. Les deux morceaux de papier, qui ont tout d'un tirage au sort, s'inscrivent dans la liste de « *crap* » d'Isidore. Le regard distancié note les ronflements de Mrs Bruce sans conclure à la fausseté de l'hypnose. L'ironie fonctionne par collusion d'échelle. Le décompte jusqu'à dix fait pendant au compte à rebours jusqu'à la fin du monde, sans que le narrateur, très attaché aux détails, n'en relève l'absurdité.

Cette scène conduit à une réinterprétation de l'histoire personnelle d'Isidore et de sa fonction de relais narratif. Le hasard et la télépathie remplacent la radio et la lecture :

It made me feel strange to realize that I had been picked to select and announce the date on which the world would end. But all along, as I acknowledged, these superior forces had been controlling me ; they had brought me from Seville to Drake's Landing, no doubt for this purpose. So in a sense there was nothing odd about my going to the table and picking out the dates. Actually, we were quite calm at this point. Everyone in the room had his feelings under control. We had coffee and sat in semi-silence, meditating about it.

There was some discussion as to whether we should notify the San Rafael Journal and the Baywood Press. In the end we decided that there was no point in making a public statement, since those to be saved by

the superior evolved beings – which we referred to as the SEBs – would be notified by direct mental telepathy.^{11c}

La réinterprétation de la venue d'Isidore comme signifiante pour l'histoire du monde apparaît dans le nom des lieux : « *from Seville to Drake's Landing* ». Les noms renvoient à l'histoire de la conquête du continent américain : Francis Drake est une figure historique du XVI^e siècle. Premier anglais à faire le tour du monde, il fut aussi un des principaux artisans de la victoire de l'Angleterre sur l'Invincible Armada espagnole, de Hume sur Isidore de Séville. Le nom des lieux évoque cet affrontement historique et reprend l'image des épaves au fond de la mer. Le lieu « *Drake's Landing* » renvoie en même temps au mouvement des immigrants, interprétés par les Américains comme complétion de la progression vers l'Ouest de l'humanité, et à la venue prochaine des « SEBs » par l'image de l'atterrissage de la soucoupe volante. À partir de ce passage dans le roman, les actions de Charles, qui tue ses animaux avant de se suicider à la fin du chapitre 16, sont toutes perçues comme des signes annonciateurs de la fin du monde :

The group, after discussing it, came to the conclusion that the death was a symptom of the anarchy and dissolution attending the last agonies of the Earth before it became superceded. But we had still not decided whether I should go over. We put Marion Lane into a trance – Mrs. Hambro doing the actual hypnotizing – and she said that probably I should try to get in touch with Nat Anteil and find out if Fay wanted to see me. Because of the data that I had turned over to the group concerning Fay and Nat, the group had taken an active interest in their situation, viewing it as a manifestation on an earthly plane of certain super-terrestrial forces. None of us had been clear as to the nature or plan of these forces; we did not expect the goal to be revealed until the very end. That is, until toward the end of April, 1959. Meanwhile we had all kept in touch, as we did with everything else going on.^{12a}

Figurant la dissolution de sa vision du monde dans celle du groupe, Isidore interprète les faits qui le concernent directement en utilisant le pronom « *we* » dont dépendent désormais les actions de « *I* ». Alors qu'Isidore donne depuis le début du texte tous les détails permettant au lecteur de comprendre le suicide de Charles, lui-même s'en remet au groupe pour comprendre. Comme nous l'avons évoqué en première partie, le déséquilibre entre les points de vue laisse au lecteur une marge d'interprétation. La conclusion du groupe sert de contrepoint humoristique aux hypothèses du lecteur, relayées par les questions de Fay, quant au massacre des animaux.

12. Philip K. DICK, *Confessions d'un Barjo*, *op. cit.* (a) p. 194 ; (b) p. 196 ; (c) p. 241 ; (d) pp. 242-243 ; (e) pp. 244-245 ; (f) p. 246 ; (g) p. 241.

Faisant montre de la même absence de hiérarchisation établie au premier chapitre, l'annonce du suicide dans le journal « confirme » le lien entre les deux, en reprenant la typographie du titre de journal :

The item published in the Baywood Press merely mentioned that Charley Hume of Drake's Landing had "taken his own life," due apparently to despondency over ill-health. The article mentioned that he had had a heart attack and had been just released from the hospital. It did not mention Nathan at all, only that "he is survived by his widow, Fay, and his two daughters Elsie and Bonnie." The headline read :

C. B. HUME ENDS OWN LIFE^{12b}

L'histoire personnelle de Charles devient l'histoire du monde. L'abréviation du nom de Charles fait un écho sonore et graphique aux « SEBSs ». Le calendrier légal de la succession de Charles est intégré par Isidore à sa propre perception du temps : « *A week or so later I received a letter from an attorney in San Rafael named Walter W. Sipe, informing me that I was wanted at ten in the morning on April 6th in his office on B Street. It had to do with the C. B. Hume estate.* » Ayant hérité de la moitié de la maison, Isidore décide de vendre ses parts à sa sœur parce qu'il sait que la fin du monde est imminente. Cette décision marque le croisement du temps divin et du temps de l'intrigue. La mort de Charles est temporaire puisque l'apocalypse s'accompagne de la résurrection des morts. Le passage suivant oppose l'idée d'un savoir pré-écrit, une connaissance fondée sur la répétition, et le scepticisme fondé sur une observation des faits.

My reasoning was that I wanted everything set up the way it was supposed to be. It seemed to me that there was a very good chance that on April twenty-third Charley Hume would come back to life. Of course, this was not a certainty. The future never is. Anyhow, I felt that this increased the chances. According to the Bible, when the world ends the dead arise from their graves at the sound of the last trumpet. In fact, that's one of the ways that the end of the world is known to be coming, when the dead arise. It's a piece of strong verification of the theory. During the month that I lived there in the house I felt his presence grow more and more real, as he neared closer and closer to the moment of his return to life.

I felt it especially at night. Beyond any doubt he was close to resuming his existence in this world.^{12c}

C'est le temps d'Isidore, et non celui de l'intrigue qui détermine la longueur du texte. Le chapitre 16 marque le climax de l'intrigue amoureuse, le dernier chapitre celui de son interprétation par Isidore.

When April twenty-third arrived I woke up while it was still dark. I lay in bed awhile, so keyed-up that I could barely stand it. Then at **five-thirty a.m.** I got out of bed and got dressed and ate breakfast. All I could get down was a bowl of Wheat Chex, incidently. And a dish of apple sauce. I lit a fire in the fireplace in the living room and then I began walking around the house. I didn't know exactly where Charley would first be seen, so I tried to cover every part of the house, be in each room at least **once every fifteen minutes.**

By noon I was so conscious of him that I kept turning my head and catching a glimpse of him out of the corner of my eye. But at two o'clock I had a distinct feeling of let-down. I had a cheese sandwich and a glass of milk and that made me feel better, but the sense of his presence did not become any stronger.

When six o'clock came, and he still hadn't come back to life, I began to become uneasy. So I telephoned Mrs. Hambro.

"Hello," she said, in that hoarse voice.

I said, "This is Jack Seville." (What I meant, of course, was Jack Isidore.)

"I wondered if you'd noticed anything definitive."

"We're meditating," she said. "I thought you would be with us. Didn't you catch our telepathic message?"

"When was it sent out?" I asked.

[...] **At eleven-thirty** that evening I was really getting worried. I again telephoned Mrs. Hambro, but this time got no answer.

By a quarter of twelve I was virtually out of my mind with worry. I had the radio on and was listening to a program of dance music and news. Finally the announcer said **that in one minute it would be twelve midnight.** He gave a commercial for United Airlines. Then **it was twelve.** Charley hadn't come back to life. And it was April twenty-fourth. The world hadn't come to an end.

I was never so disconcerted in my entire life.^{12d}

L'obsession temporelle du personnage est marquée par la ponctuation des heures, de plus en plus rapide à mesure que progresse la journée. La succession des heures, qui suggère le regard constant porté sur la pendule, marque le retour final d'une conception cyclique de l'histoire de l'humanité à une vision locale et personnelle. Le détail de ce que mange Isidore rappelle la réinterprétation de ses sensations par Claudia Hambro («*silk drawn across your stomach*»). L'erreur d'Isidore sur son propre nom renvoie directement à Isidore de Séville, soit au personnage dont il est inspiré et dont la vision du monde devient obsolète avec le passage. Le coup de téléphone, plus efficace que le message télépathique, marque le retour à un médium réaliste. Cette journée minutée conduit le narrateur à réinterpréter sa vie entière. L'abandon de l'idée du cycle eschatologique provoque un retour des thèmes évoqués dans le premier chapitre.

Not only had Charley Hume not returned to life but the world had not come to an end, and I realized that a long time ago Charley was right in what he said about me; namely, that I was a crap artist. All the facts that I had learned were just so much crap.

I realized, sitting there, that I was a nut.

What a thing to realize. All those years wasted. I saw it as clearly as hell; all that business about the Sargasso Sea, and Lost Atlantis, and flying saucers and people coming out of the inner part of the earth – it was just a lot of crap. So the supposedly ironic title of my work wasn't ironic at all. Or possibly it was doubly ironic, that it was actually crap but I didn't realize it, etc. In any case, I was really horrified. All those people over in Inverness Park were a bunch of cranks. Mrs. Hambro was a psycho or something. Possibly even worse than me.

No wonder Charley left me a thousand dollars for psychoanalysis. I was really on the verge of the pit.

Good god, there hadn't even been an earthquake.

Now what was there left for me to do? I had a few more days left to me in the house, and a couple hundred dollars of the cash that Fay and Nathan had given me.^{12e}

Ce retour marque un glissement métafictionnel. Ce qui était interprété comme destin de l'humanité devient la marque de la vie psychique du narrateur. Suivant la structure de la fugue, le passage reprend explicitement tous les éléments déjà apparus sous forme d'illustration au début du texte, titre y compris, décalés d'un niveau depuis un ensemble de vérités révélées par un texte prophétique à « *a lot of crap* ». La reprise accélérée figure la fin d'un monde à travers l'image de la vie défilant devant les yeux, transformée ici en un feuilletage rapide des pages qui ont nourri sa vision du monde. Ce décalage métalectique du propre au figuré se conclut dans le passage par le jeu sur « *pit* » et « *earthquake* » qui dénote le retour d'une interprétation extérieure et collective à un sens intérieur spécifique. L'image du bord du gouffre semble réinstaurer une compréhension linéaire et rationnelle de son état.

On remarque cependant que la répétition des thèmes du premier chapitre dessine une autre forme de cycle qui correspond aux obsessions récurrentes du narrateur psychotique. L'interprétation lucide de la chaîne de cause à effet, porte toujours des signes de psychose, en particulier l'enchaînement ludique, et métalectique, entre le sens figuré de « *pit* » et le tremblement de terre. La prise de conscience de l'inévitabilité du temps linéaire, impliquant la mort définitive de Charles, est de courte durée. Le dernier paragraphe du roman marque la reprise du cycle obsessionnel et psychotique du narrateur qui, s'il a pris conscience de la nécessité pour

lui de suivre une psychothérapie, décide d'y appliquer toute sa folie, et de repousser d'autant dans le temps le début de sa rédemption :

A couple of days before I had to I left the house that Charley and Fay had built – Fay's house – and started back to the Bay Area.

As the bus drove along I considered how I would locate the best analyst. In the end I decided to get the names of every one of them practicing in the Bay Area, and visit each of them in turn. In my mind I began putting together a questionnaire for them to fill out, telling the number of patients they had had, the number of cures, the number of total failures, length of time involved in cures, number of partial cures, etc. So on the basis of that I could draw up a chart and compute which analyst would be the most likely to give me help.

It seemed to me that the least I could do was try to use Charley's money wisely and not squander it on some charlatan. And on the basis of past choices, it seems pretty evident that my judgment is not of the best.^{12f}

Le personnage revient d'où il est parti («*started back*») et à ses obsessions pour l'archivage et le classement des informations. Cette prise de conscience à la Pyrrhus finit de figurer la manière dont le temps cyclique est avant tout un symptôme du fonctionnement de son esprit projeté sur l'univers entier.

L'invasion des SEBs reste circonscrite à l'esprit du personnage nourri par l'hystérie collective du groupe de M^{me} Hambro. Isidore livre les «*dramatized facts*» (chapitre 17) qui reposent sur une confusion entre niveaux de temporisation, la mort de Charley comme signe de la fin du monde, et sur la concordance discordante entre le déroulement linéaire de l'intrigue et un temps cyclique, fait de «*patterns*».

Son expérience du temps est bien, dans les termes d'Augustin, distendue entre souvenir, vision et attente avec le tour d'écrou dickien qui lui fait confondre expérience directe et expérience médiatique. À une confusion d'échelle près, ses intuitions sont empreintes de vérité. Certains schémas de fin du monde se répètent, accomplissant un destin inéluctable : ses livres sont effectivement détruits à plusieurs reprises, Charley passe très près de la mort avant de revenir sur les lieux du crime et de succomber et Nathan semble voué au même destin.

La dernière phrase du roman forme un contrepoint ironique au comportement et choix de vie des protagonistes sains qui l'entourent et conduisent à deux mariages brisés, au massacre gratuit d'animaux et à un suicide au sein d'une société dont les codes et idéaux apparaissent pour le moins étriqués et morbides. Le destin des personnages suit une logique

tragique de renversement de la fortune à l'infortune. En insistant sur l'inscription du temps du récit dans le temps du monde, l'autodestruction du couple, avec pour enjeu le pavillon ultramoderne, signe de leur réussite, renvoie à la société californienne à la fin des années 1950. Le pays connaît alors un boom économique et une urbanisation galopante qui concrétisent la victoire pendant la guerre et la destinée manifeste des USA à conquérir le ciel. Sous la surface de ce destin tout tracé, Isidore révèle le caractère fallacieux de ce rêve optimiste sans vraiment le comprendre, procédé qui fait tout l'humour du texte.

Tout peut prendre fin brutalement à cause du tremblement de terre qui menace d'entraîner la Californie dans les profondeurs où gisent les grandes civilisations du passé. L'autre danger est que le rêve de liberté se transforme en son contraire, comme le suggèrent les *a priori* xénophobes, paranoïaques et égoïstes que le personnage relaie sans les comprendre. Dans *Confessions d'un Barjo*, l'envahisseur est fantasmé mais ses racines sont réelles. L'invasion est celle d'un mode de vie pétri de discours et d'objets divers et dont le développement transforme radicalement le paysage rural californien.

Il est d'ailleurs attendu par tout un groupe d'aliénés qui s'avèrent moins dangereux pour eux-mêmes et les autres que les protagonistes plus représentatifs du rêve américain. Le groupe de M^{me} Hambro incarne l'établissement d'un *koinos kosmos* auquel le mélange entre expérience du monde direct et médiatique donne une illusion d'universalité par son extension spatiotemporelle.

Toutes les invasions dickiennes, culminant avec les invasions divines des derniers romans, se présentent comme des apocalypses, au double sens de fin du monde et de révélation. Le double sens sert un jeu sur l'origine et le but (deux éléments dont la confusion est métaleptique) de cette apocalypse annoncée par les médias. L'envahisseur se présente comme créateur finalement révélé comme démiurge. Dans la tradition gnostique, le démiurge pense être le Créateur mais n'est à l'origine que d'une réalité limitée et imparfaite, soumise à un déterminisme qui le dépasse. En termes dickiens, la promesse de réalité transcendante de l'envahisseur redéfinit le *koinos kosmos* en redéfinissant les liens, directs ou médiatiques, entre les différents *idios kosmos* des protagonistes. L'intrigue aboutit à la révélation du fait que cette réalité consensuelle est un enfermement dans un *idios kosmos* dont l'extension spatio-temporelle, aussi vertigineuse soit elle, reste distincte de la réalité essentielle pour laquelle elle tente de se faire passer.

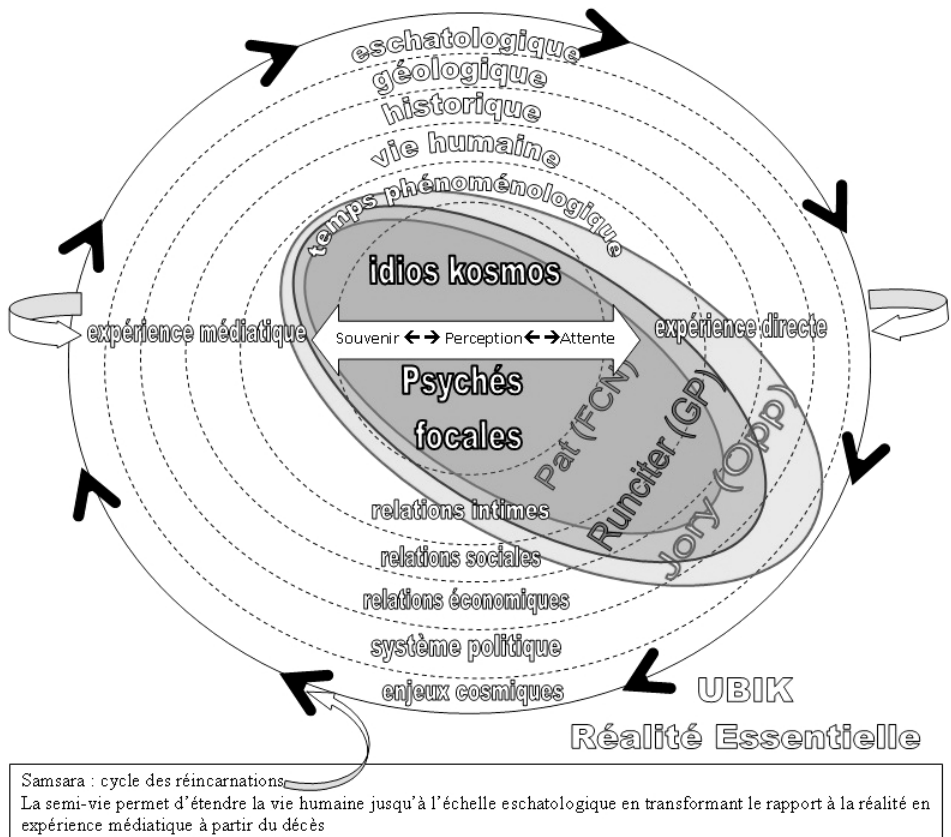
Ce portrait de l'artiste de pacotille en malade mental reprend plusieurs aspects narratifs et thématiques du *Finnegans Wake*¹³ de Joyce. L'absence de ponctuation dans les flux de conscience d'Isidore répond au même projet de capturer les processus mentaux d'un innocent au centre de l'univers. La rébellion du héros contre l'ordre établi oscille, comme Stephen, entre discours politique sur l'histoire de son pays, mise à distance de la morale et relation à Dieu entre tradition et renouvellement des formes. L'épiphanie chez Joyce, c'est-à-dire la révélation subite du sens qui permet de comprendre le caractère essentiel d'un événement ou objet anodin est malade pour Isidore. Celui-ci vit une forme d'épiphanie constante, construisant le caractère essentiel de toutes les « *piece of crap* » qu'il accumule et théorisant sa place centrale dans l'univers. Son apprentissage est tendu vers une théophanie dont les textes, soit les pulps et la Bible, lui fournissent des preuves : « *According to the Bible, when the world ends the dead arise from their graves at the sound of the last trumpet. In fact, that's one of the ways that the end of the world is known to be coming, when the dead arise. It's a piece of strong verification of the theory.* »¹²⁸ La non-advenue du royaume provoque une authentique épiphanie joycienne, par laquelle Isidore prend conscience de son enfermement dans une tradition illusoire. Dans *L'Œuvre ouverte*,¹⁴ Eco considère que tout l'opus joycien est la genèse d'une poétique qui part de la *Somme Théologique*¹⁵ de Saint Thomas d'Aquin pour aboutir à *Finnegans Wake*. De sa collection de pulps et de la Bible jusqu'à la trilogie divine, c'est un projet similaire que le roman esquisse. Nous y reviendrons à la fin de notre parcours.

13. James JOYCE, *Finnegans Wake* (1939) ; Folio, 1997.

14. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* (*Opera aperta*, 1962) ; Seuil, coll. Points essais, 2015.

15. THOMAS D' AQUIN, *Somme Théologique* (*Summa Theologica*, 1266-1273) ; Cerf, 1984.

3.3. UBIK



3.3.1. Ouverture de UBIK

La structure diégétique, et l'enchevêtrement des niveaux de réalité et de temporisation, est construite dès les premiers chapitres, avant même l'apparition de Pat et des premières perturbations de l'écoulement du temps.

Friends, this is clean-up time and we're discounting all our silent, electric Ubiks by this much money. Yes, we're throwing away the blue-book. And remember : every Ubik on our lot has been used only as directed.^{16a}

UBIK commence par une publicité pour UBIK, flottant entre le numéro de chapitre et le début du roman proprement dit. Ce premier texte établit

16. Philip K. Dick, *Ubik* (1969) ; U.G.E., coll. 10/18 domaine étranger, 2012.
(a) p.3 ; (b) p.4.

une focalisation et un repère spatio-temporel flou. La forme est celle d'une publicité radiophonique contemporaine. Les formules commerciales sont directement identifiables : « *clean-up time* », « *discounting* », « *blue-book* ». La première partie « *silent, electric Ubiks* » évoque de l'électroménager ou la catégorie plus vague des « *house appliances* ». Par contre « *on our lot* » évoque plus directement les voitures, projetant la publicité contemporaine dans l'avenir. Le texte introduit aussi l'instantanéité du direct, sur lequel joue le reste du texte. « *And remember* » est le premier appel à la mémoire, donnant une importance particulière aux précautions d'emploi sur lesquelles joue l'ensemble du récit. Ubik, de la couverture à cet exergue, se présente d'emblée comme une énigme reposant sur le sens d'un mot : la première étape d'une « Chasse au Snark » qui aboutit à la révélation d'un sens qui n'a de signification qu'à l'intérieur du système du texte. Le repère temporel de la première ligne du texte est en cohérence avec l'interprétation science-fictionnelle, et donc probable à première lecture, de ce qu'est Ubik : un *novum* situé dans un futur proche.

At three-thirty A.M. on the night of June 5, 1992, the top telepath in the Sol System fell off the map in the offices of Runciter Associates in New York City. That started vid-phones ringing. The Runciter organization had lost track of too many of Hollis' psis during the last two months; this added disappearance wouldn't do.^{16a}

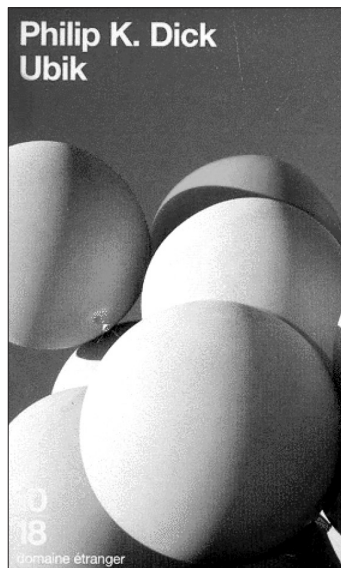


Illustration
de Guillaume
de Rémusat

Le texte débute par la collusion d'échelles spatiotemporelles et la mise en avant des médias qui la rendent à la fois possible et ambiguë. Les bureaux de New-York apparaissent en prise avec le système solaire. En outre, les médias semblent réagir sans intervention humaine : la disparition déclenche les sonneries des « vidphones ». La remarque qui suit marque une focalisation fluctuante. Aucun personnage n'a été présenté. Le technicien ne porte pas de nom puisqu'il n'est pas autre chose qu'un maillon d'une interface entre le monde et le personnage dont le nom est évoqué deux fois. La réaction du technicien préfigure celle du personnage dont le nom envahit le texte avant son apparition effective.

"Mr. Runciter? Sorry to bother you." The technician in charge of the night shift at the map room coughed nervously as the massive, sloppy head of Glen Runciter swam up to fill the vidscreen.

Le Grand Protagoniste apparaît d'abord comme nom d'une société, puis comme une image envahissant un écran. Sa présence est assise après-coup par l'évocation de son réveil et du moyen de communication : « *Runciter, more awake now, had lit a cigarette; chin in hand, he sat propped up somberly, smoke drifting across the scanner of his end of the bichannel circuit* ». La confusion subtile entre expérience directe et médiatique est développée par le dialogue.

"So that's where we stuck Melipone's identflag on the map. And now he - it - is gone."

"Did you look on the floor? Behind the map?"

"It's gone electronically. The man it represents is no longer on Earth or, as far as we can make out, on a colony world either."

Runciter said, "I'll consult my dead wife."^{16b}

La dernière remarque introduit le *novum* dans une atmosphère de doute entre réalité et représentation. Elle fait aussi le lien, par le double sens de « *gone electronically* » entre les écrans et la semi-vie. Les médias provoquent une abolition de la distance entre les personnes et un doute sur la précision de leur représentation de la réalité. L'idée que « l'écran cache le drapeau » est à l'image de la réalité dans l'ensemble du roman : cachée derrière un voile d'illusion.

La mention de l'épouse décédée introduit un second type de relation médiatique, entre les vivants et les morts. La remarque joue aussi par enchaînement sur un doute quant au sens littéral ou figuré de « *dead* ». Du symbole de la disparition d'un être à la communication avec une disparue, le début du roman introduit une confusion entre réalité et représentation,

présence réelle et simulée. La suite du dialogue conduit à une interprétation encyclopédique : la consultation des morts est banale, c'est l'heure qui est incongrue.

"It's the middle of the night. The moratoriums are closed now."
 "Not in Switzerland," Runciter said, with a grimacing smile, as if some repellent midnight fluid had crept up into his aged throat. "Goodeve."
 Runciter hung up.
 As owner of the Beloved Brethren Moratorium, Herbert Schoenheit von Vogelsang, of course, perpetually came to work before his employees.^{16b}

Le voyage en Suisse, rendu instantané par l'ellipse, étend au niveau du monde physique l'annulation de l'espace provoquée par les médias. En outre, elle relativise l'information temporelle sur laquelle s'ouvre le texte. Le temps n'est qu'une question de point de vue dans l'espace, cette dimension même que les médias et les fusées annulent dans le texte. Le fait que la transition entre les lieux et les points de vue ne soit pas marquée annonce la manière dont le reste du texte va mélanger les différents points de vue sans signaler le passage de l'un à l'autre. De « *middle of the night* » à « *midnight fluid* » et « *aged throat* », en passant par l'introduction des moratoriums dans le texte, le temps prend une pesanteur physique et semble envahir le corps du personnage. « *Goodeve* » donne une dimension humaine à la date du 5 juin en évoquant la Toussaint ou Halloween, soit la visite aux morts ou leur retour. Le thème se poursuit avec « *perpetually came to work before* » qui évoque, mais surtout imbrique dans la phrase, les deux types de temps : l'éternité et le quotidien que les moratoriums tentent de mettre en communication. Le texte précise, dans le cadre du travail de Herbert, que le 6 juin se tient le « *Resurrection Day - the holiday on which the half-lifers were publicly honored.* ». Le choix du jour n'est pas anodin et constitue un hommage discret¹⁷ à Carl Gustav Jung, décédé le 6 Juin 1961.

