

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VISIONS, DÉLIRES ET DÉDOUBLEMENTS :  
SCHIZOPHRÉNIE ET SUBJECTIVITÉ  
DANS TROIS ROMANS DE PHILIP K. DICK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARC-ANDRÉ ROY

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier très sincèrement Anne Éline Cliche pour son intérêt envers mon sujet, mais encore davantage pour sa patience et ses conseils toujours très justes. Le cas Philip K. Dick a été pour elle une heureuse découverte et je lui suis extrêmement reconnaissant de m'avoir accordé sa pleine confiance afin de réaliser ce mémoire.

Je désire aussi remercier du fond de mon cœur ma mère pour m'avoir donné le goût de la lecture, et mon père pour m'avoir fait découvrir l'univers de la science-fiction.

Enfin, ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans l'appui indispensable de Rosie-Anne, la femme de ma vie, et sans la joie de vivre de notre fils, Éliam. Elle a été une fidèle lectrice tout au long de la conception de ce projet d'écriture, et je la remercie de sa patience et de son soutien moral.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	
UNE ÉCRITURE SCHIZOPHRÈNE.....	1
CHAPITRE I	
DERRIÈRE LA GRIMACE DU RÉEL : LA SCHIZOPHRÉNIE DANS <i>MARTIAN-TIME SLIP</i> ET <i>WE CAN BUILD YOU</i> .....	18
1.1 Schizophrénie et science-fiction.....	18
1.2 Le schizoïde et l'androïde.....	32
1.3 L'énonciation schizophrène chez Philip K. Dick.....	43
CHAPITRE II	
RÉÉCRIRE SON HISTOIRE : LA SUBJECTIVITÉ DANS <i>VALIS</i> .....	48
2.1 L'incertitude ontologique.....	48
2.2 Il danse avec les fous.....	58
2.3 De la subjectivité en question.....	62
CHAPITRE III	
À LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ : LA STRUCTURE SCHIZOPHRÈNE DE <i>VALIS</i> .....	77
3.1 Le paradoxe de <i>VALIS</i> .....	77
3.2 Les deux voix.....	81
3.3 Le film <i>Valis</i> et les faux-prophètes : la fuite dans l'imaginaire.....	87
3.4 Le retour de Horselover Fat ou la boucle de <i>VALIS</i> .....	107
CONCLUSION	
LE CRÉPUSCULE DU HIBOU.....	112

ANNEXE A  
CHRONOLOGIE DE LA QUÊTE DE LA *RHIPIDON SOCIETY*.....121  
BIBLIOGRAPHIE.....123

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour principal objectif d'explorer l'évolution thématique et stylistique de l'écriture de Philip K. Dick, et de déterminer comment sa fiction produit, selon une pluralité de discours, une énonciation que l'on peut qualifier de « schizophrène ». En prenant comme point de départ les symptômes de la schizophrénie, qu'ils soient basés sur de réels signes cliniques ou sur une conception imaginaire de la maladie, Dick peut poursuivre son enquête sur l'énigme du réel et sur l'authenticité de l'humain, deux enjeux qui traversent toute sa fiction.

À partir des romans *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, nous examinons dans le premier chapitre à la fois la figure du schizophrène et l'acte d'énonciation qui, par l'entremise de différentes techniques littéraires, participe de l'écriture « schizophrène » caractéristique de la fiction de l'auteur. Dans ces romans, afin d'explorer les confins de la nature humaine, Dick montre la schizophrénie sous un aspect à la fois positif et négatif. Certains schizophrènes sont admirés, voire vénérés, principalement en raison de leur aptitude à l'empathie ou de leurs talents psioniques ; tandis que d'autres possèdent une personnalité schizoïde qui révèle une absence de compassion et une froideur inhumaine, ce qui les rend antipathiques, et même diaboliques, aux yeux des autres personnages. Toutefois, la frontière qui départage l'estimable du méprisable reste intentionnellement floue chez Dick. Pour traduire la perception du schizophrène, l'auteur s'amuse à varier les techniques narratives afin qu'elles reconstruisent la complexité de son rapport au réel. Il en résulte un choc entre le réel fictionnalisé par le récit, soit le monde qui existe à l'extérieur de la perception individuelle des personnages, et l'univers intérieur du schizophrène.

On constatera dans ce mémoire qu'avec *VALIS* — écrit à la suite d'expériences mystico-religieuses qui occuperont jusqu'à sa mort toute sa pensée —, Dick brouille volontairement les frontières de la science-fiction. Cet objet littéraire unique, que nous étudions aux chapitres deux et trois, est au croisement des genres puisqu'il relève à la fois de l'autofiction, de la littérature apocalyptique et de la science-fiction. Tout comme *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, *VALIS* met en scène un protagoniste — du nom de Phil Dick, que l'on ne doit pas confondre avec l'auteur — souffrant d'une forme de schizophrénie, et dont les visions, délires et dédoublements décrivent chacun une manifestation symptomatique d'une profonde crise identitaire. Exactement comme tous les autres personnages schizophrènes de Dick, le protagoniste de *VALIS* met en doute à sa manière le principe de réalité, en cherchant à soulever le voile des apparences. Nous verrons que sa recherche obstinée d'une vérité foncièrement insaisissable le mènera dans des dédales ontologiques obscurs desquels il ne pourra sortir indemne.

MOTS-CLÉS: Philip K. Dick, *VALIS*, *Martian Time-Slip*, *We Can Build You*, science-fiction, schizophrénie, folie, énonciation, subjectivité.

## INTRODUCTION

### UNE ÉCRITURE SCHIZOPHRÈNE

In reading the stories included in this volume, you should bear in mind that most were written when SF was so looked down upon that it virtually was not there, in the eyes of all America. This was not funny, the derision felt toward SF writers. It made our lives wretched. Even in Berkeley—or especially in Berkeley—people would say, “But are you writing anything serious ?” We made no money ; few publishers published SF [...] ; and really cruel abuse was inflicted on us. To select SF writing as a career was an act of self-destruction ; in fact, most *writers*, let alone other people, could not even conceive of someone considering it.

Philip K. Dick, « Introduction to *The Golden Man* »

The best [science-fiction] authors behave like schizophrenics ; they want to—and at the same time they do not want to—belong to the Realm of Science Fiction.

Stanislaw Lem, « Science Fiction : A Hopeless Case—with Exceptions »

Dans le meilleur des mondes, Philip K. Dick n’aurait pas fait de la science-fiction son genre de prédilection. Bien qu’il ait été très tôt un lecteur vorace d’histoires d’univers futuristes et de *fantasy*<sup>1</sup>, le fait d’avoir grandi au sein de la

---

<sup>1</sup> Son amour pour la science-fiction et la *fantasy* fait suite à l’émerveillement enfantin suscité par ses lectures des récits d’aventures au pays d’Oz (de Frank Baum). Le jeune Dick collectionnait surtout les magazines *pulps* américains tels que *Amazing Stories*, *Astounding Science-Fiction* et *Unknown Worlds* ; ses premiers écrits ont d’ailleurs été publiés dans ce type de revues. Voir notamment le chapitre 2 de *The Divine Invasions : A Life of Philip K. Dick* (2005 : 20-44), la captivante biographie que Lawrence Sutin a consacré à l’auteur, et l’article « Self Portrait » (1968) contenu dans l’ouvrage *The Shifting Realities of Philip K. Dick : Selected Literary and Philosophical Writings* (1996 : 11-17), édité par Sutin.

communauté intellectuelle de Berkeley (en Californie) l'a amené à connaître les classiques de la littérature moderne<sup>2</sup>. Il n'est donc guère surprenant que Dick ait consacré ses premiers efforts à écrire des récits « sérieux »<sup>3</sup>. Avec *The Earthshaker*, un roman de jeunesse jamais achevé, et *Gather Yourselves Together* (1994), Dick explore déjà des thèmes qui le fascineront toute sa carrière, à savoir la complexité des relations amoureuses et interpersonnelles, ainsi que les mystères de la psyché humaine<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Dans le texte « Self Portrait » (in *Shifting Realities*, 1996 : 14), Dick expose brièvement les raisons qui l'ont poussé à se désintéresser progressivement de la science-fiction afin d'acquérir le savoir littéraire essentiel à un jeune écrivain en herbe : « I forgot about SF ; in fact, I no longer even read it. [...] SF fell into place as an interest of childhood. But I still liked to write, so I wrote little literary bits which I hoped to sell to *The New Yorker* (I never did). Meanwhile I gorged myself on modern classics of literature : Proust and Pound, Kafka and Dos Passos, Pascal [...]. Let us say simply that I gained a working knowledge of literature from *The Anabasis* to *Ulysses*. I was not educated on SF but on well-recognized serious writing by authors all over the world. » En ce qui concerne la profonde influence que le milieu intellectuel de Berkeley a exercée sur sa carrière d'écrivain, Dick admet avoir ressenti en plusieurs occasions la pression d'avoir à étaler son érudition : « J'ai eu la chance de grandir à Berkeley, où il est parfaitement naturel de lire quelqu'un comme Proust. Sans ça, on n'était pas admis dans les soirées ! [...] Ces sacrés bouquins étaient d'une longueur ! Prenez *Guerre et paix*, par exemple. Eh bien, on n'osait pas aller dans les soirées si on ne l'avait pas lu. *Ulysse* était archi-obligatoire, *Finnegans Wake* était optionnel, mais il était important d'avoir essayé, et d'être capable d'en dire un peu plus que : "Dis donc, il devait être dingue quand il a écrit ça !" » Voir D. Scott Apel et K.C. Briggs, « Entretien avec Philip K. Dick (I) » (1987), in H. Collon (éd.), *Regards sur Philip K. Dick. Le kalédickoscope* (2006 : 117).

<sup>3</sup> C'est dans l'appartement qu'il partage en 1949 avec Betty Jo Rivers, un amour de jeunesse (« his great lost love ») qui l'a profondément marqué, que Dick se consacre sérieusement à l'écriture SF autant qu'à la littérature au sens noble du terme (*mainstream*) : « Much of their time together was spent at Phil's Dwight Way attic apartment. His room was crammed with pulps, to which he was trying, as yet unsuccessfully, to market tales that were closer to fantasy than to SF. Some of these found their way into print (in highly revised form) in the early fifties, once Phil started to make it as an SF writer. But his primary efforts were devoted to mainstream stories. Phil wrote dozens of these during this period, all now lost. All that is certain is that their repeated rejection by editors was a heartbreak to Phil, who yearned for mainstream status—then and always. » (Sutin, 2005 : 61-62)

<sup>4</sup> De *The Earthshaker*, écrit en 1947-48, seuls existent quelques fragments des deux premiers chapitres ainsi qu'une esquisse générale des personnages et de sa structure narrative. Mais l'on sait que Dick s'intéressait pour ce projet à des thèmes ésotériques (gnosticisme, kabbale) et qu'il désirait explorer des concepts issus de la mythologie nordique (tel Yggdrasil, l'Arbre du Monde). Ses personnages principaux étaient façonnés selon des archétypes jungiens (le vagabond, l'enfant prodige, le vieux sage, etc.), et il voulait les mettre en scène selon un style de prose résolument réaliste. Dans cette œuvre de jeunesse, d'après ce que révèlent les notes de l'auteur, Dick envisageait la sexualité comme un acte de déraison, où l'humain se dénature et dévoile ainsi son inhumanité, et où la femme se montre dominante et cruelle : « As for sex, it is [...] an "act of unreason, of impersonality, of inhumanity, of unbeing." When a woman lures a man into sex, and then later gives birth, her "control over the man is complete." » (*Ibid.* : 64) Ce portrait effrayant provient assurément, comme Sutin le suggère, de la

Malgré maintes réponses négatives, Dick est déterminé à percer le milieu littéraire, celui de la « grande » littérature<sup>5</sup>. Il réserve la plupart de ses soirées à l'écriture et s'emploie à peaufiner son style. De cette ardeur créatrice naît en 1952 *Voices from the Street* (2007), un roman « autobiographique » *mainstream* modelé à l'image de la dynamique qui caractérise son lieu de travail du moment. On retrouve en effet dans *Voices* les bases constituant les valeurs du « credo social » incarnées dans plusieurs autres fictions dickiennes : le savoir-faire et l'expertise, l'indépendance d'esprit, le prolétaire l'emportant sur le corporatisme immoral et pernicieux (Sutin, 2005 : 51). De ce roman émergent aussi pour la première fois la figure du réparateur<sup>6</sup> — qui apparaîtra à diverses reprises dans ses récits *mainstream* et de science-fiction des décennies 50 et 60 — et la structure relationnelle « employeur-employé », que l'on retrouvera plus tard, par exemple, dans *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965) et *Ubik* (1969)<sup>7</sup>.

---

relation conflictuelle que Dick a entretenue tout au long de sa vie avec sa mère Dorothy et des angoisses liées à l'éveil de sa propre sexualité. Quant à *Gather Yourselves Together* — complété par Dick en 1950 mais publié seulement de manière posthume en 1994 —, le jeune écrivain nous plonge au cœur de la Chine maoïste nouvellement fondée, où trois employés d'une entreprise américaine récemment nationalisée (Barbara, Carl et Verne) attendent que les troupes chinoises prennent le contrôle de la firme. Le roman a toutes les apparences d'un thriller politique, mais explore en vérité — au moyen de plusieurs analepses — les difficultés relationnelles engendrées par le ménage à trois formé par les trois Américains. (*Ibid.*)

<sup>5</sup> Dick et sa (deuxième) femme Kleo — avec qui il a partagé sa vie de 1950 à 1958 — avaient l'habitude de coller les lettres de refus sur les murs de leur maison : « Rejection slips were taped to the walls. Kleo swears that once seventeen manuscripts came back on the same day. "We had this little mailbox and they spilled out onto the porch. He just sent them right out again. We both knew Philip had talent. We also knew that didn't have much to do with whether his work would sell." » (*Ibid.* : 69)

<sup>6</sup> « The lonely, cranky figure of the "repairman" [which] recurs as a symbol of integrity and courage in the face of impossible odds. » (*Ibid.* : 53)

<sup>7</sup> Cette dynamique « employeur-employé » personnifie la relation, souvent teintée de confiance et de tension, entre Dick et son patron de l'époque, Herb Hollis. Ce dernier était le propriétaire de deux commerces, University Radio et Art Music, entre lesquels le jeune Phil partageait son temps de travail (en tant que commis) : le premier vendait des radios, divers appareils ménagers, des disques microsillons et des télévisions, tandis que le deuxième se spécialisait en musique de tout genre (jazz, classique et folk). Au fil des ans, Hollis est devenu pour le jeune Phil une figure paternelle marquante et lui a servi de modèle pour plusieurs de ses personnages emblématiques de l'autorité. Dans *Voices*, la relation « employeur-employé » est symbolisée par le couple Jim Fergesson/Stuart Hadley, alors que dans *Three Stigmata* et *Ubik*, nous retrouvons respectivement la même dynamique entre Leo Bulero et Barney Mayerson, et entre Glen Runciter et Joe Chip. (*Ibid.*)

Ce travail intense en vue d'une possible percée dans la sphère de la littérature ne porte pourtant pas les fruits espérés, et Dick doit ajuster sa stratégie s'il espère rentabiliser sa production écrite. À ce propos, la rencontre avec l'éditeur Anthony Boucher<sup>8</sup> sera déterminante pour mettre en marche sa carrière d'écrivain et restituer sa passion — et son estime — pour le domaine de la science-fiction :

I came back to SF—and ultimately SF writing—in an odd way. Anthony Boucher, the most dearly loved and equally important person in SF, had a program of vocal music on a local radio station, and due to my interest in classical music I listened to the program. I got to meet him—he came to the record store in which I worked—and we had a long talk. I discovered that a person could be not only mature, but mature and educated, and still enjoy SF. Tony Boucher had entered my life, and by doing so, had determined its whole basic direction.

Tony had a weekly class on writing, which he conducted in his home. I decided to go, and Tony dutifully read my painful first efforts. The literary ones he did not respond to, but to my surprise he seemed quite taken with a short fantasy, which I had done ; he seemed to be weighing it in almost terms of economic worth. This caused me to begin writing more and more fantasy stories, and then SF. In October of 1951, when I was [twenty-two] years old [...], I sold my first story : a tiny fantasy to *F&SF*, the magazine that Tony Boucher edited. I began to mail off stories to other SF magazines, and lo and behold, *Planet Stories* bought a short story of mine. In a blaze of Faust-like fire I abruptly quit my job at the record shop, forgot my career in records, and began to write all the time (how I did it I don't yet know ; I worked until four each morning). Within the month after quitting my job I made a sale to *Astounding* [...] and *Galaxy*. They paid very well, and I knew then that I would never give up trying to build my life around a science fiction career.<sup>9</sup>

En mai 1952, fort du succès de ses ventes, Dick décide d'engager les services d'une agence professionnelle pour mettre à profit son imagination débordante. Grâce à ses multiples contacts avec les éditeurs new-yorkais les plus influents du marché des *pulps*, la Meredith Agency ne trouve aucune difficulté à vendre les histoires de science-fiction et de *fantasy* que Dick pond à un rythme effréné. Ainsi, après avoir

---

<sup>8</sup> En plus d'avoir été un habile écrivain (de romans policiers et de science-fiction, principalement, mais surtout de nouvelles) et un critique littéraire accompli (il contribuait régulièrement au *New York Herald Tribune*, *New York Times* et *San Francisco Chronicle*), Anthony Boucher a édité *The Magazine of Fantasy & Science Fiction (F&SF)* de 1949 à 1958, revue qu'il a fondée avec J. Francis McComas.

<sup>9</sup> Voir « Self Portrait », in *Shifting Realities* (1996 : 14).

publié quatre nouvelles en 1952, Dick en fait paraître trente autres l'année suivante, puis vingt-huit en 1954 (Sutin, 2005 : 73)<sup>10</sup>. Cette année-là à la Science Fiction World Convention, il affirme avoir été rapidement reconnu par certains amateurs. Dick assure même avoir entendu l'expression « le vieux et le nouveau » être utilisée pour qualifier une photographie où il est représenté avec le célèbre A. E. Van Vogt<sup>11</sup>. Pour profiter de sa popularité grandissante — le genre de la science-fiction connaît à ce moment un essor retentissant aux États-Unis<sup>12</sup> —, Rich & Cowan publie dès 1955 un recueil de ses nouvelles sous le titre *A Handful of Darkness* ; et *The Variable Man and Other Stories* paraît chez Ace Books en 1957.

Cependant, Dick se rend bientôt compte qu'il lui est monétairement plus avantageux d'écrire des romans que des nouvelles<sup>13</sup>. Par conséquent, tout en continuant de publier de courtes histoires dans divers magazines spécialisés de SF, à partir de 1954, il met toute son énergie à la production d'intrigues plus complexes<sup>14</sup>. En seulement deux ans (1955-56), il écrit quatre romans de science-fiction, qui seront tous successivement publiés : *Solar Lottery* (1955), *The World Jones Made* (1956),

---

<sup>10</sup> Tout comme Underwood-Miller, Gollancz et Subterranean Press, Citadel Press a publié la totalité des nouvelles de Dick (*The Collected Stories of Philip K. Dick*) en cinq volumes : *Paycheck* (1990 – aussi paru sous le titre *The Short Happy Life of the Brown Oxford*), *We Can Remember It for You Wholesale* (1990), *Second Variety* (1990), *The Minority Report* (1991) et *The Eye of the Sibyl* (1992).

<sup>11</sup> « Self Portrait », in *Shifting Realities* (1996 : 15).

<sup>12</sup> Sutin explique brièvement que cette fascination pour la SF par le lectorat américain provient de conjonctures socioéconomiques et politiques très favorables au commerce de ce type de littérature divertissante : « What led to the SF boom ? In part, the pulps rode with the economic good times of postwar America. But there was also a growing public fascination with the possibilities, wondrous and dreadful, posed by the threat of atomic destruction. Even before Hiroshima and Nagasaki, this had been a frequent theme of SF writers. The convergence of the SF future and the American present lent a vitality to SF—it could be both glorious escapism and serious prophecy. » (Sutin, 2005 : 73)

<sup>13</sup> Dick mentionne qu'il ne lui était pas rare de ne percevoir qu'un maigre 20\$ pour la publication d'une nouvelle, tandis qu'un roman (de science-fiction, bien sûr) pouvait au contraire lui rapporter jusqu'à 4000\$. Voir « Self Portrait », in *Shifting Realities* (1996 : 15).

<sup>14</sup> Soulignons que Dick avait achevé en 1953 un court roman — où se mêlent à la fois des éléments de SF et de *fantasy* — intitulé *A Glass of Darkness*, qui sera publié une première fois en 1956 dans la revue *Satellite Science Fiction*, puis en 1957 chez Ace Books, sous une forme révisée, portant le titre *The Cosmic Puppets*.

*The Man Who Japed* (1956) et *Eye in the Sky* (1957)<sup>15</sup>. À propos de son approche de la création romanesque en SF, Dick favorise les « possibilités narratives » du genre — comme le faisait Van Vogt, que Dick admirait — au détriment de la vraisemblance scientifique défendue par les artisans de la *hard SF*<sup>16</sup> : « To Phil, a focus on scientific probability—as opposed to plot possibilities—meant that the writer wasn’t doing his job. Phil’s approach to technology was, simply, to make up whatever gizmo he needed to keep his characters’ realities in suitable extreme states. » (Sutin, 2005 : 88) La force littéraire des récits de Dick n’est donc pas de susciter l’émerveillement du lecteur devant les remarquables exploits interstellaires réalisés grâce à d’astucieuses prouesses technologiques, mais se situe plutôt au niveau de la caractérisation détaillée de ses personnages et de la finesse de leurs relations.

Cependant, malgré les critiques favorables et le succès relatif de *Eye*, Dick rêve encore et toujours de pénétrer la sphère de la littérature au sens classique du terme : « Publishing a mainstream novel would have been his dearest dream. Not mainstream, necessarily, but just *non-science fiction*.<sup>17</sup> » Iskandar Guy, un vieil ami de Dick (du temps de Berkeley), se souvient de son ambivalence à l’égard de sa carrière d’écrivain de SF :

I got the impression at that time that he was writing science fiction because that’s what was *happening*—but he just hoped to Christ he could get some serious work published. Science fiction was what he did. It was a format in which a few ideas were presentable, but he didn’t think of it as the format for serious intellectual inquiry—no way. Who the fuck ever paid attention to paperbacks ?<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Paru en 1955 chez Ace Books — qui publiera un grand nombre de romans de Dick, le dernier étant *Our Friends from Frolix 8* (1970) —, *Solar Lottery* obtient quelques commentaires élogieux de la part de Tony Boucher, le mentor de Dick, mais aussi de Damon Knight, un critique éminent du milieu de la science-fiction américaine (*Ibid.*). Toutefois, c’est avec *Eye in the Sky* que Dick fait une percée majeure sur le plan technique en utilisant pour la première fois la « focalisation interne multiple ».

<sup>16</sup> Les principaux fondateurs de cette branche importante de la science-fiction étaient Isaac Asimov, Robert Heinlein et Arthur C. Clarke, les « trois grands » de l’âge d’or du genre.

<sup>17</sup> Kleo Apostolides, dans une entrevue accordée à Lawrence Sutin (2005 : 86). L’auteur souligne.

<sup>18</sup> *Ibid.* L’auteur souligne.

Ainsi, en 1956, Dick renoue avec ses premières ambitions *mainstream* et abandonne complètement l'écriture science-fictionnelle l'année suivante.

Durant la période 1956-1960, Dick tentera à grand-peine de conquérir un marché littéraire capricieux. En plus de *Mary and the Giant* (1953-55 ; paru en 1987) et de *A Time for George Stavros* (1955 ; manuscrit perdu) — sans oublier *Voices from the Street*, achevé en 1952 —, Dick termine la rédaction de huit nouveaux romans destinés au grand public : *Pilgrim on the Hill* (1956 ; manuscrit perdu), *The Broken Bubble* (1956 ; paru en 1988), *Puttering About in a Small Land* (1957 ; paru en 1985), *Nicholas and the Higs* (1957 ; manuscrit perdu), *In Milton Lumky Territory* (1958 ; paru en 1985), *Confessions of a Crap Artist* (1959 ; paru en 1975), *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike* (1960 ; paru en 1984) et *Humpty Dumpty in Oakland* (1960 ; paru en 1986)<sup>19</sup>. Du lot, seul *Crap Artist* sera publié du vivant de l'auteur. La Meredith Agency s'est pourtant efforcée de séduire de nombreux éditeurs, mais sans jamais y parvenir. Le talent de Dick ne faisait aucun doute, mais à en juger par ces multiples refus, ses romans grand public étaient clairement dépourvus du charme rencontré dans sa science-fiction : « Those [mainstream novels] are, without exception, dark visions of working-class life in which ideals are thwarted, love is a rarity, and sex leads to remorseful self-confrontation. Phil used humor to brilliant effect in his SF, but there is scarcely the trace of a smile in these novels—aiming for the mainstream seemed to freeze him up just a bit. » (Sutin, 2005 : 93) Dick éprouvait peut-être quelque difficulté à créer de solides intrigues entièrement basées sur la banalité quotidienne, mais ses personnages étaient pénétrés d'une indéniable grandeur d'âme<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Sutin, 2005 : 92.

<sup>20</sup> « Each of the mainstream novels has its remarkable characters—raw, striving souls such as Stuart Hadley, the young TV shop clerk in *Voices from the Street*, for whom reality is painfully fragile, and Mary Anne Reynolds, the young woman trying desperately to launch herself in the world in *Mary and the Giant*. The finest of the group—the one that deserved to be published at the time—is *Puttering About in a Small Land*, which Phil was writing just as *Eye* hit the SF market in 1957. » (*Ibid.* : 93)

Encouragé par ses dernières créations destinées au grand public — quoique aucune n'ait encore réussi à convaincre une importante maison d'édition —, et désireux de tester ses aptitudes artistiques, Dick écrit en 1958 un roman qui conjugue des éléments de SF à une prose inspirée de la fiction moderne. Il est indéniable que *Time Out of Joint* (1959) représente une innovation stylistique dans la carrière de Dick<sup>21</sup>. Cependant, bien qu'il ait été son premier roman publié en couverture rigide — ce qui constituait pour Dick un accomplissement artistique majeur —, *Time* a été un échec tant au plan commercial que du point de vue de la critique :

He called it *Biography in Time*, but Lippincott ultimately published it (Phil's first U.S. hard-cover) as *Time Out of Joint* in 1959. It was marketed not as SF but as a "novel of menace." Phil kept watch in *Time* [magazine] and the *New York Times Book Review*, hoping for the first officially serious reviews of his career. They didn't happen. Sales were poor. The next edition, six years later, was a Belmont paperback with an SF cover depicting spacemen and the moon falling out of the sky.<sup>22</sup>

Malgré les qualités littéraires évidentes de *Time* — à l'instar de *Eye*, le roman explore avec finesse la thématique du faux-semblant —, Dick ne parvient pas à établir une relation à long terme avec le milieu littéraire. Il entrevoit toutefois une lueur d'espoir lorsque Harcourt Brace, après avoir lu et rejeté *Crap Artist*, lui offre une avance pour écrire un nouveau roman. Il envoie donc *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike* et *Humpty Dumpty in Oakland* — une réécriture de *A Time for George Stavros* —, mais comme *Crap Artist* avant eux, ces manuscrits seront tous deux rejetés. Incapable de soutenir monétairement sa nouvelle famille<sup>23</sup>, et honteux

---

<sup>21</sup> « Phil's achievement in *Time Out of Joint* was to write a novel that met the future-world requirement of SF while focusing on a 1958 present reality in which he could put his mainstream talents to use. The tension of the story—and *Time* is a page-turner—comes from watching that perfectly realized 1958 world transformed into something *other*. » (*Ibid.* : 94. L'auteur souligne.)