Les échelles de temps sont continuellement mélangées : « *I lost it months ago. But you know who my wife is ; you can find her. Ella Runciter, about twenty. Brown hair and eyes.* » Depuis plusieurs mois, le personnage a perdu le document qui lui permet de parler à sa femme décédée à l'âge de vingt ans. L'âge de Runciter est avancé mais indéfinissable.

17. L'hommage est développé de manière clandestine au chapitre 7 : « *"It is a Swiss invention," Edie Dorn said. "And according to impartial surveys, the average length of half-life of a given individual in a Swiss moratorium is two full hours greater than an individual in one of ours. The Swiss seem to have a special knack."* » Dans *A Scanner Darkly*, la Suisse est la première origine fantasmée de la Substance D (p. 11).

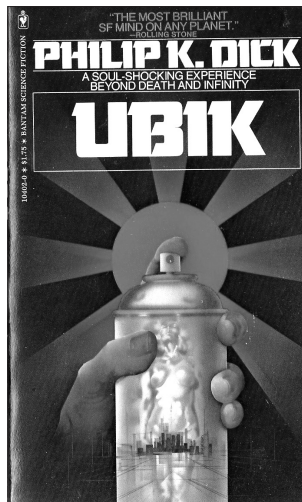
Probably Runciter's body contained a dozen artiforgs, artificial organs grafted into place in his physiological apparatus as the genuine, original ones, failed. Medical science, he conjectured, supplies the material groundwork, and out of the authority of his mind Runciter supplies the remainder. I wonder how old he is, he wondered. Impossible any more to tell by looks, especially after ninety.

Le texte construit un parallèle entre vie et semi-vie : la longévité de Runciter, comme celle de sa femme, est liée à la technologie. La différence entre les deux tient au fait que les médecins sont, dans l'un des deux cas, intervenus à temps. Le texte insiste sur le fait que la différence est superficielle puisque le rapport de Runciter au monde est indirect :

He chuckled, but it had an abstract quality; he always smiled and he always chuckled, his voice always boomed, but inside he did not notice anyone, did not care; it was his body which smiled, nodded and shook hands.^{18a}

Son corps est l'équivalent des caissons de semi-vie. C'est lui qui conditionne son rapport au monde et aux autres. Le contact avec Ella au chapitre suivant vient contredire le passage, ou plutôt, révèle les raisons de ce détachement :

The laugh, the unique and familiar warmth of it, made his spine tremble; he remembered that about her, even after so many years. He had not heard Ella's laugh in over a decade.^{18b}



18. Philip K. Dick, *Ubik*, *op. cit.* (a) p.7 ; (b) p.14 ; (c) p.13 ; (d) p.9 ; (e) p.19.

Privé de sa Fille-aux-Cheveux-Noirs, Runciter a perdu son pivot de réalité. Mais c'est justement l'axe-même du corps dans lequel il traverse la réalité qui réagit à sa voix. Avec l'évocation des rêves d'Ella (une fumée rouge vers laquelle elle est attirée), la discussion fait apparaître une autre dimension temporelle, cyclique.

"I was dreaming," Ella said. "I saw a smoky red light, a horrible light. And yet I kept moving toward it. I couldn't stop."
 "Yeah," Runciter said, nodding. "The Bardo Thodol, the Tibetan Book of the Dead, tells about that. You remember reading that; the doctors made you read it when you were —" He hesitated. "Dying," he said then.
 "The smoky red light is bad, isn't it?" Ella said.^{18c}

Le temps de la vie humaine, prolongé technologiquement, est encadré par un cycle religieux dont l'objectivité est acquise du fait du nombre de témoignages de semi-vivants : « *normally he had no theological convictions. But the half-life experience was real and it had made theologians out of all of them* ». Les rêves des semi-vivants sont donc objectifs du point de vue des vivants, ce qui constitue en soi une boucle étrange. L'expérience est ailleurs définie comme impossible à transmettre : « *He could never fathom it from what Ella had told him; the basis of it, the experience of it, couldn't really be transmitted.* » Malgré l'établissement d'une communication, l'expérience reste incommunicable, ce qui construit un décalage subtil entre épistémologie et ontologie.

L'expérience subjective du temps et de la réalité d'Ella construit d'autres échos décalés, temporels et ontologiques, avec le premier chapitre. Le premier écho est « *S. Done Melipole* ». Le doute sur le drapeau tombé derrière la carte, est relayé dans les souvenirs d'Herbert Schoenheit Von Vogelsang.

Of course, Herbert thought musingly to himself, I took their word for it that a telepath got in here; they showed me a graph they had obtained, citing it as proof. Maybe they faked it, made up the graph in their own labs. And I took their word for it that the telepath left; he came, he left - and I paid two thousand poscreds. Could the prudence organizations be, in fact, rackets? Claiming a need for their services when sometimes no need actually exists? ^{18d}

On passe, au tout début du chapitre, du doute sur la détection d'un psi spécifique à un doute généralisé sur les pouvoirs psis qui conditionnent un ensemble de relations économiques et politiques. Que ce soit pour Runciter, pour Vogelsang ou comme nous allons le voir pour Joe Chip, l'image globale de la réalité est construite indirectement et sur les doutes des narrateurs délégués. Ce doute est classique depuis Descartes, très

simple dans sa forme. Mais *Ubik* va justement être construit sur ce doute. C'est par accumulation d'évidences *a priori* anodines que Dick fonde l'instabilité essentielle de la réalité.

Du moniteur au souvenir, l'existence effective des psis n'est avérée que par des appareils. Le personnage de Melipole n'apparaît pas autrement que comme un nom et il est précisé que son apparence est inconnue. C'est au champ Psi qu'il dégage qu'il est reconnu. Le nom provoque une autre réaction chez Ella qui rejoue les mêmes doutes sur un mode différent :

A moment of silence, and then Ella laughed. "Who or what is an S. Dole Melipone? There can't be any such thing." [...] Ella said, "I haven't forgotten; I wouldn't forget an S. Dole Melipone. Is it like a hobbit?"
"It's Raymond Hollis' top telepath."^{18b}

Le rire d'Ella marque un décalage générique qui poursuit le jeu entre «*he*» et «*it*» de la première apparition de Melipole dans le récit. Dans ses rêves, un Melipole est une créature de «*fantasy*». La rencontre de «*hobbit*» et «*top telepath*» annonce les effets les plus graphiques du roman dont les liens avec la SF sont par moment assez ténus. En outre, elle est prolep-tique du fait qu'il ne représente effectivement aucun danger, en tout cas pas dans la diégèse. La suite du dialogue, dans lequel Runciter lui rappelle qu'elle lui a demandé de la consulter à chaque crise, crée un écho du temps cyclique au niveau des vivants. L'écart d'âge marque le fait que temps linéaires et cycliques affectent les personnages des deux côtés des caissons de semi-vie. La réponse d'Ella, qui suit les mentions du cycle de réincarnation, introduit la première inversion temporelle du roman.

As far as all prudence organizations in the Society can make out. So I thought, Hell, I'll go ask Ella what's up and what we should do. "Like you specified in your will — remember?"
"I remember." But she sounded remote. "Step up your ads on TV. Warn people. Tell them..." Her voice trailed off into silence then.^{18b}

Le «*remember*» est à double sens : soit il reprend le verbe de la question, et donc renvoie au fait que Runciter lui demande régulièrement conseil en cas de crise, soit il concerne la suite, c'est-à-dire le conseil relatif à la publicité. Ce doute permet de camoufler le reflux temporel par rapport à la première mention de la crise au début du premier chapitre : «*A business crisis of some sort, he theorized. Ads over TV and in the homeopapes by the various anti-psi prudence establishments had shrilly squawked their harangues of late.*» Ce reflux temporel est construit dans l'esprit du lecteur par l'ordre dans lequel sont données les informations. Le lien entre les deux passages

est marqué par la mention de la crise. Le lecteur apprend qu'il y a une crise dans la compagnie au premier chapitre et que la solution passe par la publicité. Ce n'est qu'après que Runciter prend conseil par rapport à cette crise auprès d'Ella, qui lui dit justement de faire plus de publicité. Ceci renvoie d'ailleurs au texte flottant au-dessus de chaque chapitre, ajoutant un paradoxe paradigmatique à la boucle pragmatique temporelle.

Il est impossible de déterminer si Ella se souvient (« *I remember* ») avoir donné ce conseil qui semble déjà avoir été suivi. Le texte confirme plus loin que le conseil était « frais » lorsque Runciter a indiqué à sa secrétaire de le suivre. Cette confirmation suggère que les relations de cause à effet distribuées sur un axe linéaire sont déjà subverties au début du texte et que la différence entre vie et semi-vie est moins nette que les passages pseudo-scientifiques insistant sur les conditions immobilières et techniques ne semblent le suggérer. La réalité d'Ella, entre vie et réincarnation, tout comme UBIK, entre texte et paratexte, présente dès les premiers chapitres les prémises de l'effondrement des frontières entre vie et semi-vie.

It's so weird. I think I've been dreaming all this time, since you last talked to me. Is it really two years? Do you know, Glen, what I think? I think that other people who are around me – we seem to be progressively growing together. A lot of my dreams aren't about me at all. Sometimes I'm a man and sometimes a little boy; sometimes I'm an old fat woman with varicose veins... and I'm in places I've never seen, doing things that make no sense.^{18c}



Illustration
de Doug Rice

De l'absence de transition entre New-York et la Suisse à Ella qui rêve les rêves d'autres personnes, jusqu'à Jory qui se substitue à elle et parle à Runciter, le texte met discrètement en place l'invasion de la réalité par les rêves des semi-vivants, la matérialisation généralisée de leurs pensées : « *A pause, and then thoughts materialized in his right ear. "My name is Jory."* »

En insistant sur les informations temporelles linéaires, dates et durées, tout en jouant sur l'ordre des informations données pour inverser les rapports de cause à effet, la construction du texte institue dès le départ les effets d'inversion et de déconstruction de la réalité qui vont apparaître dans la diégèse jusqu'au retournement final.

Le troisième chapitre débute avec le réveil de Joe Chip, employé de Runciter. Sa rencontre et le couple paradoxal qu'il forme avec Pat fait pendant au couple Runciter à une échelle spatio-temporelle moins étendue.

Still in gay pinstripe clown-style pajamas, Joe Chip hazily seated himself at his kitchen table, lit a cigarette and, after inserting a dime, twiddled the dial of his recently rented 'pape' machine. Having a hangover, he dialed off interplan news, hovered momentarily at domestic news and then selected gossip.^{18e}

Le réveil de Joe est représentatif de son échelle. Sa mémoire de la veille, typique des Petit Protagoniste dickiens, est floue (« *hazily* », « *hangover* »). Son contact avec le monde extérieur est une machine « récente », ce qui redouble la limitation de son échelle temporelle. Sa capacité à hiérarchiser les informations est aussi douteuse. La première dépêche qu'il reçoit introduit le personnage de Stanton Mick, le compétiteur de Runciter, à l'origine de l'enquête restreinte. Mick et Runciter apparaissent dans les médias puisqu'ils partagent la même échelle spatio-temporelle. La pièce que Joe utilise pour finalement avoir des « *low gossips* », l'empêche peu après de sortir de son « *conapt* » faute d'avoir de quoi payer sa porte. Il est précisé peu après que Joe est bien payé. Typiquement ici, la fonction du personnage dans la structure diégétique prime sur le réalisme de sa situation financière. Tous les éléments donnés sur Joe limitent son échelle spatio-temporelle, jusqu'à son intérêt même pour le monde, ce qui représente un réel contraste avec Runciter qui, lui, voyage constamment.

Ayant déjà étudié de nombreux passages du roman et la succession de trompe-l'œil en première partie, nous allons maintenant voir de manière plus synthétique de quelle manière la diégèse est structurée à partir d'enchevêtrements établis dans les premiers chapitres.

3.3.2. *Système des personnages et niveaux de temporisation*

Le système des personnages est dédoublé. Le Petit Protagoniste et le Grand Protagoniste ont tous deux une relation avec une Fille-aux-cheveux-noirs. Les deux Filles-aux-Cheveux-Noirs ont une fonction de pivot de la réalité. Le pouvoir d'altération de la réalité de Pat Conley matérialise cette fonction du côté des vivants. La fonction de conseil et de fourniture d'UBIK fonde celle d'Ella Runciter du côté des semi-vivants. Ces deux relations symétriques correspondent à la structure de la diégèse dans laquelle vivants et semi-vivants sont pris dans une relation spéculaire. La structure diégétique de *UBIK* pousse d'un degré vers la réalité l'inclusion progressive de l'*idios kosmos* des protagonistes dans le *koinos kosmos* illusoire de la Fille-aux-Cheveux-Noirs, Pat Conley, puis d'un Envahisseur, Jory, tous étant inclus dans une réalité qui les dépasse, entre cycle eschatologique et frontière ontologique de la fiction.

3.3.2.a. *Fille-aux-Cheveux-Noirs : Anti-precog et présents parallèles*

La réalité des protagonistes est d'abord incluse dans celle de Pat, qui agit de manière syntagmatique. Son pouvoir lui permet de modifier un élément du passé et de transformer ainsi la réalité dans son ensemble : « *Forget the tests. My talent is unique anyway; you can't measure the field I produce – it's in the past and you're testing me in the present, which simply takes place as an automatic consequence. Do you agree?* »^{19a} L'inutilité du test fait écho aux doutes de Vogelsang sur la réalité des pouvoirs psis et en un sens les confirme. Le pouvoir de Pat affecte la réalité elle-même.

Les différentes démonstrations de son pouvoir montrent une amplitude de plus en plus grande. La première exposition du pouvoir de Pat est son récit d'un souvenir d'un rêve. Lorsqu'elle découvre son pouvoir durant son enfance, elle annule le bris d'un vase une semaine dans le passé. Elle agit par réaction contre ses parents precogs qui l'ont punie par avance. La fonction de la Fille-aux-Cheveux-Noirs comme pivot de réalité place Pat au croisement des embranchements qu'elle crée et qui sont symétriques des avènements perçus par les precogs.

“He foresaw it,” Pat answered, “and he punished me the week before I broke the statue. But he said it was inevitable; you know the precog talent: They can foresee but they can't change anything. [...] I spent a month trying to will the damn statue back into one piece; in my mind I

19. Philip K. Dick, *Ubik*, *op. cit.* (a) chapitre 3 ; (b) p. 29 ; (c) p. 53 ; (d) pp. 197-198 ; (e) p. 178.

kept going back to before it broke, imagining what it had looked like... which was awful. And then one morning when I got up – I even dreamed about it at night – there it stood. As it used to be.” Tensely, she leaned toward Joe Chip; she spoke in a sharp, determined voice. “But neither of my parents noticed anything. It seemed perfectly normal to them that the statue was in one piece; they thought it had always been in one piece, I was the only one who remembered.”^{19b}

Suivant le déterminisme dickien, l’avenir ne peut pas être changé et les précogs sont enfermés par leur prédiction. Inversant la perspective, ce sont tous les autres qui sont prisonniers du présent de Pat. La dimension du rêve est la première apparition du court-circuit paradigmatique sur lequel le texte entier est construit. Le souvenir de Pat montre, à l’échelle d’une personne, le motif dickien de l’événement annoncé qui synchronise les fragments diégétiques et les fils de l’intrigue dans de nombreux romans.

La première utilisation de son pouvoir dans l’intrigue a une amplitude de quelques minutes permettant, par essais et erreurs, à Pat d’être embauchée par Joe. La seconde application est un exemple type de métalepse dickienne. Une fluctuation passagère de réalité. L’extrait suivant constitue une radicalisation de l’exploration des traits non linéaires du temps phénoménologique. Le présent du niveau actuel est figuré dans sa continuité par le dialogue de présentation de Pat qui encadre la fluctuation :

“G. G. Ashwood’s most recent discovery, who aborts precogs on a new basis. Perhaps Miss Conley herself will describe it to us.” He nodded toward Pat—

And found himself standing before a shop window on Fifth Avenue, a rare-coin shop; he was studying an uncirculated U.S. gold dollar and wondering if he could afford to add it to his collection.

What collection? he asked himself, startled. I don’t collect coins. What am I doing here? And how long have I been wandering around window-shopping when I ought to be in my office supervising – he could not remember what he generally supervised; a business of some kind, dealing in people with abilities, special talents. He shut his eyes, trying to focus his mind. No, I had to give that up, he realized. Because of a coronary last year, I had to retire. But I was just there, he remembered. Only a few seconds ago. In my office. Talking to a group of people about a new project. He shut his eyes. It’s gone, he thought dazedly. Everything I built up.

When he opened his eyes he found himself back in his office; he faced G. G. Ashwood, Joe Chip and a dark, intensely attractive girl whose name he did not recall. Other than that his office was empty, which for reasons he did not understand struck him as strange.

“Mr. Runciter,” Joe Chip said, “I’d like you to meet Patricia Conley.”

The girl said, “How nice to be introduced to you at last, Mr. Runciter.”

She laughed and her eyes flashed exultantly. Runciter did not know why.
 Joe Chip realized she's been doing something. "Pat," he said aloud, "I can't put my finger on it but things are different."^{19c}

Le passage permet d'observer le principe de la *distensio animi*, c'est-à-dire le rapport entre l'être et le triple présent. La réalité établie par Pat pour Runciter commence par le « présent du présent » soit la perception (« *studying* ») et l'attente (« *wondering if he could afford* »). La suite est construite sur un jeu entre mémoire courte et mémoire longue. La modification progressive du destin est construite dans la mémoire du personnage jusqu'à la crise cardiaque induite par Pat. « *It's gone, he thought dazedly. Everything I built up.* » les trois présents fusionnent avant le retour au niveau actuel. Le moment où Runciter ouvre les yeux marque le retour à la perception. La répétition des « *did not recall / understand / know why* » signale l'oubli instantané du présent alternatif. Le passage joue aussi sur les échelles temporelles. L'attaque cardiaque rappelle l'écoulement de la vie humaine. Le « *US gold dollar* » s'inscrit dans l'Histoire. Le fait qu'il soit « *uncirculated* » noue les deux échelles, en préfigurant le dysfonctionnement de la circulation sanguine, et marque aussi le court-circuit temporel. La pièce qui n'a jamais été mise en circulation est découverte dans un présent qui n'a jamais eu cours.

La dernière application du pouvoir de Pat Conley est un retour de plus d'un an grâce auquel elle devient l'épouse de Joe. Les altérations de la réalité de Pat prennent fin avec l'explosion sur la Lune. En cohérence avec son pouvoir d'altération des chaînes de cause à effet, elle reste soumise à l'intrigue et ne peut pas « revenir » avant le changement de niveau de réalité.

3.3.2.b. Jory : *Démiurge invasif*

Le voyage à bord du « *Pratfall II* », qui signifie « tomber sur les fesses » ou « se planter », jusqu'à la Lune fait correspondre changement de planète et niveau de réalité. La contradiction entre le nom du vaisseau et la direction qu'il suit, un voyage vertical, reflète l'inversion paradigmatique qui correspond au voyage à ce moment de l'intrigue et l'effondrement de la frontière entre vie et semi-vie. À partir de l'explosion, la réalité des protagonistes est incluse dans l'esprit de Jory. Suivant les déplacements des personnages, Jory matérialise les portions de réalité visitées par les personnages. Le début du passage apporte à Joe la preuve de la véracité des propos, selon un procédé qui se rapproche du cartoon.

“Dr. Taylor is a product of my mind,” Jory said. “Like every other fixture in this pseudo world.”

“I don’t believe it,” Joe said. To the doctor he said, “You heard what he’s been saying, didn’t you?”

With a hollow whistling pop the doctor disappeared.

“See?” Jory said, pleased.

“What are you going to do when I’m killed off?” Joe asked the boy.

“Will you keep on maintaining this 1939 world, this pseudo world, as you call it?”

“Of course not. There’d be no reason to.”

“Then it’s all for me, just for me. This entire world.”

Jory said, “It’s not very large. One hotel in Des Moines. And a street outside the window with a few people and cars. And maybe a couple of other buildings thrown in: stores across the street for you to look at when you happen to see out.”

“So you’re not maintaining any New York or Zurich or —”

“Why should I? No one’s there. Wherever you and the others of the group went, I constructed a tangible reality corresponding to their minimal expectations. When you flew here from New York I created hundreds of miles of countryside, town after town – I found that very exhausting. I had to eat a great deal to make up for that. In fact, that’s the reason I had to finish off the others so soon after you got here. I needed to replenish myself.”

Joe said, “Why 1939? Why not our own contemporary world, 1992 ?”^{19d}

L’extrait redéfinit le *koinos kosmos* des semi-vivants comme un décor de cinéma, limité à l’action. «*For you to look at when you happen to see out*» préfigure «*the dead are our cameras*» dans *Substance Mort*²⁰. La notion de foyer de la réalité se double d’une dimension métafictionnelle. La démonstration fait de Jory un «auteur délégué», une image de l’auteur dont la création est soumise aux actes de ses personnages. Ceci correspond aux propos de Dick dont la définition qu’il donne de ses personnages comme «réels» impliquait qu’il puisse modifier l’intrigue selon les choix des personnages auxquels il accordait une forme d’indépendance par rapport à ses propres idées d’intrigue. L’équilibre entre extension du monde et nombre de personnages est aussi un reflet de l’économie du texte.

Dans la réalité des semi-vivants, Jory contrôle l’espace et le temps. Son pouvoir temporel est aussi paradigmatique mais ses effets sont moins stables que ceux du pouvoir de Pat. Ses victimes subissent un vieillissement accéléré : Jory accélère l’écoulement du temps pour ralentir sa propre dégradation. Les semi-vivants ayant un temps limité avant de se réincarner, les moments où il dégrade les officines d’UBIK ont l’apparence

20. Philip K. Dick, *Substance Mort (A Scanner Darkly, 1977)* ; Folio SF, 2007.

d'un voyage vers le passé mais correspondent aussi en réalité à une accélération syntagmatique de l'écoulement de la semi-vie. Conformément au fonctionnement de la semi-vie, selon l'analogie des émetteurs radio placés les uns près des autres, Jory prend la place des différents personnages. Le fait de séparer les personnages pour les absorber fait de l'empathie un principe vital et du *koinos kosmos* un principe narratif.

But he felt alone. It's overtaking me too soon, he realized. The proper time hasn't come ; something has hurried this up – some conniving thing has accelerated it, out of malice and curiosity : a polymorphic, perverse agency which likes to watch. An infantile, retarded entity which enjoys what's happening. It has crushed me like a bent-legged insect, he said to himself. A simple bug which does nothing but hug the earth. Which can never fly or escape. Can only descend step by step into what is deranged and foul. Into the world of the tomb which a perverse entity surrounded by its own filth inhabits.^{19e}

On retrouve l'image du monde-tombe qui définit la réalité phénoménologique. La métalepse finale annulant la frontière entre monde des vivants et des semi-vivants, c'est la réalité entière qui est ainsi définie comme étant régie par un démiurge dont la propre perception est limitée. Lui-même suit un atavisme qui le dépasse. L'image des insectes grouillants renvoie à la fois aux limites du libre-arbitre déjà évoquées et au fond de la caverne platonicienne.

Les personnages pris dans la boucle temporelle en font eux-mêmes un nœud coulant : plus ils agissent, plus ils obligent Jory à absorber de l'énergie et donc à les éliminer. Ce cercle vicieux est dans la continuité des guêpes prises au piège d'un tas de sable évoquées par Pris dans *Le Bal des Schizos*²¹ et annonce le « *Chinese finger-trap* » de *SIVA*²².

"You wait until night. So the yellowjackets are all down below in their nest asleep. Then you show up at their hole and you pour the bucket of sand over it, so the sand forms a mound. Now listen. You think the sand suffocates them. But it's not quite like that. Here's what happens. The next morning the yellowjackets wake up and find their entrance blocked with this sand, so they start burrowing up into the sand to clear it away. They have no place to carry it except to other parts of their nest. So they start a bucket brigade; they carry the sand grain by grain to the back of their nest, but as they take sand from the entrance more falls in its place." [...]

21. Philip K. DICK, *Le Bal des schizos* (*We can Build You*, 1972) ; J'ai Lu SF, 2014. (a) p.67.

22. Philip K. DICK, *SIVA* (*V.A.L.I.S.*, 1980) ; in *Trilogie divine*, Denoël, coll. Lunes d'encre, 2013, pp.313-515. (a) p.3.

“What they do is they gradually fill their own nest with sand. They do it themselves. The harder they work to clear their entrance the faster it happens, and they suffocate. It’s like an Oriental torture, isn’t it? When I heard about this, Louis, I said to myself, I wish I was dead. I don’t want to live in a world where such things can be.”

“When did you learn about this sand technique?”

“Years ago ; I was seven. Louis, I used to imagine what it was like down there in the nest. I’d be asleep.” [...] “We never see daylight, Louis. No matter how many grains of sand we haul away. We work and we wait, but it never comes. Never.” In a despairing, strangled voice she said, “We die, Louis, down there.”^{21a}

Le passage est une observation d’une technique réelle que l’identification de Pris avec les insectes métaphore courante chez Dick du rapport de l’humain à la réalité, transforme en allégorie. Le nid devient un microcosme souterrain qui se rapproche à la fois du mythe de la caverne et de la «*rat race*». L’image est centrale dans l’œuvre de Dick. L’organisation des guêpes dont le travail méthodique a l’automatisme et l’efficacité du désespoir apparaît dans «*Autofab*»²³ qui développe l’insecte comme métaphore de la machine, elle-même étant le reflet indiciel de la transformation délétère de l’environnement. Dans «*La Vérité avant-dernière*»,²⁴ ce sont les ouvriers enfermés dans les souterrains qui produisent des robots dans l’illusion de gagner une guerre achevée depuis longtemps et ne voient le jour que par écran interposé. L’allégorie est plus directement politique, la caverne étant l’usine et l’écran de cinéma un théâtre d’ombres. Le protagoniste suit les traces platoniciennes en remontant vers la surface par un terrier qui le mène de l’autre côté du miroir à la recherche d’un pancréas artificiel. Dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*,²⁵ c’est le «*kipple*» et les retombées radioactives qui remplacent le sable dans ce monde-tombe coupé du reste de l’univers. Dans *Ubik*, l’effondrement de la frontière matérialisée par les caissons entre vivants et semi-vivants fait de la réalité entière un monde-tombe illusoire.

Cette vision de la réalité du monde phénoménal éclaire l’idée développée par Dick dans toute son œuvre selon laquelle le voile de Maya, qui cache la

23. Philip K. DICK, «*Autofab*» («*Autofac*», 1955) ; in *Nouvelles*, t.2, 1953-1981, Denoël, coll. Lunes d’encre, 2006, pp. 241-271.