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Depuis septembre 1958, Dick et sa femme Kleo habitent Point Reyes Station, dans le comté de Marin de l'État de Californie. En octobre, le couple rencontre Anne Rubenstein, une veuve qui est la mère de trois jeunes filles (Hatte, Jayne et Tandy). Dick tombe éperdument amoureux d'Anne et divorce de Kleo en décembre 1958. Le nouveau couple se marie en avril 1959 ; leur fille, Laura Archer Dick, naît en février 1960. Le mariage prendra fin en 1964. Pour un compte rendu détaillé de la

de n'être à ses propres yeux qu'un minable écrivain de SF, Dick décide en décembre 1960 de laisser tomber entièrement l'écriture. Fasciné par le travail de joaillier d'Anne, sa troisième épouse, il souhaitait contribuer au succès de son entreprise de bijoux<sup>24</sup>.

Cette période transitoire, pendant laquelle Dick est tourmenté par des difficultés pécuniaires, est un point tournant dans sa carrière. Nous pourrions même affirmer que la réussite économique de la boutique d'artisanat d'Anne a largement contribué à transformer son approche de l'écriture :

I had actually decided to give up writing, and was helping my wife in her jewelry business. And I wasn't happy. She was giving me all the shit part to do, and I decided to pretend I was writing a book. And I said, "Well, I'm writing a very important book." And to make the fabrication convincing, I actually had to start typing. And I had no notes, I had nothing in mind, except for years I had wanted to write that idea, about Germany and Japan actually having beaten the United States. And without any notes, I simply sat down and began to write, simply to get out of the jewelry business. And that's why the jewelry business plays such a large role in the novel. Without any notes I had no preconception of how the book would develop, and I used the *I Ching* to plot the book.<sup>25</sup>

Ce « livre important » dont parle Dick est *The Man in the High Castle* (1962). Conçu comme un récit uchronique mettant en scène un monde où les forces de l'Axe ont gagné la Seconde Guerre mondiale, *High Castle* se démarque de la bibliographie de Dick par de nombreux procédés stylistiques et thèmes absents de ses œuvres

---

chronologie des faits marquants de la vie de Philip K. Dick, voir « A Chronological Preface », contenu dans l'ouvrage pionnier du journaliste — et ami intime de Dick — Paul Williams, *Only Apparently Real : The World of Philip K. Dick* (1986 : 3-11). Cette biographie est une suite de son célèbre article « The True Stories of Philip K. Dick » paru dans le numéro du 6 novembre 1975 du magazine *Rolling Stone*.

<sup>24</sup> L'enthousiasme de Phil pour la production de bijoux créait toutefois chez sa femme un malaise. Bien que Anne reconnaissait le talent d'artisan de son mari, les fréquentes visites de Phil à son atelier l'empêchaient de jouir d'une liberté dont elle avait grandement besoin : « Before I knew it, Phil was taking over the whole jewelry business. Finally I had developed something for myself besides housework and raising kids, and he wanted it. He already had his writing. It was my business. I didn't want him working in it if he was going to completely dominate it. Huffily, I asked him not to work in my small shop anymore. He withdrew without a word, and I thought he understood. » Voir Anne R. Dick, *The Search for Philip K. Dick* (2010 : 69).

<sup>25</sup> Dick cité par Sutin, à partir d'un entretien avec Daniel DePrez pour *Science Fiction Review* (10 septembre, 1976 : 7-8). Voir Sutin, 2005 : 112.

antérieures ou, du moins, insuffisamment explorés : technique de la « focalisation interne multiple », écriture aléatoire<sup>26</sup>, réflexions sur la nature humaine<sup>27</sup>, mise en doute de la réalité tangible<sup>28</sup>. Initialement paru en 1962 chez Putnam avec une couverture rigide, *High Castle* a fait naître l'espoir chez Dick d'être enfin parvenu à lier son intérêt pour la science-fiction à ses ambitions d'écrivain grand public. La critique a en effet lu son roman tel un thriller politique, mais puisque les ventes se sont avérées plutôt mauvaises, Putnam a revendu les droits de *High Castle* au Science Fiction Book Club. Le livre a alors connu un regain de popularité auprès de ce fidèle lectorat, ce qui lui a valu le prix Hugo du meilleur roman de science-fiction (pour l'année 1962)<sup>29</sup>. Encouragé par la deuxième vie de son nouvel opus, et par les possibilités stylistiques que lui offre la pratique d'hybridation des genres, Dick tentera de créer d'autres œuvres similaires à *High Castle*, où il pourra développer ses idées novatrices et exprimer ses valeurs humanistes dans un cadre science-fictionnel.

C'est donc dans cet esprit créatif que Dick conçoit *We Can Build You* (1972) et *Martian Time-Slip* (1964), deux textes que nous étudions dans le premier chapitre de ce mémoire. Écrits successivement en 1962, ces romans reflètent sa nouvelle manière d'exploiter la science-fiction et d'incorporer des éléments de réflexion qui touchent à

---

<sup>26</sup> Il est intéressant de noter que *High Castle* est le premier roman américain faisant directement référence au *I Ching*, le livre ésotérique étant employé à la fois comme un dispositif narratif intradiégétique (le personnage de Tagomi s'y réfère régulièrement lorsqu'il doit prendre une décision importante liée à son travail) et extradiégétique (Dick s'en est lui-même servi pour bâtir l'intrigue du récit de *High Castle*). Voir Sutin, 2005 : 113.

<sup>27</sup> Le tour de force de *High Castle* repose surtout sur la caractérisation détaillée de ses personnages, qui s'accomplit notamment par la multiplicité de leur point de vue sur les événements principaux du récit, mais aussi par le contraste de leur registre émotionnel respectif.

<sup>28</sup> En plus de proposer un monde où l'Amérique a été divisée en régions politiques indépendantes — l'Est est contrôlé par l'Allemagne nazie, l'Ouest est gouverné par les Japonais, tandis que les états américains centraux (« The Rocky Mountains States ») sont devenus une zone tampon exempte de législation officielle —, *High Castle* nous confronte à une autre éventualité : une possible victoire des Alliés sur l'Axe, qui diffère cependant de celle qui s'est produite. Cette hypothèse qui semble totalement farfelue est évoquée dans *The Grasshopper Lies Heavy*, un livre condamné par les forces nazies en raison de son contenu « subversif ». *Grasshopper* fait l'objet d'une fascination irrésistible pour plusieurs personnages, dont Juliana Frink, qui désire confronter son auteur, Hawthorne Abendsen — le véritable « Maître du haut château » —, à propos de la véracité des faits historiques décrits dans son texte. Ce « livre-dans-le-livre » est un autre élément par lequel Dick scrute le mystère du réel.

<sup>29</sup> Sutin, 2005 : 118.

la fois l'individu et la collectivité. Ainsi, *Time-Slip* et *Build You* incarnent cette progression stylistique, où Dick pousse encore plus loin ses interrogations sur la nature humaine et le principe de réalité. Ces romans présentent des similarités au niveau de leurs thématiques, puisque les deux explorent — par des procédés narratifs différents — la nature de la schizophrénie et le caractère illusoire du monde phénoménal. Chacun des protagonistes de *Time-Slip* (Jack Bohlen, Arnie Kott, Manfred Steiner) et de *Build You* (Louis Rosen, Pris Frauenzimmer) éprouveront au cours des récits respectifs une détresse psychologique majeure, qui modifiera radicalement leur perspective sur le réel.

Avec la révolution stylistique de *High Castle*, l'écriture de Dick est parvenue à une maturité lui permettant d'exploiter son plein potentiel d'écrivain. Il a enfin trouvé une voix qui lui est propre. C'est pourquoi, n'ayant pas abandonné tout à fait son désir d'intégrer de manière permanente la sphère de la grande littérature, Dick a d'énormes attentes concernant la publication de *Build You*. Il espère que sa prose révolutionnaire sera reconnue par le milieu littéraire. Mais après avoir essuyé des refus de la part de plusieurs maisons d'édition, Dick doit finalement faire le deuil de ses ambitions :

With *High Castle* and [*Build You*], I thought I had bridged the gap between the experimental mainstream novel and science fiction. Suddenly I'd found a way to do everything I wanted to do as a writer. I had in mind a whole series of books, a vision of a new kind of science fiction progressing from those two novels. Then [*Build You*] was rejected by Putnam, and every other hardcover publisher we sent it to.

My vision collapsed. I was crushed. I had made a miscalculation somewhere, and I didn't know where. The evaluation I had made of myself, of the marketplace, went poof! I reverted to a more primitive concept of my writing. The books that might have followed [*Build You*] were gone.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Williams, 1986 : 92-93. Dans cet extrait d'entretien, qui a été réalisé par Paul Williams en 1974 pour le magazine *Rolling Stone*, Dick affirme par erreur que le roman considéré entre autres par Putnam était *Time-Slip* plutôt que *Build You*. Cette inexactitude a été ultérieurement relevée par le journaliste, et nous l'avons directement corrigée dans notre transcription du passage tiré du livre de Williams.

*Build You* et *Time Slip* sont donc les produits de cette vision d'une « science-fiction nouvelle » métamorphosée par un point de vue stylistique singulier. Les qualités de ces deux récits sont le signe du bouillonnement littéraire présent en Dick depuis longtemps. Pourtant, *Build You* ne sera publié qu'en 1969 sous une forme sérielle pour le magazine *Amazing Stories*, et il faudra attendre 1972 pour qu'une version complète du récit paraisse en livre de poche chez DAW Books. *Time-Slip* paraîtra quant à lui une première fois en série sous le titre *All We Marsmen* dans le magazine *Worlds of Tomorrow* (numéros de août, octobre et décembre 1963), et sera publié en livre de poche en 1964 chez Ballantine Books.

En janvier 1963, quelques mois avant de recevoir le prix Hugo pour *High Castle*, Dick est informé par son agence qu'elle abandonne définitivement ses efforts en vue de vendre ses manuscrits strictement *mainstream* (Sutin, 2005 : 118). Le message est clair pour Dick : sa carrière d'écrivain s'épanouira davantage s'il centre son activité sur la science-fiction, celle qui a si souvent stimulé son imagination en permettant à sa créativité de s'exercer plus librement.

L'éclosion artistique de Dick est pour le moins spectaculaire. Entre 1963 et 1964, il écrit dix romans<sup>31</sup>, parmi lesquels figurent plusieurs de ses œuvres maîtresses<sup>32</sup>. Dans certains de ces récits, Dick poursuit son exploration de la psyché humaine et imagine les conséquences souvent désastreuses de la vie en société pour les individus aux prises avec de graves problèmes de santé mentale ; dans d'autres, il s'amuse à concevoir des mondes où la réalité n'est jamais ce qu'elle semble, et où les luttes de pouvoir pénètrent toutes les sphères de la vie.

---

<sup>31</sup> *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (1965), *The Game-Players of Titan* (1963), *The Simulacra* (1964), *The Crack in Space* (1966 — initialement paru sous le titre *Cantata-140*) et *Now Wait for Last Year* (1966) ont tous été écrits en 1963, alors que *Clans of the Alphane Moon* (1964), *The Penultimate Truth* (1964), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, *The Unteleported Man* (1966 — une version augmentée intitulée *Lies, Inc.* sera aussi publiée en 1984) et *The Zap Gun* (1967) ont été composés en 1964. Dick entreprend également en 1964 le roman *Deus Irae* en collaboration avec l'écrivain Roger Zelazny, mais le livre ne paraîtra toutefois qu'en 1976.

<sup>32</sup> En plus de *High Castle* et de *Time-Slip*, les experts dickiens citent régulièrement *Dr. Bloodmoney*, *The Simulacra*, *Three Stigmata* et *Now Wait for Last Year* parmi ses œuvres les plus marquantes de cette même période.

Comme toujours, Dick s'inspire librement de sa vie quotidienne pour construire ses univers débridés et les personnages qui les peuplent. Ainsi, plusieurs protagonistes féminins de cette période sont directement nés de la relation tumultueuse qu'il entretient avec sa femme Anne<sup>33</sup>. C'est aussi à cette époque que sa fascination pour les psychotropes s'intègre à ses récits. Sa consommation répétée d'amphétamines (et d'autres médicaments, prescrits ou non) a certes largement contribué à augmenter sa production littéraire, mais elle est devenue une source d'inquiétude pour les membres de sa famille<sup>34</sup> : Dick a de fréquentes sautes d'humeur, des comportements paranoïaques, et affirme même avoir eu (en 1963) une sinistre vision en se rendant à l'humble mesure où il avait à ce moment-là l'habitude d'écrire<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Mary Rittersdorf de *Clans*, Emily Hnatt de *Three Stigmata* et Kathy Sweetscent de *Now Wait* en sont quelques exemples connus. Mentionnons que Dick les représente toutes trois sous un angle défavorable : dans *Three Stigmata*, Emily et son mari entreprennent ensemble une « thérapie évolutive », mais tandis que le cerveau de Richard répond positivement aux traitements, celui de sa femme subit un traumatisme grave qui fait régresser ses facultés psychiques ; dans *Clans*, Mary — une psychiatre émérite — est forcée de reconnaître la validité d'un examen psychiatrique qui confirme ses tendances dépressives et d'admettre que son mari, contrairement à elle, jouit d'une excellente santé mentale ; enfin, dans *Now Wait*, Kathy développe une dépendance à la drogue JJ-180 — un puissant hallucinogène aux effets secondaires toxiques — et parvient à duper son mari (le Dr Eric Sweetscent) à en consommer pour le forcer à trouver un antidote plus rapidement. Voir Sutin, 2005 : 124-125.

<sup>34</sup> « Dorothy was alarmed by the increasing amounts of amphetamines her son took to bolster his moods and his writing production. She'd known of his prescription Semoxydrine use in the fifties. But now she found herself in the position of a passive supplier. [...] Dorothy's medicine cabinet was not Phil's only source of drugs—he continued to obtain prescriptions for antidepressants. While he could seem childlike in his trust in the efficacy of uppers and downers, he was by no means as naïve as he sometimes liked to pretend. Phil knew drugs, and by the early sixties the deleterious side effects of amphetamines were widely discussed. But he found it difficult to acknowledge his own responsibility here. To the end of his life he blamed Anne for his increased amphetamine usage during this time. Likewise Dorothy. » (*Ibid.* : 123)

<sup>35</sup> Dans une note tirée de ses archives, Dick décrit l'angoisse terrible qui l'a envahi dès qu'il a aperçu ce « visage dans le ciel », vision dont il s'est inspiré pour créer l'entité antagoniste Palmer Eldritch de son roman *Three Stigmata* : « There I went, one day, walking down the country road to my shack, looking forward to eight hours of writing, in total isolation from all other humans, and I looked up in the sky and saw a face. I didn't really see it, but the face was there, and it was not a human face ; it was a vast visage of perfect evil. I realize now (and I think I dimly realized at the time) what caused me to see it : the months of isolation, of deprivation of human contact, in fact sensory deprivation as such ... but anyhow the visage could not be denied. It was immense ; it filled a quarter of the sky. It had empty slots for eyes—it was metal and cruel and, worst of all, it was God. » Citée par Sutin (2005 : 126-127).

Dick a acquis au fil des ans une réputation d'écrivain excentrique, en partie grâce aux idées avant-gardistes et biscornues contenues dans ses romans, mais spécialement suite à la publication de l'anthologie de nouvelles *Dangerous Visions* (1967) — un projet littéraire controversé qui a révolutionné le monde de la science-fiction<sup>36</sup> — édité par l'écrivain et scénariste Harlan Ellison. Dans son introduction à la nouvelle « Faith of Our Fathers » soumise par Dick pour son anthologie, Ellison informe le lecteur que le récit a été composé alors que son auteur était sous l'emprise du LSD :

Philip K. Dick has been lighting up his own landscape for years, casting illumination by the klieg lights of his imagination on a terra incognita of staggering dimensions. I asked for Phil Dick and I got him. A story to be written about, and under the influence of (if possible), LSD. What follows, like his excellent offbeat novel, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, is the result of such a hallucinogenic journey.<sup>37</sup>

Même si l'authenticité de cette expérience au LSD a par la suite été démentie par Dick, sa dépendance aux drogues fut, elle, bien réelle<sup>38</sup>, si bien que la qualité de ses récits en a relativement souffert. Dans une lettre de mai 1969 à sa belle-fille Tandy, Dick admet être incapable de retrouver sa touche créative antérieure : « “I haven't been able to do an *important* book since 1964, and I feel very unhappy about it.”<sup>39</sup> » En effet, de ses romans écrits entre 1965 et 1969<sup>40</sup>, seuls *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968) et *Ubik* retiennent habituellement l'attention des critiques.

---

<sup>36</sup> Même si l'anthologie comprend des récits de plusieurs écrivains déjà établis dans le milieu de la SF (Frederik Pohl, Fritz Lieber, Damon Knight ou Theodore Sturgeon, par exemple), *Dangerous Visions* annonce en quelque sorte la « science-fiction de la nouvelle vague » d'écrivains qui, chacun à leur manière, remanieront le genre (Roger Zelazny, Norman Spinrad, John Brunner, Brian Aldiss, J. G. Ballard et Robert Silverberg ont tous contribué au livre de Ellison).

<sup>37</sup> Sutin, 2005 : 161.

<sup>38</sup> « Acid, pot, and hash held no special fascination. But pills ... ah, pills. He could mix, match, and fine tune effects with Stelazine ; muscle and stomach relaxants ; Librium, Valium, and other tranks ; Dexamil and all manner of speed—prescription quality preferred, white crosses (amphetamine pills) and street batches accepted. [...] Phil's primary source for pills were multiple prescriptions from a revolving group of doctors to whom he'd recite the requisite symptoms. This routine was and is a favorite method of users. » (*Ibid.* : 158-159)

<sup>39</sup> Citée par Sutin (2005 : 163). L'auteur souligne.

Sa consommation régulière d'amphétamines a mené Dick à entretenir des liens avec le monde interlope, et ses deux domiciles de San Rafael sont chacun devenus un lieu de prédilection pour les vendeurs de drogues<sup>41</sup>. Dick a fait de cette époque tumultueuse de sa vie — qui s'est poursuivie jusqu'en 1972<sup>42</sup> — le point central de son roman « semi-autobiographique » *A Scanner Darkly* (1977), un récit qui, avec la publication de *Flow My Tears, the Policeman Said* en 1974<sup>43</sup>, lui a permis de relancer sa carrière littéraire.

On constatera dans ce mémoire qu'avec *VALIS* (1981) — écrit en 1978 à la suite d'expériences mystico-religieuses qui occuperont jusqu'à sa mort toute sa pensée —, Dick brouille volontairement les frontières de la science-fiction. Cet objet littéraire unique, que nous étudions aux chapitres deux et trois, est au croisement des genres puisqu'il relève à la fois de l'autofiction, de la littérature apocalyptique et de la

---

<sup>40</sup> En plus de *Androids* et *Ubik*, *Counter-Clock World* (1967), *The Ganymede Takeover* (1967 — en collaboration avec Ray Nelson), *Nick and the Glimmung* (un récit pour enfants publié en 1988) *Galactic Pot-Healer* (1969), *A Maze of Death* (1970) et *Our Friends from Frolix 8* complètent ce cycle de l'écriture dickienne.

<sup>41</sup> « Phil's fondness for speed led him to street dealers [...]. These dealers tended to be in their teens and early twenties. They were a ubiquitous presence by 1967 ; Phil's stepdaughter Hatte, who attended San Rafael High School that year, heard through school friends that her father's house was a known locale for selling drugs. » (Sutin, 2005 : 159) Notons que Dick emménage à San Rafael une première fois en 1965, dans une petite maison qu'il loue avec sa future épouse Nancy Hackett (le couple se marie en juillet 1966) ; puis la nouvelle famille (leur fille Isolde « Isa » Freya Dick naît en mars 1967) acquiert une propriété dans le quartier de Santa Venetia (à San Rafael) en juin 1968. Pour ces détails chronologiques, voir Williams (1986 : 8).

<sup>42</sup> Après que sa femme l'eut quitté en août 1970 — en emportant leur fille Isa avec elle —, Dick entre dans une grande période de détresse psychologique, où il montre des signes de paranoïa aiguë. En novembre 1971, son domicile de San Rafael sur Hacienda Way est cambriolé ; en février 1972, il quitte San Rafael et prend l'avion pour Vancouver où il est convié en tant qu'invité d'honneur à une convention de science-fiction. En mars 1972, ayant décidé de rester à Vancouver, Dick tente de s'enlever la vie ; il est conduit à un centre de réhabilitation pour alcooliques et toxicomanes (X-Kalay), où il se fait passer pour un accro à l'héroïne afin d'y demeurer. En avril 1972, Dick retourne aux États-Unis pour superviser l'archivage de ses manuscrits à l'université d'État de Californie à Fullerton ; en juillet de la même année, il rencontre Leslie (« Tessa ») Busby — qui, en avril 1973, deviendra sa cinquième femme et, en juillet 73, lui donnera un fils (Christopher). Voir Williams (1986 : 8-9) pour la chronologie des événements, ainsi que les chapitres 8 et 9 de Sutin (2005 : 168-207) pour les détails biographiques entre 1970 et 1973.

<sup>43</sup> *Flow My Tears* a été le roman de Dick le mieux reçu par la critique depuis *High Castle* ; en plus de remporter le prix John W. Campbell pour le meilleur roman de science-fiction de 1975, il a été sélectionné (dans la même catégorie) pour le prix Nebula de 1974, ainsi que pour les prix Hugo et Locus de 1975.

science-fiction. Tout comme *Time-Slip* et *Build You*, *VALIS* met en scène un protagoniste — du nom de Phil Dick, que l'on ne doit pas confondre avec l'auteur — souffrant d'une forme de schizophrénie, et dont les visions, délires et dédoublements décrivent chacun une manifestation symptomatique d'une profonde crise identitaire. Exactement comme les autres personnages schizophrènes de *Time-Slip* et *Build You*, le protagoniste de *VALIS* met en doute à sa manière le principe de réalité, en cherchant à soulever le voile des apparences. Nous verrons que sa recherche obstinée d'une vérité foncièrement insaisissable le mènera dans des dédales ontologiques obscurs desquels il ne pourra sortir indemne.

Malgré la difficulté de l'œuvre — *VALIS* est extrêmement énigmatique —, Bantam Books a tout de même décidé de la publier, mais seulement en livre de poche. *VALIS* a finalement été commercialisé en tant que récit de science-fiction en dépit du fait que l'œuvre n'a pour ainsi dire aucun lien avec le genre, et la première édition du roman est apparue avec une couverture évoquant un Christ cosmique quittant l'orbite de la Terre, attaché à un crucifix à propulseurs. Ce livre représente l'aboutissement de l'écriture de Dick, qui a tenté durant toute sa carrière de joindre sa passion pour la science-fiction à ses ambitions d'écrivain grand public.

L'enjeu de ce mémoire consistera à explorer l'évolution thématique et stylistique de l'écriture de Philip K. Dick, et à déterminer comment sa fiction produit, selon une pluralité de discours, une énonciation que l'on peut qualifier de « schizophrène ». À partir des romans *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, nous examinons à la fois la figure du schizophrène — qui se présente sous différents aspects et est caractérisée par des symptômes qui ne sont parfois aucunement liés à la maladie — et l'acte d'énonciation qui, par l'entremise de certaines techniques narratives, participe de l'écriture « schizophrène » caractéristique de la fiction de Dick.

Avec *VALIS*, on s'aperçoit que Dick revisite le domaine de la folie, mais en complexifiant considérablement son approche littéraire de la schizophrénie. Le narrateur de *VALIS* — qui raconte en se dédoublant le récit de sa propre histoire —

est lui aussi une incarnation de la figure du schizophrène, et on verra comment l'instabilité constitutive de son état de folie affecte la mise en récit de son projet littéraire introspectif.

## CHAPITRE I

### DERRIÈRE LA GRIMACE DU RÉEL

#### LA SCHIZOPHRÉNIE DANS *MARTIAN TIME-SLIP* ET *WE CAN BUILD YOU*

The deadly appearance, around nineteen, of schizophrenia, is not a retreat from reality, but on the contrary : the breaking out of reality all around him ; its presence, not its absence from his vicinity. [...] What distinguishes schizophrenic existence from that which the rest of us like to imagine we enjoy is the element of time. The schizophrenic is having it all *now*, whether he wants it or not ; the whole can of film has descended on him, whereas we watch it progress frame by frame. So for him, causality does not exist. [...] Like a person under LSD, the schizophrenic is engulfed in an endless now. It's not too much fun.

Philip K. Dick, « Schizophrenia & *The Book of Changes* »

#### Schizophrénie et science-fiction

La maladie mentale est un thème ou un élément narratif récurrent chez Philip K. Dick. Très informé sur le sujet par sa vaste connaissance des domaines de la psychologie et de la psychiatrie, il explore, entre autres, la schizophrénie, la paranoïa et divers troubles mentaux dans plusieurs essais<sup>44</sup> et romans<sup>45</sup>, et en discute

---

<sup>44</sup> Voir principalement les articles « Drugs, Hallucinations, and the Quest for Reality » (1964) et « Schizophrenia & *The Book of Changes* » (1965), in *Shifting Realities* (1996 : 167-174, 175-182).

<sup>45</sup> Outre *VALIS*, citons au passage *Time Out of Joint*, *The Game-Players of Titan*, *Martian Time-Slip*, *The Simulacra*, *Dr. Bloodmoney*, *We Can Build You*, *Confessions of a Crap Artist*, *A Scanner Darkly* et *The Transmigration of Timothy Archer* (1982), où la maladie mentale, peu importe la manière dont elle se manifeste, est abordée dans les dialogues ou affecte un personnage quelconque du récit. *Clans of the Alphane Moon* demeure toutefois l'exemple le plus probant. Dans ce roman, comme le résume brièvement Kim Stanley Robinson, « une planète-hôpital est gouvernée par des paranoïaques,

ouvertement dans ses interviews<sup>46</sup> et sa correspondance<sup>47</sup>. Sans oublier que dans son *Exégèse*<sup>48</sup>, ce « journal intime » où est recueillie la somme de ses réflexions métaphysiques sur ses diverses expériences mystico-religieuses<sup>49</sup>, il s'est interrogé jusqu'à sa mort sur sa propre lucidité.

---

défendue par des maniaco-dépressifs, divertie par des schizophrènes et ainsi de suite » (*Les romans de Philip K. Dick*, 2005 : 120).

<sup>46</sup> Se référer à D. Scott Apel et K.C. Briggs pour leur « Entretien avec Philip K. Dick », édité par Hélène Collon (2006 : 113-140 pour la première partie de l'entrevue ; 195-210 pour la suivante), ainsi qu'à la biographie de Paul Williams (1986).

<sup>47</sup> De son vivant, Dick a tenu une correspondance épistolaire régulière, voire quelquefois effrénée, autant avec ses proches et amis qu'avec ses admirateurs et collègues de la sphère science-fictionnelle (écrivains, éditeurs, critiques littéraires, universitaires, etc.). Depuis 1991, Underwood Books a publié en six volumes une sélection de ses lettres.

<sup>48</sup> Précisons que cette exégèse — qui, dans le roman *VALIS*, représente le « journal intime » de Horselover Fat dans lequel le narrateur Phil Dick puise abondamment afin de souligner la folie de son double — existe *réellement*. Elle a été publiée sous une forme abrégée (le manuscrit de Philip K. Dick contient approximativement 8000 pages de notes dont un peu moins de 1000 ont été sélectionnées pour la publication) en novembre 2011 par Houghton Mifflin Harcourt. Selon l'écrivain et éditeur Jonathan Lethem, un de ceux qui ont initié le projet de rendre publiques les méditations de Dick sur ses expériences mystico-religieuses : « [The *Exegesis*] just might contain the secret of the universe » (Article de Dave Itzkoff du 29 avril 2010, *The New York Times*).

<sup>49</sup> En février 1974, à la vue d'un collier doré porté par une jeune employée de pharmacie venue lui livrer des médicaments à la maison, Dick affirme avoir vécu une intense expérience qui l'aurait transporté instantanément dans la Rome antique. Selon lui, cette vision aurait ensuite déclenché dans les semaines qui ont suivi toute une série de phénomènes inexplicables qu'il a tenté de déchiffrer dans son exégèse jusqu'à la fin de ses jours. Dick, sous le couvert d'un double nommé Horselover Fat, résume plutôt fidèlement ces événements de février-mars 1974 dans son roman « autobiographique » *VALIS* (7 : 108) : « Touching the golden fish [at the center of the necklace] with one slender finger, the girl said, "This is a sign used by the early Christians." Instantly, Fat experienced a flashback. He remembered—just for a half-second. Remembered ancient Rome and himself : as an early Christian ; the entire ancient world and his furtive frightened life as a secret Christian hunted by the Roman authorities burst over his mind ... and then he was back in California 1974 accepting the little white bag of pain pills. A month later as he lay in bed unable to sleep, in the semi-gloom, listening to the radio, he started to see floating colors. Then the radio shrilled hideous, ugly sentences at him. And, after two days of this, the vague colors began to rush toward him as if he were himself moving forward, faster and faster ; and, [...] the vague colors abruptly froze into sharp focus in the form of modern abstract paintings, literally tens of millions of them in rapid succession. » Malgré son incessante recherche de la vérité, Dick n'a jamais vraiment été satisfait des conclusions auxquelles il est parvenu. Toutefois, la plupart d'elles lui font croire que les mystérieux événements de 1974 ont été le fruit d'une révélation divine. Dans une lettre de décembre 1980 adressée à la professeure Patricia Warrick, Dick résume l'essentiel de sa pensée sur son expérience mystico-religieuse en ces termes : « In 1974 I had an encounter with supernatural reality that gives implications that the world is not what we think it is—and, what is more, God is not what we think *He* is ; hence I wrote *VALIS*. [...] I am stuck with what I honestly believe was a genuine theophany and I have no way to speak about it and no one to speak it to. » (Lettre du 27 décembre 1980 à Patricia Warrick, in *Selected Letters*, Vol. 6, 2010 : 26. L'auteur souligne.) Dick serait-il un prophète des temps nouveaux ou un pauvre fou ?

Dick a créé maints personnages présentant des symptômes liés à la schizophrénie, tout en prenant soin d'inclure dans ses récits des spécialistes (médecins, psychiatres, psychothérapeutes, etc.<sup>50</sup>) qui réfléchissent et discutent sur les causes et effets de la maladie, ainsi que sur la méthode de son traitement<sup>51</sup>. Le schizophrène, qui est caractérisé par des épisodes psychotiques vécus dans le passé ou le présent de la narration, est représenté chez Dick sous différents angles.

Dans l'exploration de *VALIS*, qui occupe le chapitre suivant, nous examinons avec rigueur *l'écriture et la mise en récit*. Il s'agit ainsi de montrer comment la dynamique particulière de la narration affecte la forme même du roman en travaillant l'énonciation jusqu'à ce que l'on puisse la qualifier de schizophrène. Mais avant de nous pencher attentivement sur le couple indissociable de Phil Dick et Horselover Fat pour déterminer ce qui le différencie des précédentes incarnations du schizophrène et ainsi retracer l'évolution de cette figure dans l'écriture de Dick, il faut étudier les caractéristiques de certains personnages d'autres romans qui présentent eux aussi une subjectivité en crise. Cela permettra de tracer la frontière entre le schizophrène empathique, vertueux, et son envers : le personnage schizoïde, dépourvu d'altruisme ou d'esprit d'abnégation<sup>52</sup>. De cette manière, nous verrons comment la figure du schizophrène participe autant de la question de *l'authenticité de l'humain* que de celle de *la constitution du réel*, deux enjeux majeurs de l'œuvre dickienne<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Il est à noter que Dick traite régulièrement du sujet grave et sérieux de la maladie mentale sur un ton humoristique et dérisoire lorsqu'il met en scène ces spécialistes de la psychologie humaine. Pensons au psychiatre Dr Smile de *Three Stigmata*, qui n'est autre qu'une simple valise, pourvue d'un mécanisme électronique particulier, avec laquelle le protagoniste du récit (Barney Mayerson, que la valise prend toujours pour un certain M. Bayerson) peut partager ses états d'âme.

<sup>51</sup> La discussion entre le Dr Glaub et Norbert Steiner à propos des avancées psychothérapeutiques suisses en matière d'autisme en est un bon exemple. Voir *Time-Slip* 3 : 44-46.

<sup>52</sup> Nous traiterons plus loin du schizophrène à la personnalité schizoïde en abordant le personnage de Pris Fraenzimmer du roman *We Can Build You*. Nous verrons alors comment nous pouvons rapprocher Pris de la figure de l'androïde, tout en l'y opposant.

<sup>53</sup> C'est-à-dire : « "What is Real?" and it's frightening corollary, "What is Human?" » (Sutin, 2005 : 3.)

Parmi les personnages schizophrènes de Dick, outre Jack Isidore (le sympathique protagoniste aux « idées extravagantes » mais empreint de compassion de *Crap Artist*) et Bill Lundborg (le jeune hébéphrène de *Timothy Archer*), pensons à Jack Bohlen et Manfred Steiner de *Martian Time-Slip*. Jack est un « ex-schizophrène ». Pour échapper aux pressions de la vie quotidienne, causes de sa maladie, il a quitté la Terre, une planète aux prises avec un problème de surpopulation, pour émigrer sur Mars, où il s'est trouvé du travail en tant que réparateur en tout genre. Terrifié à l'idée de sombrer de nouveau dans la maladie, il tente de contrôler son anxiété en s'isolant avec sa famille dans une région peu habitée de la planète rouge. Mais après s'être remémoré l'épisode de sa première psychose — où il avait craqué dix années auparavant devant l'écrasante autorité de son employeur —, les hallucinations reviennent. En acceptant de construire un système qui permettra à son nouvel employeur de communiquer avec Manfred Steiner, un jeune autiste schizophrène<sup>54</sup> aux talents mystérieux, il croit pouvoir faire sa part pour aider le garçon à s'intégrer à la collectivité martienne, formée à la fois de colons terriens et de *Bleekmen*, une population martienne autochtone. Or, Manfred semble altérer le réel de ceux qui l'approchent au moyen d'une force entropique centripète qui provoque une désintégration de la subjectivité d'autrui. Sa proximité immédiate est insoutenable pour Jack, car son rapport au monde devient subitement incohérent : « Why did he have anything to do with this boy? Jack wondered. [...] The unstable, schizophrenic aspects of his own personality were being stirred into life by the presence beside him. [...] He had imbibed, on some level, Manfred's world-view, and it was obviously bringing about the stealthy disintegration of his own. » (*Time-Slip* 11 : 169) Par sa seule présence, Manfred donne l'impression d'infecter le réel de Jack Bohlen en fusionnant avec sa psyché : « "It's as if by being around him we're sinking into his reality." » (*Time-Slip* 10 : 162) La schizophrénie de Manfred entraîne donc un

---

<sup>54</sup> Il est admis dans le roman que l'autisme est « a childhood form of schizophrenia » (*Time-Slip* 5 : 3).

*effet de contamination*<sup>55</sup> : l'autiste devient, quoique involontairement, une menace pour la lucidité de certains personnages, plus particulièrement Arnie Kott, l'antagoniste du récit, et Jack Bohlen.

À la lecture de *Martian Time-Slip*, on constate une divergence fondamentale entre la schizophrénie de Jack Bohlen et celle de Manfred Steiner. Il est indéniable que Jack manifeste la plupart des symptômes liés à une schizophrénie « classique » (psychose et catatonie chroniques, hallucinations, discordance spatiale et temporelle, problèmes langagiers, etc.) à un moment ou l'autre du récit. La maladie a pour effet de modifier irrémédiablement sa perspective sur le réel. Grâce à la schizophrénie, il prétend soulever le voile qui recouvre les apparences et entrapercevoir l'univers caché du « réel absolu » : « He saw the psychiatrist under the aspect of absolute reality : a thing composed of cold wires and switches, not a human at all, not made of flesh. The fleshy trappings melted and became transparent, and Jack Bohlen saw the mechanical device beyond. » (*Time-Slip* 7 : 109) Les hallucinations qui permettent à Jack de voir la « vraie réalité » des êtres et des choses répondent à l'obsession de Dick d'interroger notre rapport au réel<sup>56</sup>, ce qu'il fait par l'intermédiaire de la schizophrénie.

Cependant, à l'exception de la défaillance langagière, Dick attribue à Manfred des symptômes dits schizophrènes (télépathie, précognition, perturbation spatio-temporelle), qui ne le sont évidemment pas. De plus, Manfred ne contrôle manifestement pas ses « pouvoirs ». Bien au contraire, il en est victime (Palmer, 2003 : 172). Ses aptitudes pour la télépathie ne lui permettent pas de communiquer

---

<sup>55</sup> Christopher Palmer a également remarqué que Manfred « infecte », et donc contamine, la sphère spatio-temporelle de certains personnages, sans indiquer toutefois si cette contamination agit comme un véritable agent inducteur (ou même pathogène) à la réactivation des symptômes schizophrènes de Jack Bohlen. Voir principalement ses chapitres 1 (17), 8 (154-161) et 9 (170-176) de son ouvrage *Philip K. Dick : Exhilaration and Terror of the Postmodern* (2003).

<sup>56</sup> Sa fiction intègre fréquemment des situations où la réalité subjective d'un individu — c'est-à-dire « la vision singulière de l'univers que chacun d'entre nous trimbale dans sa tête » (E. Carrère, 1996 : 46-47) — entre en conflit avec le réel, que Dick définit comme étant « “that which, when you stop believing in it, doesn't go away” » (« How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later », composé en 1978 mais publié posthument en 1985, in *Shifting Realities*, 1996 : 261).

ses pensées et de briser la barrière du langage qui le confine à une solitude désespérante (Palmer, 2003 : 174). Ce sont plutôt ses émotions teintées de désespoir et ses impressions sensorielles faussées qui envahissent la réalité de certains personnages spécifiques (Arnie Kott, Jack Bohlen) par un effet de contamination. Aussi, son habileté à la précognition révèle le destin lugubre qui l'attend. Les portes de la perception lui ouvrent l'accès à d'horribles visions de l'avenir<sup>57</sup>. Seule la jouissance d'un fantasme répété lui permet d'alléger la douleur permanente causée par ses visions précognitives<sup>58</sup>. En le dotant de pouvoirs extrasensoriels (ou psioniques) typiques de la science-fiction, Manfred est celui qui menace la normalité<sup>59</sup>.

Mais en plus d'infiltrer la subjectivité des individus pour un court laps de temps, la présence de Manfred est menaçante à un autre niveau. L'effet de contamination causé par son appareil tentaculaire *cannibalise* la forme même du texte et met en danger la structure narrative du roman. Cela est accompli par la répétition de l'épisode où Jack Bohlen avoue à Arnie Kott que les terrains qu'il tente d'acquérir

---

<sup>57</sup> Grâce à son talent pour la télépathie, Heliogabalus, le *Bleekman* « domestiqué » d'Arnie Kott, est en mesure de lire les pensées de Manfred, et de communiquer à Arnie les visions morbides desquelles le jeune autiste est tenu prisonnier : « “This boy experiences his own old age, his lying in a dilapidated state, decades from now, in an old persons' home which is yet to be built here on Mars, a place of decay which he loathes beyond expression. In this future place he passes empty, weary years, bedridden—an object, not a person, kept alive through stupid legalities. When he tries to fix his eyes on the present, he almost at once is smitten by that dread vision of himself once again.” » (*Time-Slip* 13 : 213)

<sup>58</sup> Heliogabalus continue son interprétation des visions dont souffre Manfred, et celles-ci nous révèlent une grande envie de régression, symbolique du désir de Manfred de retourner à une forme de non-existence : « “To escape from his dread vision he retreats back to happier days, days inside his mother's body where there is no one else, no change, no time, no suffering. The womb life.” » (*Time-Slip* 13 : 213)

<sup>59</sup> Force est d'admettre qu'il est difficile de situer ce qui constitue la normalité dans ce roman. Bien que Jack ait été affecté par la maladie mentale dans son passé, la stabilité professionnelle et conjugale dont il jouit en début de récit nous permet d'affirmer qu'avant sa rencontre avec Manfred, Jack *semble* appartenir à la normalité. Pourtant, on stipule qu'une personne sur six (*Time-Slip* 5 : 84), puis une sur trois (*Time-Slip* 8 : 126), souffre de maladie mentale dans l'univers de ce roman. Selon Jack, la schizophrénie met en péril l'avenir de l'humanité : « “Schizophrenia,” Jack said, “is one of the most pressing problems human civilization has ever faced.” » (*Time-Slip* 5 : 85) Enfin, quoiqu'elle soit terrifiée par la perspective d'en être elle-même affectée un jour, sa femme, Silvia, confesse son impuissance face à la progression de la maladie : « Better to succumb to the schizophrenic process, join the rest of the world. » (*Time-Slip* 1 : 3)

ont déjà été repérés par un prospecteur terrien — qui s'avère être le père de Jack — et qu'il ne peut donc plus profiter de l'opportunité qu'il avait pour investir dans le projet immobilier piloté par l'ONU. À la première lecture, cet épisode semble faire partie du mouvement linéaire de la structure narrative. Toutefois, tout en continuant à développer les intrigues secondaires, le récit répète l'épisode — une soirée dans l'appartement d'Arnie Kott où Manfred est présent — en une série de variations qui touchent principalement le point de vue des acteurs principaux (Arnie Kott, Jack Bohlen et Manfred Steiner). Dick use de la répétition avec variantes dans le dessein de produire un effet de confusion autant chez les personnages infectés par le point de vue de Manfred sur le réel que chez le lecteur qui doit tenter de remettre en place le puzzle narratif du récit. Le lecteur en vient ainsi à douter de l'authenticité des événements de la scène en ne pouvant les insérer dans le présent du récit, et à remettre en question son impact dans le mouvement narratif de la diégèse où elle est inscrite.

D'un point de vue narratif, la majorité du récit de *Martian Time-Slip* est racontée selon la technique de la focalisation interne multiple, ce qui donne parfois au lecteur différents points de vue de la même situation<sup>60</sup>. Mais en impliquant davantage Manfred dans les événements du récit<sup>61</sup>, Dick use de la technique narrative du flux de conscience pour permettre au lecteur de connaître ses pensées intimes<sup>62</sup>. Comme il le

---

<sup>60</sup> Dick est réputé pour cette technique narrative, qu'il emploie dans plusieurs autres romans (en particulier dans *High Castle*, *The Simulacra*, et *Dr. Bloodmoney*), lesquels sont d'ailleurs considérés par les spécialistes de l'auteur comme ses plus grandes réussites au plan de la méthode (tout comme l'est *Martian Time-Slip*). Sur le caractère polyphonique de la technique de la focalisation interne multiple (« multiple narrative viewpoint ») utilisée par Dick, voir spécialement Robinson (2005), l'introduction et le chapitre 4 (« A Maze of Lives ») de l'ouvrage *The Twisted Worlds of Philip K. Dick* (2011) d'Umberto Rossi, la biographie de L. Sutin (2005 : 114 et 136-138), l'essai « The Opus » (1975) de Darko Suvin (in *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies* [1992 : 2-15], édité par R. D. Mullen), et la plupart des articles s'intéressant aux romans cités ci-dessus.

<sup>61</sup> Lorsque Arnie Kott découvre que les pouvoirs précognitifs générés par la schizophrénie de Manfred peuvent être exploités à son avantage, il prend l'enfant à sa charge et demande à Jack Bohlen de lui construire un système de communication qui lui permettra de lire les pensées du jeune autiste.

<sup>62</sup> Dans sa correspondance, Dick parle des liens étroits qu'entretient son roman *Timothy Archer* avec *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf : « [a novel] which made an enormous impression on me when I read it in the Forties. » (Lettre du 13 mai 1981 à Ursula K. Le Guin, in *Selected Letters*, Vol. 6,

fait avec Jack Bohlen, Dick nous montre la réalité discordante du schizophrène, telle qu'il la perçoit, *lui*. Dans le réel halluciné de Manfred s'entrelacent les images du futur, fournies par ses visions précognitives, et quelques bribes du présent. En fait, sa réalité — telle qu'elle est formulée par l'énonciation particulière de la technique du flux de conscience — fonctionne selon les mécanismes du rêve dégagés par Freud<sup>63</sup>. Certains personnages anonymes peuplant ses visions du futur *se condensent* avec les acteurs principaux du présent du récit. Par exemple, la voix d'Arnie Kott réussit à infiltrer une scène du futur où un Manfred immensément vieux, devenu un être mi-homme, mi-machine, maintenu artificiellement « en vie », se remémore des jours plus heureux. Dans cette scène (*Time-Slip* 9 : 145-147), le lecteur est témoin d'un échange verbal entre Arnie, un personnage non identifiable — qui s'avérera être Jack Bohlen —, et le vieux Manfred du futur ; ces morceaux de dialogues forment la première des parties répétées de l'épisode de la soirée chez Arnie.

Ce qui distingue le « présent-futur » de Manfred de la réalité du récit, c'est la présence d'une puissante force entropique qui atteint toute matérialité. Êtres et objets sont les jouets d'une force qui désagrège irrémédiablement la structure complète de leur constitution : « Inside Mr. Kott's skin were dead bones, shiny and wet. Mr. Kott

---

2010 : 150). Dick est aussi un grand admirateur de James Joyce, Franz Kafka et William Faulkner, et il ne fait aucun doute que la littérature moderniste et sa technique du flux de conscience ont pu exercer une influence sur la composition des passages « hallucinatoires » de Manfred dans *Time-Slip*.

<sup>63</sup> Le rêve est un lieu propice à l'émergence des pensées et désirs inconscients. Dans le contenu manifeste du rêve (images, figures, mots) se cache le contenu latent, car « le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé) » (S. Freud, *L'interprétation des rêves*, 1967 : 145). Le rêve peut toutefois contenir diverses significations : « Non seulement il accomplit plusieurs désirs ; mais un sens, l'accomplissement d'un désir, peut en cacher d'autres. » (*Ibid.* : 193.) La condensation est un des mécanismes du travail du rêve qui permet de transformer, déformer, dissimuler les pensées latentes du sujet en un matériau acceptable, déjouant ainsi la censure imposée par l'appareil psychique. Freud explique que le travail de condensation produit, entre autres, des unités nouvelles de sens, qui peuvent se manifester dans le rêve en tant qu'« individus collectifs et composites » : « Je peux composer une personne en lui prêtant des traits d'un individu et d'un autre, ou bien en lui donnant la forme de tel individu tout en pensant dans le rêve au nom d'un autre, ou bien je peux me représenter l'aspect d'une personne mais la déplacer dans une situation qui s'est produite avec une autre. Dans tous les cas, la combinaison de plusieurs personnes en un représentant unique dans le contenu du rêve est pleine de sens ; elle vise à signifier un "et", un "comment", à établir, entre les personnes originales, une équation sous un certain rapport, rapport qui peut aussi être précisé dans le rêve lui-même. » (S. Freud, *Sur le rêve*, 1988 : 78-79.) Voir aussi le chapitre VI « Le travail du rêve », de *L'interprétation des rêves* de Freud (1967 : 241-432).

was a sack of bones, dirty and yet shiny-wet. His head was a skull that took in greens and bit them ; inside him the greens became rotten things as something ate them to make them dead. » (*Time-Slip* 10 : 148) Cette force entropique, qui est tout à la fois la pourriture, la décomposition, la décadence et la mort, Manfred lui donne un nom : *gubble*<sup>64</sup>. Ce mot — et ses dérivés — devient le signe des fréquents « glissements de temps » de Manfred dans le futur et de sa présence dans la réalité subjective des autres. Manfred est terrifié par le sombre futur constellé d'images morbides dont il est le témoin, mais il demeure incapable de verbaliser de manière cohérente l'horreur de ses pensées et ses visions. Peut-être pense-t-il qu'il est tout de même de son devoir de communiquer le sort funeste qui attend l'humanité martienne ? Cela expliquerait sa motivation à infiltrer la réalité de ceux qui, selon lui, peuvent changer le cours des choses. Perçu et traité tout d'abord comme un paria, Manfred apparaît finalement tel le prophète ou l'oracle d'un futur menacé de sombrer dans une décadence totale.

Mais comme l'explique Christopher Palmer, « Manfred is both overloaded with meaning and a threat to meaning<sup>65</sup> ». En effet, la contradiction est patente. Car si Manfred tente de communiquer le sens de ses visions du futur en fusionnant sa réalité à celle des autres, cela ne crée que non-sens et confusion pour les sujets infectés par son point de vue sur le réel. Les sollicitations pressantes d'Arnie Kott — à savoir que le jeune autiste lui révèle l'emplacement futur du projet immobilier de l'ONU — sont aussi obscures pour Manfred que le sont ses appels à l'aide répétés pour le reste du groupe. La « nouvelle réalité » imposée par Manfred à chacun des membres (Arnie, Jack) est toujours ponctuée d'indices entropiques, où le *gubble*, sous toutes ses

---

<sup>64</sup> Le mot *gubble* est l'idiome qui traduit la dégradation du futur entrevu par Manfred lors de ses horribles visions. Le morphème « gub » donne sens aux images et aux sensations perçues par le jeune autiste. Ainsi, le lecteur retrouve des mots formés sur la racine « gub » qui sont utilisés en tant qu'adjectif (« gubbish life », *Time-Slip* 10 :148), nom commun (« the gubble stopped », *Time-Slip* 9 : 147) et propre (« the Gubbler », *Time-Slip* 10 : 160), onomatopée (« The boy suddenly said, "Gubble, gubble." », *Time-Slip* 10 : 154), et verbe (« to gubble », *Time-Slip* 10 : 161).

<sup>65</sup> Palmer, 2003 : 173.

formes, est présent. L'action du *gubble* constitue autant une menace physique<sup>66</sup> que psychologique<sup>67</sup> pour les êtres qui peuplent cette nouvelle réalité. Chez Jack Bohlen, en raison de son passé schizophrène, la présence du *gubble* nous permet de croire à la représentation d'un effondrement mental. Mais il nous est impossible d'arriver à la même conclusion dans le cas d'Arnie Kott. Pourtant, dès qu'Arnie pénètre délibérément dans le « monde schizophrène » de Manfred<sup>68</sup>, il y subit les mêmes conséquences : décalage, déstabilisation et dématérialisation du monde physique<sup>69</sup>, déshumanisation des êtres<sup>70</sup>, infiltration du *gubble* et, conséquemment, confusion des sens et perte de repères temporels<sup>71</sup>. Comme il le note lui-même : « There was an

---

<sup>66</sup> « Bending over [Doreen] [Jack] saw her languid, almost rotting beauty fall away. [...] The Gubbler had gotten her, he realized, before he had been able to. [...] Like overripe puffballs, her boobies wheezed as they deflated into flatness, and from their dry interiors, through the web of cracks spreading across them, a cloud of spores arose and drifted up into his face, the smell of mold and age of the Gubbler, who had come and inhabited the inside long ago and was now working his way out to the surface. » (*Time-Slip* 10 : 159-160)

<sup>67</sup> « I wish I was home, Jack said to himself with desperate, utter confusion. [...] He felt weak and terribly sick and he remained on the couch, where he was, unable to break away, to move or think. A voice in his mind said, Gubble gubble gubble, I am gubble gubble gubble gubble. [...] The Gubbler is here to gubble gubble you and make you into gubbish. [...] I have to get out of here, Jack Bohlen said to himself. Or fight it off; I have to break this, throw it away from me or be eaten. » (*Time-Slip* 10 : 160-161)

<sup>68</sup> Comprenant que les talents de Manfred peuvent briser la barrière du temps, Arnie Kott retourne dans le passé à l'aide du jeune autiste afin de ravir au père de Jack Bohlen les droits d'achats des terres du futur projet immobilier de l'ONU.

<sup>69</sup> De retour dans son passé (dans une scène qui nous avait introduit à son personnage au chapitre deux), Arnie contemple le paysage urbain dans le confort de son bureau et ressent tout à coup un malaise indéfinissable (qui s'apparente à un sentiment d'inquiétante étrangeté) devant la scène qui s'offre à ses yeux : « Getting up from his desk he went over to the window and looked down at the street of Lewistown far below. People hurrying along ; how fast they went. And the cars, too ; why so fast ? There was an unpleasant kinetic quality to their movements, a jerkiness, they seemed either to bang into one another or to be about to. Colliding objects like billiard balls, hard and dangerous ... the buildings, he noticed, seemed to bristle with sharp corners. And yet, when he tried to pinpoint the change—and it was a change, no doubt of that—he could not. This was the familiar scene he saw every day. And yet— » (*Time-Slip* 15 : 240)

<sup>70</sup> « The people on the street below [...] had almost no faces, just fragments or remnants of faces ... as if they had never formed. » (*Ibid.*)

<sup>71</sup> « Reading further [his newspaper], he came across an item about a reception at the White House for—he squinted. The words seemed to run together ; he could hardly read them. Printing error of some kind ? What did it say ? He held the newspaper closer... Gubble gubble, it said. The article became meaningless, nothing but the gubble-gubble words one after another. [...] Glancing through the paper he saw that almost all the articles devolved into nonsense, became blurred after a line or so. [...] That's that schizophrenia talk, he realized. Private language. [...] it's O.K. if [Manfred] wants to

omnipresent *hostility* in everything. » (*Time-Slip* 15 : 240) Que ses actions soient délibérément malveillantes ou pas, Manfred est une entité dévorante qui engloutit la réalité objective pour la remplacer par son monde à lui.

La narration omnisciente, qui laisse quelques fois place à la technique du flux de conscience, est bousculée par cette « nouvelle réalité » diégétique issue de Manfred. Il existe donc au sein du roman une réalité alternative qui agit sur le sens des événements relatés. Umberto Rossi soutient que cette technique d'écriture — ou ce dispositif narratif — utilisée par Dick lui permet d'explorer son obsession pour les questions qui concernent la constitution du réel et du rapport de l'humain à son monde. Cette technique est appelée « Finite Subjective Reality » — selon la formule que Rossi emprunte à Jonathan Lethem — et a déjà été employée par Dick dans divers romans tels que *Eye in the Sky*, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* et *Ubik*<sup>72</sup>. Les FSRs annulent la présence de la réalité objective en imposant le point de vue subjectif d'un seul personnage. Dans un tel monde, les éléments qui le peuplent ne sont pas régis par les lois universelles de la physique ; ils obéissent aux envies soudaines et aux caprices passagers de son créateur. Rossi explique : « FSRs may be (a) pocket parallel universes who are projected by the minds of single individuals thanks to drugs or [Virtual Reality] technologies [...], and/or (b) delusional realities which are projected by the deranged minds (be they paranoid, schizoid, etc.) of one or more characters in a novel or short stories <sup>73</sup> ». Les infiltrations sporadiques du *gubble*, signe de la présence de l'autiste, dans le réel perçu par certains personnages (Jack et Arnie) nous autorisent à supposer que ces épisodes font partie du « monde schizophrène » de Manfred. Cette singulière « réalité schizophrène » issue de Manfred, où règne le déclin sous toutes ses formes, est sensiblement comparable aux univers FSRs dont parle Rossi.

---

talk like that himself, but it doesn't belong here ! He's got no right to push that stuff into my world. [...] Maybe the boy thinks of this as his world. » (*Time-Slip* 15 : 239-240)

<sup>72</sup> Voir l'« Introduction » de Rossi (2011 : 17-18).

<sup>73</sup> Rossi, 2011 : 17.