24. Philip K. DICK, «*La Vérité avant-dernière*» («*The Penultimate Truth*», 1964) ; in *Découvrir la science-fiction*, dir. M. COSEM, Seghers, 1975, pp. 127-133.

25. Philip K. DICK, *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? (Do Androids Dream of Electric Sheep ?)*, 1968) ; sous le titre *Blade Runner, J’ai Lu SF*, 2014.

réalité aux yeux du monde, a une fonction positive. Cette idée est clairement exprimée dans *Valis* : « *Horselover Fat continued his insidious, long decline into misery and illness, the sort of chaos that astrophysicists say is the fate in store for the whole universe. Fat was ahead of his time, ahead of the universe. Eventually he forgot what event had started off his decline into entropy; God mercifully occludes us to the past as well as the future.* »^{22a} La crise existentielle de nombreux personnages dickiens a pour origine non pas leur ignorance mais leur perception de la nature de la réalité.

La réalité consensuelle, fondée sur l'empathie et la visée commune constitue une forme de réalité supportable, elle-même encadrée par un cycle transcendant, tel qu'il est défini dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* : « *As in the fusion with Mercer, everyone ascended together or, when the cycle had come to an end, fell together into the trough of the tomb world. [...] As long as some creature experienced joy, then the condition for all other creatures included a fragment of joy.* »

Au-delà de la froide réalité du monde phénoménal, il existe un espoir de sortie, défini différemment par chaque époque, philosophie et religion. Dans *Ubik*, les personnages sont « objectivement » bouddhistes. Dans le bouddhisme, terme qui recouvre de nombreux systèmes de croyance entre religion et philosophie, la vie est souffrance, ce qui renvoie directement aux visions pour le moins pessimistes de la réalité que nous venons d'évoquer. Elle est en outre encadrée par un cycle.



Illustration de
Sébastien Hayez

3.2.2.c. Cycle de réincarnation

Le temps divin est adapté du *Livre des morts tibétain*, dans lequel les âmes des morts restent en suspension dans des limbes avant de se réincarner. Ce cycle, et son origine, apparaissent, comme nous l'avons vu dès le début du roman, dans le dialogue entre Glen et Ella Runciter. La fumée rouge, interprétée comme une «bad womb» par rapport au texte de *Livre des morts tibétain*, réapparaît sous une forme profane à la fin du texte : le néon rouge du restaurant Le Matador, la dernière destination d'Ella.

Dans le script d'*Ubik*,²⁶ Dick modifie la fin. Le script comprend un personnage supplémentaire : la secrétaire du directeur du moratorium qui attend un enfant. Ce dernier, en semi-vie lui-aussi, apparaît comme la dernière destination d'Ella. L'ajout du personnage permet de rendre plus clair le cycle de réincarnation par le passage d'une matrice métaphorique à une matrice biologique concrète.

Le script d'*Ubik* ajoute un personnage, la secrétaire d'Herbert von Vogelsang, patron du moratorium des Frères Bien-aimés à Zurich. Celle-ci est enceinte et apparaît au début du film. Vogelsang décrit son enfant à naître comme le pendant des semi-vivants post-mortem.

Herbert – He's in half-life, too, so to speak.

Secretary – Yes, Herr.(...)

Herbert: (eyeing her) I would like our technicians to hook up some sort of booster linkage to you someday and see what-

Secretary: Please do not mess around with my stomach, Herr. That is one of the nicest aspects of this job here, that nobody messes around with my stomach.^{26a}

Ce personnage, mineur dans l'économie du texte, a une importance structurelle. La remarque de la secrétaire est proleptique, annonçant la dernière scène durant laquelle des techniciens du moratorium branchent un amplificateur sur la couveuse où se trouve son enfant. L'ironie tragique de sa remarque se déploie dans l'avenir mais résonne aussi sur son passé puisqu'elle suggère qu'elle a exercé au moins un autre métier où l'on ne «*laissait pas son estomac en paix*». Ajouté au fait que l'enfant n'a pas de père («*Du hast keinem Mann, nicht wahr? No, Herr, I'm not married*»), le texte suggère une référence à l'avortement,²⁷ une activité moralement répréhensible

26. Philip K. Dick, *Ubik, le scénario (Ubik, the Screenplay, 1974)* ; les moutons électriques, Lyon, 2014. (a) p.23.

27. La question de l'avortement était sensible pour Dick qui y était opposé par sensibilité et non par dogme religieux. La nouvelle «*Les Préhumains*» («*The Pre-persons*», 1974 ;

(prostitution ?) ou une rupture avec un amant violent, faisant écho à la gifle de *Confessions d'un Barjo* et de *Le Bal des Schizos*.

Ces suggestions sont rendues plus explicites par la fin – remaniée par rapport au roman. Dans le roman, Ella transmet à Joe la mission d'aider les semi-vivants contre Jory et d'aider Glen à diriger sa compagnie. Dans le script, Joe et Ella vont effectivement dans le restaurant auquel ils ne parviennent jamais dans le roman. L'entrée du Matador est baignée d'une fumée à laquelle les néons donnent une couleur rouge. Joe reconnaît la porte que Runciter a conseillé à Ella d'éviter parce qu'elle mène vers « *a bad womb* ». Un coup d'œil à l'intérieur en précise la nature : spectacles pornographiques et consommation de drogue. Joe et Ella entrent et disparaissent derrière la porte claquée derrière eux.

La scène suivante, qui est la scène finale, a lieu dans un hôpital. La secrétaire réapparaît alors qu'elle vient d'accoucher. Runciter demande à entrer en contact avec le nourrisson semi-vivant dans sa couveuse et conclut qu'Ella s'est réincarnée en lui. Le fait que le passage vers l'enfant soit un club interlope tend à confirmer les suggestions quant à l'histoire personnelle de la secrétaire. Comme le roman, le script s'achève sur la même découverte d'une pièce frappée du profil de Joe Chip. Il rend explicite le thème de la réincarnation et de la survie de l'âme.

Le temps cyclique n'est cependant pas le dernier horizon. Dans le bouddhisme, ou plutôt les bouddhismes, le cycle des réincarnations n'est ni le but final ni une condition enviable. Tout être progresse, ou régresse, à chaque réincarnation, dans le but de sortir des turpitudes de l'existence pour atteindre le Nirvana, qui est un état libéré du désir. Toute l'économie du désir (essentiellement oral chez Dick) et les allusions à la sexualité qui parcourent le roman correspondent à la caractérisation bouddhiste de la vie de souffrance. Ainsi sont justifiés tous les jeux sur la sexualité de Joe, en particulier, ce qui est d'ailleurs plus explicite dans le script que dans le roman. *UBIK* n'est cependant pas plus bouddhiste que *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* n'est gnostique ou que *Le Bal des Schizos* n'est catholique. Dans aucun des romans de Dick, une fin stable ne confirme la véracité des religions et philosophies qui nourrit la substance de leur

in *Nouvelles*, t.2, *op. cit.*, pp.1218-1282) traite la question. L'intuition de Dick était, à la manière de son traitement du fœtus dans le script d'*Ubiq*, que la vie précédait la naissance. La scène de *We Can Build You* durant laquelle Pris « tue » le simulacre de John Wilkes Booth est, selon son épouse de l'époque, une transcription du choix de l'auteur par rapport à la question de l'avortement.

diégèse. À chaque fois, la dimension eschatologique, à laquelle correspond le temps cyclique, contient des références à la religion qui n'est pas prise comme discours immanent, mais comme une vision transmise par un livre (le *I-ching*, la Bible, les manuscrits de la Mer Morte et le *Livre de morts tibétain*). Elle s'intègre au réseau intertextuel au même titre que les références littéraires, philosophiques ou cinématographiques. L'enchaînement vie – mort – semi-vie – réincarnation est invalidé comme principe structurant de la diégèse par les questions irrésolues relatives à la réversion temporelle et l'inversion ontologique de la métalepse finale.

3.3.2.d. Réalité essentielle et Aporie

Sa simulation démiurgique lutte contre un processus de dégradation temporelle qui le dépasse. La dégradation temporelle fait pendant à l'entropie de *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* Cependant, si le « kipple » est un principe thermodynamique et donc proprement physique, la dégradation d'*UBIK* est métaphysique. Les éléments reviennent à un état antérieur dans l'histoire. Une première interprétation de cette réversion pourrait être un jeu sur le temps cyclique qui ferait dépendre le sens d'écoulement du point de vue de l'observateur. Les jeux d'inversion, soit celle de la chronologie qui fait revenir les objets dans le passé à mesure que le récit progresse et le nom même de la fusée, qui oppose directement signifiant et signifié, traduisent l'idée que l'écoulement même du temps est une illusion. Le phénomène affecte les éléments saillants qui structurent la diégèse : les moyens de transport et les boutiques fournissant de l'ubik.

Le premier objet du texte qui remplit la fonction de transport vertical est la fusée qui conduit les protagonistes sur la Lune, avant de se transformer en avion contemporain puis en biplan. Le second est un ascenseur de 1992 qui se transforme ensuite en ascenseur du début du siècle. Dans la continuité, les voitures, un motif dickien, sont aussi affectées.

The diversity of cars impressed him. Many years represented, many makes and many models. The fact that they mostly came in black could not be laid at Jory's door; this detail was authentic.
But how did Jory know it?

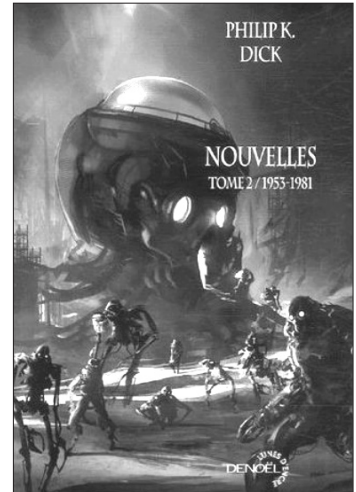


Illustration de SPARTH

That's peculiar, he thought; Jory's knowledge of the minutiae of 1939, a period in which none of us lived – except Glen Runciter.

Then all at once he realized why. Jory had told the truth; he had constructed – not this world – but the world, or rather its phantasmagoric counterpart, of their own time. Decomposition back to these forms was not of his doing; they happened despite his efforts. These are natural atavisms, Joe realized, happening mechanically as Jory's strength wanes.^{28a}

Le réalisme de l'époque dépasse les compétences et l'échelle temporelle de Jory.

Le jeu sur les moyens de transport verticaux et horizontaux traduit le double sens, syntagmatique et paradigmatic, de la réversion. La réversion syntagmatique correspond à l'axe chronologique de l'histoire des techniques et à l'ordre du récit. Comme le découvre Joe dans le passage ci-dessus, le processus n'est pas une illusion mais un phénomène réel, qui met sur le même plan l'«*atavisme naturel*» de Jory et le phénomène «*mécanique*» qu'il ne contrôle pas. La date de 1939 crée simplement un «*effet de réel*» mais ce que la transformation met en valeur, c'est qu'aucun de ces objets sensibles n'est réel.

Pour comprendre ce phénomène, il est nécessaire de revenir à la conception platonicienne de l'objet idéal, de l'objet sensible et de l'image, que nous avons déjà évoquée dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques* ? Pour prendre l'exemple de l'ascenseur, celui que les personnages empruntent au niveau actuel est l'ascenseur sensible, qui a été réalisé à partir d'une idée. Sans l'idée d'ascenseur, qui est intelligible mais échappe aux sens, il n'y aurait pas d'ascenseur. L'ascenseur concret est une *image*, au sens figuré métaphysique, de l'ascenseur idéal de la même manière que l'ascenseur peint est une image, au sens propre cette fois, de l'ascenseur sensible. Selon Platon, le seul ascenseur «*réel*» est l'ascenseur idéal.

La fusée, le biplan et les différents modèles de voiture ne sont que les formes successives que prennent un objet idéal. La première de ces images apparaît dès la publicité qui flotte au-dessus du chapitre 1. Du premier texte flottant jusqu'à la métalepse ontologique finale, *UBIK* ajoute une dimension parodique et ouvertement métafictionnelle au discours philosophique sous-jacent. Les jeux sur le temps sont explicitement des trompe-l'œil. Dans cette perspective c'est l'ensemble du texte qui se présente comme jeu de déconstruction de l'image.

28. Philip K. Dick, *Ubik*, *op. cit.* (a) p. 201 ; (b) p. 215.

Le fait d'intégrer la fusée, qui apparaît avant la métalepse épistémologique, dans le jeu de réversion, correspond aussi aux rêves des différents anti-*psis*. Avant le départ pour la Lune, ils rêvent déjà de Jory indiquant une communication métaleptique entre les rêves et la semi-vie et un court-circuit par rapport à l'écoulement chronologique et la structure du monde, révélateur de la métalepse ontologique finale.

La pièce que trouve Runciter à l'effigie de Joe est le signe du retournement final. À travers l'image de la pièce, c'est l'idée d'interchangeabilité et de hasard qui affleure. L'objet même fait écho à la définition de la pataphysique.

Les éléments donnés ci-dessus, transcendent la logique du récit et posent un problème insoluble au lecteur qui doit dès lors sortir du cadre du texte pour saisir le sens.

3.3.3. *UBIK : Invasion divine et chasse au Snark*

La réalité de Jory et de Runciter est elle-même englobée par celle qui dépasse des limites du récit. Le terme *UBIK* est présent dès la couverture et ses publicités introduisent tous les chapitres, flottant au-dessus du récit proprement dit. Nous avons déjà évoqué certains de ces fragments et leur statut fluctuant par rapport au texte. Dans le script du film, Dick pensait traduire ces têtes de chapitre par des apparitions en surimpression d'*UBIK* empruntant divers styles de peinture et en particulier le pop-art pour d'une part correspondre au contexte d'écriture et pour traduire le mélange entre art et communication commerciale.

Les personnages reviennent dans le temps ou font revenir la diégèse dans le passé, les paradoxes logiques conduisent le lecteur à revenir en amont dans le texte jusqu'à l'élément initial qui en dépasse les limites conventionnelles : *UBIK*.

Dans la structure diégétique, *UBIK* est à la fois une énigme et le seul élément assurant la cohérence du texte. Ce « snark » est la solution narrative à l'aporie sur la réflexion sur le temps.

UBIK a l'omniprésence des coupures publicitaires. Personne n'en connaît l'origine et son application revêt la forme d'une série de publicités pour divers produits ménagers. *UBIK* est aussi nature divine, le dernier texte renvoyant explicitement à la Bible et au Créateur.

I am Ubik. Before the universe was, I am. I made the suns. I made the worlds. I created the lives and the places they inhabit; I move them here,

I put them there. They go as I say, they do as I tell them. I am the word and my name is never spoken, the name which no one knows. I am called Ubik, but that is not my name. I am. I shall always be.^{28b}

De même que dans *La Chasse au Snark*²⁹ de Lewis Carroll, la nature d'Ubik n'est réellement perceptible qu'au travers de sa place dans le système du texte. Le lecteur du poème n'est pas sûr du caractère monstrueux du Snark avant la disparition du Beaver et l'exclamation finale «*The Snark really was a Boojum!*». De la même manière, le lecteur n'est pas certain qu'Ubik soit divin ou factice mais le dernier texte et la disparition finale du dernier repère stable lui permet de conclure que «*Ubik really was a boojum!*»

La réalité d'UBIK est avant tout textuelle. Le terme apparaît avant même l'ouverture du roman. Dans une perspective métafictionnelle, la répétition des précautions d'emploi signale le jeu sur les règles du genre. Les messages s'adressent directement au lecteur et ne sont qu'occasionnellement relayés par Runciter ou d'autres personnages dans l'intrigue. UBIK déborde graphiquement et narrativement dans la réalité du lecteur. Les messages récurrents prennent à la fin un tour aussi eschatologique que non-sensique. En se donnant comme image, UBIK affirme sa propre vérité par rapport au lecteur. Seul élément irréductible à une forme antérieure, UBIK est la mise en bouteille du soleil qui projette ou dissipe les ombres de la caverne. Le passage suivant, tiré de *SIVA*, éclaire la double face théophanique et non-sensique d'*Ubik* :

The vividness of the impression which a supposed theophany makes on the percipient is no proof of authenticity. Nor, really, is group perception (as Spinoza supposed, the entire universe may be one theophany, but then, again, the universe may not exist at all, as the Buddhist idealists decided). Any given alleged theophany may be a fake because anything may be a fake, from stamps to fossil skulls to black holes in space.

That the entire universe – as we experience it – could be a forgery is an idea best expressed by Heraclitus. Once you have taken this notion, or doubt, into your head, you are ready to deal with the issue of God.³⁰

UBIK transcende les niveaux de temporisation internes à la diégèse. UBIK s'intègre à la logique causale de l'intrigue et la récurrence des publicités forme un cycle. UBIK s'inscrit dans le temps de la lecture, comme interférence à double orientation. La relecture du récit permet de com-

29. Lewis CARROLL, *La Chasse au Snark (The Hunting of the Snark, 1876)* ; trad. Louis Aragon, Seghers, 2012.

30. Philip K. DICK, *SIVA, op. cit.*, p.30.

prendre le trompe-l'œil mais ne donne aucune réponse quant à la nature d'UBIK.

De la même manière que l'interprétation des paroles en latin entendues par Joe, et qui émanent d'un niveau de réalité inaccessible à ses sens, le lecteur est laissé seul avec la question du sens d'UBIK, à un niveau de réalité supérieur au sien. Principe structurel intra et extradiégétique, para- et extra-textuel, les questions non résolues sont finalement posées au lecteur. En un sens, UBIK vient frapper la frontière du texte et interpelle le lecteur sur ses propres perceptions et sur ses certitudes.

3.4. Substance Mort

Substance Mort marque un tournant dans l'œuvre de Dick. La rédaction a commencé en 1973 et a été remaniée en 1975. Il s'agit du premier roman intégrant les expériences de l'auteur en février et mars 1974, telles que Robert Crumb les a représentées en bande dessinée³¹. Dick renoue avec le roman noir au début des années 1970 en écrivant *Coulez mes larmes, dit le Policier*³² puis *Substance Mort*. Ce dernier marque le début du dernier mouvement de l'œuvre de Dick. À partir de ce roman, Dick commence un retour vers le réalisme, symétrique de l'évolution vers la science-fiction au début des années 60. Les derniers romans poussent d'un degré le mélange entre réalisme moderniste et science-fiction.

Substance Mort reprend la structure stéréographique mais les deux personnages sont explicitement la même personne. Le caractère introspectif du récit (le narrateur qui enquête sur lui-même) correspond à la tension du texte entre biographie et science-fiction et entre personnel et universel.

3.4.1. Tragédie personnelle et moralité

Dès sa première apparition, Bob Arctor est présenté sous un pseudonyme : S.A Fred. Comme un acteur de Moralité, il est désigné par son costume : «*In any case, the wearer of a scramble suit was Everyman*»^{33a}. La majuscule renvoie directement à la pièce de la fin du XV^e siècle dans laquelle le destin d'Everyman est allégorique d'une humanité pécheresse.

31. Cf. *infra*, p.384-385.

32. Philip K. Dick, *Coulez mes larmes, dit le Policier (Flow My Tears, the Policeman Said, 1974)* ; J'ai Lu SF, 2014.

33. Philip K. Dick, *Substance Mort, op. cit.* (a) p.25 ; (b) p.30 ; (c) pp.28-29 ; (d) p.38 ; (e) pp.243-244 ; (f) p.6 ; (g) pp.253-254 ; (h) pp.10-11 ; (i) p.12.

Le nom d'Arctor désigne sa mission personnelle : *«But he had to take care always : he wasn't supposed to know they were there. Like an actor before a movie camera, he decided, you act like the camera doesn't exist or else you blow it. It's all over. And for this shit there are no take-two's»*. Comme dans une Moralité, son nom est une désignation à peine déformée de ce qu'il représente. La comparaison, qui normalement est quelque chose d'irréel qui éclaire le réel est ici rendu littérale par l'intrigue. Mais l'ironie tient au fait que c'est lui-même qui va éditer son existence. Le jeu est poussé d'un degré puisque la dernière phrase introduit une métaphore qui, elle, en revanche, est contredite par la suite.

Comme Everyman, son nom est représentatif de la société entière : *« You put on a bishop's robe and miter, he pondered, and walk around in that, and people bow and genuflect and like that, and try to kiss your ring, if not your ass, and pretty soon you're a bishop. So to speak. What is identity? he asked himself. Where does the act end? Nobody knows. »*^{33b} Là encore, le retournement de l'expression classique «l'habit ne fait pas le moine» se retourne contre le personnage dont, comme on l'a vu en première partie, l'identité se perd dans un costume qui justement l'en prive.

L'intrigue du roman fait écho à la pièce dans laquelle Dieu déclare dès le vers 32 : *«To get them life I suffered to be dead»*. Le destin d'Arctor est bien celui d'Everyman : celui de mourir pour la rédemption de tous.



Illustration
d'Olivier Ledroit

Tout comme dans la pièce, le texte joue avec la prosopopée.³⁴ La conscience de Fred s'exprime par un haut-parleur à l'intérieur de sa « *scramble suit* » puis directement à travers les items qui ponctuent le récit. La mort elle-même est réifiée : « "D," he said aloud to his audience, "is for Substance D. Which is for Dumbness and Despair and Desertion, the desertion of your friends from you, you from them, everyone from everyone, isolation and loneliness and hating and suspecting each other. D," he said then, "is finally Death. Slow Death, we —" ». ^{33c} La mort faite chose devient allégorique quand elle s'exprime à travers ses usagers : « *It's the drug talking, to keep you out of New-Path and keep you from getting off it.* » ^{33d} Les dialogues des « morts » de New-Path relèvent aussi de la prosopopée. Ils sont réduits à l'état d'objets qui agissent et s'expriment en boucle pendant leur « *concept time* » :

The living, he thought, should never be used to serve the purposes of the dead. But the dead – he glanced at Bruce, the empty shape beside him – should, if possible, serve the purposes of the living.
That, he reasoned, is the law of life.
And the dead, if they could feel, might feel better doing so.
The dead, Mike thought, who can still see, even if they can't understand: they are our camera. ^{33e}

Comme dans une Moralité, la prosopopée a pour fonction de délivrer un message universel (« *That is the law of life* ») à travers des concepts personnifiés. *Substance Mort* joue avec l'idée de réduction de l'individu à l'objet. On observe un décalage vers la métonymie ou la synecdoque³⁵ par rapport à *Ubik* dans lequel la semi-vie est justifiée par un *novum* plus science-fictionnel qu'ouvertement symbolique, comme l'est la « *Substance Death* » qui provoque, comme son nom l'indique et comme le texte le précise, une mort cérébrale, c'est-à-dire la disparition de l'essence d'une personne dont il ne reste qu'une coquille vide : « *Mors ontologica. Death of the spirit. The identity. The essential nature.* » La mission de Bob Arctor est bien de devenir « *Everyman* », au sens où il ne peut plus qu'être un concept qui porte indifféremment le nom de Bob, Fred ou Bruce, pour éclairer ses contemporains en allant au-delà de la mort, sans autre perspective de re-

34. Prosopopée : figure qui consiste à prêter vie et facultés humaines à des objets inanimés ou des abstractions, à faire parler les absents, les dieux ou les morts.

35. Aucune figure de rhétorique n'est ici satisfaisante puisqu'il s'agit d'une mort redéfinie. La mort « cérébrale » pourrait être considérée comme métonymique par contiguïté, dans une conception de séparation du corps et de l'esprit qui, comme nous l'avons étudié dans *Do Androids Dream of Electric Sheep?* n'est pas partagée par Dick. La synecdoque, la mort d'une partie pour le tout, reste dans cette même logique.

tour que l'espoir donné par son propre voyage. L'ambivalence du personnage entre histoire personnelle et portée universelle s'exprime aussi par le prologue et l'épilogue contradictoires :

All the characters in this book are fictitious, and any resemblance to actual persons, living or dead, is purely coincidental.^{33f}

For example, while I was writing this I learned that the person on whom the character Jerry Fabin is based killed himself. My friend on whom I based the character Ernie Luckman died before I began the novel. For a while I myself was one of these children playing in the street; I was, like the rest of them, trying to play instead of being grown up, and I was punished. I am on the list below, which is a list of those to whom this novel is dedicated, and what became of each. [...] I myself, I am not a character in this novel; I am the novel. So, though, was our entire nation at this time. This novel is about more people than I knew personally. Some we all read about in the newspapers.^{33g}

Le démenti de l'auteur à son propre avertissement transcrit en paratexte la contradiction entre les deux narrateurs qui sont eux-mêmes les deux faces d'un même personnage ; lui-même étant à la fois un individu sacrifié et une fonction non-identifiable. L'épilogue décrit clairement la tension entre le caractère personnel et général du livre. Comme l'indique le titre, le thème sous-jacent du roman est la mort dans l'entourage de l'auteur et aux États-Unis dans les années 1970.

Comme l'auteur qui se projette dans son œuvre, le narrateur est à la fois acteur et spectateur. En outre, étant obligé de monter lui-même les séquences de sa propre vie, il devient aussi l'auteur de son existence. Entre l'allégorie de la vie humaine et cet aspect métafictionnel, *Substance Mort* est une fable sur la perception du temps et de la réalité, sous-tendue par une variation sur le temps divin tirée de la Bible qui donne son titre au roman. Le texte amorce aussi une réflexion métafictionnelle sur le rapport distancié d'un être à son présent, à ses souvenirs et à la mort vers laquelle son existence est tendue. Ce sont ces aspects que nous allons maintenant aborder.

3.4.2. *Playback et temps réel*

Trois éléments perturbent la linéarité du temps phénoménologique et en justifient la mise en scène : les effets des drogues, les scanners et la substance D, qui tient une place à part. Dès le premier chapitre, dans la deuxième section, la réalité de Charles Freck oscille entre perception et

hallucination. La séquence commence *in medias res* par une conversation téléphonique qui établit un déroulement en temps réel.

Charles Freck hung up and then ran a fantasy number in his head as he slumped dismally back from the pay phone booth – you never used your home phone for a buy call – to his parked Chevy. In his fantasy number he was driving past the Thrifty Drugstore and they had a huge window display; bottles of slow death, cans of slow death [...] – and a giant sign: YOUR CREDIT IS GOOD HERE. Not to mention: LOW LOW PRICES, LOWEST IN TOWN.