Certes, l'influence de Manfred sur la sphère spatio-temporelle de Jack Bohlen et d'Arnie Kott est extrêmement dangereuse et constitue une menace indéniable pour le maintien de leur lucidité ; mais nous pouvons tout de même affirmer que l'entrée dans le monde schizophrène de Manfred prodigue des bienfaits, si l'on considère ce lieu comme le théâtre d'un parcours initiatique :

“Manfred!” [Arnie] yelled. No sign of the boy. Well, he tought, anyhow, I am back in the real world. [...] And he had lost his desire to get Jack Bohlen. He had lost his desire, too, to buy the land development of these mountains. [...] But I'll keep my word to Manfred, [Arnie said to himself] ; I'll mail him to Earth first chance I get, and maybe the change'll cure him, or maybe they have better psychiatrists back Home by now. Anyhow, he won't wind up at that AM-WEB<sup>74</sup>. (*Time-Slip* 16 : 250)

Après avoir revisité son passé à l'aide des « pouvoirs schizophrènes » de Manfred, et voyant qu'il ne peut faire fléchir le cours des choses, Arnie Kott renonce à ses ambitions mégalomaniaques. Ainsi, c'est en cheminant à travers quelques événements de son passé, où son point de vue sur eux est corrompu par l'univers de Manfred, que s'éveille chez Arnie une compassion qui était jusqu'à maintenant absente de son registre émotionnel.

Aussi, s'il est vrai que les troubles de la maladie le rendent particulièrement vulnérable, le schizophrène est perçu par certains personnages dickiens comme un être vénérable<sup>75</sup>, car il est tout de même doué d'une qualité humaine chère à l'esprit de Dick : l'empathie. Quoique Dick décrive la schizophrénie comme le retour à une

---

<sup>74</sup> Cet endroit représente le groupe d'immeubles que l'ONU projette de construire, où Manfred, lors d'une de ses visions prophétiques effroyables, se voit vieillir et dépérir, seul et abandonné par les siens. Voir *Time-Slip* 8 : 129-130 et 9 : 142-147.

<sup>75</sup> C'est ce que révèlent les réflexions du *Bleekman* Heliogabalus sur les schizophrènes : « “Purpose of life is unknown [...]. Who can say if perhaps the schizophrenics are not correct Mister, they take a brave journey. They turn away from mere things, which one may handle and turn to practical use ; they turn inward to *meaning*. [...] I admire them.” » (*Time-Slip* 6 : 93) Aussi, discutant de Jack Bohlen avec Arnie, Heliogabalus commet un lapsus révélateur quant à la sympathie qu'il éprouve pour le réparateur : « “Mister, I will tell you something about Mr. Bohlen, whom you wish to injure. He is very venerable—” / “Vulnerable,” Arnie corrected. / “Thank you. He is frail, easily hurt. [...]” » (*Time-Slip* 13 : 214)

primitivité humaine<sup>76</sup>, cela n'empêche pas Jack Bohlen d'être dévoué au sort de son prochain, comme en fait foi son désir d'aider Manfred à communiquer ses pensées<sup>77</sup> et de porter secours à des *Bleekmen* déshydratés<sup>78</sup>.

Tel que nous avons pu le constater par notre lecture de *Martian Time-Slip*, Dick use de la schizophrénie pour atteindre divers objectifs. À travers le personnage de Jack Bohlen, la schizophrénie est représentée de manière cliniquement conventionnelle. Ses multiples symptômes « classiques » (psychose, catatonie, hallucinations, problèmes de rapport au monde, etc.) rendent très pénibles les interactions sociales de Jack, au point que son quotidien est ponctuellement marqué par un désir de réclusion et par une mise en doute intermittente de sa perception du réel. Néanmoins, nous pouvons affirmer que Jack réussit finalement à contenir les désagréments provoqués par son état schizophrène et qu'il consolide sa place comme un membre actif de la société martienne<sup>79</sup>.

Par ailleurs, la schizophrénie de Manfred Steiner est beaucoup plus complexe et ambiguë. Certes, l'étrangeté de sa conduite peut être imputée à l'autisme dont il souffre, mais les pouvoirs psioniques ou parapsychiques que Dick lui attribue ne servent qu'à étoffer la trame science-fictionnelle du récit et ne représentent nullement les symptômes habituels de la schizophrénie. En désirant communiquer ses visions d'un futur non advenu, il déstabilise le rapport subjectif au réel de ceux à qui il

---

<sup>76</sup> « “Yes, Mister,” Heliogabalus said. “I know schizophrenia ; it is the savage within the man.” » (*Time-Slip* 6 : 92)

<sup>77</sup> Se basant sur la théorie du Dr Glaub qui l'informe que le schizophrène est décalé dans le temps (« out of phase in time ») puisque ce dérèglement psychique est causé par un écart au niveau du temps intérieur (« a derangement in the interior time-sense »), Arnie Kott propose à Jack Bohlen, qui est à son emploi, de construire des chambres de ralentissement (« slow-motion chambers ») afin de décoder le langage du schizophrène (*Time-Slip* 7 : 107-108). L'ambition d'Arnie Kott est de profiter des talents de précognition de Manfred pour découvrir l'emplacement futur du projet de l'ONU de bâtir d'immenses immeubles à logements, ce qui favorisera l'immigration de terriens sur Mars pour contrevenir au grave problème de surpopulation de la planète bleue. Selon ses calculs, Arnie pourrait ainsi acquérir d'avance les étendues de terre désertique et les revendre ensuite à gros prix à l'ONU.

<sup>78</sup> *Time-Slip* 2 : 26-31.

<sup>79</sup> Puisqu'il occupe un emploi stable, est un père de famille dévoué et accomplit des actes charitables, Jack est visiblement dans l'action tout au long du récit.

souhaite transmettre le savoir acquis par son art de la précognition, et devient ainsi une menace pour leur lucidité. Nous avons également appris que Manfred est non seulement un danger pour ceux avec qui il fusionne télépathiquement, mais qu'il menace aussi la structure narrative du roman. Cela résulte en la mise en doute par le lecteur de la logique interne du texte et de la cohérence des événements.

Dans l'univers narratif de ce roman, la schizophrénie est un état commun qui affecte cependant différemment les sujets qui en sont atteints. Jack, par ses actions, demeure un homme fort estimable. Manfred, lui, peut être considéré comme un sauveur potentiel de la communauté martienne, un annonciateur des choses à venir ; mais, paradoxalement, pour remplir un tel rôle, il doit se comporter comme un agent perturbateur. Par conséquent, le schizophrène de *Martian Time-Slip* est représenté comme un être ambivalent : à la fois vertueux, grâce à ses qualités empathiques ou prophétiques, et dangereux, en raison de son caractère tentaculaire et dévorant. Même si certains finissent par s'intégrer pleinement à la société, il reste que dans la majorité des cas, le schizophrène se tient toujours en marge de la collectivité. Il demeure un être excentrique, socialement mésadapté, qui se démarque toutefois par sa générosité, son humilité et son dévouement pour son semblable, même si ce dernier a pu démontrer de l'antipathie, voire de l'agressivité à son endroit durant le récit<sup>80</sup>. Mais, dans ces circonstances, il apparaît que seules les personnes détenant les qualités humaines dont le schizophrène fait preuve sont en mesure de le considérer d'un œil bienveillant<sup>81</sup>, à moins d'être contaminé par sa présence, comme nous avons pu le voir précédemment avec le personnage d'Arnie Kott.

---

<sup>80</sup> Pensons au moment où Jack tente de sauver la vie d'Arnie, blessé par balle (*Time-Slip* 16 : 251-255), ou à Bill Lundborg, ce jeune hébéphrène qui intègre en lui l'esprit de l'évêque Timothy Archer (*Timothy Archer* 14 : 229), même si les deux hommes ont eu leur lot de différends sur divers sujets — dont la foi chrétienne — au cours du récit.

<sup>81</sup> En effet, Arnie Kott, Leo Bohlen (le père de Jack) et Silvia Bohlen (la femme de Jack) considèrent tous la schizophrénie comme une terrible catastrophe humaine. Le premier aspire à soutirer des informations cruciales à Manfred dans le seul but de s'enrichir et de maintenir sa position sociale ; le père de Jack visite son fils sur Mars strictement pour effectuer de la spéculation immobilière, tout en constatant avec déception que son fils affiche de nouveau les symptômes de son « ancienne maladie » ; Silvia, de son côté, absorbe des doses quotidiennes de phénobarbital pour lutter contre la menace

## Le schizoïde et l'androïde

Force est d'admettre que l'exploration de la schizophrénie dans *Martian Time-Slip* permet d'éclairer la manière dont Philip K. Dick l'intègre à l'élaboration de sa structure narrative. Dick met non seulement en scène des personnages schizophrènes, qui se démarquent l'un de l'autre par l'éventail diversifié de leurs symptômes — qu'ils soient cliniquement exacts ou non —, mais en jouant avec le point de vue des acteurs principaux du récit, de façon à ce que le sens des événements soit remis en question autant par les personnages que par le lecteur, l'acte d'énonciation produit un effet discordant que l'on a qualifié aussi de schizophrène.

Avec le roman *We Can Build You*, Dick représente la schizophrénie d'une tout autre manière. En effet, il montre qu'il y a bien un versant malsain à la schizophrénie. Dick parle alors de la personnalité « schizoïde », sur laquelle il médite dans un de ses essais : « They can be absolutely born of a human womb [...] and themselves be without warmth ; they then fall within the clinical entity "schizoid," which means lacking proper feeling. [...] [I] mean, basically, someone who does not care about the fate that his fellow living creatures fall victim to ; he stands detached, a spectator, acting out by his indifference [toward other living beings].<sup>82</sup> » Ce qui distingue ces créatures schizoïdes de l'humain *authentique* c'est une différence de comportement (« a difference in behavior<sup>83</sup>»), soit un désintérêt, une indifférence totale pour leur semblable et pour toute créature vivante<sup>84</sup>. Cette différence dont Dick parle est

---

insidieuse de la schizophrénie (« [this] major illness which touched sooner or later almost every family » — *Time-Slip* 5 : 73).

<sup>82</sup> « Man, Android, and Machine » (1976), in *Shifting Realities* (1996 : 211).

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> La curiosité de Pris Stratton et Irmgard Baty — deux androïdes — pour la mobilité d'une araignée est symptomatique de ce vide affectif qui caractérise aussi le schizoïde. Impressionnées par les huit pattes de l'animal — menacé d'extinction dû aux retombées radioactives d'une guerre nucléaire —,

l'absence d'empathie, un trait qui rapproche le schizoïde de la figure de l'androïde. Cette insuffisance affective ne peut être décelée qu'en faisant subir une batterie de tests psychologiques rigoureux<sup>85</sup> à l'être que l'on soupçonne de souffrir d'une telle carence.

Chez Dick, la plupart des schizoïdes sont des femmes. Dans sa fiction, les personnages féminins sont fréquemment construits selon deux modèles : la femme faible et passive, prédisposée à la dépression, qui critique et dénigre à distance les actions du protagoniste ; et la femme active et dangereuse, qui détient souvent une position de pouvoir puisqu'elle endosse régulièrement le rôle de la maîtresse de l'antagoniste du récit, et qui tend à agir de manière tyrannique et cruelle envers l'acteur principal (Robinson, 2005 : 43-44). Les deux modèles féminins sont susceptibles d'avoir des traits de caractère associés à la personnalité schizoïde. Par exemple, Norbert Steiner est convaincu que l'autisme dont souffre son fils Manfred est dû à une lacune affective chez sa femme :

In his own mind, Steiner blamed it all on his wife; when Manfred was a baby, she had never talked to him or shown him any affection. Having been trained as a chemist, she had an intellectual, matter-of-fact attitude, inappropriate in a mother. [...] She kept him clean and healthy but she had never sung to him, laughed with him, had not really used language to or with him. So naturally he had become autistic; what else could he do ? (*Time-Slip* 3 : 36)

Nous pouvons aisément isoler les principales caractéristiques de la personnalité schizoïde : une logique qui prime sur l'émotivité, un désintérêt patent pour les responsabilités maternelles, un détachement face à la souffrance et aux besoins vitaux des autres.

---

elles s'interrogent sur sa capacité à survivre à l'amputation de quelques-uns de ses membres qui, selon elles, sont en trop. Voir tout le chapitre 18 de *Androids*.

<sup>85</sup> Dans *Androids*, on déniche les androïdes illégaux — ceux qui se sont échappés de leur captivité — à l'aide du « Voigt-Kampff Empathy Test », qui mesure le niveau d'empathie du sujet testé ; notons que ce test permet également de repérer les individus schizophrènes et schizoïdes — « [t]hose, specifically, which reveal what's called a "flattening of affect" » (*Androids* 4 : 37) — afin d'épurer la population. Tandis que dans *Build You*, des tests similaires (le « Benjamin Proverb Test » et sa version soviétique, le « Vigotsky-Luria colored blocks test ») sont imposés aux individus « déviants », c'est-à-dire ceux qui souffrent, ou qui sont susceptibles de souffrir, de maladie mentale.

Dans son essai « Man, Android, and Machine », Dick cible deux de ses personnages féminins comme les représentantes du type schizoïde ou androïde. Ces « créatures » sont construites, selon les termes de l'auteur, « to deceive us in a cruel way, to cause us to think [they are] one of ourselves » (*Shifting Realities*, 1996 : 211). Certes, elles affichent quelques traits typiquement humains, mais elles ne demeurent qu'une pâle réplique de l'humain. La première de ces créatures est Rachael Rosen, une des androïdes de *Do Androids Dream of Electric Sheep ?*, tandis que l'autre est Pris Frauentzimmer de *We Can Build You*, une jeune schizophrène qui, selon l'intrigue, aurait été guérie de sa maladie. Le cas de Pris Frauentzimmer permet de cerner l'aspect schizoïde de la schizophrénie dickienne.

Au même titre que Jack Bohlen de *Time-Slip*, Pris Frauentzimmer nous est présentée comme une ex-schizophrène qui a vaincu la maladie. Toutefois, de retour au foyer familial après avoir passé un certain temps dans un institut psychiatrique, quelques tendances attribuées à la schizophrénie subsistent en elle. D'ailleurs, son père, Maury Rock, doit clarifier la situation délicate de sa fille auprès de son collègue en lui fournissant les explications nécessaires sur la condition actuelle de sa santé mentale :

“She’s not actually out [of the mental health clinic] ; she’s on probation and receiving out-patient therapy. In fact you could say she’s on loan to the outside world.”

[...]

“I would say,” Maury said, “from what they told me at Kasanin [Clinic], when I went to pick her up, that right now she wouldn’t be classified as a schizophrenic” [...]

“Then she’s a neurotic.”

“No, it’s what they call *atypical* development or latent or borderline psychosis. It can develop either into a neurosis, the obsessional type, or it can flower into full schizophrenia, which it did in Pris’s case in her third year in high school.”

[...]

“Has the out-patient therapy here helped her ?”

“It keeps her at stable level ; she doesn’t slide back. She still has a strong hypochondriacal trend and she still washes her hands a lot. She’ll never stop that. And she’s still over-precise and withdrawn ; I can tell you what they call it. Schizoid personality.” (*Build You 3* : 24, 31-32)

Précisons que dans l'univers narratif de *Build You*, les individus souffrant de troubles mentaux sont repérés dès la puberté grâce au McHeston Act, un programme fédéral qui impose à chacun des évaluations psychologiques obligatoires : « Pris, as I knew from what Maury had told me, had been a ward of the Federal Government since her third year in high school; tests administered routinely in the public school had picked up her “dynamism of difficulty,” as the psychiatrists are calling it now—in the popular vernacular, her schizophrenic condition. » (*Build You* 3 : 22) Bien qu'elle soit techniquement guérie de tous ses symptômes psychotiques, elle apparaît irréaliste comme une poupée (« unreal and doll-like<sup>86</sup> ») aux yeux du protagoniste (Louis Rosen) qui la rencontre pour la première fois. Son apparence étrange, voire terrifiante<sup>87</sup>, son caractère asocial (Pris s'adonne à la création d'une large mosaïque par laquelle elle est obnubilée), son manque de compassion (elle refuse d'arrêter de travailler sur son œuvre d'art même si cela empêche le sommeil de Louis, le partenaire d'affaires de son père qui est, à ce moment, un invité de la maison), lui confèrent une aura d'anormalité : « For my money, [...] she looked less normal than the Stanton.<sup>88</sup> » (*Build You* 3 : 24) Pourtant, sa froideur clinique et sa rationalité implacable sont en parfaite contradiction avec son besoin maladif de création, comme en témoignent sa mosaïque et le design des deux androïdes principaux du récit<sup>89</sup>.

La trame principale du récit oscille entre la tentative de mise en marché de ces androïdes par l'entreprise de Louis Rosen et la croissante obsession de ce dernier pour Pris. À l'instar du cas de Manfred Steiner de *Time-Slip*, il semble que celui de Pris Fraenzimmer, même si ses symptômes demeurent à un stade latent, infecte et

---

<sup>86</sup> *Build You* 3 : 23

<sup>87</sup> « She looked to me like a dance of death creation animated in some weird way. » (*Build You* 3 : 22)

<sup>88</sup> Voir la note suivante pour une contextualisation de la nature du Stanton.

<sup>89</sup> MASA Associates, l'entreprise gérée par Louis Rosen, le protagoniste du récit, et Maury Rock, le père de Pris Fraenzimmer, restructure complètement leur chaîne de production en se concentrant uniquement sur la fabrication d'androïdes. Il nous est révélé plus tard dans le récit qu'en réalité le design initial des androïdes a été conçu par Pris. Puisque le projet de MASA est de reproduire des combats de la guerre de Sécession, les deux premiers « simulacres » construits sont de parfaites copies des figures historiques d'Edwin M. Stanton et d'Abraham Lincoln.

contamine un autre personnage. En effet, le dernier tiers du récit se centre sur l'effondrement psychologique de Louis Rosen, qui développe une fixation morbide pour la jeune schizophrène, et culmine en sa propre chute dans la psychose. Envoyé de force dans un centre fédéral de santé mentale, il subit un traitement-choc (« controlled fugue therapy<sup>90</sup> ») pour soigner sa schizophrénie situationnelle (« situational schizophrenia<sup>91</sup> »). Les épisodes psychotiques de Louis infiltrent alors le texte et provoquent des disjonctions narratives où des portions de rêves hallucinatoires brisent la linéarité des événements « réels » de la narration. Encore qu'il soit très difficile d'établir ce qui constitue la « réalité » dans *Build You*, puisque tout le roman est écrit au « Je », ce qui peut semer le doute chez le lecteur quant à la véracité des péripéties du protagoniste ; le témoignage de Louis Rosen peut tout à fait être faussé pour obéir plus facilement à ses fantasmes.

D'ailleurs, lorsque la fascination morbide que Louis entretient pour Pris devient pour lui prépondérante au point que ses fantasmes empiètent sur la trame centrale du roman, nous pouvons affirmer que la schizophrénie qu'il a contractée<sup>92</sup> envahit alors son témoignage et prend le contrôle de son discours. Dès lors, c'est la forme même du roman qui en est affectée, tout comme l'a été celle de *Time-Slip* par les « pouvoirs schizophrènes » de Manfred Steiner.

En deux occasions, la psychose de Louis oblige le texte à intégrer son monde illusoire à l'intérieur de la diégèse, ce qui provoque une perte de repères pour le lecteur. Lors du premier incident, Louis croit vainement qu'on le conduit auprès de Pris, mais il y rencontre plutôt son père et son frère qui, inquiets pour sa santé mentale, le somment d'aller suivre un traitement contre la crise psychotique dont il commence à montrer les signes. Toutefois, déçu par leur présence, il préfère conjurer l'esprit de Pris et s'abandonner à une vision chimérique à teneur sexuelle :

---

<sup>90</sup> *Build You* 18 : 231

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Voir plus loin l'élaboration de notre hypothèse quant à la « nature virale » de la schizophrénie de Pris Frauentzimmer (p. 40 de notre texte).

In my stupor of disappointment I imagined how it would have been if there had been no joke played on me, if I had found Pris here in this room, lying on the bed.

Think how it would have been. I would have found her asleep, perhaps drunk ; I would have lifted her up and held her in my arms, brushed her hair back from her eyes, kissed her on the ear. I could imagine her stirring to life as I woke her up from her drunken nap.

“You’re not paying attention,” my father said reprovingly. And I was not ; I was completely away from the dismal disappointment, into my dream of Pris. “You still pursue this will-of-the-wisp.” He frowned at me.

In my dream of a happier life I kissed Pris once more, and she opened her eyes. I laid her back down, lay against her and hugged her.

[...]

My father’s voice came to me, “Ignore this introverted ideal, *mein Sohn*—it takes you away from reality. [...] This is what Doctor Horstowski, if you’ll excuse the expression, would have to call ill ; do you see ?”

Dimly I heard Chester’s voice. “It’s schizophrenia, Dad.

[...]

Pris said, “You’re a good person, Louis. I feel sorry for you, being in love with me. You’re wasting your time, but I suppose you don’t care about that. Can you explain what love is ? Love like that ?”

“No,” I said.

[...]

“I’m going mad,” I said. “I can’t stand this. I have to go back to Boise and see Doctor Horstowski ; this can’t go on, not here with my family in the same room.”

Pris said gently, “Tomorrow we’ll fly back to Boise. But not now.”

[...]

Cigar smoke billowed around me, making me sick, making me aware of my father and my brother, both of them intently watching. “Man must cherish some illusions,” my father said, [...] “but this is ridiculous.” Chester nodded to that.

“Pris,” I said aloud.

“Listen to that, listen to that,” my father said excitedly, “he’s calling her ; he’s talking to her !”

[...]

Through the darkness and the babble of their voices I once more made out Pris.

[...] “Does it matter,” she said, “what anyone says or thinks about us ? I wouldn’t worry about it ; I wouldn’t let words become so real as that.”

[...]

“What’ll they say back in Boise ?” Chester said irritably. “I mean, how can we go back home with him like this ?”

“Aw,” my father said reprovingly, “shut up, Chester; you don’t understand the depth of his psyche, what he finds. There’s a two-fold side to mental psychosis, it’s also a return to the original source that we’ve all turned away from.”

[...]

“Do you hear them?” I asked Pris.

Standing there against me, her body arched back for me, Pris laughed a soft, compassionate laugh. She gazed up at me fixedly, without expression. And yet she was fully alert. For her, change and reality, the events of her life, time itself, all had at this moment ceased.

[...]

I held Pris against me. And for me, that was all.<sup>93</sup> (*Build You* 16 : 208-213)

Ce passage entremêle donc le fantasme sexuel de Louis à la semonce du père et du frère, et les différentes voix se croisent sans jamais vraiment entretenir un dialogue continu. Certes, la voix du frère et celle du paternel pénètrent sa rêverie éveillée, mais avec les encouragements de sa succube, il les congédie aussitôt pour céder pleinement aux plaisirs imaginaires que lui procure son fantasme. C'est finalement la perte de repères entre le rêve (le fantasme) et le réel de la structure narrative qui donne sa richesse polyphonique à ce passage, et non la pluralité des modes énonciatifs.

Ajoutons le fait que, par les effets de la psychose, nous sommes initiés au monde illusoire de Louis Rosen par l'entremise des drogues hallucinatoires qu'on lui administre lors de son traitement-choc à la *Kasanin Clinic*. Le lecteur oscille une fois de plus entre le réel du roman et l'univers halluciné de Louis, mais, cette fois, Dick emploie des formules énonciatives claires afin de délimiter les entrées et sorties du monde illusoire : « The injection of hallucinogenic drugs was given me and once more I lapsed into my controlled fugue.<sup>94</sup> » ; « On my next controlled fugue Pris looked older<sup>95</sup> » ; « In my fifty-second fugue I caught sight of Pris and my son [...]»<sup>96</sup>. » Pourtant, bien que l'accès au monde halluciné de Louis nous soit spécifié par des formules précises lors de son traitement, son instabilité mentale, à ce moment du récit, empêche le lecteur de croire aveuglément à l'épisode de sa rencontre avec la véritable Pris Frauentzimmer :

That day, after my fugue, as I was hurrying downstairs to the group therapy auditorium, I caught sight of a number of women entering a door on the

---

<sup>93</sup> L'auteur souligne.

<sup>94</sup> *Build You* 18 : 234.

<sup>95</sup> *Build You* 18 : 235.

<sup>96</sup> *Build You* 18 : 237.

women's side of the building. One woman had short-cut black hair and stood slender and lithe, much smaller than the other women around her. [...] *Is that Pris?* I asked myself, halting. *Please turn around*, I begged, fixing my eyes on her back.

Just as she entered the doorway she turned for an instant. I saw the pert, bobbed nose, the dispassionate, appraising gray eyes ... it was Pris. "Pris!" I yelled, waving my arms.

She saw me. She peered, frowning; her lips tightened. Then, very slightly, she smiled.

Was it a phantom? The girl—Pris Frauentzimmer—had now gone on into the room, had disappeared from sight. You are back here at Kasanin Clinic, I said to myself. I knew it would happen sooner or later. And this is not a fantasy, not a fugue, controlled or otherwise; I've found you in actuality, in the real world, the outside world that is not a product of regressive libido or drugs.<sup>97</sup> (*Build You* 18 : 238)

Quoiqu'un entretien ultérieur entre Louis et la jeune femme nous laisse croire qu'il s'agit véritablement de Pris, le doute sur la réalité de cette rencontre persiste dans l'esprit du lecteur. Cette incertitude est particulièrement amplifiée lorsque le docteur Shedd réfute les allégations de Louis : « "You're mistaken, Rosen; you couldn't have run into Miss Frauentzimmer here at Kasanin. I checked the records carefully and found no one by that name. I'm afraid that so-called meeting with her in the hall was an involuntary lapse into psychosis." » (*Build You* 18 : 240) Même si les recherches persistantes de Louis le mènent à découvrir que Pris est officiellement inscrite au registre de la clinique sous le nom de son père (*Pris Rock*)<sup>98</sup>, ce qui

---

<sup>97</sup> L'auteur souligne.

<sup>98</sup> Toutefois, les conclusions de Louis sur la présence de Pris à la *Kasanin Clinic* sont relativement extrapolées. Un lecteur astucieux peut facilement contredire la preuve qu'il propose. En effet, selon son témoignage, Louis affirme avoir découvert le nom ROCK, PRIS cousu au dos d'un chandail sport qu'elle porte, mais il remarque ce détail en observant la jeune femme par la fenêtre d'un étage supérieur. Par conséquent, comment expliquer que cette information particulière lui ait échappé lorsqu'il aperçoit Pris pour la première fois? Ne lui tourne-t-elle pas le dos avant de disparaître derrière la porte? Un lecteur indulgent supposera qu'un tel détail peut demeurer hors de la portée visuelle de Louis, ou que le nom des patients est cousu seulement sur les tenues de sport. Certes, il est dangereux de juger la logique d'un personnage de fiction, mais l'exercice nous permet de repérer des éléments qui participent chez Dick à une énonciation que l'on a qualifiée de « schizophrène » : énoncés contradictoires ou paradoxaux ; enchevêtrements des discours ; infiltration et mise en doute du « réel narratif » par le domaine du rêve ou du fantasme ; incertitude ontologique — qui est à la fois une mise en doute de la nature véritable d'un personnage ou d'un objet et un effet de lecture (cette

contribue à valider son témoignage sur sa présence, il n'en demeure pas moins que Dick réussit à rendre ce passage délicieusement ambigu. Cette mise en doute du témoignage de Louis, non seulement par ce passage mais par l'entièreté du récit qu'il raconte, participe de l'une des obsessions thématiques de Dick, c'est-à-dire la remise en question du réel.

Observons maintenant un autre exemple qui contribue à éclairer la manière dont la fiction de Dick produit une énonciation schizophrène. Nous venons de voir comment Dick perpétue son exploration de l'énigme du réel, cette fois en entrelaçant la réalité « objective » du récit — qui, rappelons-le, est décrite selon le point de vue d'*un seul* personnage, Louis Rosen — à l'univers fantasmé du protagoniste. En plus de provoquer l'arrêt de la progression de l'intrigue principale de la diégèse au profit du développement de la passion amoureuse du protagoniste<sup>99</sup>, ce choix narratif amène le lecteur à douter de la validité du témoignage de Louis. Ici, nous verrons que le discours du personnage porte sur la mise en doute de la nature humaine de son être. Exposons tout d'abord la scène, et nous verrons ensuite comment l'*incertitude ontologique* de Louis participe de la schizophrénie dickienne, et contribue par le fait même à l'énonciation schizophrène. Considérons cet exemple comme un aperçu de l'exploration que nous entreprendrons avec plus de détail dans *VALIS*.

Avant de sombrer complètement dans la psychose, Louis confesse au Dr Horstowski, le psychiatre de Pris, être un simulacre, une réplique mécanique de lui-même : « I'm a simulacrum, [...] a machine, made out of circuits and relay switches. [...] There used to be a Louis Rosen, but no more. Now there's only me. » (*Build You 5* : 50-51, 54) Sachant que Pris est derrière le design des androïdes, Louis semble

---

incertitude ontologique se manifeste dans plusieurs romans de Dick et est produite par divers dispositifs narratifs sur lesquels nous nous pencherons avec détail lors de notre analyse de *VALIS*.

<sup>99</sup> Rappelons brièvement qu'une grande partie du roman est centrée sur les efforts de MASA Associates, l'entreprise de Louis Rosen et de Maury Rock, pour commercialiser leur récente production d'androïdes, mais cette intrigue est abandonnée en faveur de la quête amoureuse du protagoniste et de sa plongée dans la psychose.

rêver à l'idée d'être réellement une des créations de la jeune schizophrène. Le désir de mécanisation de Louis est tellement fort, que ce qui ne constituait au départ qu'une blague improvisée devient peu à peu une possibilité et met en péril de façon insidieuse la constitution de son être : « After having told Doctor Horstowski that I was a simulacrum I could not get the idea out of my mind. Once there had been a real Louis Rosen but now he was gone and I stood in his spot, fooling almost everyone, including myself. This idea persisted for the next week, growing a little dimmer each day but not quite fading out. » (*Build You* 6 : 55)

Il semblerait donc que la proximité, autant physique qu'affective, de Pris provoque littéralement chez Louis un *effet de déshumanisation*, au point de mettre en doute son humanité. Dans *Build You*, la schizophrénie n'est plus seulement déclenchée à la suite d'un trouble mental, mais se contracte plutôt comme une infection virale : « *What is this sickness ?* Pris has had it almost to the point of death. And it has touched me, moved into me and lodged there. » (*Build You* 10 : 130) Cette idée de virus, insinuant par le fait même que la schizophrénie résulte d'un « air du temps »<sup>100</sup> et qu'elle peut donc s'« attraper » à tout moment, s'accorde avec la lecture que fait Christopher Palmer de la dimension psychologique apparaissant dans la fiction de Dick. Selon lui, les circonstances de la maladie mentale résultent non pas d'un trouble individuel mais bien d'un malaise collectif, imputé à la société dysfonctionnelle surgissant de l'imaginaire fictionnel de Dick :

He classifies characters as schizophrenic or schizoid, autistic, paranoid ; he speculates on or invents explanations for these conditions. Nor does he see these conditions as illnesses happening to the individual, and telling only about his nature, as the psychological might imply ; it is usually society as a whole that is pathological, and very often the individual's illness consists in the fact that he takes upon himself the condition of society as a whole.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> C'est ce qu'atteste Leo, le père de Jack Bohlen : « "When I was a boy there was no mental illness like there is now. *It's a sign of the times* ; too many people, too much overcrowding." » (*Time-Slip* 8 : 124. Nous soulignons.)

<sup>101</sup> Palmer, 2003 : 38-39.

Du moment que l'on admet que les sociétés fictives de Dick servent de catalyseurs à leur propre dysfonctionnement, il est normal que les humains qui y vivent soient prédisposés à la maladie mentale. De manière paradoxale, cela explique peut-être le désir de mécanisation de Louis Rosen<sup>102</sup>. Car dans l'univers narratif de *Build You*, il semble que se soient les simulacres (ou androïdes) qui détiennent les qualités idéales de l'humain selon Dick :

I had a natural trust and liking for Lincoln [the simulacrum], and that was certainly the opposite to what I felt toward Pris. There was something innately good and warm and human about him, a vulnerability. And I knew, by my own experience with Pris, that the schizoid was not vulnerable. [...] Lincoln knew the paradoxes of the human soul, its great parts, its weak parts, its lusts, its nobility, all the odd-shaped pieces that went to make it up in its almost infinite variety. [...] Pris—she had an ironclad rigid schematic view, a blueprint, of mankind. (*Build You* 14 : 182)

Au contraire des androïdes de *Androids*, où les êtres mécaniques du récit demeurent indifférents et foncièrement cruels envers toute forme de vie, confirmant ainsi leur *inhumanité*, les simulacres de *Build You* sont présentés de manière à les rendre plus humains que l'humain. La contradiction est ici patente quant à la façon dont Dick conçoit l'empathie. Stupéfait par la désaffection inquiétante qui se dégage de la personnalité schizoïde de Pris, Louis démontre une profonde sympathie pour les simulacres. Pour lui, ironiquement, ils représentent l'idéal humain à atteindre. Par conséquent, en étant infecté par la schizophrénie de Pris, Louis perd tous ses repères avec le réel<sup>103</sup> et avec la communauté humaine<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> À maintes reprises avant d'être « infecté » par la personnalité schizoïde de Pris et de sombrer définitivement dans la psychose, Louis énonce qu'il est une machine ou qu'il agit comme tel : « "I claim there is no Edwin M. Stanton or Louis Rosen anymore. There was once, but they're dead. We're machines." » ; « I was like the Stanton simulacrum, like a machine : propelling itself forward into a universe it did not comprehend. » (*Build You* 6 : 57 et 13 : 163)

<sup>103</sup> « I had lost all contact with healthy normal reality. » (*Build You* 13 : 161)

<sup>104</sup> Officiellement diagnostiqué schizophrène par une autorité médicale, il avoue à un psychiatre ne plus détenir les aptitudes sociales pour interagir avec le monde extérieur : « "I am here because I no longer have any basis by which I can communicate my wants and emotions to other humans." [...] "So for me there's no longer any possibility of satisfying my needs in the world of real people ; I have to turn inward to a fantasy life instead." » (*Build You* 17 : 218)

La fin du récit confirme l'aspect pervers et cruel de la personnalité schizoïde de Pris. Internée dans le même hôpital psychiatrique que Louis suite à une rechute psychotique, elle lui fait miroiter la possibilité d'une vie commune après leur guérison respective. Louis, qui est éperdument amoureux d'elle à ce moment du récit, réussit avec succès les examens lui permettant un retour à une vie normale en société, tandis que Pris avoue lui avoir menti quant à ses chances de guérison : « "I lied to you, Louis. I'm not up for release ; I'm much too sick. I have to stay here a long time more, maybe forever. I'm sorry I told you I was getting out. Forgive me." » (*Build You* 18 : 246) Ainsi, après avoir vu son humanité mise en péril par Pris, Louis, qui n'a toutefois pas intégré l'aspect schizoïde de la maladie, recouvre une certaine stabilité mentale. Cette conclusion permet donc à Dick d'apporter une légère note d'espoir au lecteur qui a assisté d'un œil médusé, lors du derniers tiers du roman, à l'évolution spiralée du parcours narratif du protagoniste.

### **L'énonciation schizophrène chez Philip K. Dick**

Par l'étude de quelques cas de schizophrénie fictionnelle, nous avons pu constater que Philip K. Dick intègre fréquemment à sa fiction le vaste domaine de la folie en mettant en scène des spécialistes médicaux ou des personnages souffrant d'un quelconque déséquilibre psychologique. En prenant comme point de départ les symptômes de la schizophrénie, qu'ils soient basés sur de réels signes cliniques ou sur une conception imaginaire de la maladie, Dick peut poursuivre son enquête sur l'énigme du réel et sur l'authenticité de l'humain, deux enjeux qui traversent toute sa fiction.

Afin d'explorer les confins de la nature humaine, Dick montre la schizophrénie sous un aspect à la fois positif et négatif. Certains schizophrènes sont

admirés, voire vénérés<sup>105</sup>, principalement en raison de leur aptitude à l'empathie ou de leurs talents psioniques ; tandis que d'autres possèdent une personnalité schizoïde qui révèle une absence de compassion et une froideur inhumaine, ce qui les rend antipathiques, et même diaboliques, aux yeux des autres personnages. Toutefois, la frontière qui départage l'estimable du méprisable reste intentionnellement floue chez Dick. Car si certains vouent un profond respect aux « habiletés schizoïdes » de Manfred Steiner, le jeune autiste de *Time-Slip*, il n'en demeure pas moins que son aura énigmatique agit comme un agent perturbateur pour Jack Bohlen. Ce dernier est ainsi voué à reconsidérer son propre passé schizoïde, ce qui l'effraie et provoque chez lui des périodes d'inhibition. Pourtant, nous avons noté que, malgré tout, la maladie de Jack ne l'empêche pas d'être un individu socialement actif. La schizophrénie représentée dans *Build You* est, quant à elle, fort problématique. Le côté schizoïde de la maladie, qui confère une personnalité narcissique et antisociale à l'individu qui en souffre, génère un besoin vital de créativité. Les créations que Pris Fraenzimmer produit (par exemple, les simulacres d'Edwin M. Stanton et d'Abraham Lincoln) adoptent des qualités bienfaisantes, humaines, voire humanistes. Paradoxalement, le schizoïde affecte également l'être humain en déclenchant chez lui un désir de mécanisation. Par cet effet de déshumanisation, il est clair que la schizophrénie selon Dick secoue les bases de ce qui constitue l'être humain.

Si l'on considère l'enjeu dickien de la mise en doute du réel, il est indéniable que l'individu atteint de schizophrénie éprouve un rapport au monde très spécifique. Pour traduire la perception du schizoïde, Dick s'amuse à varier les techniques narratives afin qu'elles reconstruisent la complexité de ce rapport au réel. Il en résulte un choc entre le réel fictionnalisé par le récit, soit le monde qui existe à l'extérieur de la perception individuelle des personnages, et l'univers intérieur du schizoïde. Dans un de ses nombreux essais, Dick s'explique sur la perception du réel :

---

<sup>105</sup> Il est vrai qu'en général ils le sont par des personnages qui restent eux-mêmes ostracisés par la communauté appartenant à la normalité (par exemple, les *Bleekmen* de *Time-Slip*).

Maybe each human being lives in a unique world, a private world, a world different from those inhabited and experienced by all other humans. And that led me to wonder, If reality differs from person to person, can we speak of reality singular, or shouldn't we really be talking about plural realities ? And if there are plural realities, are some more true (more real) than others ? What about the world of a schizophrenic ? Maybe it's as real as our world. Maybe we cannot say that we are in touch with reality and he is not, but should instead say, His reality is so different from ours that he can't explain his to us, and we can't explain ours to him. The problem, then, is that if subjective worlds are experienced too differently, there occurs a breakdown of communication ... and *there* is the real illness.<sup>106</sup>

Pour mettre en scène cette vision unique du monde, soit l'univers intérieur du schizophrène, rappelons que Dick emploie différentes techniques littéraires : 1) le flux de conscience (appelé aussi monologue intérieur), qui cherche à rendre les pensées d'un personnage<sup>107</sup> ; 2) la « focalisation interne multiple », qui permet à l'intrigue de se développer en alternant la perspective de plusieurs personnages<sup>108</sup>, créant ainsi une polyphonie narrative, c'est-à-dire une pluralité de voix bigarrées qui, comme les maillons d'une chaîne, se joignent pour former un réseau de sens, voire une tresse, comme l'avancait Roland Barthes<sup>109</sup> ; 3) les « Finite Subjective Realities » ou FSRs, qui sont, tels que les définit U. Rossi, des univers parallèles privés : des mondes *hallucinés* par des drogues aux effets hallucinogènes, *simulés* par une technologie de réalité virtuelle, et/ou *projetés* par l'esprit d'un individu souffrant d'une maladie mentale. Ces FSRs, qui peuvent ressembler à un rêve ou un cauchemar, sont peuplés des fantasmagories et fantômes de son créateur, et ceux qui

---

<sup>106</sup> « How to Build a Universe... », in *Shifting Realities* (1996 : 261). L'auteur souligne.

<sup>107</sup> Comme nous l'avons vu plus tôt, cette technique est utilisée dans quelques passages de *Time-Slip* pour traduire les pensées de Manfred Steiner, puisque étant autiste, il est incapable de s'exprimer avec un vocabulaire compréhensible.

<sup>108</sup> Outre *Time-Slip*, rappelons que *High Castle*, *Dr. Bloodmoney* et *The Simulacra* sont parmi les meilleurs exemples où Dick emploie cette technique narrative d'alternance de points de vue.

<sup>109</sup> Quoique Barthes évoque l'image de la tresse pour démontrer l'utilité de son système de codes appliqué à son analyse de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, nous pensons qu'elle est appropriée pour rendre compte de l'écriture de Dick. Voir « LXVIII. La tresse », in *S/Z* (1970 : 152-154).

y pénètrent — ou qui en sont captifs — découvrent que l'espace et le temps sont des dimensions obéissant à des lois autres<sup>110</sup>.

Ainsi, pouvons-nous déterminer sommairement comment la fiction de Dick produit une énonciation schizophrène. C'est donc à partir de différents types de discours qu'elle jaillit : 1) par le flux de conscience, le lecteur voit le monde à travers les yeux du schizophrène, et perçoit son discours — autant dire la manière dont il choisit de s'exprimer (pensons à la récurrence du mot *gubble*, le néologisme créé par Manfred Steiner, qui prend différents sens et fonctions linguistiques en cours de récit) ; 2) en employant la technique de la « focalisation interne multiple », Dick permet à son récit de produire un effet polyphonique, où divers discours convergent pour ne former qu'une seule « voix schizophrène » ; 3) en envahissant la réalité des autres, le schizophrène peut imposer sa propre vision du monde, que ses intentions soient bienfaites ou pernicieuses.

Évidemment, l'effet du discours schizophrène peut entraîner différents résultats, autant chez le lecteur que chez les personnages d'un récit. Si l'on se fie à la problématique relevée par Dick, soit le fait que la multiplicité des perspectives sur la réalité — plus précisément la difficulté de communiquer son expérience personnelle, de mettre en accord différents points de vue — entraîne « une rupture de la communication », il est clair que le fait d'être projeté dans un univers subjectif, et

---

<sup>110</sup> Umberto Rossi (2011 : 57-77) commente abondamment ces FSRs dans son chapitre 2, « “The Enemy That's Everywhere Around Us” ». Dick façonne de tels mondes imaginaires dans plusieurs romans, dont *Eye*, *Time*, *Three Stigmata*, et *Ubik*, pour n'en nommer que quelques-uns. Il est intéressant de noter l'usage particulier des FSRs dans un roman comme *Eye*. En début de récit, on suppose avec raison que les acteurs principaux vivent tous dans la même réalité objective. Cependant, dès qu'ils sont frappés par le bévatron, un accélérateur de particules, ils sont projetés dans le monde imaginaire d'un des leurs. Successivement, ils passent d'un univers subjectif à un autre, sans connaître d'avance leur destination. Précisons que chacun de ces univers est réglé par un système doctrinal bien précis, reflétant les valeurs sociales, morales, idéologiques, etc., propres à chaque vision singulière du monde de leur « créateur ». Par exemple, le monde de Mrs. Pritchett est modelé à partir d'une stricte morale puritaine, celui de Joan Reiss reflète sa personnalité paranoïaque, l'univers de Charles McFeyffe est dominé par une doctrine communiste, et ainsi de suite. Mentionnons également qu'en raison de l'architecture globale du récit, le dénouement de l'intrigue entretient une certaine ambiguïté : le retour au monde « objectif » n'est pas garanti, puisqu'il est possible de croire que les personnages aboutissent finalement dans l'univers consensuel de Bill Laws et Jack Hamilton, le protagoniste.

confronté à un rapport au monde qui diffère de notre propre vision, provoque son lot de confusion. Pour le lecteur, il y a confusion dans son rapport au monde fictionnel, que ce soit en lien avec la vraisemblance des événements rapportés par un personnage atteint de schizophrénie (pensons au témoignage de Louis Rosen) ou lorsqu'il pénètre les pensées du schizophrène (référons-nous aux impressions de Manfred Steiner qui sont narrées par la technique du flux de conscience) ; tandis que pour les personnages d'un récit donné, leur vision du monde — et donc leur rapport à leur propre univers — est indéniablement complexifiée si elle est envahie par une conscience étrangère (la confusion de Jack Bohlen et Arnie Kott est évidente lorsque leur perspective est pénétrée par la présence tentaculaire de Manfred).

À travers notre exploration de la folie chez Dick, et plus particulièrement après avoir dégagé les différentes manifestations de la schizophrénie dans *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, nous pouvons constater que l'auteur a tendance à mettre en scène des personnages qui entretiennent eux-mêmes, ou qui provoquent chez les autres, ce que Rossi appelle une *incertitude ontologique*<sup>111</sup>. C'est-à-dire que la fiction de Dick cultive fréquemment des problèmes liés à la subjectivité des acteurs de ses récits. *VALIS* est construit sur un modèle similaire. Cependant, bien que *VALIS* produise à sa manière un discours bigarré où diverses voix s'entremêlent, le schizophrène lui-même n'est plus explicitement personnifié : il a été substitué par la figure du « fou ».

Certes, notre examen de la schizophrénie dickienne nous a donné de précieux points de repère qui nous permettront de scruter attentivement le couple Phil Dick/Horselover Fat de *VALIS*. Toutefois, nous verrons comment l'auteur s'emploie dans ce roman à rendre plus floue la frontière entre normalité et folie.

---

<sup>111</sup> « It may be proved [...] that at the core of Dick's œuvre there is something that I propose to call *ontological uncertainty*. » (Rossi, 2011 : 6. L'auteur souligne.)

## CHAPITRE II

### RÉÉCRIRE SON HISTOIRE

#### LA SUBJECTIVITÉ DANS *VALIS*

Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une *étoile* fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer ; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette « descente aux enfers », et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison.

Gérard de Nerval, « À Alexandre Dumas »

#### **L'incertitude ontologique**

Nous avons souligné, dans notre premier chapitre, le vif intérêt de Dick pour le domaine de la folie, qui se traduit généralement dans sa fiction par des personnages souffrant de troubles mentaux, et plus spécifiquement de schizophrénie. En nous appuyant notamment sur ses romans *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, nous avons découvert que non seulement la schizophrénie atteint les personnages, mais elle se révèle aussi en affectant la forme même du texte, créant un cadre énonciatif, c'est-à-dire un discours, que nous avons qualifié de schizophrène.

Afin de placer les bases nécessaires à notre approche analytique de *VALIS*, rappelons tout d'abord nos observations les plus intéressantes concernant la schizophrénie dickienne. Premièrement, nous avons constaté que Dick met en scène

différentes formes de schizophrénie : le schizophrène « traditionnel » manifeste les symptômes cliniques les plus reconnus (psychose, catatonie, hallucinations, problèmes langagiers, etc.) ; le schizophrène « psionique » est un individu solitaire et socialement mésadapté, mais possède des talents inusités, des pouvoirs parapsychiques fréquemment associés aux récits de science-fiction (télépathie, précognition, voyage temporel, etc.) ; le schizoïde, quant à lui, est un être d'une impassible froideur, affichant le registre émotionnel et affectif d'un androïde.

En second lieu, nous avons découvert que le schizophrène dickien est un être ambivalent : par ses aptitudes à l'empathie et à la prophétie, il est perçu comme un être vertueux, mais par son caractère tentaculaire et dévorant, il demeure un agent perturbateur extrêmement dangereux pour l'équilibre psychique de ceux qui entrent en relation avec lui<sup>112</sup>. Notre troisième constatation nous confirme que la schizophrénie dickienne<sup>113</sup> n'est pas uniquement causée par un désordre mental dû à une perte de repères dans le réel, mais elle est surtout le résultat d'un malaise collectif attribué aux sociétés dysfonctionnelles émergeant de l'imaginaire fictionnel de

---

<sup>112</sup> Les conséquences désastreuses d'une relation régulière avec le schizophrène psionique Manfred Steiner, le jeune autiste de *Time-Slip*, peuvent prendre divers aspects : amplification d'un trouble mental déjà existant, dénaturation de la perception subjective de la réalité, perturbation spatio-temporelle, etc. Pourtant, certains valorisent les « talents schizophrènes » de Manfred, dont les *Bleekmen*, qui n'hésitent pas à l'accueillir dans leur tribu nomade en fin de récit (voir *Time-Slip* 16 : 260-261). D'un autre côté, Pris Frauzimmer, la schizoïde de *Build You*, s'amuse à tourmenter Louis Rosen, sans aucun égard pour les sentiments amoureux qu'il lui porte, au point où Rosen finit par sombrer lui-même dans la psychose.

<sup>113</sup> En parcourant l'intégralité de l'œuvre fictionnelle de Dick, il apparaît contraignant d'englober sous la formule « schizophrénie dickienne » l'ensemble de son exploration fictionnelle de la folie. Certes, chez Dick, la folie trouve régulièrement sa représentation dans le paranoïaque et le schizophrène, mais elle s'exprime également à travers une variété de formes. Ainsi, en plus d'être engendrée par un trouble mental (*Time-Slip*, *Timothy Archer*, Richard Kongrosian dans *The Simulacra*), la « folie dickienne » peut découler d'un sentiment d'anxiété suscité par des conflits politiques où plane la menace d'une guerre nucléaire (Bruno Bluthgeld dans *Dr. Bloodmoney*) ; être provoquée par des drogues (Bob Arctor dans *A Scanner Darkly*, Kathy Sweetscent dans *Now Wait*) ; être attribuée au dur labeur et aux effets d'isolation de la colonisation spatiale (*Clans of the Alphane Moon*) ; être contractée telle une infection virale (*Build You*) ; ou émaner de la perte de capacités intellectuelles due à des retombées radioactives (J.R. Isidore dans *Androids*). Bref, ce que la folie dickienne nous apprend sur les personnages qui en sont atteints, c'est qu'elle engendre surtout la perte de la capacité de raisonner. Précisons toutefois, comme nous le verrons en détail lors de notre analyse de *VALIS*, qu'au niveau du discours, donc de l'énonciation, le texte dickien peut donner au lecteur l'impression d'un désordre, d'un dysfonctionnement que l'on peut qualifier de « schizophrène ».

l'auteur. Enfin, la schizophrénie dickienne peut déborder le cadre narratif et altérer la linéarité du récit en créant des disjonctions narratives qui affectent la logique interne du texte<sup>114</sup>.

Nos observations quant à l'emploi particulier de la schizophrénie chez Dick nous ont permis de tirer deux conclusions hautement significatives pour la compréhension de *VALIS*. Premièrement, lorsqu'un personnage dickien est atteint de folie, il a tendance à cultiver au plus profond de son être — ou à entraîner chez les autres — une tension croissante qui mène en général à une crise existentielle profonde. On constate deuxièmement que l'instabilité inhérente à un état de folie parvient à se répercuter sur la mise en récit, ce qui provoque un effet déstabilisant pour le lecteur. En certaines occasions, la folie affecte non seulement la production des énoncés du sujet (créant ainsi une rupture de sens), mais elle ébranle aussi la logique narrative (par exemple, dans le rejet d'une progression linéaire du récit ou dans la mise en doute de la réalité « objective » de l'univers fictif). Dès lors, nous pouvons affirmer que la thématique de la folie fait naître au sein du texte dickien une *crise de la subjectivité* qui implique autant l'identité du sujet que l'instance énonciatrice<sup>115</sup>, si bien que le lecteur doit se poser constamment la question : qui parle ?

Cet état de crise, qui concerne autant la dimension subjective du personnage que la méthode discursive employée pour la représenter, crée alors une tension, une

---

<sup>114</sup> Pensons aux épisodes psychotiques de Louis Rosen, qui forcent le texte à intégrer ses rêves hallucinatoires au sein de la trame narrative, ce qui provoque chez le lecteur une mise en doute des événements « réels » du récit. Rappelons que puisque *Build You* est narré par Rosen lui-même, il est probable que son témoignage soit déformé pour s'accorder plus aisément à ses fantasmes. Un effet de confusion similaire est ressenti, autant par les personnages que par les lecteurs, lorsque Manfred Steiner use de ses « pouvoirs schizophrènes » pour altérer la temporalité interne du récit, ce qu'il accomplit en cannibalisant une portion de texte. Dick emploie dans ce cas-ci la répétition avec variantes pour secouer le mouvement linéaire de la structure narrative, permettant au lecteur d'avoir une multiplicité de points de vue sur un même événement. Ainsi, Dick fait passer la schizophrénie d'un état psychique à une force déstabilisatrice qui perturbe à la fois la subjectivité des individus contaminés par Manfred et la lecture.

<sup>115</sup> Qu'elle provienne d'une narration à focalisation interne multiple, technique narrative privilégiée par Dick, ou d'une narration au « Je », qui implique l'usage d'un narrateur-personnage interne à l'histoire.

indétermination qui peut traverser tout le texte dickien. Cette condition imprévisible, qui peut se manifester par de multiples facteurs, a d'abord été repérée et décrite par Fredric Jameson pour expliquer l'effet déroutant (ressenti autant par les personnages que par le lecteur) généré par les réalités cauchemardesques nées de l'univers littéraire de Dick :

Every reader of Dick is familiar with *this nightmarish uncertainty*, this reality fluctuation, sometimes accounted for by drugs, sometimes by schizophrenia, and sometimes by new SF powers, in which the psychic world as it were goes outside, and reappears in the form of simulacra or of some photographically cunning reproduction of the external. In general, the effect of these passages, in which the narrative line comes unstuck from its referent and begins to enjoy the bewildering autonomy of a kind of temporal Moebius strip, is to efface the boundary between real and hallucinatory altogether, and to discredit the reader's otherwise inevitable question as to which of the event witnessed is to be considered "true."<sup>116</sup>

Par conséquent, lorsque ce principe d'incertitude est présent, Jameson note que la fiction de Dick réactualise les enjeux fondamentaux de la littérature moderne :

In such moments, Dick's work transcends the opposition between the subjective and the objective, and thereby confronts the dilemma which in one way or another characterizes all modern literature of any consequence: the intolerable and yet unavoidable choice between a literature of the self and a language of some impersonal exteriority, between the subjectivism of private languages and case histories, or some nostalgia for the objective that leads outside the realm of individual or existential experience into some reassuringly stable place of common sense and statistics. Dick's force lies in the effort to retain possession and use of both apparently contradictory, mutually exclusive subjective and objective explanation systems all at once.<sup>117</sup>

C'est à partir des constatations de Jameson que Umberto Rossi construit son modèle théorique afin d'analyser les romans de Dick qui sont particulièrement caractérisés par une alternance fréquente entre le subjectif et l'objectif. Cet effet

---

<sup>116</sup> « After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney* » (1975), in F. Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2007 : 350). Nous soulignons.