But in actuality the Thrifty usually had a display of nothing: combs, bottles of mineral oil, spray cans of deodorant, always crap like that.^{33h}

La mention de son déplacement intervient après le commencement de son «*fantasy number*» intérieur. La répétition insiste sur le décrochage diégétique. L'aspect progressif («*he was driving*») et les majuscules donnent à la vision un réalisme qui inscrit la vitrine dans le présent de la vision. Le paragraphe suivant commence par «*But in actuality*», qui indique le retour à la réalité, de même que l'énumération d'objets divers qui crée un effet particulièrement réel par rapport au même objet de la vision rêvée. L'adverbe «*usually*», plus discret, n'est pas inscrit dans le présent de la perception mais dans celui de la mémoire, de l'habitude. Les deux paragraphes suivants développent les détails de l'approvisionnement imaginaire du drugstore en substance D. Le cours de la conduite reprend au prétérit de narration : «*They just got ordinary stuff, he thought as he cruised along.*» Le «*stream of consciousness*» construit une expansion du temps entre la projection et l'action effective. La suite du passage enchaîne les «*horror fantasies*» sur le même modèle. Le personnage oscille entre perception du présent et construction d'un temps alternatif, qui correspond plus ou moins avec ses actions, et également entre problème personnel et situation globale. Le personnage mesure le temps au stock de substance D qui lui reste.

I only got a week's supply, he thought. What then when I'm out? Shit. Suppose everybody in California and parts of Oregon runs out the same day, he thought. Wow.

This was the all-time-winning horror-fantasy that he ran in his head, that every dooper ran. The whole western part of the United States simultaneously running out and everybody crashing on the same day, probably about 6 A.M. Sunday morning, while the straights were getting dressed up to go fucking pray.

Scene: The First Episcopal Church of Pasadena, at 8:30 A.M. on Crash Sunday.

“Holy parishioners, let us call on God now at this time to request His intervention in the agonies of those who are thrashing about on their beds withdrawing.”

“Yeah, yeah.” The congregation agreeing with the priest.

“But before He intervenes with a fresh supply of —”³³ⁱ

Le hors-temps de la pénurie est rempli sans transition par une projection de son état. «*The-all- time-winning horror-fantasy*» indique le caractère récurrent et collectif de la vision qui contraste avec la précision de l’heure et de la scène. La « scène » et la prière d’intercession stupéfiante sont réminiscentes de *Palmer Eldritch* et d’*Ubik*. Le cycle de consommation/manque est mis sur le même niveau que le rituel dominical, annonçant la fin du texte. La scène est interrompue au milieu d’une phrase par la perception de Freck et surtout par son attente des conséquences à venir. Au cycle du rituel succède l’urgence de réagir à une sanction imminente. L’extrait suivant fait directement suite au précédent :

A black-and-white evidently had noticed something in Charles Freck’s driving he hadn’t noticed ; it had taken off from its parking spot and was moving along behind him in traffic, so far without lights or siren, but . . . Maybe I’m weaving or something, he thought. Fucking goddamn fuzz-mobile saw me fucking up. I wonder what.

COP: “All right, what’s your name?”

“My name?” (CAN’T THINK OF NAME.)

“You don’t know your own name?” Cop signals to other cop in prowler car. “This guy is really spaced.”

“Don’t shoot me here.” Charles Freck in his horror-fantasy number induced by the sight of the black-and-white pacing him.” [...]

What I’ll do, he decided, is I’ll pull off soon as I see a parking slot, pull off voluntarily before he flashes his light, or does anything, and then when he glides up beside me I’ll say I got a loose wheel or something mechanical.

[...] I’ll do that, he thought.

He did so, peeling off to the right and bumping the front wheels of his car against the curb. The cop car went on by. [...]

What is happening? he asked himself. What day is this? If I knew what day I’d know everything else; it’d seep back bit by bit.

Wednesday, in downtown L.A., the Westwood section.³³ⁱ

Le passage reprend le cours de la conduite. Le retour à la conduite s’accompagne d’un regard que le personnage jette vers l’arrière. Le dialogue n’est signalé comme imaginaire que par l’indication scénique «COP». Ce n’est qu’après l’échange que son statut métadiégétique «*his horror-fantasy number induced by the sight*» est établi et replacé dans la chaîne d’actions. Pour la seconde fois, le futur fantasmé précède le futur actuel. Les portions

éolidées contiennent des réflexions sur la manière de gérer un contrôle de police, refaisant de son expérience le cas particulier d'une loi générale, avant que « *The cop car went on by* » n'invalide sa perception et son raisonnement. L'oubli, métadiégétique mais réel, de son nom est ramené à sa perception du temps par les questions finales. Freck est décroché du temps et de lui-même. Sans repère temporel, sa réalité extérieure et intérieure se dissout en « *fantasy-numbers* » qui sont les effets, à la fois recherchés et secondaires, de la Substance D. Le roman comprend une dizaine de « *fantasy numbers* » de la sorte. Utilisant une analogie audiovisuelle, l'un est un « *documentary rerun* » (souvenir), un autre, un « *fantasy film* » (attente). L'enchaînement et l'absence de transition entre les épisodes transcrit la *distensio animi* de la perception du triple présent, que les effets de la substance D amplifient et mettent en scène. Le passage établit aussi le lien entre repère spatio-temporel et identitaire.

Dans tous ces passages, la mémoire et l'attente sont traduits par un champ sémantique théâtral ou cinématographique qui annonce la manipulation du présent par les scanners de Bob/Fred. L'enchaînement de séquences vécues puis visionnées met en lumière la transformation du présent en souvenir. La séparation de Bob et Fred en deux entités indépendantes apparaît de la sorte au chapitre 10. L'hallucination de Bob, vécue en direct par le lecteur un peu plus tôt, est « fixée » par les scanners et interprétée par Fred comme une manipulation de l'image :

And then, as Fred watched, Connie's hard features melted and faded into softness, and into Donna Hawthorne's face.

He snapped off the tape again. Sat puzzled. I don't get it, he thought. It's--what they call that? Like a goddamn dissolve! A film technique.

Fuck, what is this? Pre-editing for TV viewing? By a director, using special visual effects?

Again he ran the tape back, then forward; when he first came to the alteration in Connie's features he then stopped the transport, leaving the hologram filled with one freeze-frame.^{36a}

Le passage joue sur la métaphore de l'écran de cinéma comme extériorisation des processus mentaux. Cette idée est exprimée par Bob, dans une question adressée à lui-même : « *What does a scanner see? he asked himself. I mean, really see? Into the head? Down into the heart?* »^{36b}. La synchronisation paradoxale traduit l'enfermement progressif du personnage dans un

36. Philip K. Dick, *Substance Mort*, op. cit. (a) p. 160 ; (b) chapitre 11 ; (c) p. 178 ; (d) p. 185.

éternel présent. L'hallucination est fixée sur les bandes comme dans sa mémoire, indiquant un glissement métaleptique de la métaphore à l'objet. Ce glissement est justifié par la subjectivité de l'écoulement du temps, que l'objectivité technique des scanners permet de mettre en valeur.

Un autre épisode, au chapitre 12, complète le procédé. Là encore les dialogues permettent de donner l'illusion du temps réel. Ceux-ci sont entrecoupés par la manipulation par Fred des bandes sur lesquelles elles sont enregistrées :

"How much would you estimate it weighs?"

"Including the employees?"

Fred sent the tape spinning ahead at fast wind. When an hour had passed, according to the meter, he halted it momentarily.

"— about ten pounds," Arctor was saying.

"Well, how can you tell, then, when you pass by it, if it's only an inch high and only weighs ten pounds?"

Arctor, now sitting on the couch with his feet up, said, "They have a big sign."

Jesus! Fred thought, and again sent the tape ahead. He halted it at only ten minutes elapsed real time, on a hunch.

"— what's the sign look like?" Luckman was saying.^{36c}

La poursuite du dialogue ne tient aucun compte des avances rapides de Fred, dont la durée est pourtant clairement indiquée et supposément objective. Les discordances suggèrent que le temps s'écoule différemment de chaque côté de l'écran. Fred est pris dans une boucle. Quelle que soit la longueur de bande qui défile, il se retrouve systématiquement à son point de départ ; à moins que ce ne soit Bob et ses amis qui répètent systématiquement la même chose.

À mesure que Fred oublie Bob, l'écoulement linéaire du temps devient un cycle répétitif.

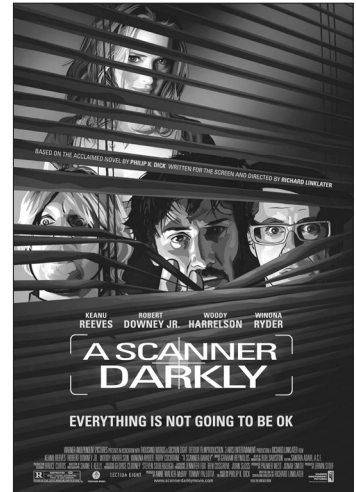
"I get the feeling," Fred said, "that sometimes I know what they're going to say before they say it. Their exact words."

"It's called *déjà vu*," one of the scramble suits agreed. "Let me give you a few pointers. Run the tape ahead over longer break-intervals, not an hour but, say, six hours. Then run it back if there's nothing until you hit something. Back, you see, rather than forward. That way you don't get into the rhythm of their flow."^{36d}

Le conseil donné à Fred fait correspondre l'inversion du regard, d'acteur à spectateur, avec celle de l'écoulement du temps. L'adaptation de Richard Linklater³⁷ transcrit cette double inversion dans une séquence en accéléré

37. *A Scanner Darkly*, 2006, réal. Richard LINKLATER, Warner Bros. Prod, U.S.A.

(qui débute avec une voiture en marche arrière pour sortir de la place de parking) sans montrer l'opérateur des scanners mais avec des parasites caractéristiques des bandes magnétiques. Le mouvement de la voiture est l'inverse de l'avance rapide de la bande.³⁸ Le procédé provoque un trouble chez le spectateur, qui a l'impression d'un retour rapide tout en voyant les personnages accomplir dans un ordre logique les actions annoncées par un autre personnage juste avant l'accélération. Le voyage comporte deux étapes. Après la sortie du magasin, la voiture ressort en marche arrière de la place de parking, mais le reste de la séquence est visionné en retour rapide tout en suivant la progression de l'action. La double inversion paradoxale implique qu'un opérateur invisible a suivi le conseil donné dans l'extrait ci-dessus.



Le temps de Fred devient doublement inversé : il vit son présent après-coup et à l'envers. La double inversion correspond à la spécularité de la relation du narrateur à lui-même, dont les perceptions se reflètent à l'infini avec les scanners comme miroir-interface : « *Whereas a photograph can compensate for the lack of bilateral hemispheric parity; it's not the object but it's not reversed, so that objection would make photographic images not images at all but the true form. Reverse of a reverse.* » On retrouve dans la relation spéculaire une expansion postmoderne de la méfiance platonicienne par rapport à l'image, objet de manipulation immédiate. La double inversion donne l'illusion de découvrir la vérité alors qu'elle constitue une perte de l'origine dans l'infinité des réflexions. L'intrigue illustre ce danger à travers le parcours du personnage qui se noie dans son image et perd tout contact avec la réalité.

3.4.3. Éternité Subjective

Substance mort explore aussi l'expérience subjective de l'éternité, occasionnée par des états altérés de conscience. Ces passages sont empreints d'humour noir et s'appliquent à des personnages pour lesquels les effets

38. Voir DVD *Imaginaires Paradoxaux, A Scanner Darkly - Rewind*.

des drogues sont devenus des dommages permanents, ou sont sur le point de le devenir. Le premier passage est celui du suicide de Charles Freck qui, par jeu d'inversion, est «*burned*» par son dealer qui lui fournit des psychédéliques au lieu des médicaments devant provoquer son décès. Au lieu de mourir, et de partir brûler en enfer, il se retrouve coincé dans un purgatoire dilaté jusqu'aux confins de l'éternité :

The next thing he knew, a creature from between dimensions was standing beside his bed looking down at him disapprovingly.

The creature had many eyes, all over it, ultra-modern expensive-looking clothing, and rose up eight feet high. Also, it carried an enormous scroll. "You're going to read me my sins," Charles Freck said.

The creature nodded and unsealed the scroll.

Freck said, lying helpless on his bed, "and it's going to take a hundred thousand hours."

Fixing its many compound eyes on him, the creature from between dimensions said, "We are no longer in the mundane universe. Lower-plane categories of material existence such as 'space' and 'time' no longer apply to you. You have been elevated to the transcendent realm. Your sins will be read to you ceaselessly, in shifts, throughout eternity. The list will never end."

Know your dealer, Charles Freck thought, and wished he could take back the last half-hour of his life.

A thousand years later he was still lying there on his bed with the Ayn Rand book and the letter to Exxon on his chest, listening to them read his sins to him. They had gotten up to the first grade, when he was six years old.

Ten thousand years later they had reached the sixth grade.

The year he had discovered masturbation.

He shut his eyes, but he could still see the multi-eyed, eight-foot-high being with its endless scroll reading on and on.

"And next—" it was saying.

Charles Freck thought, At least I got a good wine.^{39a}

Cet extrait établit clairement le passage à un niveau de temporisation où l'écoulement du temps ne s'applique plus. Le purgatoire science-fictionnel est annonciateur du destin eschatologique de Bob Arctor, que nous aborderons dans 3.4.4. *Apocalypse spéculaire*. Le passage joue sur différents sens de «*burn*» (entre arnaque, flamme de l'enfer et chaudière) puisque sa lettre à Exxon proteste contre la coupure de son approvisionnement en gaz. La lettre et le livre ont pour but de donner à sa mort un sens collectif. Le roman (*La Source vive*⁴⁰ d'Ayn Rand), que Freck prend avec lui

39. Philip K. DICK, *Substance Mort*, op. cit. (a) pp.164-175 ; (b) p.220 ; (c) pp.223-224.

40. Ayn RAND, *La Source vive* (*The Fountainhead*, 1943) ; Plon, coll. Feux croisés, 1997.

pour donner un sens à sa mort, est un best-seller publié en 1943. Le sens donné par Freck lui-même, « (*which would prove he had been a misunderstood superman rejected by the masses and so, in a sense, murdered by their scorn*) », correspond au discours du roman qui promeut un individualisme sans concession. Si l'idée d'une vision artistique personnelle sans compromis peut trouver une résonance chez Dick, la référence est avant tout ironique, à l'opposé des valeurs dickiennes centrées sur l'empathie et l'entraide. De même, l'objectivisme⁴¹ de Rand est aux antipodes de l'approche phénoménologique spéculative de l'auteur et constitue un choix comique de la part d'un hippie qui fait une expérience hallucinée en temps réel d'une réalité transcendante. La référence est aussi à double fond puisque le livre de Rand fait suite à *We, the Living*.⁴²

« *[K]now your dealer* » suit l'annonce de la lecture des péchés, transformant la formule « *know yourself* », et parodie ainsi l'accession à une réalité transcendante par les psychédéliques. Le passage constitue une pause humoristique qui reprend les effets tragiques de dilatation du temps sur le narrateur. « *[W]ished he could take back the last-half hour of his life* » marque une inversion ironique puisque les conséquences de sa tentative de suicide apparaissent pires que la mort escomptée et font ainsi écho à l'enfer dans lequel se retrouvent les « morts » de *New Path*.

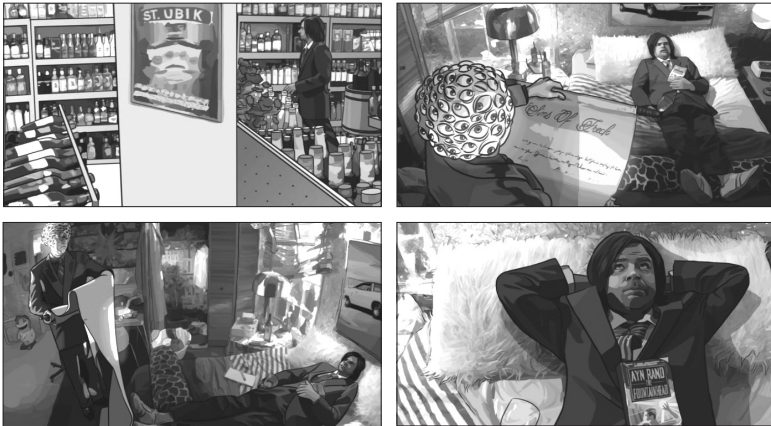
L'adaptation de la scène par Linklater reprend exactement l'intégralité du passage. Une voix, sortant d'une radio allumée par le personnage en début de séquence, commente ensuite sa préparation en voix-off. Seuls les dialogues du passage ci-dessus sont dits par Freck et la créature. Le réalisateur voulait utiliser un enregistrement de Dick lui-même lisant le passage mais n'a pas pu le faire du fait de la mauvaise qualité de la bande. La radio est une référence à *Ubik*, redoublée par l'affiche qui traverse furtivement le plan du magasin sur un pilier qui figure le passage de l'autre-côté. Le travelling suit la direction inverse de celle du déplacement du personnage, transcrivant la double inversion du point de vue et le caractère semi-volontaire du suicide, entre conclusion inéluctable de son mode de vie et conséquence de sa dépression.

41. L'objectivisme est notamment fondé sur les axiomes de l'existence, de l'identité et de la conscience. Sans rentrer dans les détails, la philosophie objectiviste de Rand postule que « *Existence is Identity* » et qu'une chose est ce qu'elle est et non son contraire.

L'objectivisme postule en outre que l'esprit ne peut pas créer de réalité mais n'est qu'un moyen de la découvrir et rejette toute croyance en une réalité transcendante.

L'objectivisme est l'opposé même de la philosophie dickienne.

42. Ayn RAND, *Nous, les vivants* (*We, The Living*, 1936) ; Rive droite, 1996.



Un autre élément de mise en abyme est la correspondance entre les échelles temporelles et les supports textuels. L'être d'entre les dimensions tient un « *enormous* » puis « *endless scroll* » qui contraste avec le roman et la lettre de Freck. Le fait qu'elle soit inachevée, comme il est dit au début de la scène, est métonymique du fait que les jours du personnage ne sont pas achevés. La différence de forme entre le parchemin enroulé, le roman et la lettre figure aussi la différence entre éternité cyclique et écoulement du temps.

Un autre jeu similaire apparaît sur les murs de New-Path et correspond à l'expérience des semi-vivants dans *Ubik* et au non-écoulement du temps pour Fred à son poste de surveillance :

Magazine clipping thumbtacked to the wall of the lounge at Samankand House, New-Path's residence building in Santa Ana, California :

When the senile patient awakens in the morning and asks for his mother, remind him that she is long since dead, that he is over eighty years old and living in a convalescent home, and that this is 1992 and not 1913 and that he must face reality and the fact that

A resident had torn down the rest of the item; it ended there. Evidently it had been clipped from a professional nursing magazine; it was on slick paper.^{39b}

Le fait que le papier soit déchiré en pleine phrase signifie la perte de la mémoire, et donc du cours du temps. Le reste du « *slick paper* » n'est plus collé au mur, ce qui signifie la perte de contact avec la réalité. La relation entre la disparition effective de la mère et l'effacement de la vie par

l'amnésie représente le décalage entre les morts physiques et l'équivalence subjective de ceux de New-Path.

Le troisième passage met justement en scène ces «morts» relatifs, enfermés dans un temps spécifique et réduits à l'état d'abstractions répétant les concepts écrits sur un tableau noir, dont la couleur reprend à l'envi le vide qu'ils sont devenus, effaçables et réinscriptibles («*Ned ? Bruce ? What's his name — Bruce ?*»). Le «*Concept Time*» a justement pour but de les entraîner à n'être que des répétiteurs et à mettre leur esprit en boucle :

Before dinner, which was served to them in the dining room, they had Concept time. Several Concepts were put on the blackboard by different staff members and discussed.

He sat with his hands folded in his lap, watching the floor and listening to the big coffee urn heating up; it went *whoopwhoop*, and the sound frightened him.

"Living and unliving things are exchanging properties."

Seated here and there on folding chairs, everyone discussed that. They seemed familiar with the Concept. Evidently these were parts of New-Path's way of thought, perhaps even memorized and then thought about again and again. *Whoop-whoop.*

"The drive of unliving things is stronger than the drive of living things."

They talked about that. *Whoop-whoop.* The noise of the coffee urn got louder and louder and scared him more, but he did not move or look; he sat where he was, listening. It was hard to hear what they were saying, because of the urn.

"We are incorporating too much unliving drive within us. And exchanging— Will somebody go look at that damn coffeepot to see why it's doing that?"

There was a break while someone examined the coffee urn. He sat staring down, waiting.

"I'll write this again. 'We are exchanging too much passive life for the reality outside us.'"

They discussed that. The coffee urn became silent, and they trooped over to get coffee. [...]

The warm coffee, its steam, made him feel good.

"Activity does not necessarily mean life. Quasars are active. And a monk meditating is not inanimate." [...] "Motion that is circular is the deadest form of the universe."

Another voice said, "Time."

He knew the answer to that. Time is round.

"Yes, we've got to break now, but does anyone have a fast final comment?"

"Well, following the line of least resistance, that's the rule of survival. Following, not leading."

Another voice, older, said, "Yes, the followers survive the leader. Like with Christ. Not vice versa."

[...]

It sounds like they're saying passive life is good, he thought. But there is no such thing as passive life. That's a contradiction.

He wondered what life was, what it meant; maybe he did not understand.^{39c}

La répétitivité du cycle est construite par les bruits de la « *coffee urn* » qui ponctuent la mort des personnages, redoublés par les diverses répétitions de « *again and again* » et « *coffee* ». Les processus mentaux (« *thought over gain and again* » et « *thought* ») sont mis sur le même plan que la cafetière (« *whoop-whoop* »). La répétitivité du bruit de la cafetière est renforcée par celui des actions et des concepts. L'effet consiste à créer une séquence ralentie dans laquelle chaque instant est ponctué par des sons et où l'esprit n'a que la prochaine seconde pour horizon, d'une manière qui n'est pas sans évoquer la trilogie de Samuel Beckett.

La passivité de Bruce et des autres participants fait d'eux des illustrations des concepts qu'ils essaient de répéter sans les comprendre. Ceux-ci développent l'idée d'une vie passive, envisagée dans ses liens avec la réalité à différentes échelles temporelles. Le temps phénoménologique est réduit à la préparation du café. Le temps géologique est évoqué par les Quasars, émetteurs passifs de signaux. Le temps eschatologique apparaît par la référence à Jésus, ou plus exactement, aux disciples qui le suivent sans poser de questions.

Le rapport à la chaleur du café reprend les éléments thermodynamiques de *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, transcrits en sensations des semi-vivants dans les « *cold-pacs* » dans *Ubik* et repris ici sur un mode réaliste. « *Living and unliving things are exchanging properties* » commente la relation de Bruce au café, seule source de chaleur « *qui ne peut remonter spontanément d'une source froide vers une source chaude* » qui donne à Bruce une sensation de bien-être.

La contradiction relevée par Bruce à la fin du passage est ironique. En contraste avec ses processus mentaux effacés et remplacés par des sensations et des réactions à son environnement, il est l'exemple même d'une forme de vie passive, enfermée dans le présent de la perception, sans attente ni souvenir autre que la mémorisation des mêmes phrases.

La rupture relative du cycle de la fin du passage est annonciatrice de celle accomplie dans les dernières pages. C'est une rupture d'apparence dérisoire, puisque le lendemain sera identique. Mais elle est relative puisque celui qui sort du cycle ne s'en rend pas compte. La rupture est

néanmoins prophétique d'une apocalypse qui sera ignorée par celui qui l'a provoquée.

3.4.4. *Apocalypse spéculaire*

Comme nous l'avons vu, l'intrigue est tendue vers une double révélation : l'état mental de Fred puis le fait que cet état fasse partie de sa mission. Les deux sont porteuses d'un double sens, entre révélation personnelle et apocalypse.

Le diagnostic des médecins donne la clé médicale de la *distensio animi* du personnage et introduit en même temps un sens universel qui fait le lien avec le temps divin. Le passage didactique suivant mêle la déconstruction de la projection science-fictionnelle par la référence au progrès technique (qui sous-tend la reprise de la comparaison de l'épître de Paul) et la conception topologique qui permet de faire un lien sémantique entre déplacement du point de vue et écoulement temporel, vision inversée, re-brousse-temps et éternité :

"It is as if one hemisphere of your brain is perceiving the world as reflected in a mirror. Through a mirror. See? So left becomes right, and all that that implies. And we don't know yet what that does imply, to see the world reversed like that. Topologically speaking, a left-hand glove is a right-hand glove pulled through infinity."

*"Through a mirror," Fred said. A darkened mirror, he thought; a darkened scanner. And St. Paul meant, by a mirror, not a glass mirror—they didn't have those then—but a reflection of himself when he looked at the polished bottom of a metal pan. Luckman, in his theological readings, had told him that. Not through a telescope on lens system, which does not reverse, not through anything but seeing his own face reflected back up at him, reversed—pulled through infinity. Like they're telling me. It is not *through* glass but as reflected *back* by a glass. And that reflection that returns to you: it is you, it is your face, but it isn't. And they didn't have cameras in those old days, and so that's the only way a person saw himself: backward.*

I have seen myself backward.

I have in a sense begun to see the entire universe backward. With the other side of my brain!^{43a}

La topographie a comme première fonction de mettre à nu la projection dans l'espace des processus mentaux du protagoniste dont les interférences entre les deux hémisphères de son cerveau, appelées « *crosstalk* »

43. Philip K. Dick, *Substance Mort*, op. cit. (a) p. 195 ; (b) p. 198 ; (c) p. 199.

par les médecins, sont traduites par ses déplacements et les lieux qu'il occupe alternativement. Elle fournit une clé science-fictionnelle à l'inscription dans l'espace des phénomènes psychiques qui conditionnent la réalité phénoménale.

La progression du passage suit celle du récit entier. Fred espionne Bob à travers les écrans des scanners jusqu'à la synchronisation de leurs visions par l'apparition de Donna sur les enregistrements qui signifie que les écrans sont désormais des miroirs. À partir de ce moment, le début de la fin, le passage de « *through* » à « *back* », est consommé : aucun des deux narrateurs ne se reconnaît et c'est la réalité entière qui est défamiliarisée.

La représentation topographique rend explicite la spécularité infinie du rapport de Bob/Fred au monde. Chaque hémisphère de son cerveau, physiquement face à face, perçoit une image inversée du monde. Comme le précise l'explication topologique, de chaque côté des scanners se trouvent deux images de la réalité qui se reflètent à l'infini. La réversibilité essentielle représentée par la pièce à la fin d'*Ubik*, qui rend impossible la reconstruction rationnelle de la pile narrative est ici introjectée par le protagoniste. Dans *Ubik*, c'est toute la diégèse qui est affectée. Ici, sous couvert de diagnostic particulier, c'est au monde du lecteur que le paradoxe est appliqué par l'illustration de l'*Épître aux Corinthiens*.

L'image de la réflexion infinie, annonce celle des régressions infinies de SIVA, qui cherchent à retrouver la vérité par delà l'illusion des sens, dans une infinité de possibilités sans qu'il soit possible à l'observateur de savoir s'il est bien l'original, le siège de sa propre pensée. Les effets de discordances ne sont cependant pas que la traduction de la destruction du corps calleux du narrateur. La topographie apostolique de la réalité s'applique bien entendu au temps.