<sup>117</sup> *Ibid.*

déroutant, il choisit de le nommer *incertitude ontologique*<sup>118</sup>, et l'emploie comme modèle pour une analyse de l'intertexte dans l'œuvre de Dick<sup>119</sup>. Précisons d'emblée que son approche « ontologique » du texte dickien ne repose pas sur la valeur philosophique du terme, mais est spécifiquement adaptée au domaine de la critique littéraire<sup>120</sup> : « in the realm of literary criticism [...], [ontology] is the critical meditation on the nature of being, existence or reality, as well as the basic categories of being and their relations, *as they are found in a piece of fiction.*<sup>121</sup> »

Rossi remarque qu'il existe dans la fiction de Dick une ontologie inusitée, « a condition in which characters (and readers) do not know what is real and what is not *in the text*, and must frantically search for the fictional reality behind the fictional

---

<sup>118</sup> Dans l'introduction à son ouvrage sur Dick, Rossi signale (2011 : 8) que Brian McHale relève qu'une propriété similaire, qu'il appelle « instabilité ontologique », est au cœur du roman *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, et qu'elle est une spécificité inhérente à toute la littérature postmoderne (voir « Modernist Reading, Postmodernist Text : The Case of *Gravity's Rainbow* », in B. McHale *Constructing Postmodernism*, 1992 : 61-86). Soulignons que les comparaisons entre la fiction de Pynchon et celle de Dick sont plutôt fréquentes. D'ailleurs, plusieurs commentateurs, dont Jean Baudrillard (dans *Simulacra and Simulation*, 1994), F. Jameson (dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, 1991), C. Palmer (2003) et Jason P. Vest (dans *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*, 2009), ont ouvertement adopté une approche postmoderniste de l'œuvre de Dick qu'ils considèrent comme un précurseur de ce courant de pensée : « Dick's fiction constitutes a critique of modernity : of postwar America, split between a suburban society and a national security state, divided between producers threatened with obsolescence and powerless consumers. It also develops an anticipation of what has now been defined as postmodernity, although the concept was not available to him : the regime of images and simulacra, the fading of the natural, the possibility that social institutions and ruling conditions are imaginary, fabricated things, and that there is no objective ground of reality. To speak very approximately, his novels and especially his short stories of the fifties emphasize the former (the critique of modernity), and his novels of the sixties and seventies emphasize the latter (the anticipation of postmodernity). » (Palmer, 2003 : 7)

<sup>119</sup> « Since ontological uncertainty has been repeatedly suggested as one of the fundamental critical issues in Dick's fiction, it is time to use it as a guideline for an intertextual analysis of his oeuvre — which may cover a large sample of his production. » (Rossi, 2011 : 9-10)

<sup>120</sup> L'emploi d'un terme qui tire son origine du domaine de la philosophie n'est pas complètement exagéré si l'on désire étudier Dick, connaissant l'intérêt particulier que l'auteur vouait à ce champ d'études (voir principalement *Shifting Realities* [1996], le recueil de ses écrits non-fictionnels édité par L. Sutin). Les préoccupations de Dick concernant la nature de la réalité ont d'ailleurs poussé Stanislaw Lem, qui est également cité par Rossi (2011 : 10), à faire une judicieuse remarque sur la perception typiquement dickienne d'un futur dystopique : « Dick seems to foresee a future in which abstract and highbrow dilemmas of academic philosophy will descend into the street so that every pedestrian will be forced to solve for himself such contradictory problems as "objectivity" or "subjectivity," because his life will depend upon the result. » (« Science Fiction : A Hopeless Case—with Exceptions » [1973], in *Microworlds*, 2012 : 79)

<sup>121</sup> Rossi, 2011 : 10. L'auteur souligne.

simulation, often aware that behind the simulation there may well be another simulation (a sort of succession or procession of simulacra)<sup>122</sup> ». Il ajoute que l'effet d'incertitude est tellement radical que nous en venons à considérer que ce qui a l'apparence de la réalité est effectivement réel<sup>123</sup>. Rossi reconnaît que l'incertitude ontologique chez Dick peut former le socle de la structure narrative d'un roman<sup>124</sup> et infiltrer l'instance énonciative, mais elle peut également se révéler à travers des êtres ou des objets (Rossi, 2011 : 14, 19).

Parmi les dispositifs narratifs produisant l'incertitude ontologique<sup>125</sup> chez Dick, Rossi en répertorie plusieurs qui présentent les motifs typiques de la science-fiction<sup>126</sup> :

1. Les univers parallèles : des récits qui explorent de manière uchronique certains grands événements du passé (comme le propose *High Castle*, où l'Amérique est sous le contrôle conjoint de l'Allemagne nazie et du Japon impérial, puisque les forces de l'Axe sont sorties victorieuses de la Seconde Guerre mondiale).

2. Les « Finite Subjective Realities<sup>127</sup> » : des micro-univers parallèles (« pocket parallel universes »), projetés par l'esprit d'un seul individu grâce à des drogues ou à l'aide d'une technologie permettant de simuler la réalité ; ou des univers délirants, hallucinés par un être mentalement dérangé (qu'il soit paranoïaque, schizophrène ou souffrant d'un autre trouble mental)<sup>128</sup>. Mentionnons que ces mondes ont un statut

---

<sup>122</sup> *Ibid.* : 10-11. L'auteur souligne.

<sup>123</sup> « The uncertainty is so radical that we might even find out that what looks only apparently real is *actually* real, after all. » (*Ibid.* : 11. L'auteur souligne.)

<sup>124</sup> Comme cela se produit dans *A Maze of Death*, où l'univers des personnages naît d'une fusion polyencéphalique.

<sup>125</sup> Il est tout à fait pertinent de qualifier d'« ontologique » le caractère incertain de quelques-uns des éléments rencontrés dans la fiction de Dick, car, comme Rossi l'affirme : « in Dick the uncertainty [...] is about what worlds, people, objects *are*. » (Rossi, 2011 : 15. L'auteur souligne.)

<sup>126</sup> Se référer à la section « How to Produce Ontological Uncertainty : Towards a Map of Dickian Uncertainty » de l'introduction de l'ouvrage de Rossi, 2011 : 16-20.

<sup>127</sup> Les FSRs sont des mondes hallucinés, à l'instar de ceux créés par le schizophrène psionique Manfred Steiner de *Time-Slip*.

<sup>128</sup> Dans le roman *Flow My Tears, the Policeman Said*, Jason Taverner, une célèbre personnalité publique, est transporté accidentellement à l'intérieur d'un monde où il n'a aucune identité et où il ne

éphémère, si bien qu'ils peuvent se dissoudre à tout moment ; aussi, puisqu'ils sont en quelque sorte des univers privés (c'est-à-dire que la réalité interne qui les gouverne est le produit d'un seul esprit), les lois naturelles qui les régissent peuvent être trafiquées selon les caprices et les envies de leur créateur.

3. Le voyage dans le temps : chez Dick, les déplacements temporels impliquent autant le passé (*The Simulacra*) que le futur (*Dr. Futurity* [1960], *The Penultimate Truth*). Ce thème fondamental de la science-fiction produit forcément de l'incertitude ontologique, puisque toute action entreprise lors de l'expédition peut créer des remous assez puissants pour changer le cours de l'Histoire telle qu'elle était connue avant le départ de l'explorateur.

4. L'androïde<sup>129</sup> : ces machines construites à l'image d'un être humain génèrent de l'incertitude ontologique, car dans les récits où apparaît cette figure, les personnages en arrivent à douter de leur propre nature humaine ou de celles des autres<sup>130</sup> (voir *Build You* et *Androids*). La manipulation de la mémoire (effacement, implantation de faux souvenirs, etc.), un thème dickien récurrent et souvent lié à la figure de l'androïde, peut aussi amplifier l'impression d'équivoque pour le lecteur.

5. La présence d'objets factices. Pensons, entre autres, aux documentaires historiques contrefaits de Gottlieb Fischer (*The Penultimate Truth*), ou aux « faux » pistolets Colt de Nobusuke Tagomi (*High Castle*) : « Sometimes these objects have a

---

trouve aucune preuve de son existence passée. Ce n'est qu'après l'autopsie d'Alys Buckman, la sœur de l'antagoniste du récit, que le lecteur comprend que le monde parallèle dans lequel est coincé Taverner est né des effets secondaires d'une drogue expérimentale appelée KR-3. Heureusement pour Taverner, la mort d'Alys lui permet de réintégrer sa propre réalité. Dans *A Maze of Death*, on découvre que c'est la fusion polyencéphalique de quatorze membres d'un équipage coincé en orbite autour d'une étoile morte qui façonne, pour leur seul divertissement, la planète Delmak-O. Enfin, nous avons vu dans notre exploration de *Time-Slip* comment les pouvoirs spéciaux du schizophrène psionique Manfred Steiner lui permettent de rompre la réalité de ceux qu'il infecte par son insidieuse présence tentaculaire, en leur imposant son propre monde halluciné.

<sup>129</sup> La figure de l'androïde se distingue de celle du robot, dont l'apparence générale n'est pas forcément humanoïde, et du cyborg, étant donné que ce dernier demeure un être humain à qui l'on a greffé des organes mécaniques artificiels.

<sup>130</sup> « Ontological uncertainty may also be embodied in the figure of the robot/android which looks human but is not (and sometimes may even believe it is human). [...] Here characters are uncertain about the real nature of other human beings, or themselves. » (Rossi, 2011 : 18)

great importance for the events told in the novels, so that their authenticity or falseness can change the sense of what is happening.<sup>131</sup> »

6. L'utilisation ou l'abus de drogues : l'incertitude ontologique produite ici diffère de celle évoquée au point 2, dans la mesure où la consommation de drogues n'affecte pas nécessairement la réalité interne du récit mais vient plutôt troubler l'identité du toxicomane<sup>132</sup> (*Now Wait For Last Year, A Scanner Darkly*).

7. Le progrès technologique. Dans le cas présent, ce sont des innovations technologiques qui génèrent de l'incertitude ontologique : certains objets produisent une réalité virtuelle<sup>133</sup> (*Androids, The Divine Invasion* [1981]), et d'autres permettent l'existence de réalités artificielles, inauthentiques, qui sont entretenues et alimentées par de la propagande politique mensongère provenant des médias de masse (*Time Out of Joint, The Simulacra, The Penultimate Truth*)<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Par exemple, dans *Scanner*, l'Agent Spécial Fred doit investiguer une bande de consommateurs de drogues qu'il a infiltrée sous le nom de Bob Arctor. En tant qu'agent d'infiltration, son identité demeure secrète auprès de ses compagnons de débauche et de son supérieur immédiat, mais son immersion au sein de la bande est si complète qu'il devient un jour, paradoxalement, le suspect principal de l'enquête qu'il doit mener. Malheureusement, les dommages cérébraux irréparables causés par sa dépendance progressive à la drogue « Substance [Death] » provoquent chez Fred/Bob un dédoublement de la personnalité qui l'empêche de se reconnaître en tant que Bob Arctor sur les bandes-vidéo qu'il doit examiner.

<sup>133</sup> Pensons entre autres aux « boîtes à empathie » (« Empathy Boxes ») de *Androids*, qui permettent aux utilisateurs de joindre momentanément un large réseau où s'effectue un partage émotionnel unique ayant pour but d'atteindre la fusion avec Wilbur Mercer, un (faux-)maître spirituel, et de « revivre » solidairement sa souffrance (voir *Androids 2* : 21-25, où John Isidore accomplit son rituel quotidien de fusion mercerienne). Tandis que dans *The Divine Invasion*, un réservoir cryogénique maintient Herb Asher dans un état de « semi-vie » (« half-life »), en le projetant dans un espace virtuel à l'intérieur duquel il revit certains événements marquants de sa vie.

<sup>134</sup> Ainsi, dans *Time*, Ragle Gumm est certain de vivre en 1959 dans une banlieue paisible, typiquement américaine, quand, dans les faits, on le maintient captif au sein d'une réalité forgée de toutes pièces pour accommoder ses talents de tacticien, après qu'il a montré des signes de démence. Lorsqu'il croit se divertir en jouant au jeu de « Where-Will-the-Little-Green-Man-Be-Next ? » d'un journal local, duquel il est le champion incontesté des deux dernières années, il prédit plutôt la cible des attaques nucléaires lancées par les rebelles lunaires, qui se battent pour l'indépendance de leur colonie. À travers diverses péripéties kafkaïennes, Gumm démasque graduellement les éléments incohérents de cette réalité fabriquée et découvre qu'il vit non pas en 1959 mais bien en 1998.

8. L'amnésie. Ce thème entretient l'incertitude ontologique autant chez les lecteurs que chez les personnages, car un savoir nécessaire à l'intrigue nous est révélé par étapes (*The Game-Players of Titan*, *The Divine Invasion*).

9. La polyphonie. Chez Dick, l'effet polyphonique produit un réseau complexe de sens habituellement obtenu par la technique narrative de la focalisation interne multiple, où certains événements sont relatés selon le point de vue de différents personnages<sup>135</sup>. Dans les romans où apparaît une polyphonie narrative<sup>136</sup>, l'incertitude ontologique est créée par le fait que chaque individu vit dans un univers bien à lui : « the basis of much of my twenty-seven years of professional writing [is] the attempt to get into another person's head, or another creature's head, and see out from his eyes. [...] I began to develop the idea that each creature lives in a world somewhat different from all the other creatures and their worlds.<sup>137</sup> »

Comme nous pouvons le constater par cet inventaire, les récits de Dick produisent de l'incertitude ontologique de diverses manières et à différents degrés. *VALIS*<sup>138</sup> n'y échappe pas, car ce roman particulier, qui oscille entre le réalisme et la science-fiction théologico-religieuse puisqu'il contient plusieurs fragments autobiographiques tirés des expériences spirituelles de Dick, entretient bel et bien une forme d'incertitude, ne serait-ce que sur son appartenance à un genre littéraire spécifique<sup>139</sup>. Ainsi, il serait tout à fait pertinent, comme le fait Rossi<sup>140</sup>, d'analyser

---

<sup>135</sup> « Ontological uncertainty is generated because the story is told through a web of points of view, each one with a very different conception of what is subjective and what is objective in the shared world. » (Rossi, 2011 : 111.)

<sup>136</sup> Voir particulièrement *High Castle*, *Time-Slip*, *Dr. Bloodmoney*, *The Simulacra* et *Clans of the Alphane Moon*.

<sup>137</sup> Dick, cité par L. Sutin (2005 : 71).

<sup>138</sup> Précisons ici les variations orthographiques que nous emploierons pour différencier les diverses occurrences du mot « Valis » dans notre étude : *VALIS* renvoie au titre du roman ; *Valis* réfère au titre du film produit par les Lampton et Brent Mini ; tandis que l'acronyme VALIS (Vast Active Living Intelligence System) est utilisé pour identifier l'entité divine, aussi appelée Zebra, communiquant avec Horselover Fat.

<sup>139</sup> Œuvre hybride, *VALIS* est au croisement des genres : il relève à la fois de l'autofiction, de la littérature apocalyptique et de la science-fiction.

<sup>140</sup> Dans son analyse de *VALIS*, Rossi affirme que l'incertitude ontologique du roman est générée principalement par le jeu de déplacements des genres littéraires (« genre shunts ») auquel Dick

l'incertitude ontologique que *VALIS* génère selon le concept d'hybridation des genres littéraires. Pourtant, il nous semble que la plupart des études sur *VALIS*<sup>141</sup> omettent d'analyser la crise identitaire du sujet et la manière dont celle-ci est représentée dans la mise en récit. C'est ce que nous projetons de faire ici. Nous nous proposons d'étudier comment l'incertitude entourant l'identité de Phil Dick traverse tout le récit. Après avoir situé la relation qu'entretient le narrateur Phil Dick avec l'acteur principal du récit, soit son double Horselover Fat, nous verrons comment, dans la première partie du roman, Phil récupère progressivement le discours attribué en général à Fat pour le faire sien. Ensuite, nous identifierons les sections du texte où Phil laisse tomber le masque du narrateur « objectif » qu'il prétend être<sup>142</sup>, et nous verrons comment ces perturbations narratives contribuent à nourrir la dualité interne de Phil, en plus de produire l'énonciation schizophrène du texte. Après avoir établi comment Phil devient finalement un allié de la quête spirituelle de son double, nous analyserons les facteurs qui mènent à l'absence soudaine de Horselover Fat et qui sont à l'origine de son retour.

Mais avant d'aborder notre étude de la crise subjective de Phil Dick, ainsi que son impact sur la structure énonciative *et* narrative du texte, esquissons le portrait de la folie qui traverse le roman.

---

s'adonne, brouillant de la sorte les attentes de son lectorat. D'après lui, et c'est aussi la lecture qu'en fait Palmer (2003 : 228-237), le roman oscille, tout au long de sa trame narrative, entre deux principaux genres : d'une part, l'autobiographie réaliste/fictive (Palmer note à juste titre : « in reading the early part of [*VALIS*] we can feel readily enough that the text is hardly making a fiction at all ; it is reporting what must have happened to Philip K. Dick, what he did, how he messed up, what he learnt. So it is with the later part of [*VALIS*], but with a very different effect » [2003 : 229]) ; et d'autre part, la science-fiction religieuse, ce qui produit « a constellation of small collisions » (Rossi, 2011 : 219). Voir le chapitre « Amateur Questers : *VALIS* and Its Quandaries » de Rossi (2011 : 209-233), et son tableau 8.1 consacré au jeu de déplacements des genres (2011 : 229-230).

<sup>141</sup> En plus de celles de Robinson (2005), Palmer (2003) et Rossi (2011), voir les réflexions de Peter Fitting (« Reality as Ideological Construct » [1983]), John Huntington (« Authenticity and Insincerity » [1988]), Scott Durham (« From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism » [1988]) et Eric S. Rabkin (« Irrational Expectations : or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick » [1988]) — les textes de Fitting, Huntington, Durham et Rabkin sont tous contenus dans l'ouvrage *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies*, édité par R. D. Mullen (1992).

<sup>142</sup> « I am Horselover Fat, and I am writing this in the third person to gain much-needed objectivity. » (*VALIS* 1 : 11)

## Il danse avec les fous

S'il est vrai que le thème de la folie revient de manière cyclique pendant la période féconde de PKD<sup>143</sup> — qui s'étend de 1962 à 1970, et pendant laquelle il écrit et publie un peu plus de vingt romans —, il faut noter que dans la dernière phase de sa vie d'écrivain, la folie agit plutôt comme toile de fond en structurant *et* l'intrigue *et* le cadre énonciatif du texte. Elle n'est pas que symbolisée par une fonction narrative spécifique produisant un effet de lecture passager (constituant ainsi une exception par rapport à l'ensemble de la mise en récit — pensons à l'usage de la technique du flux de conscience dans *Time-Slip* ou aux épisodes schizophrènes où Manfred Steiner infecte le réel des autres). La folie ne s'incarne plus strictement dans des individus pour faire d'eux les représentants symptomatiques des profonds changements sociétaux d'un futur hypothétique ; tel qu'on le voit avec Jack Bohlen dans *Time-Slip* et Pris Frauenzimmer dans *Build You*, la folie fait d'eux des êtres marginaux, ce qui les maintient en marge d'une normalité à laquelle ils prennent toutefois activement part, chacun à sa manière<sup>144</sup>. À partir de *Flow My Tears*, et encore plus avec *Scanner* et *VALIS*, la folie *est* la normalité.

En effet, dès le premier chapitre de *VALIS*, nous apprenons que non seulement le narrateur/acteur (Phil Dick/Horselover Fat) est atteint de folie (ce qui teinte son discours de plusieurs manières<sup>145</sup> — nous y reviendrons), mais la société elle-même ainsi que ceux qui la gouvernent le sont aussi : « This time in America—1960 to

<sup>143</sup> En raison de la confusion possible entre Philip K. Dick l'écrivain et Phil Dick le narrateur de *VALIS*, nous utiliserons seulement les initiales PKD lorsque nous ferons référence à l'auteur.

<sup>144</sup> Malgré son passé schizophrène, Jack a un emploi d'une importance cruciale pour la colonie martienne (réparateur en tout genre) et maintient une probité professionnelle irréprochable, tandis que Pris est l'architecte principale derrière la conception des androïdes que MASA Associates veulent commercialiser.

<sup>145</sup> Puisque *VALIS* présente une forme narrative au Je, la véracité du témoignage de Phil Dick — tout comme celui de Louis Rosen dans *Build You* — est contestable.

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. [...] The authorities became as psychotic as those they hunted. [...] Everyone was fucked up [...]. There wasn't a sane person left in Northern California. » (*VALIS* 1 : 11-12, 17) Dans ce roman, la folie a certes des racines sociopolitiques, mais à l'instar de *Time-Slip* et *Build You* elle est virale, et n'épargne personne : « [Horselover] Fat had lost his own wife [...] to mental illness. It was like a plague. » (*VALIS* 1 : 11) Tout de même, les conflits émotionnels irrésolus demeurent encore une des causes possibles de la maladie, car d'entrée de jeu, on apprend que les tendances suicidaires d'une amie intime (et sa mort) ont gravement affecté l'équilibre psychologique de Phil Dick (qui se cache sous l'identité de son double, Horselover Fat) : « Horselover Fat's nervous breakdown began the day he got the phonecall from Gloria asking if he had any Nembutals. He asked her why she wanted them and she said that she intended to kill herself. [...] That's when Fat began to go nuts. At the time he didn't know it, but he had been drawn into an unspeakable psychological game. There was no way out. Gloria Knudson had wrecked him. » (*VALIS* 1 : 9-10) Quoique le narrateur mentionne que l'origine de la maladie de Fat soit liée à la détresse psychologique de Gloria, il nous informe aussi que Fat traîne une longue feuille de route en matière de troubles mentaux, ceux-ci ayant été alimentés entre autres par une consommation excessive de drogues<sup>146</sup>.

Dans *VALIS*, il semble que la folie pénètre toutes les sphères de la vie, si bien qu'au bout du compte, il devient impossible de distinguer le sain d'esprit du psychotique. Gare à celui qui se lance dans des spéculations hasardeuses sur la maladie mentale :

Who really was the insane one ? Gloria or himself (probably himself) or her ex-husband or all of them, the Bay Area, not insane in the loose sense of the

---

<sup>146</sup> « It had been Fat's delusion for years that he could help people. 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). » (*VALIS* 1 : 9) Le fait que Fat a eu besoin de soins psychiatriques récurrents se révèle plutôt significatif lorsqu'on tente de cerner son profil psychologique.

term but in the strict technical sense ? Let it be said that one of the first symptoms of psychosis is that the person feels perhaps he is becoming psychotic. It is another Chinese fingertrap. You cannot think about it without becoming part of it. By thinking about madness, Horselover Fat slipped by degrees into madness. (*VALIS* 1 : 17)

Force est de constater que *VALIS* met en scène un monde fou, peuplé et dirigé par des fous. Par conséquent, si la folie est un piège impossible à éviter, si personne n'est à l'abri de sa menace permanente, si elle a incrusté les structures fondamentales de la société au point où perdre la tête est une réaction appropriée face au réel<sup>147</sup>, il est compréhensible que le narrateur soit tenté d'atteindre une certaine forme de normalité en projetant sa folie sur un être imaginaire (Horselover Fat). Précisons toutefois la nature exacte de la folie de Fat, car bien qu'il soit apparemment prédisposé à des rechutes périodiques dans la psychose, son délire a atteint un sommet plutôt singulier : Fat est fou de Dieu.

En effet, affaibli par son déclin graduel dans la dépression, la psychose et l'isolation<sup>148</sup>, Fat est « sauvé » par une étrange lumière divine. Sa vie prend alors une nouvelle direction, ce qui, on le verra, n'est pas nécessairement pour Fat une bénédiction en soi. Notons les circonstances de sa théophanie, laquelle ressemble curieusement à la révélation de Saul (Paul de Tarse) sur le chemin de Damas<sup>149</sup> : « God, he told us, had fired a beam of pink light directly at him, at his head, his eyes ; Fat had been temporarily blinded and his head had ached for days. [...] Fat was spiritually haunted by that color. [...] He lived for that light, that one particular color. However, he could never really find it again. Nothing could generate that color for light but God. » (*VALIS* 2 : 20) Depuis ce jour fatidique, Fat est convaincu que Dieu l'a guéri complètement ; pourtant, Phil, le narrateur de son incroyable récit — qui est

---

<sup>147</sup> « What [Fat] did not know then is that it is sometimes an appropriate response to reality to go insane. » (*VALIS* 1 : 10)

<sup>148</sup> « We worried about [Fat being arrested] and about his slow decline into depression and psychosis and isolation. » (*VALIS* 2 : 19)

<sup>149</sup> Voir le récit de Saul tiré du livre des *Actes des Apôtres*, chapitre 9, versets 3-9.

aussi le sujet de l'expérience — admet que d'une certaine manière, Dieu a rendu Fat encore plus malade<sup>150</sup>.

Ainsi, quoiqu'elle s'alimente de conflits émotifs non résolus, la folie du narrateur/acteur atteint une phase critique lorsqu'il y a contact avec le divin. « God-madness<sup>151</sup> » est le terme exact qu'emploie Phil pour désigner ce « mal » spécifique dont Fat est affligé. On ne peut manquer de souligner le paradoxe qui frappe la notion de théophanie : l'apparition divine peut provoquer l'extase, mais elle peut aussi plonger celui ou celle qui en est le témoin privilégié dans les affres de la démence. Ce qui est certain, c'est que cette contradiction est à la base de l'incertitude engendrée par le roman de PKD. Parce qu'il confesse avoir été touché, voire élu par Dieu, ce qui lui vaut les railleries les plus mesquines de la part de ses camarades, Horselover Fat est considéré comme mentalement dérangé. Cependant, la découverte du film *Valis* à mi-chemin du roman provoque un renversement spectaculaire de l'intrigue, puisque le long-métrage valide en quelque sorte les allégations « fantaisistes » de Fat concernant sa rencontre avec le divin, ce qui le métamorphose en prophète des temps nouveaux. Ainsi, s'il était auparavant perçu comme un fou, le film *Valis* le fait passer pour un sage<sup>152</sup>. Ce changement de statut ne résoudra pas pour autant l'ambiguïté de la relation entre Phil Dick et son double, Horselover Fat. L'auteur prend bien soin de garder floue la frontière entre folie et lucidité.

---

<sup>150</sup> « I'm not sure God did anything at all for him ; in fact in some ways God made him sicker. This was a subject on which Fat and I could not agree. Fat was certain that God had healed him completely. That is not possible. » (*VALIS 2* : 18)

<sup>151</sup> *VALIS 3* : 31.

<sup>152</sup> Concernant l'idée entourant la sagesse du fou, voir saint Paul, 1<sup>re</sup> épître aux Corinthiens, chapitre 3, verset 18. En explorant la figure historique de la mystique chrétienne (à travers, entre autres, Maître Eckhart, Jean de la Croix et Thérèse d'Avila) et en évoquant les images de différents parias (par exemple, le fou, l'idiot, l'enfant, la femme ou l'errant), l'historien Michel de Certeau souligne lui aussi, et avec une grande justesse, la sagesse particulière qu'ils portent en eux. Voir M. de Certeau, *La fable mystique : XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, t.1* (1987).

Maintenant que nous avons déterminé les différentes sources pouvant mener à la folie dans *VALIS*<sup>153</sup>, observons comment Phil Dick organise le témoignage de sa propre chute dans la démence. Nous verrons que le texte comporte une structure narrative<sup>154</sup> ainsi qu'une dimension discursive des plus particulières. De cette manière, nous pourrions plus aisément cerner les divers procédés responsables de l'incertitude ontologique à l'œuvre dans le roman.

### De la subjectivité en question

Dans son séminaire portant sur les écrits techniques de Freud<sup>155</sup>, Jacques Lacan souligne qu'en analyse, « le fait que le sujet revive, se remémore [...] les événements formateurs de son existence, n'est pas en soi-même tellement important. Ce qui

---

<sup>153</sup> Rappelons-les brièvement ici. Dans *VALIS*, le contexte sociopolitique, la consommation de drogues, le contact avec le divin (ou une entité de dimension transcendante), les motions conflictuelles irrésolues ou les échecs personnels sont tous des motifs pouvant entraîner la folie. Aussi, tout comme la schizophrénie de *Time-Slip* et *Build You*, la folie dans *VALIS* peut se transmettre telle une infection virale. Mentionnons également que dans *VALIS*, PKD évite de poser un diagnostic spécifique sur la santé mentale de ses personnages. Il préfère user de termes péjoratifs populaires et d'expressions imagées (« crazy », « mad », « totally nuts », « pure fool », etc.) pour rendre le portrait psychologique de Horselover Fat. À un seul moment, le narrateur nous renseigne sur les résultats d'un examen psychologique subi par Fat en thérapie : « Being in therapy at the time (Fat was always in therapy) he asked that a Rorschach Test be given to him to determine if he had become a schizophrenic. The test, upon his taking it, showed only a mild neurosis. » (*VALIS* 7 : 106) Toutefois, le discours du narrateur regorge de contradictions. Et puisque ces incohérences font partie intégrante de la structure narrative du roman, il n'est donc guère étonnant si Phil renverse ce qui a précédemment été affirmé en posant son propre diagnostic sur l'équilibre psychique de son double — même s'il prétend citer les conclusions de Kevin : « [In 1974,] Fat had begun a lurid schizophrenic episode to liven up to his drab life : he had seen pretty colors and heard comforting words, all generated out of his unconscious which had risen up and literally swamped him, wiping out his ego. In that psychotic state Fat had flailed around, deriving great solace from his "encounter with God," as he had imagined it to be. For Fat, total psychosis was a mercy. No longer in touch with reality in any way, shape or form, Fat could believe that Christ Himself held Fat in his arms, comforting him. » (*VALIS* 9 : 153)

<sup>154</sup> Pouvons-nous d'ailleurs réellement stipuler que tout le texte de *VALIS* entre dans le domaine de la fiction, puisqu'une majeure partie de son contenu témoigne des expériences passées de l'auteur, et relève donc de l'autobiographie ?