L'image de la boucle de la bande audio est une solution métaphorique à la discordance entre temps phénoménologique et temps divin : « *"That may sound like metaphysics," one of them was saying, "but the math people say we may be on the verge of a new cosmology so much—" The other said excitedly, "The infinity of time, which is expressed as eternity, as a loop! Like a loop of cassette tape!"* »^{43b}

Le déroulement/enroulement de la bande permet de faire coïncider l'écoulement linéaire de la vie humaine et les deux éternités, celle de l'Éden, le Jardin de Palmes chez Dick, et le retour du royaume de Dieu. Dans le flux de pensées du personnage, le présent d'une perception désincarnée entre en collision ironique avec un comportement dicté par l'instinct :

Time. Suppose, he thought, time is round, like the Earth. You sail west to reach India. They laugh at you, but finally there's India in front, not behind. In time--maybe the Crucifixion lies ahead of us as we all sail along, thinking it's back east.

Ahead of him a secretary. Tight blue sweater, no bra, almost no skirt. It felt nice, checking her out; he gazed on and on, and finally she noticed him and edged off with her tray.

The First and Second Coming of Christ the same event, he thought; time a cassette loop. No wonder they were sure it'd happen, He'd be back.

He watched the secretary's behind, but then he realized that she could not possibly be noticing him back as he noticed her because in his suit he had no face and no ass. But she senses my scheming on her, he decided. Any chick with legs like that would sense it a lot, from every man.^{43c}

La double boucle est non seulement celle de l'inscription du temps linéaire dans une éternité où l'avenir est déjà advenu mais aussi celle entre perception et réalité extérieure, qui fonde l'approche phénoménologique. La direction historique du voyage de l'humanité est mise sur le même plan que les pulsions sexuelles qui en assurent la continuité. Le doute sur la direction et le parcours à la surface de la planète sont entrecoupés d'un jeu sur le parcours du regard sur le corps de la secrétaire. Le retour du Christ «*He'd be back*» est suivi de «*He watched the secretary's behind*» : le retour devient derrière, la boucle eschatologique devient biologique puis spéculaire. La suite du passage, en retournant le regard sur lui-même («*he had no face or ass*»), poursuit le jeu sur le terme en le ramenant à une dimension corporelle. Il réduit le doute eschatologique du début du passage à une question de perception. Le passage reprend avec ironie l'idée de la femme comme pivot de réalité et relativise la révélation. Cette collusion d'échelle paradoxale et ironique exprime une vérité générale de la condition humaine qu'explicite le «*every man*» de la fin. Celui-ci reprend, avec un décalage explicite, le «*Everyman*»⁴⁴ du début du texte, inscrivant la microboucle que constitue le paragraphe dans une boucle de deux cents pages qui comprend l'ensemble du texte. En outre, le sens du paragraphe décrit la boucle temporelle d'amplitude maximale de l'histoire de l'humanité d'est en ouest.

Ce retour ambigu de la fonction édifiante du personnage annonce le dernier mouvement du roman. La pièce originale comprend aussi un «*every man*» séparé, qui explicite, s'il en était besoin, la portée collective. Ce qui est intéressant ici, dans cette reprise discrète, c'est la séparation d'une uni-

44. La pièce éponyme utilise le même procédé, mais qui n'est visible qu'à l'écrit.

té sémantique en deux (qui est aussi audible en anglais par l'introduction d'un second accent tonique) qui correspond à l'évolution du personnage dans l'intrigue. Le malade redevient Everyman et sa mort reprend un sens édifiant d'enseignement cathartique de la réalité du créateur : « *Because, he thought glumly as he watched the police psychologists writing their conclusions and signing them, we are fucking backward right now, I guess, every one of us; everyone and every damn thing, and distance, and even time.* »

3.4.5. Écritures et Vérité

Comme le précise le médecin, tout message écrit permet de se rendre compte de l'inversion d'une image dans un miroir, aussi obscur soit-il. L'« écriture » est aussi polysémique selon le niveau de réalité auquel le terme s'applique. Au sens propre et descriptif d'une photographie, l'écriture inversée est l'indice d'une manipulation. Comme le roman, et l'œuvre de Dick en général, usant du procédé auquel Dos Passos a recours dans *Manhattan Transfer*,⁴⁵ la remarque prend aussi un sens métatextuel. Elle évoque notamment la reproduction de la vitrine vue de l'intérieur avec ses caractères inversés. Il est notable que Dick ne s'approprie pas ce procédé précis qui, étant donné le thème du roman, aurait été particulièrement approprié. Dans le roman, l'écriture n'a pas un sens graphique mais renvoie, par glissement, aux Écritures. Ici, en vertu de l'exploration de la concordance-discordante entre temps humain et temps divin, la vérité de l'écriture est celle des Écritures, qui donnent la clé de la réalité.

"Then shall it come to pass the saying that is written," a voice said.
 "Death is swallowed up. In victory." Perhaps only Fred heard it.
 "Because," the voice said, "as soon as the writing appears backward, then you know which is illusion and which is not. The confusion ends, and death, the last enemy, Substance Death, is swallowed not down into the body but up--in victory. Behold, I tell you the sacred secret now: *we shall not all sleep in death.*"

The mystery, he thought, the explanation, he means. Of a secret. A sacred secret. We shall not die.

The reflections shall leave

And it will happen fast.

We shall all be changed, and by that he means reversed back, suddenly.

In the twinkling of an eye!^{46a}

45. John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925) ; Folio, 1973.

46. Philip K. Dick, *Substance Mort*, *op. cit.* (a) p. 197 ; (b) pp. 242-243 ; (c) p. 198.

Dans la tradition gnostique, la vérité révélée est un secret, qui s'exprime en circuit fermé à l'intérieur de l'esprit de Fred/Bob, l'un des deux percevant la réalité. «*Death is swallowed up in victory*» est aussi une reprise de l'hymne triomphal à la fin de la première épître de Paul aux Corinthiens. La citation joue sur le caractère concret du fait «d'avalier la mort» dans la diégèse, s'inscrivant sur le jeu entre sens propre et figuré, lequel, appliqué aux Écritures, recouvre la question du caractère symbolique de l'eucharistie ou de la vérité de la transsubstantiation. «*Quand donc cet être corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors s'accomplira la parole de l'Écriture : La mort a été engloutie dans la victoire*». ^{47a} Le changement de temps insiste sur l'actualité du processus de rédemption.

La dernière phrase est aussi une reprise de 1 Corinthiens. Jouant avec l'inversion du reflet, les citations sont en ordre inverse du texte biblique : «*En un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette finale car elle sonnera la trompette, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés*». ^{46b} Ce message donne à la «mort» de Bob un sens eschatologique qui joue sur son sens technique et théologique.

L'idée reprend l'équivalence faite entre Dieu et la nature par Spinoza et renvoie ainsi à la fois à la réalité essentielle, qui échappe aux sens, et au processus de remplacement du faux par le vrai. La notion de *phusis* divine prend la forme concrète des fleurs bleues qui poussent cachées de l'extérieur par les champs de maïs et par les lois qui empêchent les policiers d'intervenir dans les fermes, et cachées de l'intérieur par la dégradation sensorielle qui empêche les «morts» de les voir :

Spray a bug with a toxin and it dies; spray a man, spray his brain, and he becomes an insect that clacks and vibrates about in a closed circle forever. A reflex machine, like an ant. Repeating his last instruction. [...] But maybe, if he is placed in the right spot, in the right stance, he can still see down, and see the ground. And recognize that it is there. And place something which is alive, something different from himself, in it. To grow. ^{46b}

La métaphore de l'insecte et du circuit fermé encadre le roman qui débute sur la phrase «*Once a guy stood all day shaking bugs from his hair*». Le personnage commence peu après à s'asperger d'insecticide. A la fin du texte, l'hallucination qui préfigure la suite est intériorisée et est devenue métaphore. La structure en fugue du roman, et de l'ensemble de l'œuvre, reprend l'insecte à un autre niveau et revient à son point de départ.

47. (a) 1Cor 13:54-55 ; (b) 1Cor 15:52.



La bombe d'insecticide fait écho à *Ubik*. Elle revient à une autre échelle dans les mains de Bruce dans la dernière scène. L'état de Jerry Fabin (Charles Freck dans le film) annonce celui de Bruce. L'utilisateur de Substance D voit des puces dont Bruce protège les plantes à la fin. Le cycle de vie et mort cérébrale conduit Bruce jusqu'à Dieu, ou plutôt au démiurge que les dernières étincelles allumées par le créateur dans son cerveau vont lui permettre de destituer.

La transformation réalise la promesse de Paul (« nous serons transformés ») sur un mode naturel, qui reprend l'équivalence de Spinoza. La découverte finale des fleurs annonce une résurrection potentielle pour lui-même et plus assurée pour les autres grâce à la fin de l'épidémie de mort : « *We Shall not all sleep in Death* ». L'invasion, en vertu de la perception inversée du monde, est proprement divine. Dans certains courants tardifs d'inspiration gnostique, comme chez Maître Eckhart, le mal existe parce que la tête de Dieu a été blessée. Les effets de la Substance D font de Bob / Fred une image de ce créateur, à la fois démiurge amnésique et sauveur.

Comme le suggèrent les références à l'Épître aux Corinthiens, l'expérience du temps doublement inversée par les scanners est plus proche de la vérité que ne l'est la perception linéaire et intuitive. Elle ne fait cependant que se rapprocher de la réalité essentielle, limitée par la durée de la vie humaine et par l'ironie de Dick, qui laisse toujours planer un doute pataphysique sur la généralisation de l'exception :

I understand, he thought, what that passage in the Bible means, Through a glass darkly. But my percept system is as fucked up as ever. Like they say. I understand but am helpless to help myself.

Maybe, he thought, since I see both ways at once, correctly and reversed, I'm the first person in human history to have it flipped and not-flipped simultaneously, and so get a glimpse of what it'll be when it's right. Although I've got the other as well, the regular. And which is which?^{46c}

L'importance historique de la mort de Bob apparaît dans la double inversion. C'est en absorbant la Substance Mort et en devenant un semi-vivant vide, un concept d'« *Everydeadman* », qu'il devient l'outil d'une trans-

mutation de la plante mortifère en espoir pour tous. Il remonte jusqu'à la mort dans sa forme vivante, en train de pousser.

God's M.O., he reflected, is to transmute evil into good. If He is active here, He is doing that now, although our eyes can't perceive it; the process lies hidden beneath the surface of reality, and emerges only later. To, perhaps, our waiting heirs. Paltry people who will not know the dreadful war we've gone through, and the losses we took, unless in some footnote in a minor history book they catch a notion. Some brief mention. With no list of the fallen.

There should be a monument somewhere, he thought, listing those who died in this. And, worse, those who didn't die. Who have to live on, past death. Like Bob Arctor. The saddest of all.

La fonction de note de bas de page est remplie par l'épilogue à la fin du texte, qui supplée à la liste absente des victimes. L'émergence est bien invisible. Bob est envahi par la mort « *from the head down* », dissimulée par la « *scramble suit* » puis, assiste dans le corps de Bruce, à la remontée, l'autre émergence invisible. De même qu'il est devenu un « concept », une « note », il *attrape une notion* et rejoint une liste invisible, en ayant accompli sa mission pour la génération suivante.

À l'image de la *phusis* inversée, qui est la marque du démiurge, hypostasiée par les fleurs bleues de « printemps » qui provoquent « l'hiver de l'esprit », la réalité avance cachée dans le texte, comme les fleurs le sont à l'abri des épis de blé. Celle-ci est de deux ordres : une Vérité eschatologique, que nous venons d'aborder, et une vérité biographique, qui elle-même était envisagée par Dick comme une irruption de la mort et du divin dans la réalité.

La boucle entre réalité et fiction apparaît de manière littéralement codée dans le texte :

He knew, too, about the AM station that played the top-ten-type tunes on and on plus an enormous amount of DJ chatter in between, which sometimes was not chatter, in a sense. If that station had been tuned to, and the racket of it filled your car, anyone casually overhearing it would hear a conventional pop music station and typical boring DJ talk, and either not hang around at all or flash on in any way to the fact that the so-called DJ suddenly, in exactly the same muted chatty style of voice in which he said, "*Now here's a number for Phil and Jane, a new Cat Stevens tune called—*" occasionally said something more like "*Vehicle blue will proceed a mile north to Bastanchury and the other units will—*" and so on.⁴⁸

48. Philip K. Dick, *Substance Mort*, *op. cit.*, p. 128, nos italiques.

Déplaçant la vérité du métier de Bob dans la diégèse à celle de l'ombre invisible de l'auteur sur le texte, le bavardage habituel du DJ est une voix d'outre-texte et d'outre-tombe qui inscrit dans le passage la vie réelle de l'auteur écoutant la radio avec son épouse et sa vie rêvée, dans laquelle sa sœur jumelle est encore vivante.

L'autre réalité encodée est celle des visions de Février-mars 1974, ce que révèle Phil dans *SIVA* par une autocitation qui fait explicitement des derniers romans une boucle directe entre science-fiction et réalité et redéfinit l'œuvre de Dick comme une fugue narrative :

In my novel *A Scanner Darkly*, published in 1977, I ripped off Fat's account of his eight hours of lurid phosphene activity.

"He had, a few years ago, been experimenting with disinhibiting substances affecting neural tissue, and one night, having administered to himself an IV injection considered safe and mildly euphoric, had experienced a disastrous drop in the GABA fluid of his brain. Subjectively, he had then witnessed lurid phosphene activity projected on the far wall of his bedroom, a frantically progressing montage of what, at the time, he imagined to be modern-day abstract paintings. For about six hours, entranced, S.A. Powers had watched thousands of Picasso paintings replace one another at flash-cut speed, and then he had been treated to Paul Klees, more than the painter had painted during his entire lifetime. S.A. Powers, now viewing Modigliani paintings replacing themselves at furious velocity, had conjectured (one needs a theory for everything) that the Rosicrucians were telepathically beaming pictures at him, probably boosted by microrelay systems of an advanced order ; but then, when Kandinsky paintings began to harass him, he recalled that the main art museum at Leningrad specialized in just such nonobjective moderns, and he decided that the Soviets were attempting telepathically to contact him.

In the morning he remembered that a drastic drop in the GABA fluid of the brain normally produced such phosphene activity ; nobody was trying to contact him telepathically, with or without microwave boosting ..."⁴⁹

Dans *Substance Mort*, cet élément est l'événement qui a inspiré les « *scramble suits* » à S.A. Powers. Le statut biographique du passage est bien « *hidden beneath the surface of reality, and emerges only later* », révélé comme tel dans le roman suivant. Le film de Linklater transpose l'idée que l'auteur des « *scramble suits* » apparaît tous les 50 ans en faisant apparaître Philip K. Dick dans la première séquence de Bob Arctor. Le flou entre agent spécial et figure de l'auteur traduit la transposition de l'agent dans le roman à

49. Philip K. DICK, *SIVA*, op. cit., pp. 96-97 & *A Scanner Darkly*, op. cit., p. 24.

l'auteur dans le film. Dans la dernière séquence avant le départ d'Arctor pour New-Path, c'est un masque de mort qui apparaît en transparence sous les traits de Hank,⁵⁰ renvoyant à Fred son propre visage. Le procédé fait écho à l'apparition de Dick et correspond à un *Memento Mori* qui rééquilibre l'irruption de réalité. À la manière de la reprise de M^{me} Récamier par Magritte, l'illusion de vie est contrebalancée par une irruption de mort. Ce dernier plan joue sur le trouble entre vision « au travers » du miroir et renvoi du reflet du personnage et du spectateur du fait de la focalisation.

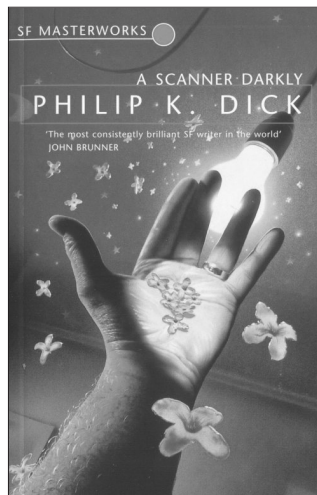


Illustration de Chris Moore

50. Le film ajoute une séquence qui remplit une ellipse du roman. Alors que Hank reste anonyme dans le texte, le film montre Donna enlevant son *scramble suit* avant de conduire Arctor à New Path. L'ajout est tout à fait cohérent avec les fonctions habituelles de la FCN, pivot de réalité qui occupe le centre de l'esprit du protagoniste et concentre ainsi toute l'ambivalence du monde, que ce soit celle de l'observateur ou de la réalité extérieure.

3.5. SIVA

SIVA est un roman particulier dans l'œuvre de Dick. Pivot de la trilogie divine, qui comporte en fait quatre romans, le roman tient plus de l'aboutissement du projet joycien que du roman de science-fiction. Il constitue aussi la dernière étape de la fugue littéraire. Dick y fictionnalise sa vie et son œuvre et met en question le rapport entre lui-même, sa propre fiction et la réalité essentielle. Les planches de Robert Crumb, *The Religious Experience of Philip K. Dick* (pp.380-381), résument en image les expériences de février-mars 1974. Celles-ci nourrissent les romans des années 70 et la relecture autofictionnelle qui s'accompagne d'un virage esthétique dans ses derniers romans.

My God, my life – which is to say my 2-3/74 experience – is exactly like the plot of any one of ten of my novels or stories. Even down to the fake memories and identity. I'm a protagonist from one of PKD's books. USA 1974 fades out, ancient Rome fades in and with it the Thomas personality and true memories. Jeez! Mixture of "Impostor", "Joint" & "Maze" – if not "Ubik" as well."⁵¹

"Deciphered, my novel tells a quite different story from the surface story."⁵²

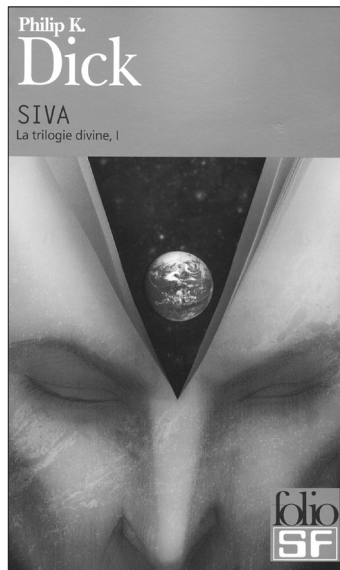


Illustration
de Sébastien Hayez

51. Philip K. DICK, «Exegesis», 1978 ; in SUTIN, *Divine Invasions*, p.234.

52. Philip K. DICK, «How to Build a Universe That Does Not Fall Apart Two Days Later», 1978 ; 1985, in SUTIN, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, p.274.

3.5.1. Auto-science-fiction

Dès le premier chapitre, le texte établit un pacte autobiographique paradoxal : «*I am Horselover Fat, and I am writing this in the third person to gain much-needed objectivity.*»^{53a}

Suivant le procédé de stéréographie, le narrateur est dédoublé entre «*He*» pour Horselover et «*I*» pour Phil Dick. «*Horselover Fat*» est la traduction anglaise du prénom grec Philippe, et du nom Dick, en allemand. La première ligne établit Horselover, ou plus exactement la crise qu'il traverse, comme le sujet du roman : «*Horselover Fat's nervous breakdown began the day he got the phonecall from Gloria asking if he had any Nembutals*». Cette première ligne concentre les deux maux qui affectent Fat : «*His psychiatrist once told him that to get well he would have to do two things: get off dope (which he hadn't done) and to stop trying to help people (he still tried to help people).*»^{53b}

Le narrateur se présente sous le nom de l'auteur et explicite le mélange entre réalité et fiction :

I am, by profession, a science fiction writer. I deal in fantasies. My life is a fantasy. Nonetheless, Gloria Knudson lies in a box in Modesto, California. There's a photo of her funeral wreaths in my photo album. It's a color photo so you can see how lovely the wreaths are. In the background a VW is parked. I can be seen crawling into the VW, in the midst of the service. I am not able to take any more.^{53c}

Le dédoublement du narrateur correspond, de son propre aveu, à un dédoublement ontologique. La fictionnalisation de la biographie est explicite : «*My life is a fantasy*». Selon la définition dickienne, la vie de l'auteur est présentée comme une projection de son imaginaire. Le pacte est paradoxal dans la mesure où l'auteur annonce son respect non pas des faits mais de son imaginaire qui lui-même sous-tend les faits. Le pacte se rapproche de l'autofiction mais à rebours : le narrateur annonce une autobiographie science-fictionnelle qui évolue vers l'«*auto-science-fiction*».

Le jeu entre fiction et réalité est précisé par l'enchaînement «*nevertheless*» et se double d'un jeu sur texte et image. La double métonymie, le cercueil et les couronnes, et la précision géographique insistent sur le caractère tangible de la mort. L'autre preuve, la photographie, joue sur le décalage ontologique. La précision «*It's a color photo*» indique le caractère récent et vif de l'événement dans la mémoire et introduit avec l'humour noir de la beauté des couronnes le thème du discours de Fat qui tente de

53. Philip K. DICK, *SIVA*, *op. cit.* (a) p.3 ; (b) p.1 ; (c) p.4 ; (d) pp.3-4 ; (e) p.14.

donner un sens aux différents décès. Dans cette perspective, l'album photo fait suite à l'épilogue de *Substance Mort*. La photographie est à la fois un objet réel en soi et un fragment de réalité au second degré. La redondance de la photo dans l'album établit le principe de mise en abyme du discours de Fat par le film qui porte le titre du roman et met en abyme et en images le discours de Fat. La photo comme le métafilm sont des réalités au troisième degré : les fragments de l'Exégèse, une cosmologie qui se veut réaliste, portent un titre fictif dans le roman. Ces fragments interrompent le texte comme le film interrompt l'intrigue. Le métafilm, comme les photos, sont des *ekphrasis* qui compressent le sens du discours et transcrivent en couleurs vives la noirceur de la réalité dont les réflexions de Fat tentent de peindre l'au-delà.

La révélation «*Je suis Il*», variation sur «*Je est un autre*», apparaît sur la photographie. «*I*» est à l'arrière plan de la photo, comme il se cache derrière son narrateur de paille. «*[C]rawling into the VW*» fait écho à la nécessité pour le «*I*» de prendre de la distance et de se cacher. La dernière phrase introduit un jeu sur le temps. «*I am not able to take it any more*» peut renvoyer à deux présents : l'instant fixé par la photographie pendant l'enterrement ou le flux de l'écriture auquel les métalepses d'auteur donnent une illusion de temps réel. Le lien entre la biographie et l'emploi de la première personne dans les romans de Dick est révélé par les seules adresses directes au lecteur qui apparaissent dans *Confessions d'un Barjo*, *Le Bal des schizos* et *SIVA* : «*This time in America—1960 to 1970—and this place, the Bay Area of Northern California, was totally fucked. I'm sorry to tell you this, but that's the truth. Fancy terms and ornate theories cannot cover this fact up. The authorities became as psychotic as those they hunted*». ⁵⁴ Dans la continuité des autres romans, la folie de Fat est un fragment de celle de son pays. ⁵⁴ Dans les trois romans, dont le «*I*» signale le caractère autobiographique, les interpellations s'intègrent à un discours sur l'histoire américaine, distordue par un narrateur psychotique dans le cas d'Isidore et de Phil/Fat, et distordante dans *Le Bal des schizos*, où les essais nucléaires ont transformé le frère du narrateur en chimère cubiste ⁵⁵.

54. Nous reviendrons en troisième partie sur le rapport entre folie et contestation politique.

55. «It was always disappointing to the Rosen family that Chester's eyes are set beneath his nose, and his mouth is up where his eyes ought to be. But blame H-bomb testing in the 'fifties and 'sixties for him – and all the others similar to him in the world today. [...] And there're embryos with hair growing all over them, like a slipper made from yak fur. And one that dries up so that the skin cracks; it looks like it's been maturing outdoors on the back step in the sun. So lay off Chester.» (*We Can Build You*, op. cit., p. 15).

Le jeu entre «*I*» et «*He*» apparaît de manière à la fois claire et instable : «*The night before, Bob and I—I mean, Bob and Horselover Fat-drove to Oakland*». Ce premier oubli passager est le premier signe d'un doute entre fiction et réalité. «*I—I*» fait apparaître graphiquement la réalité derrière la convention littéraire. L'oubli passager peut être l'oubli du pacte ou de la réalité des référents des pronoms. Le texte entier joue, dans la continuité de *Substance Mort* sur ce procédé. Fat et Phil sont les deux faces de la même personne : le psychotique en prise avec la réalité d'un côté, et l'écrivain objectif qui «*deal in fantasy*» de l'autre. Les commentaires de Philip sur Fat externalisent les processus mentaux de l'auteur et constituent une remontée vers la narration de l'intrigue de *Substance Mort*.

Le texte n'est que ponctuellement porté par une intrigue. C'est la discussion entre «*Philip Dick*» et son alter ego «*Horselover Fat*» à propos des visions de ce dernier qui unifient le texte. La première partie du roman, 8 chapitres sur 14, est constituée de passages autobiographiques, attribués explicitement par le narrateur Phil à son alter ego, entrecoupés par des passages en caractères gras tirés des «*Tractates : Cryptica Scriptura*». Ces passages, réunis en appendice, sont des extraits de l'*Exégèse*, la cosmologie monumentale que Dick rédigeait pour comprendre ses expériences de février-mars 1974. La relation de Dick à son œuvre et à la réalité sont le thème central du livre. Le jeu entre microcosme personnel et macrocosme essentiel apparaît dans le passage suivant :

Fat later developed a theory that the universe is made out of information. He started keeping a journal—had been, in fact, secretly doing so for some time: the furtive act of a deranged person. His encounter with God was all there on the pages in his-Fat's, not God's-handwriting. The term "journal" is mine, not Fat's. His term was "exegesis," a theological term meaning a piece of writing that explains or interprets a portion of scripture. Fat believed that the information fired at him and progressively crammed into his head in successive waves had a holy origin and hence should be regarded as a form of scripture, even if it just applied to his son's undiagnosed right inguinal hernia which had popped the hydrocele and gone down into the scrotal sack. This was the news Fat had for the doctor.^{53e}

La succession «*information*», «*journal*», «*scripture*», «*exegesis*», «*piece of writing*», «*portion of scripture*», «*form of scripture*» et finalement «*news*» traduit l'instabilité du rapport entre fiction et réalité, information brute et interprétation. L'image des vagues successives dans son esprit apporte un autre éclairage à la structure diégétique des romans dans lesquels, comme

on l'a vu, le grand protagoniste ou l'envahisseur apparaissent par le biais des médias et sont sujets à des interprétations divergentes selon le point de vue. *SIVA* est une déconstruction du jeu dickien entre microcosme et macrocosme. Le lien entre la psyché de l'auteur et la divinité est expliqué sous forme de malentendu : «*His encounter with God was all there on the pages in his-Fat's, not God's-handwriting.*» Le fait que l'exégèse soit une cosmogonie décale la métaphore de l'auteur démiurge d'un degré vers la réalité. La confusion entre Dieu et Fat est aussi le nœud de la folie de Fat/Phil : celui-ci se demande dans quelle mesure ses écrits de science-fiction contiennent une forme de vérité révélée à son insu.