<sup>155</sup> Voir Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre 1 : Les écrits techniques de Freud* [1953-1954], 1998.

compte, c'est ce qu'il en reconstruit<sup>156</sup> ». Ce que le sujet doit reconstruire est sans aucun doute la singularité de son histoire, mais Lacan rappelle que « [l]'histoire n'est pas le passé. L'histoire est le passé pour autant qu'il est historisé dans le présent<sup>157</sup> ». Ces remarques nous semblent plutôt éloquentes pour cerner le sens de l'audacieux projet que PKD entreprend avec *VALIS*. Car n'est-ce pas le jeu auquel se prête le narrateur Phil Dick, soit celui de revisiter son passé afin de comprendre le désarroi dans lequel il est plongé suite aux expériences mystiques desquelles il prétend avoir été le témoin ?

Puisque Phil avoue dès le départ avoir créé Horselover Fat, un double de lui-même, afin de démystifier les éléments énigmatiques de son passé, on peut avancer que, dans un certain sens, il désire procéder à une autoanalyse de son cas en se prenant lui-même pour objet<sup>158</sup>. Nous verrons qu'il lui est très pénible de s'objectiver totalement, en laissant uniquement son double parler pour lui. Le texte comporte en effet, du moins dans sa première partie, deux discours distincts, deux voix qui s'entrechoquent constamment, au point que Phil ne peut plus résister à la tentation de s'immiscer dans le discours de Fat et de se le réapproprier de manière, disons, « inconsciente ».

Selon notre lecture de *VALIS*, le texte se divise en cinq parties, parmi lesquelles les quatre premières forment le noyau de la diégèse. La première, qui est aussi la plus longue et la plus complexe du roman, se centre sur les efforts entrepris par le narrateur pour discréditer les allégations (selon lui fantaisistes) de l'acteur du récit (qui s'avère être en fait un double de lui-même) selon lesquelles il aurait été en contact avec une entité surnaturelle d'origine divine. Cette première partie se distingue des autres par l'éclectisme échevelé de ses propos et par l'absence d'une intrigue romanesque traditionnelle. Elle se clôt avec l'invitation de Kevin au

---

<sup>156</sup> *Ibid.* : 27.

<sup>157</sup> *Ibid.* : 25.

<sup>158</sup> L'objectivation du sujet est, selon Lacan, au cœur de la progression analytique : « Comment progresse une analyse ? – sinon par les interventions qui poussent le sujet à s'objectiver, à se prendre lui-même pour objet. » (*Ibid.* : 317)

visionnement du film *Valis*. La seconde partie, elle, se compose de la description du film *Valis* par le narrateur, de son interprétation par Fat et sa bande, et du processus de formation de la *Rhipidon Society*<sup>159</sup>. Nous situons le début de la troisième partie au départ de leur quête, laquelle mène le groupe à la rencontre des artisans du film *Valis* et de Sophia, une enfant de deux ans qui est une incarnation terrestre de l'entité VALIS, et nous considérons que l'annonce de la mort de la fillette constitue sa conclusion<sup>160</sup>. La quatrième partie marque le retour de Horselover Fat, et l'évocation par Phil de ses vaines poursuites et errances à la recherche d'un nouveau messie<sup>161</sup>. Enfin, la cinquième partie représente le paratexte, qui est composé d'une définition du terme VALIS (placée en préambule du premier chapitre du roman) ainsi que d'une annexe intitulée *Tractates : Cryptica Scriptura*, un recueil d'énoncés cryptiques attribués à Horselover Fat. Ensemble, ces énoncés constituent les dogmes d'une nouvelle doctrine religieuse étrangement bigarrée, qui ne sont en réalité que des fragments de l'« exégèse » de Fat, gigantesque œuvre qui représente la somme de ses réflexions métaphysiques sur ses expériences mystiques<sup>162</sup>.

La première partie<sup>163</sup> met en scène le personnage de Horselover Fat par le biais de la narration au Je de Phil, où l'on apprend dès les premiers paragraphes que Phil et Fat sont en fait la même personne, bien qu'il faille attendre le chapitre 8 avant que le

---

<sup>159</sup> C'est-à-dire toute la partie du chapitre 9 qui succède au premier astérisque, ainsi que l'entièreté du chapitre 10 (p. 139-172 de notre édition).

<sup>160</sup> Soit les chapitres 11, 12 et 13 (p. 173-215).

<sup>161</sup> Cette partie se compose uniquement du chapitre 14 (p. 216-228), qui est le dernier du livre.

<sup>162</sup> Voir note no. 48 de notre chapitre I.

<sup>163</sup> Constituée du chapitre 1 jusqu'aux premières pages du chapitre 9 (p. 139 de notre édition), c'est-à-dire avant que ne débute le visionnement du film *Valis*. Cette transition est soulignée dans le texte original par un astérisque qui, étrangement, est absent de l'édition française du roman publiée dans la collection Folio de Gallimard (*SIVA* [Système Intelligent Vivant et Agissant], 2006 : 207). Mentionnons également que l'édition Gallimard comporte deux autres modifications importantes : la définition du terme VALIS, placée en exergue du récit dans la version anglaise, et le caractère gras des entrées de l'annexe, par lequel on les distingue dans le corps du texte, ont été retranchés. Ces suppressions, qui peuvent sembler mineures aux yeux de n'importe quel lecteur, ont pourtant un impact significatif. D'une part, la définition de VALIS ajoute une couche supplémentaire au jeu dialectique des oppositions qui ponctuent le récit, et, d'autre part, le caractère gras permet de souligner la présence de Fat au sein de la rhétorique du récit, ce qui a pour effet de brouiller la subjectivité du narrateur en faisant de son double une entité distincte de lui-même.

narrateur soit nommé par son prénom<sup>164</sup>, tandis que ce n'est qu'au chapitre 10 que le ridicule sobriquet dont il a affublé son double est déchiffré par Eric Lampton<sup>165</sup>. Il faut mentionner aussi que la nature fictive du narrateur, qui tient un rôle essentiel dans l'intrigue en participant activement aux événements qu'il a la responsabilité de narrer, se complexifie par les différents fragments autobiographiques que PKD choisit d'insérer ponctuellement dans le récit. Ainsi, on apprend très tôt que, tout comme l'auteur, le narrateur est un écrivain professionnel de science-fiction (*VALIS* 1 : 12) ; plus loin (*VALIS* 7 : 107), Phil affirme avoir écrit *A Scanner Darkly*, duquel il récupère un passage (légèrement modifié de l'original<sup>166</sup>) qui, selon lui, offre une explication scientifique à l'une des « visions » de Fat ; l'appel d'Eric Lampton interrompt la production d'un texte qui servira d'introduction au livre *The Golden Man* (1980), un recueil de nouvelles offrant un panorama de ses vingt-cinq années d'écriture<sup>167</sup> ; sans compter Hollywood, qui s'intéresse aussi à ses œuvres dans le but de les adapter au cinéma<sup>168</sup>.

<sup>164</sup> C'est dans un moment d'extrême souffrance, où Fat éprouve une angoisse liée au silence et à l'absence de l'entité transcendante qui s'est révélée à lui, que le double divulgue le nom du narrateur « objectif » de son histoire : « “Phil,” Fat said, “if I don't find [The Savior], I'm going to die.” » (*VALIS* 8 : 129)

<sup>165</sup> « “Was it you who got—well, let's see. Got told things.” / “The information was fired at my friend Horselover Fat.” / “But that's you. ‘Philip’ means ‘Horselover’ in Greek, lover of horses. ‘Fat’ is the German translation of ‘Dick.’ So you've translated your name.” / I said nothing. » (*VALIS* 9 : 168) Comme le remarque U. Rossi, PKD a commis une erreur lors de ce passage. Il a inversé ce qui doit être traduit : c'est *dick* qui est la traduction allemande de « fat » (Rossi, 2011 : 225).

<sup>166</sup> Dans *VALIS* (7 : 107), on lit : « nobody was trying to contact him telepathically, with or without microwave boosting... », tandis que dans *Scanner* (2 : 22-23), il est plutôt écrit : « nobody was trying telepathically, with or without microwave boosting, to contact him. » Le passage auquel se rapporte cette phrase remplit une double fonction : dans *Scanner*, il explique l'inspiration qui a poussé un certain S. A. Powers à inventer le « scramble suit », un costume « aux mille et uns visages » permettant de préserver l'anonymat des agents d'infiltration ; alors que dans *VALIS*, où Phil s'en sert pour élucider de manière scientifique une des visions étranges de Fat (selon lui, l'expérience de Fat résulterait plutôt d'un dysfonctionnement neurologique passager), il permet de souligner le jeu des oppositions qui ponctue le texte : ici, la science s'oppose au surnaturel. Sans compter que l'intégration du passage de *Scanner*, un roman qui existe *réellement* à l'extérieur de la trame narrative de *VALIS*, participe au sentiment d'incertitude ontologique qui se dégage de la figure du narrateur, puisque la filiation directe de Phil avec l'auteur (PKD) vient brouiller la qualité fictive de son personnage, en plus de mettre en doute l'appartenance du récit au domaine de la fiction.

<sup>167</sup> Le texte introductif auquel Phil fait référence est contenu dans le recueil de nouvelles *The Golden Man*, édité par Mark Hurst et publié en 1980. Que PKD ait pris le soin de signaler cette information

Deux autres personnages méritent notre attention, car ils agissent en premier lieu à titre de commentateurs des théories « loufoques » de Fat sur ses expériences mystiques, et deviennent ensuite des témoins privilégiés de sa formidable métamorphose en « prophète » ; selon nous, ils doivent être considérés comme des doubles complémentaires de Phil, bien qu'ils soient aux antipodes l'un de l'autre. En sa qualité de cynique et d'athée (du moins en début de récit — nous verrons plus loin comment il en vient à se rallier à la quête mystique de Fat), Kevin demeure le principal instigateur (secondé par Phil) des incessantes railleries à l'endroit des propos « échevelés » de Fat : « It was a mainstay of Kevin's bag of verbal tricks that the universe consisted of misery and hostility and would get you in the end. He looked at the universe the way most people regard an unpaid bill ; eventually they will force payment. » (*VALIS 2* : 27) De son côté, David incarne le catholique compatissant, toujours prêt à relancer le débat de manière cordiale. David croit en l'imperfection de la nature humaine et est plus enclin que Kevin à tolérer le discours extravagant de Fat : « Being a Catholic, David always traced everything wrong back to man's free will. » (*VALIS 2* : 28)

En revisitant sa chute dans l'irrationnel, Phil passe par toute une gamme d'émotions. Le parcours initiatique qu'il entreprend en revenant sur son passé (mais en l'historisant dans le présent de l'écriture) lui est assez pénible, au point que, dans un premier temps, il feint de ne pas reconnaître pour sien les événements qui ont marqué négativement sa vie. Pour se départir de l'impitoyable douleur que leurs

---

bibliographique en tant que note de bas de page dans *VALIS* (10 : 166) — détail qui est pourtant absent de l'édition française du roman —, confirme que l'écrivain désire délibérément brouiller la frontière entre fiction et réalité. Mentionnons également que ce texte introductif, « "Introduction" to *The Golden Man* » (1980), est inclus dans *Shifting Realities* (1996 : 84-95).

<sup>168</sup> Dans l'épisode où Kevin déclare qu'ils doivent tout tenter pour contacter les créateurs du film *Valis*, Phil évoque que certains producteurs de cinéma détiennent les droits d'adaptation de ses romans (qui ont bien sûr été écrits par PKD) *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* et *[The] Three Stigmata [of Palmer Eldritch]*, tandis que ceux pour *[The] Man in the High Castle* ont expiré sans être renouvelés. Voir *VALIS 9* : 150.

souvenirs évoquent, il recourt à la projection<sup>169</sup> et à l'humour, qui sont des mécanismes de défense. Ainsi, ce n'est plus lui qui, lors d'un voyage à Vancouver en 1972, a commis une tentative de suicide, c'est Fat (*VALIS* 1 : 10) ; il emploie la même tactique de projection pour dénoncer une seconde tentative infructueuse : « In 1976, totally crazy with grief, Horselover Fat would slit his wrist (the Vancouver suicide attempt having failed), take forty-nine tablets of high-grade digitalis, and sit in a closed garage with his car motor running—and fail there, too. » (*VALIS* 1 : 10-11) Après le suicide de Gloria, Phil souligne, avec sarcasme et désinvolture, à quel point cet événement tragique a entraîné Fat (donc, lui-même) encore plus loin dans la mélancolie et l'autodestruction :

[And so] 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. For two months, after he learned of Gloria's suicide, he cried and watched TV and took more dope—his brain was going too, but he didn't know it. Infinite are the mercies of God. (*VALIS* 1 : 11)

Le thème du divin se dessine en filigrane dans le discours de Phil ; mais ici, sa fonction sert à accentuer le ton moqueur, presque condescendant, de sa narration. Puisque le divin est investi par Phil d'une autorité indiscutable, il surgit dans le discours à travers l'humour.

En début de récit, Phil déclare ouvertement que Fat et lui sont des doubles, lui-même incarnant le versant lucide — puisqu'il désire jeter un regard plus éclairé sur son passé tumultueux —, Fat tenant le rôle du déséquilibré. Si au départ le fait de se scinder en deux relève d'un choix d'écriture, il demeure que Phil doit s'accoutumer à

---

<sup>169</sup> La projection peut être définie comme une « opération par laquelle un sujet situe dans le monde extérieur, mais sans les identifier comme tels, des pensées, des affects, des conceptions, des désirs, etc., croyant de ce fait à leur existence extérieure, objective, comme un aspect du monde. Dans un sens plus étroit, la projection constitue une opération par laquelle un sujet rejette dans le dehors et localise dans l'autre personne une pulsion qu'il ne peut pas accepter pour sa personne, ce qui lui permet de la méconnaître en lui-même ». (Entrée « Projection », in R. Chemama et B. Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, 2005 : 325-326)

ce jeu de rôle afin que l'illusion narrative soit pleinement réussie. En effet, le texte comporte trois moments d'« hésitation ontologique », s'apparentant à des lapsus, où Phil oublie que l'acteur de son récit est Horselover Fat et non lui-même : « The night before, Bob and I—I mean, Bob and Horselover Fat—drove to Oakland to see the movie *Patton*. » (*VALIS* 1 : 12) ; « The Knudsons mailed me the photo a month—mailed Horselover Fat the photo a month—after Gloria's funeral. Fat had written asking for a photo of her. » (*VALIS* 1 : 15) ; « In all my reading I have—I mean, Horselover Fat has—never found anything more significant as an insight into the nature of reality. » (*VALIS* 3 : 39) Remarquons que ces trois moments d'étourderie, des erreurs immédiatement rectifiées mais qui ont tout de même été conservées dans le corps du texte<sup>170</sup>, sont instructifs pour notre analyse de la subjectivité de Phil.

À première vue, nous pourrions croire que le narrateur n'a pas tout à fait maîtrisé le jeu de substitution auquel il désire s'adonner. En examinant de plus près le premier énoncé, nous pourrions aussi expliquer l'erreur de Phil par le fait qu'il redoute le moment où il devra faire ses adieux à une amie proche, puisque leur sortie au cinéma a été prévue le soir qui précède le service funéraire de Gloria. Pourtant, ces raisonnements ne nous satisfont pas. N'est-il pas plus significatif de dire que le film *Patton* rappelle le film *Valis*, lequel vient authentifier le contact de Fat avec le divin, expérience déstabilisante que Phil tente désespérément de rejeter sur la folie de son double ?

En ce qui concerne la demande de photo de Gloria, même si Phil affirme qu'elle et Bob n'étaient qu'un couple d'amis que son épouse et lui-même fréquentaient de temps à autre, il est clair que cette femme ne lui était pas indifférente, d'autant plus qu'il souligne que le désir de mort de Gloria est l'élément qui a déclenché l'entrée de Fat dans la folie<sup>171</sup> : « I did not love Gloria Knudson, but I

---

<sup>170</sup> Puisque Phil est l'auteur et le narrateur de sa propre histoire, on présume qu'il aurait simplement pu supprimer ces erreurs lors de la relecture de son manuscrit.

<sup>171</sup> Voir la phrase d'ouverture du premier chapitre de *VALIS*, précédemment citée dans notre section « Il danse avec les fous » (p. 58) : « Horselover Fat's nervous breakdown began... » (*VALIS* 1 : 9)

liked her. In Berkeley, she and her husband had given elegant parties, and my wife and I always got invited. Gloria spent hours fixing little sandwiches and served different wines, and she dressed up and looked lovely, with her sandy-colored short-cut curly hair. » (*VALIS* 1 : 11)

Enfin, la troisième hésitation concerne les lectures érudites de Fat. Dans ce passage, Phil vient tout juste de citer un ouvrage sur la philosophie grecque antique<sup>172</sup> qui aborde l'hypothèse selon laquelle la réalité perçue par nos sens pourrait n'être qu'un simulacre destiné à voiler l'existence d'une autre réalité plus « authentique ». Précisons que l'idée de la facticité de la réalité provient de deux aphorismes fréquemment étudiés de l'œuvre d'Héraclite, soit le *fragment 123* (« “The nature of things is in the habit of concealing itself.” ») et le *fragment 54* (« “Latent structure is master of obvious structure” »), que Phil cite (*VALIS* 3 : 39) pour appuyer sa réflexion sur la théophanie dont Fat affirme avoir fait l'expérience. En fait, la confusion subjective découle de la contradiction soulevée par Phil lorsqu'il tente d'expliquer *raisonnablement* le phénomène de la théophanie : « How are we to distinguish a genuine theophany from a mere hallucination on the part of the percipient ? » (*VALIS* 3 : 37) La folie de Fat est un « objet » d'étude pour Phil, mais ce dédoublement du narrateur ne permet pas pour autant de séparer sans reste le réel de l'hallucination :

So if reality “[is] to some extent ‘hidden,’” then what is meant by “theophany” ? Because a theophany is an in-breaking of God, an in-breaking which amounts to an invasion of our world ; and yet our world is only seeming ; it is only “obvious structure,” which is under the mastery of unseen “latent structure.” Horselover Fat would like you to consider this above all other things. 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. (*VALIS* 3 : 39)

---

<sup>172</sup> Il s'agit de l'étude *The Presocratics* de Edward Hussey, encore éditée à ce jour.

La confusion soulève la question du rapport au réel et de la subjectivité, thèmes privilégiés par l'écriture dickienne. Mais, que cherche à faire Phil le narrateur (et non pas PKD l'auteur) en réécrivant son histoire, si ce n'est à jouir dans le présent de l'écriture des événements chargés d'affects qui ont marqué sa vie ? Telle semble être maintenant la fonction de Horselover Fat : il est un enjeu de jouissance dans la mesure où, en le mettant en scène, Phil jouit des accomplissements de son double. Que les faits et événements attestés par Phil, mais (re)vécus par Fat, soient véridiques ou non n'ont pas vraiment d'importance. Ce qui importe, c'est ce qu'ils procurent comme plaisir ou déplaisir à celui qui les met en scène. Ainsi, ces trois moments de (con)fusion révèlent les désirs du sujet, et participent à leur façon au sentiment d'incertitude ontologique qui traverse le récit.

Pourtant, bien que Horselover Fat soit le double attesté de Phil Dick, et que la problématique de la subjectivité concerne principalement ce couple complémentaire et fusionnel, Phil nous informe que Fat a lui-même souffert d'un dédoublement de personnalité, pour le moins étonnant. En effet, en récapitulant les différentes visions qui ont propulsé Fat dans les méandres de la folie, Phil relève divers phénomènes ayant contribué à l'envahissement progressif de la psyché de son double par une entité autonome douée de conscience. C'est ainsi que le narrateur raconte comment cette entité menace d'usurper la relation privilégiée qu'il entretient avec son double. L'entité se présente tout d'abord chargée de radiation<sup>173</sup>, et irradie divers objets avant de pénétrer en Fat pour lui transmettre à la fois des données sensibles et une individualité distincte :

In Fat's opinion his apartment had been saturated with high levels of radiation of some kind. In fact he had seen it : blue light dancing like St. Elmo's Fire.

And, what was more, the aurora that sizzled around the apartment behaved as if it were sentient and alive. When it entered objects it interfered with their causal processes. And when it reached Fat's head it transferred—not just information to him, which it did—but also a personality. A personality which

---

<sup>173</sup> La menace du nucléaire est un thème commun à plusieurs œuvres de science-fiction américaines de l'après-guerre, époque d'où est issu PKD.

wasn't Fat's. A person with different memories, customs, tastes and habits.  
(VALIS 7 : 104)

Les effets de cette invasion sont tellement drastiques que son reflet dans la glace rend à Fat une autre image de lui-même, suscitant une inquiétante étrangeté : « Fat wore different clothes and carefully trimmed down his beard. When he looked in the bathroom mirror while trimming it he saw an unfamiliar person, although it was his regular self not changed. » (VALIS 7 : 104) Il s'avère que cette personnalité appelée Thomas, qui, pour Fat, est non pas un *même* mais un *autre*<sup>174</sup>, vit dans un autre présent que celui du récit, ce qui crée un grave effet d'incertitude ontologique chez le personnage qu'il envahit<sup>175</sup> :

Fat himself expressed it very well to me in early 1975 when he first began to confide in me. He called the personality in him living in another century and at another place "Thomas."

"Thomas," Fat told me, "is smarter than I am, and he knows more than I do. Of the two of us Thomas is the master personality." He considered that good ; woe unto someone who has an evil or stupid other-personality in his head !

I said, "You mean once you were Thomas. You're a reincarnation of him and you remembered him and his—"

"No, he's living now. Living in ancient Rome *now*. And he is not me. Reincarnation has nothing to do with it."

"*But your body,*" I said.

Fat stared at me, nodding. "Right. It means my body is either in two space-time continua simultaneously, *or else my body is nowhere at all.*"<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Dans son étude sur le « Complexe de Narcisse » (*Figures 1*, 1966 : 21-28), Gérard Genette généralise la figure du reflet, en soutenant qu'elle « est un double, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même* » (1966 : 21), quoiqu'il examine son usage uniquement dans la poésie baroque. Ici, il est clair que PKD ne se sert pas de Thomas comme d'un *même* de Fat (ce qui est la qualité du lien qui unit Phil à son propre double), voire un *même renversé*, c'est-à-dire analogue à un double négatif. Thomas est un *autre* au sens où son identité est radicalement distincte de celle de Fat, même si l'on peut croire qu'il n'est qu'un être imaginaire, halluciné.

<sup>175</sup> Une des forces du roman réside dans le fait que PKD, par un habile maniement de la psychologie de ses personnages, réussit à nous faire croire à l'individualité propre de Fat, ce qui crée l'illusion narrative que le narrateur et son double sont deux entités complètement distinctes l'une de l'autre. Ici, PKD entretient chez le lecteur l'impression que le sujet de l'invasion par Thomas est Fat et non pas Phil, bien qu'ils soient tous deux la même personne.

<sup>176</sup> VALIS 7 : 109. L'auteur souligne.

Dans ce passage, plusieurs éléments convergent pour créer un effet d'incertitude ontologique. Tout d'abord, le lecteur voit une de ses certitudes s'effondrer : Fat n'est pas seulement un être imaginaire émanant du projet littéraire de Phil, *il a un corps bien à lui*<sup>177</sup>. De plus, on apprend que ce corps n'est pas soumis aux mêmes contraintes spatiotemporelles qui régissent notre monde physique, puisque Fat affirme vivre deux vies distinctes *en même temps*<sup>178</sup> (ce qui est possible entre autres parce que Fat est un produit de l'imaginaire de Phil). Le thème de la faille spatiotemporelle a déjà été abordé par PKD<sup>179</sup>, mais il ne l'a jamais employé pour bouleverser la subjectivité d'un personnage<sup>180</sup>. Ici, PKD remet en question *et* la subjectivité de Fat, qui subit maintenant l'influence dominante d'une autre personnalité, *et* son rapport à Phil en tant que double imaginaire. Car, de toute évidence, le fait que Thomas soit, comme le stipule Fat, la « personnalité-maîtresse » de leur couple fusionnel, met en doute les allégations de Phil concernant la position de surplomb qu'il s'est donnée. Sans aucun doute, Fat joue en début de récit un rôle majeur comme porte-étandard du discours déséquilibré que Phil refuse de reconnaître comme sien ; mais, comme nous le voyons maintenant, il possède plus tard dans le récit une vie qui lui est propre et sur laquelle Phil n'a, semble-t-il, aucune influence.

---

<sup>177</sup> Notons toutefois que le roman se garde bien de faire une description physique de Fat et de Phil afin d'entretenir l'ambiguïté de l'existence « réelle » du double du narrateur. Conséquemment pour le lecteur, l'énigme entourant la subjectivité de Fat demeure insoluble : Fat est-il un personnage à part entière, ou n'est-il qu'une illusion textuelle permettant à Phil de poursuivre en toute quiétude l'autoanalyse qu'il s'est imposée en début de récit ?

<sup>178</sup> Cette idée est préalablement proposée quelques lignes avant le passage qui nous introduit à la personnalité de Thomas : « Horselover Fat is living in two different times and two different places ; i.e. in two space-time continua. » (*VALIS* 7 : 109)

<sup>179</sup> *The Crack in Space* est l'exemple le plus probant, quoique le roman, comme son titre l'indique, explore uniquement les effets d'une brèche dans l'espace — un espace non pas interstellaire mais bien géographique —, ouvrant l'accès à un monde « préhistorique » parallèle.

<sup>180</sup> En effet, la désorientation spatiotemporelle de Fat n'a pas seulement été causée par l'invasion d'une personnalité qui se réclame d'un autre siècle. Elle implique aussi une expérience de téléportation instantanée de la pensée qui précède l'arrivée de Thomas : « [A]fter touching the golden necklace of the delivery girl, [i]nstantly, Fat experienced a flashback. He remembered—just for a half-second. Remembered ancient Rome and himself : as an early Christian ; the entire ancient world and his furtive frightened life as a secret Christian hunted by the Roman authorities burst over his mind ... and then he was back in California 1974 accepting the little white bag of pain pills. » (*VALIS* 7 : 108)

De plus, l'information qui nous est donnée dans le passage où Fat révèle à Phil l'existence de Thomas suscite d'autres réflexions d'ordre ontologique. Il va sans dire que le fait que Thomas se soit éveillé dans la conscience de Fat *avant* que le narrateur ait créé son double imaginaire soulève un problème supplémentaire pour la subjectivité de Phil. En effet, comment peut-il affirmer être Horselover Fat, et comment croire que les problèmes hautement spirituels de ce dernier sont aussi les siens même s'il le nie au départ, s'il est établi que Fat a eu ses visions en février et mars 1974<sup>181</sup> ? N'est-il pas expressément stipulé que Fat a exposé en détail à Phil la relation qui le lie à Thomas *au début de 1975, lors de leurs premiers entretiens* ? Le double s'étant lui-même dédoublé sans que le sujet principal en ait connaissance, fait vraiment de Fat un personnage à part entière, ayant une histoire personnelle bien à lui, qui est historisée dans le présent de la narration. Cette historicité se construit en effet peu à peu grâce aux nombreuses références aux événements qui ont marqué la vie de Fat : dépression nerveuse en 1971 ; tentatives de suicide en 1972 et 1976 ; visions et création de Thomas en 1974 ; début de son témoignage à Phil en 1975<sup>182</sup>. De plus, on peut supposer que le présent de l'écriture de Phil, donc de l'histoire de Fat, se situe autour de la fin de l'année 1978, comme l'indique ce passage : « The other personality had figured it out. The other personality was thinking. And Fat—especially just before he fell asleep at night—could pick up the thoughts of this other personality, *as recently as a month ago ; which is to say, four-and-a-half years after the compartmentalization of the two persons broke down.*<sup>183</sup> »

---

<sup>181</sup> Pour un résumé rapide des visions de Fat, voir *VALIS 7* : 108, au paragraphe débutant par l'énoncé « All these events took place in March 1974 ».