Dans les romans de science-fiction de Dick, les expériences des différents personnages construisent une image de la réalité dont les perturbations mettent à nu les concepts philosophiques et/ou théologiques que la diégèse matérialise.

Dans *SIVA* c'est le discours, à travers les extraits de textes et les dialogues entre Fat et ses amis, qui construit une image de l'univers. La première autocitation, présentée comme une citation, intervient au chapitre 2. L'introduction par le narrateur, qui reste anonyme une fois passée sa présentation, accentue l'écart entre «*I*» et «*Fat*». L'entrée 37 du journal met à nu le processus de projection en monde de systèmes philosophiques et de l'emploi de métalepses comme illustration des apories :

One of the paragraphs in Fat's journal impressed me enough to copy it out and include it here. It does not deal with right inguinal hernias but is more general in nature, expressing Fat's growing opinion that the nature of the universe is information. He had begun to believe this because for him the universe-his universe-was indeed fast turning into information. Once God started talking to him he never seemed to stop. I don't think they report that in the Bible.

Journal entry #37. Thoughts of the Brain are experienced by us as arrangements and rearrangements-change-in a physical universe; but in fact it is really information and information-processing which we substantialize. We do not merely see its thoughts as objects, but rather as the movement, or, more precisely, the placement of objects: how they become linked to one another. But we cannot read the patterns of arrangement; we cannot extract the information in it – i.e. it as information, which is what it is. The linking and relinking of objects by the Brain is actually a language, but not a language like ours (since it is addressing itself and not someone or something outside itself).^{56a}

56. Philip K. Dick, *SIVA*, *op. cit.* (a) pp.14-15 ; (b) p. 15.

Si l'on écarte la perspective théologique pour considérer le passage dans sa dimension métafictionnelle, il apparaît comme une description assez précise de la continuité postmoderne entre fiction et réalité. La première phrase de l'entrée 37 puis la correspondance entre «*thoughts of the Brain*» et «*movement/placement of objects*» fait écho à la fois à la citation clé de Spinoza et au procédé de projection fantasmagorique élevé au rang de principe cosmologique. Le fait que l'univers soit information finit de boucler la boucle, ce qui rend explicite l'idée que l'information soit en circuit fermé.

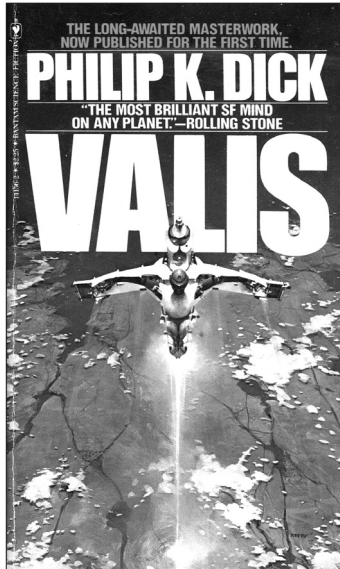
L'idée que l'univers est continu dans le cerveau de Dieu constitue une synthèse entre logos, cosmologie gnostique et cybernétique. Il serait vain de tenter ici de résumer l'Exégèse de Dick. Le texte de plusieurs milliers de pages constitue une synthèse échevelée de philosophie, de théologie et diverses sciences humaines puisées dans deux millénaires d'histoire des idées.⁵⁷ L'intérêt des passages tient ici à la sélection du narrateur Phil qui non seulement les intègre au texte mais souligne les correspondances entre le contenu et le reste de l'œuvre. L'extrait suivant fait directement suite au précédent. L'introduction de l'entrée de journal insiste sur le caractère récurrent du thème et sur la manière dont le roman les transcrit :

Fat kept working this particular theme over and over again, both in his journal and in his oral discourse to his friends. He felt sure the universe had begun to talk to him. Another entry in his journal reads:

36. We should be able to hear this information, or rather narrative, as a neutral voice inside us. But something has gone wrong. All creation is a language and nothing but a language, which for some inexplicable reason we can't read outside and can't hear inside. So I say, we have become idiots. Something has happened to our intelligence. My reasoning is this: arrangement of parts of the Brain is a language. We are parts of the Brain; therefore we are language. Why, then, do we not know this? We do not even know what we are, let alone what the outer reality is of which we are parts. The origin of the word "idiot" is the word "private." Each of us has become private, and no longer shares the common thought of the Brain, except at a subliminal level. Thus our real life and purpose are conducted below our threshold of consciousness.

To which I personally am tempted to say, Speak for yourself, Fat.^{56b}

57. «*During the years – outright years! – that he labored on his exegesis, Fat must have come up with more theories than there are stars in the universe. Every day he developed a new one, more cunning, more exciting and more fucked. God, however, remained a constant theme.*», *idem*, Chap. 3, pp. 24-25.



Précisons que vouloir établir tous les liens entre ces synthèses cosmologiques et le reste du texte reviendrait à tomber soi-même dans le piège dont tout le texte est lui-même une mise en garde. L'information pure devient ici « récit » inaccessible à ses personnages, définis comme « idiots ». Comme le précise le narrateur après l'extrait, le personnage de l'idiot renvoie aux *personae* de l'auteur dont nous avons suivi la récurrence depuis *Confessions d'un barjo*. Fat s'inscrit dans cette lignée : « *Fat, who, like Parsifal, was a complete fool. That's what the word "parsifal" is supposed to mean in Arabic; it's supposed to have been derived from "Falparsif" an Arabic word meaning "pure fool."* » Isidore et Fat partagent la même quête du « récit » de la réalité, qu'ils cherchent dans différentes formes de fictions. Le passage fait de la structure des mondes dickiens une image de la condition humaine. Dans ceux-ci, comme nous l'avons synthétisé graphiquement, l'*idios kosmos* des protagonistes forme des bulles inscrites de manière transitoire dans des réalités communes illusoire qui se rapprochent de manière asymptotique de la réalité essentielle sans jamais en percer le mystère. Le narrateur, suivant, là encore, le mouvement des romans dickiens, réduit cette vision à une projection de l'esprit de Fat.

La cosmogonie dickienne qui nourrit *SIVA* est une réinterprétation de ses romans précédents qui leur prête un caractère prophétique, ou tout du moins, qui les rend porteurs d'une réalité dont l'auteur même n'avait pas

conscience. Le gnosticisme de « Fat », qui affirme être un gnostique valentinien, tient avant tout à la tradition exégétique. Les différents courants gnostiques avaient en commun de se dire héritiers d'un savoir secret qui leur permettait de découvrir dans les Écritures un sens qui restait caché aux yeux des non-initiés. C'est ce que fait Fat en relisant les romans de Phil, et que Phil interprète comme symptôme de folie.

Les premiers chapitres sont ponctués par les commentaires de Phil insistant sur la folie de Fat. « *By thinking about madness, Horselover Fat slipped by degrees into madness. I wish I could have helped him.* », ^{58a} « *So that could have been Fat's mind breaking down ; by then his psyche was disintegrating at a terrible velocity. Mental illness is not funny.* », ^{58b} « *By now Fat had totally lost touch with reality* » ^{58c}. Ces répétitions font pendant aux propres répétitions de Fat. L'insistance de Phil fonctionne comme une dénégation freudienne, un effort pour se différencier et prendre de la distance mais dont la fréquence dans le discours est suspecte.

Pendant les huit premiers chapitres, la séparation entre le narrateur et son référent s'accompagne d'un jeu entre les citations en gras tirées des *Tractate* à la fin du livre et les caractères normaux. L'appendice étant hors du corps du texte, son contenu est normalement attribué à l'auteur. Les entrées sont néanmoins attribuées à Fat, que ce soit par Phil Dick ou par introduction dans les dialogues de Fat. Les deux noms deviennent progressivement des masques dont la non-correspondance avec leur référent est explicitée par le texte :

This is like the joke about the German proclivity toward double abstractions ; a German authority on English literature declares, "Hamlet was not written by Shakespeare ; it was merely written by a man named Shakespeare." In English the distinction is verbal and without meaning, although German as a language will express the difference (which accounts for some of the strange features of the German mind).
 "I saw God," Fat states, and Kevin and I and Sherri state, "No, you just saw something like God. Exactly like God." ^{58d}

Le passage reprend, sous forme de jeu, l'équivalence entre auteur et Dieu, abordée sur un plan cosmologique dans les premières entrées des *Tractate*. Le décalage entre signifiant et signifié correspond au paradoxe de la pipe de Magritte. L'impossibilité de transcrire ce décalage en anglais, sans recours à la traduction ou à l'image, et la référence à *Hamlet* et donc

58. Philip K. DICK, *SIVA*, *op. cit.*, (a) chap. 1, p. 9 ; (b) chap. 3, p. 34 ; (c) chap. 6, p. 90 ; (d) pp. 61-62 ; (e) p. 107.

indirectement à *The Mouse-Trap*, annonce la mise en abyme du roman par le film VALIS au chapitre 9.

Jusqu'à ce chapitre, les échanges et les différentes théories exposées conduisent à une démultiplication des deux narrateurs. Progressivement, les théories de Fat infectent Phil : « *Isn't it an oxymoron to say, I am not myself? Isn't this a verbal contradiction, a statement semantically meaningless? Fat turned out to be Thomas; and I, upon studying the information in my dream, conclude that I am my own father, married to my mother when she was young-before my own birth.* »^{58e} Le narrateur se met lui aussi à émettre des théories sur les visions de Fat, notamment sur le fait que Fat n'a pas rencontré Dieu mais une version future de lui-même. La séparation conventionnelle en « *I* » et « *He* » aboutit finalement à la création de deux personnages qui se rejoignent dans leur folie. Au début du chapitre 8, Phil cite une entrée des *Tractate* pour illustrer ses propres théories. Conformément à l'incapacité de Phil à aider Fat et selon le principe du « *chinese finger-trap* » (« *by thinking about madness, Horselover Fat slipped by degrees into madness* »), Phil est contaminé par les vision de Fat.

Au début du chapitre 8, c'est Phil qui expose ses propres théories et cite les *Tractate* comme caution. En tant qu'auteur de SF, sa théorie reprend le destin de Leo Bulero dans *Le Dieu venu du Centaure*, appliqué à Fat.

I did not think I should tell Fat that I thought his encounter with God was in fact an encounter with himself from the far future. Himself so evolved, so changed, that he had become no longer a human being. Fat had remembered back to the stars, and had encountered a being ready to return to the stars, and several selves along the way, several points along the line. All of them are the same person.

Entry #13 in the tractate: Pascal said, "All history is one immortal man who continually learns." This is the Immortal One whom we worship without knowing his name. "He lived a long time ago but he is still alive," and, "The Head Apollo is about to return." The name changes.

On some level Fat guessed the truth; he had encountered his past selves and his future selves—two future selves: an early-on one, the three-eyed people, and then Zebra, who is disincorporate.

Time somehow got abolished for him, and the recapitulation of selves along the linear time-axis caused the multitude of selves to laminate together into a common entity.

Out of the lamination of selves, Zebra, which is supra- or trans-temporal, came into existence: pure energy, pure living information.^{59a}

59. Philip K. DICK, *SIVA*, *op. cit.* (a) p. 109; (b) p. 116; (c) p. 117; (d) pp. 31-32; (e) pp. 176-177; (f) p. 200; (g) chap. 14, p. 201; (h) p. 205.

La convention littéraire qui dédouble le narrateur initie une démultiplication de deux personnages qui finissent par former la substance du Dieu des visions de Fat. L'entrée 13 met en abyme l'assemblage de citations et d'interprétation péremptoire qui caractérise aussi les deux paragraphes qui l'encadrent. On retrouve ici, appliquée à lui-même, une synthèse entre la folie des nazis, qui ont été mangés par Dieu parce qu'ils ont oublié la limite qui les en sépare, et la condition humaine existentialiste que lui oppose le narrateur dans *The Man in the High Castle*.⁶⁰ La stratification reprend graphiquement la structure des romans ainsi que le mouvement d'expansion progressive des niveaux de temporisations, introjetés par le regard focal et dont, à l'image d'Ubik, il ne reste finalement que de l'information.

Le passage est une transcription science-fictionnelle du lien entre Dieu et l'esprit de Fat : les degrés de folie de Fat deviennent, sous la plume de Phil, des degrés de science-fiction. Le dialogue de la fin du chapitre expose clairement l'existence de Phil comme personnage séparé et sa participation à la quête vitale du messie :

Sherri's death had torn me down, too, had deconstructed me into basic parts, like a toy disassembled back to what had arrived in the gaily-colored kit. I felt like saying, "Take me along, Fat. Show me the way home."

While Fat and I sat there together grieving, the phone rang.^{59b}

[...] "Phil," Fat said, "if I don't find him, I'm going to die."^{59c}

La déconstruction de Phil correspond à sa propre théorie de la stratification de son être et de celui de Fat sur l'axe temporel. Elle renvoie aussi à la « déconstruction de la déconstruction ». L'exposition du pacte autobiographique est en soi un procédé déconstructionniste. Le texte lui-même est déconstruit par l'assemblage d'extraits en gras et de passages exposant diverses théories et systèmes de pensée. Les références à Héraclite et Parménide, dont la pensée est justement connue sous forme de fragments, mettent en avant le caractère composite du discours, mise en avant renforcée par les caractères gras qui, par moment, envahissent des pages entières. À mesure que le texte progresse, il met en scène l'emballage du procédé et la perte de contrôle du narrateur dans son propre réseau de références

60. « It is not hubris, not pride; it is inflation of the ego to its ultimate – confusion between him who worships and that which is worshiped. Man has not eaten God; God has eaten man. What they do not comprehend is man's helplessness. I am weak, small, of no consequence to the universe. It does not notice me; I live on unseen. But why is that bad? Isn't it better that way? » (Le Maître du Haut Château, op. cit., chapitre 3, p. 46)

et sa propre recherche d'une solution narrative aux apories de sa réflexion sur le temps (étant entendu que les apories de Saint Augustin sont liées à son acceptation axiomatique des Écritures comme vérité révélée) :

Because if Heraclitus is correct, there is in fact no reality but that of theophanies; the rest is illusion; in which case Fat alone among us comprehends the truth, and Fat, starting with Gloria's phonecall, is insane. Insane people-psychologically defined, not legally defined-are not in touch with reality. Horselover Fat is insane; therefore he is not in touch with reality. Entry #30 from his exegesis:

The phenomenal world does not exist; it is a hypostasis of the information processed by the Mind.

#35. The Mind is not talking to us but by means of us. Its narrative passes through us and its sorrow infuses us irrationally. As Plato discerned, there is a streak of the irrational in the World Soul.

In other words, the universe itself-and the Mind behind it-is insane. Therefore someone in touch with reality is, by definition, in touch with the insane: infused by the irrational.

In essence, Fat monitored his own mind and found it defective. He then, by the use of that mind, monitored outer reality, that which is called the macrocosm. He found it defective as well. As the Hermetic philosophers stipulated, the macrocosm and the microcosm mirror each other faithfully. Fat, using a defective instrument, swept out a defective subject, and from this sweep got back the report that everything was wrong.

And in addition, there was no way out. The interlocking between the defective instrument and the defective subject produced another perfect Chinese finger-trap. Caught in his own maze, like Daedalus, who built the labyrinth for King Minos of Crete and then fell into it and couldn't get out. Presumably Daedalus is still there, and so are we. The only difference between us and Horselover Fat is that Fat knows his situation and we do not; therefore Fat is insane and we are normal.^{59d}

Le piège dans lequel tombe le narrateur Phil est un exemple de « *Chinese finger-trap* ». Le passage condense et remet en contexte le procédé dickien de dialectique narrative et de structuration métaphysique de la diégèse. La différence dans *Valis* est que l'auteur est lui-même un personnage. Tandis que *The Grasshopper Lies Heavy*, le livre d'Abendsen dans *The Man in The High Castle*, renvoie à une réalité différente de celle du lecteur (celle de Fat est explicitement celle du lecteur), les références intertextuelles de *SIVA* sont rigoureusement exactes. Fat retourne la conception platonicienne selon laquelle la passion de la connaissance est la seule à ne pas être aliénante. Dans la cosmologie gnostique, le dieu de l'Ancien Testament est un démiurge fou et la réalité essentielle, celle d'où provient la lumière qui projette les ombres de la caverne, est elle-même imparfaite. En tentant d'en

percer le secret, Fat se perd dans le labyrinthe des références métaphysiques et introjecte l'irrationalité essentielle de l'univers.

Le tournant du livre, et de la relation entre Phil, Fat et leurs amis (en particulier Kevin, qui tient le rôle du sceptique fiable, rôle auquel le narrateur Phil ne peut prétendre), intervient au chapitre 9. À ce chapitre commence la seule portion d'intrigue qui débute par le visionnage du film dont le roman tire son titre. Celui-ci constitue, par le biais d'une *ekphrasis* filmique que nous étudierons en détail dans la partie suivante, une mise en abyme de la transcription science-fictionnelle des théories de Fat et de Phil. Le méta-film fait basculer le roman dans la science-fiction en introduisant un *novum* qui semble apporter un principe de cohérence cognitive aux éléments hétéroclites des visions de Fat. Conformément au principe de « *fake fake* » le film de science-fiction ne dit que la vérité et transforme les théories personnelles de Phil-Fat en réalité consensuelle partagée par tous les personnages. Ceux-ci fondent la « Rhipidon Society », en référence au poisson, le symbole secret des premiers chrétiens, et prennent contact avec l'équipe qui a produit le film.

Le nom même du réalisateur, « Mother goose », renforce l'apparence de fictionnalité. Ce dernier protège une enfant de deux ans, Sophia, qu'il pense être l'incarnation du messie venu sauver l'humanité de la prison phénoménale. La rencontre avec la sagesse est le prétexte de ce que Genette appelle une antimétalepse, soit l'aspiration de l'auteur dans son roman. Comme dans *Substance Mort*, Phil a oublié qu'il était Fat mais il est guéri par la théophanie :

"Your suicide attempt was a violent cruelty against yourself," she said in a clear voice. And yet she was, as Linda had said, no more than two years old: a baby, really, and yet with the eyes of an infinitely old person. "It was Horselover Fat," I said.

Sophia said, "Phil, Kevin and David. Three of you. There are no more." Turning to speak to Fat-I saw no one. I saw only Eric Lampton and his wife, the dying man in the wheel chair, Kevin and David. Fat was gone. Nothing remained of him.

Horselover Fat was gone forever. As if he had never existed.

"I don't understand," I said. "You destroyed him."

"Yes," the child said.

I said, "Why?"

"To make you whole."

"Then he's in me? Alive in me?"

"Yes," Sophia said. By degrees, the anger left her face. The great dark eyes ceased to smolder.

"He was me all the time," I said.

"That is right," Sophia said.^{59e}

Ce miracle, qui dissipe la fiction depuis le niveau de réalité le plus éloigné du monde du lecteur, sert de preuve de la véracité de la nature de Sophia aux autres personnages : « *Kevin put his hand on my shoulder. "I'm sorry to say this like this, Phil, but we really have the big clue already. In one instant that child cleared up your mind. You stopped believing you were two people. You stopped believing in Horselover Fat as a separate person. And no therapist and no therapy over the years, since Gloria's death, has ever been able to accomplish that"* ». La remarque de Kevin donne un nouvel éclairage sur la première ligne du texte et pousse d'un degré la métalepse d'auteur du pacte autobiographique vers la métalepse ontologique. La remarque de Kevin constitue une réinterprétation de la temporalité du texte. Le premier événement du texte devient le point de départ de huit années de folie dont le symptôme est la séparation de Fat et de Phil. Dit autrement, selon la phrase de Kevin, l'oubli progressif du narrateur qu'il est lui-même Fat est consommé depuis la mort de Gloria au premier chapitre, alors que le lecteur voit cet oubli progressif au long des huit premiers chapitres qui suivent la biographie de l'auteur. Le pacte autobiographique, « *I am Horselover Fat* » n'est donc plus cohérent avec le glissement de réalité du récit entier. Cette incohérence révélée signale le fait que la réalité du discours de Fat établie par le film est une fluctuation illusoire. Celle-ci ne dure que cinq chapitres et s'achève avec la mort accidentelle de Sophia à la fin du chapitre 13 : « *"We're calling everyone. We don't understand; if Sophia was the Savior, how could she die?" Dead at two years old, I realized. Impossible?* »^{59f} Le passage reprend la troisième phrase du texte (« *She was calling everyone she knew* »). Symétriquement aux appels de Gloria, qui répand sa folie par téléphone, le couple Lampton éteint le feu qu'il a allumé. Le fait n'est interprété que par rapport à un scénario rêvé et non par rapport aux faits. Sophia meurt brûlée au cours d'une expérience de communication par laser menée par sa mère adoptive. Celle-ci confond laser authentique avec les effets spéciaux du film, eux-mêmes reprenant le rayon de lumière rose des hallucinations de Fat. La mort de l'enfant suffit à invalider son statut, en dépit de l'élocution et des connaissances extraordinaires qu'elle manifeste pour son âge. Elle n'est perçue qu'à travers une identité filmée par Mothergoose et rêvée par Fat.

L'impossibilité marque le retour au niveau où Phil et Fat sont séparés ce qui, paradoxalement, est moins vrai factuellement, mais est plus cohérent par rapport au début du texte : « *I began to think about death. Not*

Sophia Lampton's death but death in general and then, by degrees, my own death. Actually, I didn't think about it. Horselover Fat did. »^{59g} Le texte est un labyrinthe d'informations dans lequel se perdent Fat, Phil, leurs amis et le lecteur. La rencontre avec Sophia est à la fois le paroxysme de la perte de repères dans le labyrinthe, et le moment où Icare s'approche du soleil. Le moment de vérité paradoxale que représente la re-fusion des deux narrateurs précède la chute et la retombée dans le labyrinthe du texte. En retombant, il ne meurt pas mais retombe en morceaux.

Le rétablissement de la réalité initiale signifie un changement de régime de lecture où les dialogues entre Phil et Fat laissent entrevoir la convention autobiographique :

You said it yourself: the universe is irrational because the mind behind it is irrational. You are irrational and you know it. I am. We all are and we know it, on some level. I'd write a book about it but no one would believe a group of human beings could be as irrational as we are, as we've acted. "They would now," Fat said, "after Jim Jones and the nine hundred people at Jonestown." ^{59h}

Poursuivant le jeu d'inversion et de démonstration par l'absurde qui sous-tend le «*fake fake*», l'affirmation de vérité de l'auteur s'appuie sur le retour du pacte autobiographique, à travers la mise en italique du «*I*», et elle concerne justement la partie fictionnelle du roman. L'évocation du massacre sectaire de Jonestown (au cours duquel 918 adeptes du Temple du Peuple trouvent la mort en s'empoisonnant à la demande du gourou) met en exergue la manière dont la réalité dépasse la fiction dans la folie et l'horreur. Le suicide collectif ayant eu lieu en Novembre 1978, la mort de Sophia et la reprise du fil de la réalité reposent sur une resynchronisation du récit avec l'actualité. Celle-ci crée un contraste paradoxal entre la re-séparation de Fat et Phil, identifiée au chapitre précédent comme symptôme de folie mais qui constitue un rapport sain entre le roman et la réalité et qui, ici, dénonce la folie de Fat comme relevant d'un délire théologique sectaire, tout en apportant une résonance crédible à l'idée au cœur de son délire selon laquelle l'univers lui-même est irrationnel.

Autant les huit premiers chapitres suivent la biographie de Philip K. Dick, autant le film puis les voyages de Fat sont totalement fictionnels en transformant une recherche purement intellectuelle en voyages effectifs. La fin du roman est construite sur une indétermination entre séparation conventionnelle ou morbide de Phil et Fat. Ce dernier part en voyage à la recherche du messie, sur les traces de James Pike. Ce révérend, qui a initié

Dick au gnosticisme, a trouvé la mort dans le désert dans lequel il s'était aventuré avec pour seules réserves deux bouteilles de Coca-cola.⁶¹ De la mort de Gloria, à celle de Pike, de Sherri jusqu'à celle de Pike, c'est la vérité de Kevin, le sceptique, qui s'impose à la fin du texte :

"Then the true name for religion," Fat said, "is death."

"The secret name," I agreed. "You got it. Jesus died; As-klepios died—they killed Mani worse than they killed Jesus, but nobody even cares; nobody even remembers. They killed the Catharists in southern France by the tens of thousands. In the Thirty Years War, hundreds of thousands of people died, Protestants and Catholics—mutual slaughter. Death is the real name for it; not God, not the Savior, not love-death. Kevin is right about his cat. It's all there in his dead cat. The Great Judge can't answer Kevin: 'Why did my cat die?' Answer: 'Damned if I know.' There is no answer; there is only a dead animal that just wanted to cross the street. We're all animals that want to cross the street only something mows us down half-way across that we never saw. Go ask Kevin. 'Your cat was stupid.' Who made the cat? Why did he make the cat stupid? Did the cat learn by being killed, and if so, what did he learn? Did Sherri learn anything from dying of cancer? Did Gloria learn anything—"

"Okay, enough," Fat said.

"Kevin is right," I said. "Go out and get laid."

"By who? They're all dead."^{62a}

Cette prise de conscience finale est le miroir de celle d'Isidore dans *Confessions d'un Barjo* lorsqu'il se rend compte que dans toutes les théories sectaires de Mme Hambro, seule résiste la réalité de la mort de Charlie, selon la définition donnée par Dick de la réalité « *what still exists when you stop believing in it* ». Reprenant la structure de ce roman, et constituant un retour au début de l'œuvre autant qu'un retour au début du texte, la folie de Fat ne s'achève pas là. Bien que connaissant la folie de Pike, exemplaire du délire mystique auquel ont cédé les personnages, Fat retourne le doute rationnel sur lui-même et continue sa recherche, d'abord à travers le monde, puis devant sa télévision, initiant un nouveau cycle de folie. En vertu du dépassement des catégories initiales, rédemption et folie sont désormais des valeurs relatives, ce que le début de l'extrait suivant projette sur la

61. « *Pausing momentarily in her ironing, Sherri said, "Didn't the Essenes live in the Dead Sea?" "Well, at the Qumran Wadi."*

"Didn't your friend Bishop Pike die in the Dead Sea?"

Fat had known Jim Pike, a fact he always proudly narrated to people given a pretext. "Yes," he said. "Jim and his wife had driven out onto the Dead Sea Desert in a Ford Cortina. They had two bottles of Coca-Cola with them; that's all." » *Idem*, p. 66.

62. Philip K. Dick, *SIVA*, *op. cit.* (a) p. 204 ; (b) pp. 40-41.

réalité cosmique elle-même à travers l'image de l'équinoxe où le jour et la nuit se partagent équitablement la planète. La reprise du cycle est un signe de renouveau, à l'image de la fin de *Substance Mort* :

His original experience had come in March, at the day after the vernal equinox. "Vernal," of course, means "spring." And "equinox" means the time when the sun's center crosses the equator and day and night are everywhere of equal length. So Horselover Fat encountered God or Zebra or VALIS or his own immortal self on the first day of the year which has a longer stretch of light than of darkness. Also, according to some scholars, it is the actual day of birth of Christ. [...]

Seated before my TV set I watched and waited for another message, I, one of the members of the little Rhipidon Society which still, in my mind, existed. [...] My search kept me at home; I sat before the TV set in my living room. I sat; I waited; I watched; I kept myself awake. As we had been told, originally, long ago, to do; I kept my commission.

Les voyages de Fat dans les derniers chapitres inscrivent dans l'espace les recherches théoriques du début du livre, qui s'achève sur un dernier glissement du «*He*» au «*I*». Cette guérison spontanée, soulignée par la fin du voyage et même de tout mouvement, souligne cependant la poursuite de la quête. Le «*we*» final ne renvoie plus à Fat et Phil mais à l'humanité dont les premiers chrétiens, et en particulier les Esséniens, dépositaires des écrits de Valentin à Nag Hammadi, détiennent le secret. Ce souvenir de toutes ses existences antérieures, ainsi que la référence à l'éveil, illustre l'anamnèse de «*I*». La recherche de la vérité à la télévision souligne le fait que, pour Fat, les identités antérieures sont toutes valides, qu'elles soient fictionnelles ou réelles. «*I*» est guéri et ne l'est pas puisque sa maladie même est la nature de l'univers. Il tourne son regard vers la fiction animée qui, étant une illusion, est la plus proche de la vérité. À l'image de *Finnegans Wake*, «*I*» retourne au début du texte ; non pas le sien, mais celui dont les traces nourrissent le roman, l'œuvre entière qu'il conclut à travers le réseau de références, au «*narrative*» qu'est la réalité elle-même.

Ce retour à Isidore, et au-delà, aux propres souvenirs de l'auteur, apparaît sous la forme du rêve par lequel l'expression est transmise à Fat :

"The Empire never ended," Fat quoted to himself. That one sentence appeared over and over again in his exegesis; it had become his tag line. Originally the sentence had been revealed to him in a great dream. In the dream he again was a child, searching dusty used-book stores for rare old science fiction magazines, in particular *Astoundings*. In the dream he had looked through countless tattered issues, stacks upon stacks, for the priceless serial entitled "The Empire Never Ended." If he

could find it and read it he would know everything; that had been the burden of the dream. [...]

Once, in a cheap science fiction novel, Fat had come across a perfect description of the Black Iron Prison but set in the far future. So if you superimposed the past (ancient Rome) over the present (California in the twentieth century) and superimposed the far future world of *The Android Cried Me a River* over that, you got the Empire, the Black Iron Prison, as the supra- or trans-temporal constant. Everyone who had ever lived was literally surrounded by the iron walls of the prison; they were all inside it and none of them knew it-except for the gray-robed secret Christians.^{62b}

À la manière de Joyce, l'Empire est à la fois la reprise d'un écrit mythique transposé dans un contexte contemporain et un parcours personnel dans une dimension entre le politique et le littéraire, qui forme une boucle sur lui-même.

Les deux romans qui suivent *SIVA* donnent à celui-ci une valeur programmatique. Il est tentant de voir dans *Invasion divine*^{63a} le livre de Fat et dans *La Transmigration de Timothy Archer*^{63b} celui de Phil. Mais cette dichotomie est, bien entendu, une simplification puisque Phil est l'auteur de SF et Fat sa folie. *L'Invasion divine* est une transposition science-fictionnelle des expériences de Fat, reprenant la structure multifocale des années 60. *La Transmigration de Timothy Archer* est un roman réaliste sur le voyage de Fat/James Pike. Ce dernier est rédigé à la première personne et a pour seul personnage focal Angela Archer. D'une manière symétrique, au début des années 60, les derniers romans marquaient le début d'un nouveau cycle d'expérimentation générique et narrative avec une inspiration distinctement théologique, comme en atteste le dernier roman resté inachevé *The Owl in Daylight* et le dernier projet, une uchronie théologique dans laquelle Paul de Tarse ne s'est pas converti et a fondé des églises manichéennes.

3.5.2. Fugue Temporelle et métafiction

SIVA correspond à la description du *ricercare* de Bach, qui sert à Hofstadter de modèle à la boucle étrange, comme « *a large intellectual fugue* ». Le roman suit lui-même la structure selon laquelle un thème est joué dès le début, décliné ensuite à divers niveaux du récit et revient finalement au début de manière surprenante alors qu'il semble s'en éloigner de plus

63. Philip K. Dick, (a) *L'Invasion divine* (*The Divine Invasion*, 1981) ; in *La Trilogie divine*, *op. cit.*, pp.297- 563. (b) *La Transmigration de Timothy Archer* (*The Transmigration of Timothy Archer*, 1982) ; *idem*, pp.565-825.

en plus. Chaque mouvement se rapproche de la mise en abyme, puisque chaque partie du canon comprend tous les éléments de l'original.

SIVA est non seulement une fugue en soi mais aussi le dernier mouvement de la fugue que constitue l'œuvre entière de Philip K. Dick. Nous allons tout d'abord ici analyser *SIVA* en tant que fugue avant de l'aborder par rapport aux romans précédents et aux deux qui suivent et concluent son œuvre.

Le processus de stratification qui nourrit les réflexions des deux narrateurs sur la nature de la réalité ne s'exprime pas que dans le jeu de citations qui fait ressortir graphiquement la dialectique entre les deux personnages. La conception même de Zebra, comme stratification de l'auteur en multiples identités distribuées sur l'axe du temps et dont la synthèse crée une entité de pure information, structure le texte en profondeur. Le roman est un tissage de textes de différentes périodes, mélangeant essais philosophiques, extraits de pièces et d'opéra et dont la synthèse crée une entité textuelle appelée *SIVA*.

3.5.2.a. Fugue herméneutique

Les huit premiers chapitres sont construits sur un principe de répétition de leitmotifs. Le premier leitmotiv apparaît 14 fois dans le texte, principalement dans les passages des *Tractates* (25 fois en comptant l'appendice). Le narrateur redouble l'autocitation en la commentant : « *"The Empire never ended," Fat quoted to himself. That one sentence appeared over and over again in his exegesis; it had become his tag line.* »^{64a} Le second leitmotiv est celui de Phil : « *Another Chinese Finger-trap* ». « *The Empire never ended* » apparaît toujours en gras tandis que « *a Chinese Finger-trap* » apparaît dans le corps du texte.

Les deux leitmotifs renvoient à des réalités différentes ; celle de Fat découle de ses visions de Rome surimposées à la Californie et désigne « *The Black Iron Prison* », c'est-à-dire, la réalité phénoménale tyrannique créée par un demiurge fou et dont la nature réelle est dissimulée au regard. Cette réalité sous-jacente, qui poursuit le motif du monde-tombe, est celui qui entretient l'illusion de l'écoulement du temps. La récurrence de l'expression traduit dans le texte la persistance de cette caverne platonicienne et tyrannique.

64. Philip K. Dick, *SIVA*, *op. cit.* (a) p. 40 ; (b) chap. 1, p. 2 ; (c) chap. 1, p. 9 ; (d) chap. 3, p. 32.

Le « *Chinese finger-trap* » renvoie aux commentaires de Phil sur la réalité, et fait écho au thème de l'emprisonnement mais ajoute la notion d'enfermement volontaire et de circuit fermé. Il est en premier lieu métaphore de l'état psychique de Fat : « *To listen to Gloria rationally ask to die was to inhale the contagion. It was a Chinese finger-trap, where the harder you pull to get out, the tighter the trap gets.* », ^{64b} « *It is another Chinese finger-trap. You cannot think about it without becoming part of it. By thinking about madness, Horselover Fat slipped by degrees into madness.* ». ^{64c}

La troisième occurrence explicite l'enfermement de Fat dans sa vision de l'Empire : « *The interlocking between the defective instrument and the defective subject produced another perfect Chinese finger-trap. Caught in his own maze, like Daedalus, who built the labyrinth for King Minos of Crete and then fell into it and couldn't get out* » ^{64d, 65} Le labyrinthisme s'applique autant à l'esprit de Fat qu'à la construction du texte qui enchaîne les références en formant des boucles. Le personnage de Dédale évoque bien entendu celui d'Icare, dont le mythe fait directement écho à la situation de Fat. Ses ratiocinations pour échapper au labyrinthe, mais qui en réalité le rendent plus complexe, le rapprochent d'une réalité qui provoque sa chute. Sa recherche d'un sauveur lui permet de s'élever au-dessus du monde du phénoménal et l'entraîne plus profondément dans la folie.

Fat said, "So without memory, and without the third eye, we never had a chance to beat the maze. It was hopeless."

I thought, Another [sic] Chinese finger-trap. And built by our own selves. To trap our own selves.

What kind of minds would create a Chinese finger-trap for themselves? Some game, I thought. Well, it isn't merely intellectual. ^{66a}

Le texte forme une gnose dialectique qui remet sans cesse en question le sens des références. Le « *Chinese-finger trap* » renvoie ainsi au cercle herméneutique dont Fat est prisonnier. Le problème fondamental de l'herméneutique est celui de la vérité du mythe dont l'expérience, à moins de l'avoir vécue directement, n'est accessible que par l'intermédiaire du récit et de ses interprétations. Fat est littéralement prisonnier de son expérience

65. « *Fat put on the trappings of sanity, as best he could. He did everything possible to convince them that he had regained his senses. As he spoke he realized that nobody believed him. He could have delivered his monolog in Swahili with equal effect. All he managed to do was abase himself and thereby divest himself of his last remnant of dignity. He had stripped away his self-respect by his own earnest efforts. Another Chinese finger-trap.* » *idem*, chap. 3, p. 36.

66. Philip K. DICK, *SIVA*, *op. cit.* (a) chap. 11, p. 174 ; (b) p. 100 ; (c) chap. 8, p. 121 ; (d) pp. 32-33.

vivante du mythe, c'est-à-dire, sa vision de l'empire romain superposée à la Californie de 1974. Les identités de Fat et de Phil se multiplient de la même manière que les théories s'enchaînent dans le texte.

But Thomas had the edge over Fat, because, as Fat said, Thomas was smarter ; he was the master personality. He took over Fat, switched him off wine and onto beer, trimmed his beard, had trouble with the car ... but more important, Thomas remembered-if that is the word-other selves, one in Minoan Crete, which is from 3000 B.C.E. to 1100 B.C.E., a long, long time ago. Thomas even remembered a self before that: one which had come to this planet from the stars.

Thomas was the ultimate non-fool of Post Neolithic times. As an early Christian, of the apostolic age ; he had not seen Jesus but he knew people who had-my God, I'm losing control, here, trying to write this down.^{66b}

À l'image de l'opposition entre Phil et Fat, Thomas est présenté comme l'inverse de Fat. Les personnalités multiples permettent justement de faire des mythes des expériences vives qui, par le biais de l'anamnèse, transforment les livres de Dick en formes contemporaines ; lesquelles, à l'image des objets dans *Ubik*, sont peut-être les formes sensibles de récits plus anciens sur l'axe du temps mais renvoyant aux mêmes formes idéelles. Les deux leitmotifs principaux structurent un ensemble de boucles secondaires qui sont autant de versions des mythes de Fat et des fables de Phil. Le "non-fool" a lui-même un souvenir d'ancêtres des étoiles qui renvoie aux thèses les plus débridées de Fat sur l'origine de l'humanité.

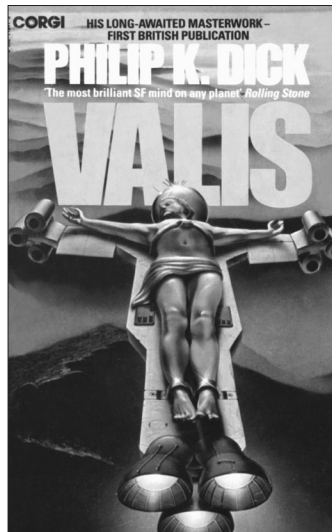
La théophanie de Fat provient-elle de sa propre œuvre de fiction projetée sur l'univers comme l'affirme Phil ou tout message est-il pénétré de fragments du récit que constitue la réalité ? Un des archétypes qui traverse toute l'œuvre de Dick et sous-tend la représentation des perturbations temporelles est celle de *Parsifal*. Comme nous l'avons évoqué, il constitue une variation sur la figure d'Isidore :

Parsifal is one of those corkscrew artifacts of culture in which you get the subjective sense that you've learned something from it, something valuable or even priceless; but on closer inspection you suddenly begin to scratch your head and say, "Wait a minute. This makes no sense." I can see Richard Wagner standing at the gates of heaven. "You have to let me in," he says. "I wrote *Parsifal*. It has to do with the Grail, Christ, suffering, pity and healing. Right?" And they answered, "Well, we read it and it makes no sense." SLAM.

Wagner is right and so are they. It's another Chinese finger-trap. Or perhaps I'm missing the point. What we have here is a Zen paradox. That which makes no sense makes the *most* sense. I am being caught in a sin of the highest magnitude: using Aristotelian two-value logic:

“A thing is either A or not-A.” (The Law of the Excluded Middle.)
Everybody knows that Aristotelian two-value logic is fucked.^{66c}

Ni Phil, ni Fat, ni Thomas, ni SIVA ne rentrent dans des catégories établies entre fou et sain, ou fiction et réalité. L'indétermination dialectique qui caractérise les fins dickiennes apparaît ici à travers le « *corkscrew artifact of culture* » de Wagner. Celle-ci est abordée sous l'angle de la réception. La mise en scène de Wagner aux portes du paradis joue sur le doute dickien quant à la possible transcendance de ses propres romans, abordée avec l'ironie de la porte qui claque. *SIVA*, à l'instar de Parsifal, parle de Dieu, de la souffrance et du salut en multipliant les parallèles intertextuels sans dégager de vérité établie. Le roman multiplie les scènes d'interprétation des différents textes évoqués par rapport aux visions de Fat, cherchant en boucle les liens entre les différents textes et les expériences de Fat, elles-mêmes renvoyant aux romans de Philip K. Dick dont l'échelle temporelle est étendue aux fragments d'Héraclite, de Parménide, aux manuscrits de la Mer Morte, reconstruisant par le réseau intertextuel la structure spatio-temporelle des romans sans la projeter en monde.



La mise en abyme de la question de l'interprétation retourne l'idée de l'auto-enfermement vers le lecteur qui se perd dans les références sans cesse réinterprétées. Le rejet de la logique aristotélicienne du tiers exclu exprimée dans le dernier paragraphe, que nous avons déjà cité entre les

études de *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*, où il illustre le dépassement des catégories initiales (invalidation de A et non-A) et *Ubik*, où il illustre le non-sens (à la fois A et non-A). A la lumière rétrospective de *SIVA*, le paragraphe peut aussi être réinterprété comme étant le rejet d'une correspondance quasi-mystique entre la logique de l'intrigue et celle du monde, ou la reconnaissance ludique de l'impossibilité à en saisir le mystère.

La mise en scène du fantôme de Wagner décale l'obsession de Fat pour la mort et la communication avec l'au-delà dont *SIVA* fictionnalise le sens. Cette mise en scène fait partie d'une série de décalages du discours vers l'image. Le passage suivant est exemplaire de l'emballlement herméneutique de la première partie du texte. L'image du labyrinthe réapparaît pour désigner la réalité entière et introduit un passage où Parsifal devient l'acteur d'un dialogue. La suite reprend l'histoire sous forme d'indications scéniques, lesquelles entraînent un emballlement herméneutique :

There is no route out of the maze. The maze shifts as you move through it, because it is alive.

PARSIFAL: I move only a little, yet already I seem to have gone far.

GURNEMANZ: You see, my son, here time turns into space.

(The whole landscape becomes indistinct. A forest ebbs out and a wall of rough rock ebbs in, through which can be seen a gateway. The two men pass through the gateway. What happened to the forest? The two men did not really move; they did not really go anywhere, and yet they are not now where they originally were. *Here time turns into space*. Wagner began *Parsifal* in 1845. He died in 1873, long before Hermann Minkowski postulated four-dimensional space-time (1908). The source-basis for *Parsifal* consisted of Celtic legends, and Wagner's research into Buddhism for his never-written opera about the Buddha to be called *The Victors (Die Sieger)*. Where did Richard Wagner get the notion that time could turn into space?)

And if time can turn into space, can space turn into time?

In Mircea Eliade's book *Myth and Reality* one chapter is titled, "Time Can Be Overcome." It is a basic purpose of mythic ritual and sacrament to overcome time. Horselover Fat found himself thinking in a language used two thousand years ago, the language in which St. Paul wrote. *Here time turns into space*. Fat told me another feature of his encounter with God : all of a sudden the landscape of California, U.S.A., 1974 ebbed out and the landscape of Rome of the first century c.e. ebbed in. He experienced a superimposition of the two for a while, like techniques familiar in movies. In photography. Why? How? God explained many things to Fat but he never explained that, except for this cryptic statement: it is journal listing #3. **He causes things to look different so it would appear time has passed.** Who is "he"? Are we to infer that time

has not in fact passed ? And did it ever pass ? Was there once a real time, and for that matter a real world, and now there is counterfeit time and a counterfeit world, like a sort of bubble growing and looking different but actually static ?

Horselover Fat saw fit to list this statement early in his journal or exegetis or whatever he calls it. Journal listing #4, the next entry, goes :

Matter is plastic in the face of Mind.^{66d}

Ce long extrait est représentatif du procédé d'emballlement herméneutique répété qui forme le tissu du roman. Un extrait de dialogue tiré d'un livret d'opéra introduit un dialogue clé « *here time turns into space* ». La phrase est répétée plusieurs fois donnant un rythme au passage et lui conférant un semblant de cohérence. Les dialogues sont suivis d'une description de la fluctuation de réalité. La première répétition sert de lien entre la description et le remplacement de l'extrait dans la biographie de Wagner, présentée comme une anomalie par rapport à l'histoire des sciences. Le texte énumère les sources de la phrase (le Bouddhisme, une œuvre inachevée) avant de refermer la parenthèse et de revenir à la question à laquelle le narrateur n'a pas de réponse, malgré le nombre de sources dont les dates précises suggèrent qu'il les a parcourues. Le premier mouvement s'achève sur une double répétition puis une inversion : « *And if time can turn into space, can space turn into time ?* ». Cette phrase est un exemple, à la fois logique et graphique, de raisonnement spéculaire, et donc de régression infinie. La référence à Mircea Eliade sert de transition. Sa conception du sacré comme « hiérophanie », c'est-à-dire irruption du sacré dans le quotidien, et comme invariant universel, introduit le retour à l'expérience de Fat. La seconde répétition en italiques introduit la description de la surimposition qui reprend les termes des indications scéniques (« *ebbed in* » / « *ebbed out* ») en les actualisant au moyen d'analogies photographiques et cinématographiques, annonçant la mise en abyme du chapitre 9. La suite du passage est une série de questions qui mettent sur le même plan la vérité ontologique d'un opéra, d'une mise en scène, d'une hallucination et finalement, à travers les motifs dickiens de « *counterfeit time and counterfeit world* », du texte lui-même et de l'œuvre dont il réévalue le sens.

3.5.2.b. VALIS/Valis

Le roman tire son titre d'un métafilme en abyme qui apparaît avant le début du texte puis au chapitre 9. VALIS est le seul *novum* science-fictionnel du texte autour duquel est organisée une courte intrigue qui a pour fonction principale de transmettre au lecteur le vertige herméneutique.

VALIS (acronym of Vast Active Living Intelligence System, from an American film): A perturbation in the reality field in which a spontaneous self-monitoring negentropic vortex is formed, tending progressively to subsume and incorporate its environment into arrangements of information. Characterized by quasi-consciousness, purpose, intelligence, growth and an armillary coherence.
- *Great Soviet Dictionary, Sixth Edition, 1992*

La définition, qui dans notre édition apparaît sous la mention «VALIS Philip K. Dick», indique un film américain comme source du texte. Ce type de décalage n'est pas inhabituel en science-fiction, surtout avec un titre cryptique dont le lecteur attend l'explicitation. Le monde qui se dessine à travers le fait qu'un Grand Dictionnaire Soviétique s'intéresse à un film américain en 1992 relève d'un futur proche bipolaire typique de l'imaginaire de la guerre froide. Le caractère hyperbolique de la définition pseudo-scientifique correspond au sérieux déagagé par le nom du dictionnaire mais contraste ironiquement avec le «techno-babble» et les scénarios minimaux habituels des films de SF américains à la fin des années 70. En regard du nom de l'auteur, cette définition apparaît plus clairement comme un auto-pastiche, une concession distanciée aux codes de la science-fiction. Cette ironie est cohérente avec le fait qu'aucune société future n'apparaisse dans le roman.

Pendant les premiers chapitres, l'entité rencontrée par Fat porte le nom de Zebra et aucun élément ne se rattache spécifiquement à l'introduction ou au titre. Comme de coutume chez Dick, le nom est signifiant :

Zebra. Because it blended. The name for this is mimesis. Another name is mimicry. Certain insects do this ; they mimic other things : sometimes other insects-poisonous ones-or twigs and the like. Certain biologists and naturalists have speculated that higher forms of mimicry might exist, since lower forms-which is to say, forms which fool those intended to be fooled but not us-have been found all over the world.^{67a}

Le terme reprend les hiérarchies dickiennes entre formes de vie particulièrement développées dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* et jeu sur la traduction par rapport aux niveaux de réalité observés dans *Ubik*. L'association de «mimesis» et de «mimicry» introduit le jeu entre paradigme naturaliste et métafiction. La figure du «fool» est étendue à une forme d'état de nature pour l'humanité et inversée par l'extension d'échelle

67. Philip K. Dick, *SIVA*, *op. cit.* (a) p. 60 ; (b) p. 91.

qui place les humains dans la position des insectes par rapport à l'entité. Dans le même mouvement, la définition du nom annonce le retournement de la mimesis par la mise en abyme. Dans cette perspective « *those intended to be fooled* » désigne le public du film, et en particulier la « *Rhipidon society* » qui suit le délire de Fat après avoir vu le film.

La même ironie traverse les résumés que Phil fait des visions de Fat sur la destitution de Nixon comme première étape du retour du royaume de Dieu :

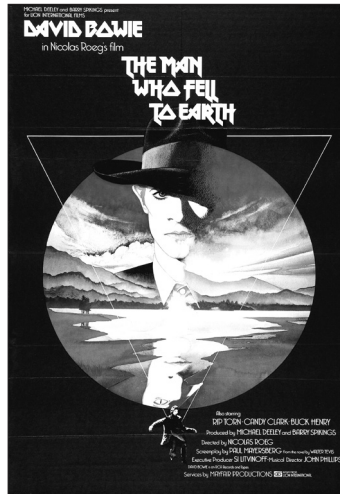
You can understand why Fat no longer knew the difference between fantasy and divine revelation-assuming there is a difference, which has never been established. He imagined that Zebra came from a planet in the star-system Sirius, had overthrown the Nixon tyranny in August 1974, and would eventually set up a just and peaceful kingdom on Earth where there would be no sickness, no pain, no loneliness, and the animals would all dance with joy.^{67b}

Le titre réapparaît au chapitre 9 lorsque Kevin, l'un des amis les plus sceptiques de Fat, l'emmène avec son entourage voir un film intitulé *Valis*. Après la vision du film dont est tirée la définition, le terme VALIS, quand il désigne l'entité ou *Valis*, quand il désigne le film apparaît 127 fois. L'obsession de Fat puis de tout le groupe, qui se baptise « *Rhipidon society* » en référence aux premiers chrétiens, est marquée par la fréquence des termes clés.

Le changement d'obsession fait plonger le hors-texte, le titre sur la couverture, le paratexte proleptique et l'auteur au cœur du texte. L'irruption tardive de l'entité révélée avant le début du texte correspond à l'intervention d'un satellite à un point tardif de l'histoire terrestre, en 1974 et qui en redéfinit le sens. L'histoire politique devient une étape du devenir eschatologique de l'humanité.

L'intrigue du roman commence avec le récit chronologique du film qui s'étend sur quatre pages. La réaction initiale de Phil est biographique : « "God," I said, with aversion. On the screen a vast blob of colors appeared, exploding in all directions; the camera panned in for a tight shot. Low budget sci-fi flick, I said to myself. This is what gives the field a bad reputation. » L'intrigue du film ressemble à celle d'un roman de Dick des années 60. L'action se déroule dans un monde quasi contemporain, à la fin des années 60, avec quelques éléments uchroniques. Les protagonistes sont un trio PP-GP-FCN : Nicholas Brady (GP) est un génie de l'électronique possédant une petite maison de disques à Burbank. Il finance un musicien, Eric Lampton,

et sa femme Linda. Eric Lampton, le PP, apparaît sous son propre nom dans le film, comme Dick dans le roman.⁶⁸ Le triangle lutte contre Ferris F. Fremont, dont les trois initiales forment le nombre de la bête. Fremont tente d'abattre le satellite avec des missiles mais échoue. A la fin du film, Fremont est réélu mais semble avoir été remplacé par Brady. Le film est inspiré de *L'Homme qui venait d'ailleurs*⁶⁹ de Nicolas Roeg et son scénario est un pastiche de scénario dickien qui reprend en partie des éléments de la première version de *Valis : Radio Libre Albemuth*⁷⁰.



Le film reprend les éléments clés des visions de Fat qui, confirmées par un film, deviennent des éléments de la réalité consensuelle. Le sens du film est reconstruit par les protagonistes :

“A satellite?” I said. “A very old information-firing satellite?”

68. «Mother Goose himself-the actual rock star who in real life is rated with Bowie and Zappa and Alice Cooper-took the form of a song writer who had gotten hooked on drugs, decidedly a loser. Only the fact that Brady kept paying him enabled Goose to survive economically. Goose had an attractive and extremely short-haired wife ; this woman possessed an unearthly appearance with her nearly bald head and enormous luminous eyes.

In the film Brady schemed constantly on Linda, Goose's wife (in the film, for some reason, Goose used his real name, Eric Lampton ; so the tale narrated had to do with the marginal Lamptons. » SIVA, *op. cit.*, p. 128.

69. *L'Homme qui venait d'ailleurs (The Man Who Fell To Earth)*, 1976, réal. Nicolas ROEG, British Lion Films, Royaume-Uni.

70. *Radio Libre Albemuth (Radio Free Albemuth)*, 1985 ; Denoël, coll. Lunes d'encre, 2009. Les deux protagonistes sont Nicholas Brady et Phil Dick, déjà deux projections de l'auteur, opposées à Ferris Fremont.

Irritably, Kevin said, "They wanted to make a sci-fi flick; that's how you would handle it in a sci-fi flick if you had such an experience. You ought to know that, Phil. Isn't that so, Phil?"

"Yes," I said

"So they call it VALIS," Kevin said, "and make it an ancient satellite. That's controlling people to remove an evil tyranny that grips the United States-obviously based on Richard Nixon."

I said, "Are we to assume that the film Valis is telling us that Zebra or God or VALIS or three-eyed people from Sirius removed Nixon from office?"

"Yep," Kevin said.

To Fat, I said, "Didn't the three-eyed Sibyl you dreamed about talk about 'conspirators who had been seen and would be taken care of'?"

"In August 1974," Fat said.

Kevin, harshly, said, "That's the month and year Nixon resigned."^{71a}

La remarque de Kevin insiste sur le caractère presque ridicule de la transformation de l'entité en satellite qui relève d'un code générique peu crédible. Elle s'insère dans la série constituée par le texte initial et la remarque de Phil.

L'*ekphrasis* filmique métalectique est le moteur de l'intrigue : en découvrant dans une fiction les éléments délirants du discours du narrateur, les protagonistes décident de contacter l'auteur pour vérifier la véracité (l'actualité) de l'histoire. Restant fidèles, le temps de quatre chapitres (9 à 13), au principe de cohérence cognitive, les protagonistes cherchent à comprendre la boucle étrange qui lie les visions science-fictionnelles et mystiques de Fat, le film, l'empire et Richard Nixon.

Les réalités de Phil, l'auteur de SF, et de Fat, l'halluciné, se confondent. Les questions posées à Fat sont à double sens puisqu'elles portent à la fois sur le film et sur ses visions. Comme Fat lui-même, Kevin interroge le contenu-même de ses visions et s'interroge sur leur sens et leur origine. Le passage illustre le glissement de la réalité idiosyncratique de Fat à la réalité collective et aussi de celle d'un récit enchâssé à un *novum*. Le film lui-même est envisagé comme un procédé de transfert d'informations, ce qui constitue une métalepse entre racontant et raconté.

On the drive home, back down Tustin Avenue, Kevin said, after a period of mutual silence among the three of us, "You saw the pink light."

"Yes," Fat said.

"And the lateral-lens third eye," Kevin said.

71. Philip K. Dick, *SIVA*, *op.cit.* (a) p. 140 ; (b) pp. 132-133 ; (c) p. 146 ; (d) pp. 133-134 ; (e) p. 137.

“Mother Goose wrote the screenplay?” I asked.
 “Wrote the screenplay, directed it, starred in it.”
 Fat said, “Did he ever do a film before?”
 “No,” Kevin said.
 “There was information transfer,” I said.
 “In the film?” Kevin said. “As story line? Or do you mean from the film and audio track to the audience?”
 “I’m not sure I understand-” I began.
 “There is subliminal material in that film,” Kevin said. “The next time I see it I’m taking a battery-powered cassette tape recorder in with me. I think the information is encoded in Mini’s Synchronicity Music, his random music.”^{71b}

Le film met en abyme l’absence d’intrigue de la première partie du roman et le principe d’association libre, vaguement chronologique. Dans le même mouvement, le film met en avant le caractère fictionnel du discours de Fat et en assoit la vérité dans la diégèse. Les dialogues portent sur la réalité des décors et sur la véracité des faits du film. Le contenu subliminal est la traduction science-fictionnelle de la démarche exégétique gnostique. La «*Synchronicity music*» désigne la coïncidence dans les termes de Jung. Elle introduit un jeu sémantique sur le hasard de la correspondance entre le film et les visions de Fat ou sur la confirmation du fait que celles-ci sont réelles. Le terme, dans un sens temporel, prend une résonance particulière avec la synchronisation du film et avec l’histoire politique.

L’inversion est d’autant plus ironique que l’auteur du film est le leader d’un groupe de rock nommé «*Mother Goose*», renvoyant directement aux *Contes de ma mère l’Oye* de Perrault en 1695, toujours populaires dans les pays anglo-saxons pour désigner les «*nursery rhymes*». Le film introduit ses propres éléments visuels récurrents dont le sens n’est accessible qu’à un nombre limité d’élus capables de prélever le contenu signifiant et de reconstruire le message sous-jacent.

Watching it carefully I realized that on the surface the movie made no sense whatsoever. Unless you ferreted out the subliminal and marginal clues and assembled them all together you arrived at nothing. But these clues got fired at your head whether you consciously considered them and their meaning or not; you had no choice. The audience was in the same relationship to the film *Valis* that Fat had had to what he called Zebra: a transducer and a percipient, totally receptive in nature. Again we found mostly teenagers comprising the audience. They seemed to enjoy what they saw. I wondered how many of them left the theater pondering the inscrutable[sic] mysteries of the film as we did. Maybe none of them. I had a feeling it made no difference.^{71c}

Le film *Valis* transforme explicitement les visions de Fat en *novum*. Le début du passage reprend le commentaire de Phil sur *Parsifal* adapté à un film semi-expérimental. «*I had a feeling it made no difference*» fait aussi écho à *Parsifal* en jouant sur un double sens : le message passe-t-il, que le spectateur en ait conscience ou non, ou est-ce que la question du sens est insignifiante ?

Le film est une fugue à l'intérieur de la fugue. Par jeu d'inversion, le «*transducer*» est représenté comme un récipient, rendu concret par glissement du sens figuré au sens propre : un pot, selon le motif dickien,⁷² qui illustre l'entrée citée plus haut des *Tractate* : «*Matter is plastic in face of the Mind*». Celui-ci change de forme et de lieu et constitue un récit dans le récit :

"I didn't notice the pot the first time," Kevin said. "It shows up in different places; not just on Brady's desk but one time in President Fremount's office, way over in the corner, where only your peripheral vision picks it up. It shows up in different parts of the Lamptons' house ; for example in the living room. And in that one scene where Eric Lampton is staggering around he knocks against things and-"

"The pitcher," I said.

"Yes," Kevin said. "It also appears as a pitcher. Full of water. Linda Lampton takes it out of the refrigerator."

"No, that was just an ordinary plastic pitcher," Fat said.

"Wrong," Kevin said. "It was the pot again."^{71d}

Le discours répétitif devient interprétation d'objets ordinaires et factices (*props*) à partir du moment où le délire est devenu *novum*. Le film constitue une fugue dans la fugue : le pot prend des formes différentes à différents moments, différentes profondeurs. Le pot est lui-même un symbole pour le satellite dont le signe iconique forme une autre série signifiante.

I said, "The satellite is never seen."

"Wrong," Kevin said.

"Wrong'?" I said.

"Five times," Kevin said. "It appears once as a picture on a wall calendar. Once briefly as a child's toy in a store window. Once in the sky, but it's a flash-cut; I missed it the first time. Once in diagram form when President Fremount is going through that packet of data and photos on the Meritone Record Company . . . I forget the fifth time, now." He frowned.

"The object the taxi runs over," I said.^{71e}

72. Le « pot » est un élément récurrent dans les textes de Dick. Tiré d'un souvenir réel de l'auteur, le pot s'intègre à la valorisation de l'art et de l'artisanat. Il symbolise à la fois le contact avec la réalité matérielle et la capacité des humains à le sublimer.

Comme dans le roman, deux séries principales ponctuent le film et constituent un message dans le message. Le satellite apparaît cinq fois, reflétant le fait que Fat attend le cinquième sauveur.⁷³ Tout comme dans le roman, le satellite qu'est Valis apparaît sous différentes formes. La dernière apparition annonce de la mort de Sophia. Les personnages font une lecture quasi-paranoïaque du film selon laquelle tous les éléments ont un sens qui les concerne : « *"In Valis nothing was a coincidence. And they zoomed in on the car where the metal thing read Ford. How much else is there in VALIS that we didn't pick up on? Pick up on consciously. There's no telling what it's doing to our unconscious minds; the goddam film may be —" Kevin grimaced. "Firing all kinds of information at us, visually and auditorily."* » La lecture paranoïaque provoque une défamiliarisation des éléments quotidiens. Le zoom est la transcription visuelle de leur propre activité de sélection. L'idée de la transmission directe à l'inconscient entraîne un décalage vers la science-fiction du commentaire du narrateur sur Parsifal. C'est aussi une forme d'intériorisation de la métaphysique en ce sens que c'est à l'intérieur d'eux-mêmes que se trouve une réalité qui échappe au sens, ce qui est mis en valeur par la recherche d'un sens caché à la marque Ford sur une voiture qui est l'image même de l'Amérique en ce qu'elle a de plus banal ; un autre jeu est aussi lié au placement de produit. Le zoom métaphysique ne sert possiblement qu'un intérêt économique de la production. L'idée de la publicité subliminale potentiellement divine fait écho à Ubik.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le film est suivi de la seule véritable intrigue du roman. Les protagonistes forment la « *Rhipidon society* » et vont à la rencontre de l'équipe du film, qui confirme leur interprétation du film. Sophia, hypostase de la Sainte Sagesse, révèle au groupe que ses parents adoptifs sont fous et guérit Fat temporairement avant de mourir. La folie des « *Lamptons* », qui provoque la mort de Sophia, introduit une ambiguïté dont Fat continue à se nourrir. Le retournement de la vérité du film fait de sa vérité reconstruite une hallucination collective, sans pour autant apporter la preuve de la non-existence de Dieu. La position finale de Dick à propos de ses expériences était d'ailleurs celle-ci : le créateur étant omnipotent, ses visions peuvent avoir été une théophanie. Pour prouver que Fat était fou, il fallait donc pouvoir prouver que Dieu n'existait pas.

73. « *It is not God nor the gods which must prevail; it is wisdom, Holy Wisdom. I hoped that the fifth Savior would be that: splitting the bipolarities and emerging as a unitary thing. Not of three persons or two but one.* »

La fièvre interprétative provoquée par le film condense celle qui nourrit le texte. Les différents réseaux de sens n'étaient que des illusions, des coïncidences et des enchaînements qui n'ont de sens que pour l'observateur. Le livre entier expose le piège dans lequel est tombé Fat et utilise le film pour y faire tomber le lecteur, l'espace de quelques chapitres. Complétant la structure spéculaire paradigmatique de *Valis*, c'est-à-dire, le reflet du titre dans le niveau métadiégétique du film, deux jeux d'enchaînements au début et à la fin forment un encadrement syntagmatique.

Le premier est un jeu joycien sur une coïncidence de traduction qui introduit la problématique des doutes de Fat :

This can lead to a lot of peculiar translations, since the translator gets to put the spaces wherever he feels is appropriate or in fact wherever he wants. Take this English instance:

GOD IS NO WHERE

GOD IS NOW HERE

Actually, these matters were pointed out to me by Beth, who never took Fat's religious experiences seriously until she saw him write down phonetically several words of the *koine*, which she knew he had no experience with and could not recognize even as a genuine language.^{74a}

La seconde démonstration dans les dernières pages du texte conclut le parcours des différentes formes de communication dont le film constitue une synthèse. Le second jeu reprend le code découvert lors de la rencontre avec Eric Lampton, tiré des *Tractate* : « #19. *The two-word cypher signal KING FELIX was not intended for human beings but for the descendents of Ikhna-ton, the three-eyed race which, in secret, exists with us.* ». Le code est reconstruit par Fat à partir de publicités télévisées :

The TV station had run an ad for a supermarket chain; on the screen the words FOOD KING appeared-and then they cut instantly, rushing their film along as fast as possible so as to squeeze in as many commercial messages as possible; what came next was a Felix the Cat cartoon, an old black-and-white cartoon. One moment FOOD KING appeared on the screen and then almost instantly the words-also in huge letters-FELIX THE CAT.

There it had been, the juxtaposed cypher, and in the proper order:

KING FELIX

But you would only pick it up subliminally. And who would be catching this accidental, purely accidental, juxtaposition? Only children, the little children of the Southland. It wouldn't mean anything to them; they would apprehend no two-word cypher, and even if they did they

74. Philip K. Dick, *SIVA*, *op. cit.* (a) p.24 ; (b) pp.209-210.

wouldn't understand what it meant, who it referred to.
 But I had seen it and I knew who it referred to. It must be only synchronicity, as Jung calls it, I thought. Coincidence, without intent.^{74b}

Le passage déconstruit la manière dont la lecture du film est le mode de lecture constant de Fat. La différence entre la publicité et le cartoon met en valeur le caractère incongru que la fin du passage explicite, donnant au lecteur une dernière clé de relecture du récit qui relativise le caractère prophétique de l'ensemble du texte. La réapparition du code est aussi un des derniers éléments de la fugue. KING FELIX succède aux deux premiers leitmotivs et ponctue le texte à partir du chapitre 9. L'image de Dieu dans la publicité, et le cartoon, fait aussi écho à *Ubik* et s'inscrit ainsi dans la fugue à l'échelle de l'œuvre, juste avant le dernier paragraphe qui renvoie à *Confessions d'un Barjo*. Jusqu'aux derniers paragraphes, *Valis* est construit sur une boucle dans laquelle les éléments du texte et des romans qui le précèdent sont intégrés au monde du lecteur à différents niveaux de réalité. Le roman commence par une affirmation de réalité suivie de plusieurs chapitres fidèles à la biographie de l'auteur avec un réalisme clinique. Au deux tiers, le roman décolle du réel avec la traversée du miroir cinématographique qui donne à toutes les références une échelle cosmique et un sens eschatologique, avant de réinsérer ces connaissances dans la réalité locale et quotidienne du défilement constant des images télévisuelles.

Les deux jeux reposent sur le caractère mouvant des limites entre des fragments de sens. *Valis* est une fugue qui joue sur un brouillage métaleptique des limites à toutes les échelles, de la figure à la fiction. *Valis* est, à l'image de la réalité phénoménologique dont il essaie de baliser les contours, un labyrinthe qui joue avec les limites de tous les éléments de sa structure : les limites des mots, l'enchaînement des images et des fragments de citations et l'enchevêtrement des niveaux de réalité diégétique depuis les deux extrêmes, entre réalité autobiographique et cosmologie science-fictionnelle.

3.5.3. Boucles et superpositions

En combinant les deux leitmotivs du roman, on retrouve les éléments introduits à la fin du tout premier roman achevé de Dick : *Ô Nation sans pudeur* : « *the ebb and flow of history* », l'Empire chinois comme envahisseur et l'idée que les protagonistes sont les premiers chrétiens dans une conception cyclique de l'histoire. *Valis* apparaît ainsi comme le dernier mouvement de

la fugue où les éléments du début réapparaissent de manière surprenante alors que chaque texte semble s'éloigner par variations successives de son point de départ. Partant d'une tragédie dans un cadre uchronique, puis poursuivie par un cycle «beat» réaliste, progressivement transmuté en science-fiction, avant de revenir à une forme de réalisme, la narration à la première personne signale tout au long de l'œuvre les textes les plus autobiographiques et permet de suivre les hybridations successives des deux formes antagonistes dans les termes de Darko Suvin : science-fiction sous l'hégémonie d'un *novum* et autobiographie.

Les deux «I» de *Confessions d'un Barjo* sont Isidore et sa soeur «Fay». Le troisième «I» dans les «*dramatized facts*» d'Isidore désigne Nathan, qui est aussi une projection de l'auteur. Bob et Fred dans *Substance Mort* sont les deux faces d'un même personnage reflétant la propre ambivalence de l'auteur par rapport à son mode de vie et à l'Etat⁷⁵ au moment de l'écriture. La relation entre Fat et Phil est la dernière étape de l'intériorisation de la dialectique qui n'est plus narrative que par moments. Les deux *personae* mettent en lumière la double orientation fiction-réalité de l'œuvre entière.

Dans l'Exégèse, les deux «I» deviennent principe cosmologique dans la «*TWO SOURCE COSMOGONY*».⁷⁶

Les deux «I» des *Confessions*, Isidore et sa soeur jumelle, deviennent nommément Philip K. Dick et sa sœur Anne, qui sont accompagnés d'une hypothèse qui éclaire les paradoxes d'*Ubik* et le retournement final de *Coulez mes larmes, dit le Policier* : peut-être que Phil est mort et que Jane est encore vivante. Dans un mouvement paradoxal en surface, mais cohérent avec l'idée d'une divinité qui fait jaillir en chacun le récit de la réalité essentielle, le texte touche à la nature de l'univers en faisant de la dialectique une introspection. Ce mouvement paradoxal est dans la continuité du court-circuit vers la réalité essentielle, provoqué par la relation du PP avec la FCN. *Valis* apporte une conclusion sommative dans un texte dominé

75. «I cooperated fully with my oppressors. There was no further degree to which I could be turned around-I went all the way, due to the override, & experienced a sense 1) of having done the right thing for God & country; & 2) a total loss of anxiety, of exculpation (naturally). Fred, of Bob/ Fred [in Scanner] had totally won. I literally narked on myself! [...] Fear killed the rebel in me in 3-74 & I never regretted it, since it gave me freedom from fear. They got me. The intimidation worked – e.g. the hit on my house. [...] I am afraid of 1) the civil authorities (Caesar); & 2) God (Valis). Hence it can be said I am afraid of authority, of whatever is powerful. » (Philip K. DICK, *Exegesis*, 1979 ; cité dans *Divine Invasions*, p.217).

76. Dessin de Philip K. Dick tiré de l'Exégèse, reproduit dans Lawrence SUTIN, *Divine Invasions*, p.19.

par le caractère insupportable du vide laissé par la mort, qui provoque le besoin de le remplir par un espoir imaginaire transcendant.

“There is no ‘Zebra,’” I said. “It’s yourself. Don’t you recognize your own self? It’s you and only you, projecting your unanswered wishes out, unfulfilled desires left over after Gloria did herself in. You couldn’t fill the vacuum with reality so you filled it with fantasy; it was psychological compensation for a fruitless, wasted, empty, pain-filled life and I don’t see why you don’t finally now fucking give up; you’re like Kevin’s cat: you’re stupid. That is the beginning and the end of it. Okay?”

“You rob me of hope.”

“I rob you of nothing because there is nothing.”^{77a}

Le dernier paragraphe, à l’instar de la plupart des romans que nous avons évoqués, reprend le début du roman et, ici, boucle le programme Joycien en faisant un écho direct à la fin de *Confessions d’un Barjo*.

“Look where you least expect to find it,” Kevin had told Fat one time. How do you do that? It’s a contradiction.

One night I dreamed I owned a small cabin directly on the water, an ocean this time; the water extended forever. And this cabin did not resemble any I had ever seen; it seemed more like a hut such as I had seen in movies about the South Pacific. And, as I awoke, the distinct thought entered my mind:

Garlands of flowers, singing and dancing, and the recital of myths, tales, and poetry.

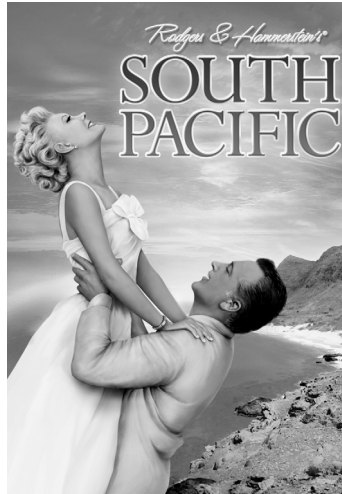
I later remembered where I had read those words. In the article on Micronesian Cultures in the *Britannica*. The voice had spoken to me, reminding me of the place to which Horselover Fat had gone. In his search.

My search kept me at home; I sat before the TV set in my living room. I sat; I waited; I watched; I kept myself awake. As we had been told, originally, long ago, to do; I kept my commission.^{77b}

Le texte commence sur une affirmation de vérité. Le rêve final « *did not resemble any I had ever seen* » pose l’inverse, comme le reflet de l’autre côté de l’écran traversé dans les deux sens par le texte. Le rêve mélange les visions d’un hors temps de Fat, nourries par une imagerie cinématographique. Parmi les films sur le pacifique Sud, nous sommes tentés de voir, entre autres références, un écho du film *South Pacific* de Joshua Logan.⁷⁸ Ce qui suggère cette référence précise, c’est le procédé de filtres de couleur utilisé par Leon Shamroy et qui lui a valu une nomination aux Oscars.

77. Philip K. DICK, *SIVA*, op. cit. (a) p.203 ; (b) pp.212-213.

78. *South Pacific*, 1958, réal. Joshua LOGAN, Magna Theatre Corp prod., U.S.A.



Bien que le film ait été tourné sur site, les filtres donnent aux plans un caractère artificiel et idéalisé, renforcé par le fait que le film est une comédie musicale. *South Pacific* a l'aspect d'un «rêve repeint» qui contrastait avec la télévision encore en noir et blanc à l'époque de sa sortie et avec les documentaires sur la guerre de la décennie précédente. Ces contrastes, induits par le groupe indistinct des «*movies about South Pacific*», reprennent la photo du début du roman, pour laquelle le narrateur précise justement qu'elle est en couleur.

Les guirlandes sont une image sublimée des couronnes mortuaires sur la photo du début du roman, suivie du «*recital of myths, tales, and poetry*» qui nourrissent le texte lui-même. Les deux images en surimposition recréent l'image d'un temps cyclique dont la dimension divine est ramenée au cycle de la vie humaine de la naissance à la mort. Le caractère tragique est sublimé par les couleurs et le récital, forme qui mêle récit, musique et mise en scène de mythes, contes et poésie.

La vision onirique se transforme en citation hypnagogique d'une encyclopédie prononcée par une voix intérieure, signifiant la continuité entre éveil et sommeil, fiction et réalité. La lettre morte devient parole vive et rappelle au narrateur les souvenirs d'un autre. À l'écran de cinéma succède un écran de télévision. Le premier crée une réalité fictionnelle collective tandis que le second crée une réalité factuelle personnelle. Les dernières phrases figurent le balancement entre «*I*» et «*We*», entre histoire personnelle et collective, c'est-à-dire l'intériorisation d'une réalité mythique

collective et la place de l'individu, ici et maintenant, dans un récit qui le dépasse.

C'est en ce sens que la « philosophie réflexive » de Paul Ricœur, « *qui veut comprendre le sujet comme soi, à travers la médiation des signes et des œuvres* », fournit un cadre particulièrement adapté à l'étude de Dick. Ricœur « *recentre l'appropriation du sens sur l'imagination symbolique, qui permet par des symboles et des mythes de configurer l'expérience temporelle (mimesis narrative) ou d'accueillir une pensée excédant les outils du langage* »⁷⁹. Il est tentant de prendre au pied de la lettre le dépassement dialectique des catégories initiales et le rejet des dichotomies aristotéliennes pour voir dans la dissolution de l'identité les signes d'une philosophie déconstructionniste.

Le vacillement du sujet se rapproche de la conception de Gilles Deleuze, qui justement « *démonte la fausse identité du sujet* » et remplace la « *notion métaphysique d'être* » par la pure phénoménalité d'événements transitoires, de singularités chaotiques, dont la logique, proche de celle de Whitehead, peut être appréhendée à partir des images-mouvements, révélées par l'image cinématographique »⁷⁹. La vision du monde, dont les romans de Dick configure l'expérience temporelle, est distinctement postmoderniste, dans son projet même et dans son évolution. Nous verrons d'ailleurs en troisième partie les liens avec Lyotard et Baudrillard.

Si la forme postmoderne des derniers récits et le rapport au cinéma rendent l'analogie tentante, il serait néanmoins faux, d'une part d'essayer de faire rentrer l'ontologie spéculative de Dick dans un système, et d'autre part, d'ignorer les deux centres attracteurs des spéculations dickiennes : Dieu et l'empathie. L'existence de Dieu, au moins en tant qu'hypothèse, maintient Dick dans une tradition métaphysique qui croit en un monde essentiel. L'empathie est au centre de son système de valeurs. C'est là encore un des liens avec la philosophie semi-laïcisée de Ricœur, lequel « *situe ainsi la destination éthique dans une relation du sujet à sa propre ipséité, qui rend possible l'accomplissement d'une vie vertueuse, dans le sens d'Aristote, conjuguée avec le souci de l'autre, inséparable d'une communauté politique, tel que l'a développé le christianisme.* »⁷⁹

La philosophie spéculative de Dick est déconstructionniste mais sa vision postmoderne est circonscrite à la « *Black Iron Prison* », qui n'est, ou du moins l'a-t-il espéré jusqu'au bout, que l'une des faces de la réalité dans laquelle la dissolution de l'être en une multitude de microrécits peut-être

79. Jean-Jacques WUNENBURGER, « Philosophie », *Encyclopædia Universalis*, 2004.

surmontée par un retour sur soi et une attention à l'autre. Fat a arrêté la drogue mais continue de vouloir sauver les autres. L'ironie qui accompagne son ontologie-fiction fonctionne classiquement sur l'ignorance du personnage ou du lecteur, planifiée par un auteur. En se projetant dans son œuvre, Dick fait varier tout au long de son œuvre sa propre position d'auteur démiurge par rapport à son texte. Dans l'épilogue de *Substance Mort*, il écrit ne pas être un personnage de son roman mais être le roman. Dans *SIVA*, il fait des « manuscrits de la Mer Morte » une forme hypostasiée, mais vivante, du vrai créateur dont la connaissance et le pouvoir dépassent ceux du démiurge de notre création. Toute l'œuvre de Dick est portée par une recherche sur « l'humanité » et la « réalité » dont l'évolution est marquée par les changements de genre et les apories par des métalepses spectaculaires ou discrètes. Celles-ci, au contraire de celles du Nouveau Roman, ne sont pas la marque d'une indépendance du texte par rapport à la réalité, ni d'un rejet du récit ou du personnage. Chez Dick, elles apparaissent au contraire comme un procédé « réaliste » qui transcrit les traits non-linéaires du temps phénoménologique et la concordance-discordante entre temps humain et temps divin que le récit traduit au lieu de le « camoufler » sous la logique causale et l'unité du texte.

C'est finalement dans les discordances entre *idios kosmos* et réalité consensuelle et les incohérences entre perception et vérité intelligible que Dick cherche la clé de la nature de l'humanité et de la réalité. Le vertige transmis au lecteur a une visée ludique tout autant qu'édifiante. *SIVA* conclut un cycle de recherche de la réalité perdue à travers une introspection qui, non seulement, pose deux questions ontologiques (« qu'est-ce que l'humain ? » et « qu'est-ce que la réalité ? »), mais interroge surtout les limites entre les deux en faisant sans cesse varier les frontières sensorielles, théoriques et fictionnelles entre les deux. Nous rejoignons l'avis de Joshua Glenn quant à la philosophie dickienne : réussir à combiner Parménide et Héraclite dans le même système relève plus d'une alchimie boulimique des contraires et d'une *semiosis* illimitée que de l'établissement d'un cadre de pensée stable.

Dick n'est pas, en dernière analyse, un philosophe – de toute façon pas au sens d'un métaphysicien ou de quelqu'un qui pense que toutes les questions peuvent être résolues en établissant un système unique et parfait. Il est plutôt ce qu'un certain critique appelle « un prophète de l'hyperréalité, un humaniste assiégé et héroïque, un visionnaire gnostique banlieusard. ». Ce qui passe pour la « philosophie » de Dick