<sup>182</sup> Rappelons que tous les événements liés à l'histoire personnelle de Fat appartiennent en réalité au vécu du narrateur, et qu'en aucun cas pouvons-nous voir en Thomas un élément catalyseur à la guérison de Phil. Au contraire, il semble que la présence de Thomas ajoute à la confusion du narrateur quant à l'acceptation de son passé trouble et à sa stabilité psychique. Nous verrons au chapitre suivant que ce n'est qu'après avoir été présenté à Sophia, une manifestation fantasmée de l'entité VALIS, que Phil pourra réintégrer (temporairement) en lui la personnalité de Horselover Fat et ainsi recouvrer la mémoire des événements qui ont marqué son passé et provoqué son délire schizophrène.

<sup>183</sup> *VALIS 7* : 109. Nous soulignons.

Que peut-on conclure de la relation que Phil entretient avec Fat à ce moment du récit, sinon que la vie de son double semble maintenant lui avoir échappé ? Bien que Thomas soit apparu en Fat avant même que ce dernier ait développé la relation privilégiée qui le lie au narrateur<sup>184</sup>, il est clair que l'arrivée de Thomas *dans le texte* bouleverse complètement la dynamique précédemment établie entre Phil et Fat : « 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.* Thomas had figured out how to reconstitute himself after his physical death.<sup>185</sup> » Selon nous, cette perte de contrôle du narrateur — qui s'égare à narrer non plus le récit de son double mais celui de l'être qui a émergé d'un processus de dédoublement similaire à celui qu'il a lui-même vécu — est directement liée à l'impasse manifeste de son projet d'écriture, tel qu'il se présente sous sa forme confessionnelle.

Ainsi, lorsqu'on croyait que le fait de réécrire son histoire de manière « objective » allait permettre à Phil d'intégrer les éléments problématiques de son passé et de restaurer son unité, nous devons admettre que son autoanalyse n'a pas apporté les résultats escomptés. La poursuite maladroite de la signification exacte de ses diverses visions laisse transparaître en effet l'instabilité psychique dont il souffre encore et toujours. La crise subjective de Phil demeure — et le restera, comme nous le verrons par la suite — non résolue et atteste davantage l'état schizophrène du narrateur, qui peine à accomplir l'insurmontable tâche qu'il a entreprise.

Après avoir narré les incidences de l'apparition de la personnalité de Thomas en Fat, ce qui a provoqué la perte de la maîtrise de son récit, Phil se trouve dans un état d'extrême vulnérabilité. On peut comprendre que le vide vertigineux créé par la rupture du lien qui l'unit à Fat pousse Phil dans les confins obscurs de sa psyché. Ce

---

<sup>184</sup> Il est fort probable que la personnalité Thomas est née d'une hallucination provoquée lors d'un épisode psychotique que Phil nie avoir vécu. L'acte d'écriture pourrait alors avoir éveillé chez le narrateur le souvenir douloureux de son existence imaginaire.

<sup>185</sup> VALIS 7 : 110-111. Nous soulignons.

cheminement régressif le conduit donc à révéler au lecteur — à qui il adresse plusieurs clins d’œil depuis le début du récit<sup>186</sup> — le contenu d’un rêve hautement symbolique qu’il tente ensuite d’analyser lui-même. Ce rêve<sup>187</sup> est construit selon une structure combinatoire composée d’une suite de petits segments interdépendants, et participe à sa façon de l’énonciation schizophrène de *VALIS*. La santé psychique du narrateur est à ce moment extrêmement fragile et l’interprétation de son rêve l’ébranle davantage. Car si sa confusion identitaire est bel et bien attestée au début du roman — un fait parfois oublié par le lecteur en raison de l’illusion narrative qui fait de Fat la part déséquilibrée du sujet de l’expérience — elle est finalement confirmée dans ce passage où Phil se questionne à la fois sur le sens des images de son univers onirique et sur la fonction du domaine du rêve :

Dreams of another life ? But where ? Gradually the envisioned map of California, which is spurious, fades out, and, with it, the lake, the houses, the roads, the people, the cars, the airport [...] ; but for this to fade out, a host of inter-connected dreams spanning years of real elapsed time must fade, too. [...]

It has been said of dreams that they are a “controlled psychosis,” or, put another way, a psychosis is a dream breaking through during waking hours. What does this mean in terms of my lake dream which includes a woman I never knew for whom I feel a real and comfortable love ? Are there two persons in my brain, as there are in Fat’s ? [...]

Who am I ? How many people am I ? Where am I ? This plastic little apartment in southern California is not my home, but now I am awake, I guess, and here I live. (*VALIS* 7 : 115-116)

Suite à ce travail d’introspection, Phil a atteint les limites de son malaise identitaire et doit absolument trouver une issue satisfaisante à son angoisse existentielle. L’apparition de Thomas a bouleversé la relation privilégiée qui liait Phil

---

<sup>186</sup> La relation entre Phil et son lecteur est assez problématique. Tantôt, le lecteur semble être le destinataire supposé comprendre le discours énigmatique du narrateur : « If, in reading this, you cannot see that Fat is writing about himself, then you understand nothing. » (*VALIS* 3 : 37) ; en d’autres occasions, Phil se fait le porte-parole de Fat et « prie » le lecteur de bien vouloir considérer un instant l’exposition des méditations de son double : « Horselover Fat would like you to consider this above all other things. » (*VALIS* 3 : 39) ; enfin, Phil se révèle un véritable apôtre du discours prophétique de Fat : « I tell you these things for what they are worth. They are true things ; they happened. » (*VALIS* 7 : 104)

<sup>187</sup> Voir *VALIS* 7 : 113-119 pour le rêve de Phil Dick et son interprétation.

à Fat, mais puisque les couples Phil/Fat et Fat/Thomas sont animés par une dynamique similaire, c'est-à-dire que la deuxième instance est un double « indépendant » qui finit toujours par être idéalisé par le sujet qui la crée, le narrateur trouvera une solution au problème identitaire qui l'accable en *fuyant dans son imaginaire*. Ainsi, devant l'impasse narrative dans laquelle il s'est engouffré en adoptant un ton confessionnel pour considérer « objectivement » sa détresse psychique, Phil change de posture énonciative en élaborant un invraisemblable scénario dans le but d'invalider la folie de son double et de glorifier son délire comme une condition nécessaire à l'acquisition d'un savoir divin. Nous verrons donc au chapitre suivant comment le film *Valis* et la subséquente quête de la *Rhipidon Society*<sup>188</sup> pour rencontrer ses artisans participent à leur manière de l'énonciation schizophrène du roman. Toutefois, avant même d'aborder la *fonction de rupture* créée par la dimension imaginaire de la « solution narrative » choisie par Phil, il est nécessaire de souligner de quelle manière le roman développe une posture énonciative de type schizophrène dans sa première partie. Cela nous permettra de mieux comprendre comment la voix insistante de Horselover Fat — due à l'influence des différentes entrées de son exégèse — ponctue le discours principal du narrateur.

---

<sup>188</sup> Telle est la dénomination que Fat et sa bande adoptent avant de partir rencontrer les artisans du film *Valis* : « Since the Greek word for that kind of fan was *rhipidos*—as with the Rhiptoglossa reptiles—we finally settled on the Rhipidon Society, the name referring elliptically to the Christian fish. » (*VALIS* 10 : 171) Notons aussi que leur devise, qui est tout autant digne que risible, se résume à « Fish cannot carry guns » (*Ibid.*).

## CHAPITRE III

### À LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ

#### LA STRUCTURE SCHIZOPHRÈNE DE *VALIS*

I am looking for clues to an invisible being of great size, whose outline is dim but, to me, real. I call this being Christ. But I do not know what its real name is (at one time I called it Ubik, then later Valis). These are names I made up. [...] That is my quest : to know its name. And to learn that I will have to encounter it and hear it tell me ; it alone knows. I saw it once ; I will see it again. If I keep looking.

Philip K. Dick, entrée de journal de novembre 1981<sup>189</sup>

#### **Le paradoxe de *VALIS***

À l'instar du narrateur-acteur Phil Dick/Horselover Fat et de son obsession à vouloir démystifier les éléments énigmatiques de son passé, PKD n'a jamais cessé de rechercher la signification des fulgurantes expériences extrasensorielles (visions, hallucinations auditives, révélations « divines », rêves étranges et autres cauchemars) qu'il affirme avoir vécues de façon intermittente à partir des mois de février et mars 1974<sup>190</sup>. Les innombrables entrées de l'*Exegesis*, ce journal intime de quelque 8000

---

<sup>189</sup> Voir Sutin, 2005 : 260. L'auteur ne spécifie toutefois pas de quel « journal » provient la note de PKD.

<sup>190</sup> PKD emploie la formule « 2-3-74 » lorsqu'il se réfère à la période couvrant l'ensemble des phénomènes insolites qu'il a vécus dès février 1974. Pour une meilleure compréhension de ses différentes expériences extrasensorielles, voir les chapitres 10 et 11 de Sutin (2005 : 208-259).

pages auquel il s'est voué religieusement jusqu'à sa mort<sup>191</sup>, sont d'ailleurs entièrement consacrées à la résolution de l'énigme soulevée par ces incroyables événements. L'écrivain est néanmoins tout à fait conscient que l'énigme entourant ces « messages de l'au-delà » demeurera insoluble. Cette recherche assidue de la vérité est exaltante pour lui, mais elle est inévitablement destinée à un cul-de-sac intellectuel : « I posed myself a problem and I cannot forget the problem but I cannot answer the problem, so I am stuck in fly paper<sup>192</sup> », écrit-il à sa fille Laura en mai 1979. Comment peut-on en effet confirmer avec certitude, ne serait-ce qu'à soi-même, le fait d'avoir été l'objet de révélations divines ? Seuls les fous semblent sujets à ce genre de révélations.

La quête existentielle de PKD lui apparaît donc paradoxale, et réflète par le fait même l'impasse narrative devant laquelle Phil Dick se retrouve en tentant de réécrire « objectivement » sa propre histoire. Dans une lettre adressée à son agent Russell Galen, où il reproche aux détracteurs de *VALIS*<sup>193</sup> de ne pas avoir « compris » son roman, PKD s'étend à la fois sur le problème fondamental qui, selon lui, émerge de son texte, et sur le statut littéraire de *VALIS* :

Let me in brief set forth the nature of this puzzle [...] : (1) I know a madman who believes he has seen Christ. (2) I am that madman. (This is Epimenides' paradox ["All Cretans are liars ; I am a Cretan"] in a new form, quite obviously.) What has really been asserted [in *VALIS*] ?

A) I saw Christ

This is not asserted because I say "the man who says he saw Christ is a madman."

B) I believe I saw Christ but I know that I did not for I am a madman.

---

<sup>191</sup> Voir l'édition abrégée de l'*Exegesis*, publiée en novembre 2011 chez Houghton Mifflin Harcourt et éditée par Patricia Jackson et Jonathan Lethem.

<sup>192</sup> Lettre du 27 mai 1979 à Laura Coehlo, citée dans Sutin (2005 : 263).

<sup>193</sup> L'exposition du « paradoxe de *VALIS* » à Galen est en quelque sorte le plaidoyer de PKD pour la complexité de son roman. Ces remarques critiques lui apparaissent nécessaires après que l'écrivaine Ursula K. Le Guin se soit publiquement questionnée sur la valeur littéraire de *VALIS* lors d'une conférence donnée en février 1981 à l'université Emory, et qu'elle ait remis en doute à cette même occasion la lucidité de l'auteur. Voir Sutin (2005 : 275-276), où est reproduite une portion de la lettre envoyée par PKD au fanzine *Science Fiction Review* (« PKD to editor », publiée dans le no. Été 1981 de la revue) en réponse aux propos désobligeants de Le Guin.

Very well ... but I know that I only *thought* I saw Christ (that is, I know I am a madman) then I assert no insane claim. And if I assert no insane claim, then in what way am I insane ? So the assertion “I am insane” (or “Horselover Fat is insane”) is itself a false assertion. But if it is false for me to say “I am insane” (“All Cretans are liars ; I am a Cretan”) then I must be sane. I am lying when I say I am insane (or delude that I am insane). Therefore I am sane.

C) If I am sane then I did see Christ.

D) Then the assertion made in the novel that the character Horselover Fat saw Christ is a true assertion ; he did see Christ.

E) This contradicts the premise “A novel is a falsehood” that is the original premise dealing with all novels, not just with [VALIS].

F) [VALIS], then, is not a novel.

Three lies : (1) [VALIS] is a novel. (2) Horselover Fat is insane. (3) I am Horselover Fat.

Is there internal evidence in [VALIS] that the assertion “I am Horselover Fat” is an untrue assertion ? Yes there is, a great deal. For I appear as Phil Dick who *knows* Horselover Fat ; we are friends. We argue violently with each other. Phil Dick continually comments critically and quite rationally and analytically about his friend Horselover Fat. What, then, is the reader to believe ? Has *anything* been asserted at all ?

The quintessential point is that [(1)] [VALIS] is not a novel, [(2)] Horselover Fat is not insane, [(3)] I am not Horselover Fat.

G) If [VALIS] is not a novel (i.e. not a false story, a lie) then the events depicted did occur.

H) One of the events depicted is that a person saw Christ. Thus [VALIS] asserts that person X (Horselover Fat or Phil Dick) saw Christ.

I) It is insane to believe that one can see Christ. The assertion therefore cannot be true (the reader reasons this based on common sense ; i.e. what he knows to be true).

B) This returns us to B, because the recognition that this cannot be the case—he who asserts it is insane—has already been made. It is already build into the sequence of reasoning.

J) Therefore this is a loop. Either premise (A “I saw Christ”) or (B “I only believed I saw Christ but in fact I did not”) is equally generated into infinity.

What, then, if anything, is asserted ?

It is impossible to tell. [...] However, *something is asserted*. Assertions are made. The [astute] reader, then, recognizes that assertions are made (“All Cretans are liars”) and then contradicted (“I am a Cretan”). [...] It is a closed system with a regress built into it, a vicious (i.e. infinite) regress of which the author is aware (hence the disclaimer “Horselover Fat is insane”). Thus (and this, I think, is the *real* topic of [VALIS]) insanity (mental pathology) is *examined from inside*.<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Lettre du 12 novembre 1981 à Russell Galen, in *Selected Letters, Vol. 6, 2010* : 286-287. L’auteur souligne.

On remarque que les contradictions principales soulevées par PKD — *VALIS* est une œuvre de fiction/*VALIS* n'est pas une œuvre de fiction ; le narrateur Phil Dick est Horselover Fat/Phil Dick n'est pas Horselover Fat ; Horselover Fat est fou/Horselover Fat n'est pas fou ; le Christ s'est révélé à Phil Dick/le Christ ne s'est pas révélé à Phil Dick<sup>195</sup> — concernent autant la matière du récit (la quête existentielle et spirituelle accomplie par Phil à travers la réécriture de son histoire personnelle) que l'appartenance du livre à un genre littéraire précis (*VALIS* est-il ou non un roman, puisqu'il est en partie autobiographique ?). Selon nous, ces incohérences font partie intégrante de la structure schizophrène du texte.

Nous avons signalé dans le chapitre précédent que le ton confessionnel du projet littéraire de Phil le mène à une impasse narrative majeure et que l'échec de son travail d'introspection « objective » le pousse au bord du gouffre. En guise de solution à sa détresse psychique et au silence de son dieu<sup>196</sup>, toujours guidé par son obsession à trouver la vérité, Phil décide de fuir la réalité en cherchant refuge dans son imaginaire. Il nous présente donc *Valis*, un film de science-fiction de série B qui contient dans sa diégèse plusieurs éléments curieusement symétriques à l'expérience mystique de Horselover Fat. Extrêmement fascinés par *Valis*, puisque le film les convainc de l'authenticité des allégations « prophétiques » de Fat, les membres de la *Rhipidon Society* partent en quête d'une rencontre avec ses artisans.

Nous observerons donc dans ce chapitre comment le narrateur, Phil, en vient à construire un invraisemblable récit dans l'espoir de guérir du profond mal-être qui l'afflige. Le film *Valis* et la rencontre avec ses artisans, qui sont en réalité deux segments interdépendants de la solution *narrative* imaginée et élaborée par le narrateur, ont pour fonction d'invalider la folie de Phil et de rompre avec la démarche introspective qu'il avait précédemment employée. Ce brusque changement de posture

---

<sup>195</sup> Cette partie est une traduction libre d'un passage de la lettre de PKD à R. Galen précédemment citée. Voir *Ibid.* : 287.

<sup>196</sup> Rappelons la scène intimiste (*VALIS* 8 : 129-130) où Fat révèle à Phil toute la souffrance qu'il ressent depuis que son dieu a cessé de communiquer avec lui, et le désir de mort qui l'anime devant la possibilité que ce silence soit permanent.

énonciative est une autre démonstration de l'aspect schizophrène du roman de PKD. Et afin de mesurer l'ampleur et l'évolution de la structure schizophrène du texte, il est nécessaire d'examiner de plus près comment elle se manifeste avant tout à travers la dynamique formelle qui distingue la voix du narrateur de celle de son double.

### **Les deux voix**

En explorant la problématique de la subjectivité dans *VALIS*, telle qu'elle se présente dans la première partie de l'œuvre, nous avons signalé comment se révèle la folie du narrateur Phil Dick : création d'un double (Horselover Fat) sur lequel sont projetés ses propres désirs refoulés et les événements traumatiques de son passé ; affirmations de visions spectaculaires et de mystérieuses hallucinations auditives ; obsession malade concernant l'origine et la signification de ces expériences mystico-religieuses ; aveux d'épisodes psychotiques passés. Les expériences « divines » inexplicables qu'il affirme avoir vécues l'ont fortement encouragé à réfléchir sur cette période exaltante de sa vie. C'est ce qu'il entreprend en écrivant de manière prétendument « objective » l'histoire de sa théophanie, mettant en scène ce double (Fat) qui lui sert initialement de souffre-douleur, mais qui échappe peu à peu à son emprise en devenant au fil du récit un personnage à part entière, possédant un passé bien à lui<sup>197</sup>.

Toutefois, comme nous l'avons précédemment vu, la folie dans *VALIS* n'est pas uniquement représentée par les jeux de dédoublement de personnalité (Phil Dick/Horselover Fat, puis Fat/Thomas) destinés à illustrer la question de la fragmentation identitaire qui est centrale au récit : elle semble en effet déborder les personnages en altérant, d'une part, la structure narrative — avec la découverte du

---

<sup>197</sup> Bien que le narrateur nous révèle son secret dès les premières pages du roman, l'ingéniosité de PKD est d'avoir maintenu l'illusion narrative selon laquelle Phil et Fat sont deux personnages complètement distincts l'un de l'autre.

film *Valis*, le récit introspectif du narrateur laisse place à une aventure romanesque construite selon une dichotomie résolument manichéenne —, et en bouleversant, d'autre part, l'autorité narrative du récit — différents fragments de l'*Exegesis*, représentant les « idées folles » du double, s'insinuent dans le discours soi-disant rationnel du narrateur, et permettent à la voix de Fat de s'exprimer.

Nous avons mentionné que dans la première partie du roman, Phil désire fortement se distancier de Fat et de ses diverses élucubrations. En effet, en maints endroits, Phil s'efforce de souligner l'instabilité mentale de son double. Phil évoque également sur un ton amusé que suite à son illumination divine, Fat a commencé à rédiger un journal intime dans lequel il se consacre de manière compulsive à chercher l'origine et les conséquences de sa rencontre avec le divin : « 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.<sup>198</sup> » Pour se dissocier du projet d'écriture de son double, Phil spécifie que ce journal est tenu *secrètement* par Fat, et prend soin de souligner l'aspect paranoïaque de cette dissimulation.

Si Phil cite ce journal pour prouver la folie de son double, il n'en demeure pas moins que les entrées de l'*Exegesis* l'impressionnent beaucoup. En fait, à partir du moment où Phil cite le journal de Fat, il s'y réfère constamment, au point où ces entrées, que l'on reconnaît facilement par leurs caractères gras, se fondent peu à peu dans la trame narrative en participant à l'élaboration de l'intrigue<sup>199</sup>, et finissent par carrément infiltrer le discours de Phil. Toutefois, même si les énoncés cryptiques de Fat influencent activement le projet d'autoanalyse « objective » annoncé par Phil, au point qu'il se perd lui-même dans des digressions théologico-philosophiques obscures

---

<sup>198</sup> *VALIS 2* : 22. Nous soulignons.

<sup>199</sup> Ici, nous nous référons à la récurrence de l'énoncé « **The Empire never ended** » (entrée no. 6 du journal) et à la mention répétée de la « prison de fer noir » (« **Black Iron Prison** » ; voir l'entrée no. 17), deux formules servant à identifier les forces séculaires qui s'opposent, selon l'intrigue singulière du roman.

qui ne font que confirmer son délire psychotique<sup>200</sup>, Phil se refuse obstinément à reconnaître ce discours comme étant le produit de ses propres réflexions : elles appartiennent toujours à son double. Ainsi, les entrées de l'*Exegesis* se lisent initialement en parallèle du texte principal en formant un discours *distinct* de celui du narrateur. Voici comment s'organise la rencontre de ces deux voix dans le texte<sup>201</sup> :

Fat believed that a streak of the irrational permeated the entire universe, all the way up to God or the Ultimate Mind, which lay behind it. He wrote :

**38. From loss and grief the Mind has become deranged. Therefore we, as parts of the universe, the Brain, are partly deranged. (VALIS 3 : 36)**

Phil s'applique donc au départ à introduire les entrées de l'*Exegesis* par divers dispositifs énonciatifs tels que « Entry no. 30 from his exegesis :<sup>202</sup> » ou « Journal listing 4, the next entry, goes :<sup>203</sup> ». Cependant, bien que Phil attribue encore ces entrées au discours de Fat, et quoiqu'elles se repèrent toujours par une typographie en gras, elles sont aussi intégrées à la trame narrative de *VALIS*, et ce, de différentes manières. Elles peuvent survenir au moment où Phil rapporte une anecdote de la « vie passée » de son double, comme dans ce passage où Fat est interné dans un hôpital psychiatrique et converse avec un autre patient :

One day on a list of printed instructions posted on the wall of the corridor he wrote : **Ex Deo nascimur, in Jesu mortimur, per spiritum sanctum reviviscimus.**

Doug asked him what it meant.

<sup>200</sup> Voir en particulier l'étonnante interprétation que Phil fait de son rêve, composé des segments « la maison de vacances près du lac » et « la conduite en voiture » (*VALIS 7* : 113-119). Si son analyse se veut au départ d'inspiration freudienne (le rêve semble avoir en effet attisé chez Phil un conflit œdipien non résolu : « Then a strange thought comes to me. I am not close to my father, who is still alive, in his eighties [...] 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. » [*VALIS 7* : 116, 118]), elle adopte soudainement un ton propre aux propos échevelés de son double. Le rêve et son interprétation laissent entrevoir la portée schizophrène du discours du narrateur qu'il tente désespérément d'étouffer.

<sup>201</sup> Notons que pour maintenir l'effet schizophrène produit par la composante énonciative double du texte, nous avons choisi de conserver la typographie particulière des entrées du *Tractates : Cryptica Scriptura* placé en annexe du roman, une version condensée de l'*Exegesis* de Fat.

<sup>202</sup> *VALIS 3* : 39.

<sup>203</sup> *VALIS 3* : 41.

“ ‘From God we are born,’ ” Fat translated, “ ‘in Jesus we die, by the Holy Spirit we live again.’ ” (*VALIS* 4 : 56)

En cet endroit, on remarque que Phil néglige d’indiquer que ces deux énoncés proviennent en fait d’une entrée du journal de Fat. Le lecteur le comprend grâce à la typographie, mais il doit tout de même se référer à l’annexe pour déterminer sa position numérique exacte<sup>204</sup>. Encore ici, l’intégration des entrées de l’*Exegesis* à la structure narrative, qui s’occupe de rapporter différents moments charnières de la « folle histoire » de Fat, contribue à entretenir l’effet de distanciation entre Phil et son double.

Mais si ces entrées fonctionnent au départ strictement comme une voix parallèle au texte principal, leur intégration progressive au récit rapporté de la vie « fictive » de Fat tend à créer une forme d’énonciation que l’on peut qualifier de schizophrène. Par conséquent, lorsque Phil cesse de les considérer comme de purs objets de curiosité confirmant l’excentricité des réflexions de Fat, elles assument une nouvelle fonction qui est d’étoffer l’intrigue du récit. Ainsi, les énoncés « **He lived a long time ago, but he is still alive** » (entrée no. 9) et « **The Black Iron Prison** » (expression contenue dans l’entrée no. 17) servent à exprimer l’espoir dans le retour du Messie (« the Savior »), et à représenter l’état de servitude séculaire auquel est soumise l’humanité<sup>205</sup>. Ces deux énoncés à caractère énigmatique contribuent à la quête de la

---

<sup>204</sup> Dans ce cas-ci, il s’agit d’une forme abrégée de l’entrée no. 21. La citation complète extraite de l’annexe va comme suit : « 21. **The Rose Cross Brotherhood wrote, “Ex Deo nascimur, in Jesu mortimur, per spiritum sanctum reviviscimus,”** which is to say, “From God we are born, in Jesus we die, by the Holy Spirit we live again.” This signifies that they had rediscovered the lost formula for immortality which the Empire had destroyed. “The Empire never ended.” » (*VALIS* appendix : 231)

<sup>205</sup> Voici cette prison symbolique, telle que Phil la décrit d’après une des visions de Fat : « Prior to that, during the interval in which he had experienced the two-world superimposition, he had seen not only California, USA, of the year 1974 but also ancient Rome, he had discerned within the superimposition a Gestalt shared by both space-time continua, their common element : a Black Iron Prison. This is what the dream referred to as “the Empire.” He knew it because, upon seeing the Black Iron Prison, he had recognized it. Everyone dwelt in it without realizing it. The Black Iron Prison was their world. » (*VALIS* 4 : 48) Cette « prison de fer noir », Phil précise que Fat l’a reconnue. Ce détail qui pourrait sembler à première vue anodin s’avère pourtant fort important, puisqu’il prend part à un des thèmes majeurs du récit, soit celui de la reviviscence (le terme qui revient de manière récurrente

*Rhipidon Society*, puisque le groupe désire se vouer à libérer le monde de son joug illusoire. Toutefois, un autre énoncé situé en annexe (entrée no. 6) est répété de façon compulsive, et devient la formule favorite de Horselover 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. » (*VALIS* 4 : 48) Phil tient à préciser que cette phrase obscure a été révélée à Fat dans un rêve remarquable<sup>206</sup>. Du fait que cet énoncé provient d'un rêve de Fat, donc qu'il est un produit de l'inconscient du narrateur, sa récurrence à l'intérieur du récit confirme son importance. Et par l'action de cette phrase (« **The Empire never ended** »), le discours *distinct* de Fat, qui jusque-là se lisait en parallèle de la trame narrative, s'intègre à celui de Phil pour former un discours *commun* :

But Fat viewed the process the other way around. He viewed it exactly as Plato had viewed it in his own cosmology : the rational mind (*noös*) persuades the irrational (chance, blind determinism, *ananke*), into cosmos.

This process had been interrupted by the Empire.

**“The Empire never ended.”** Until now ; until August 1974 when the Empire suffered a crippling, perhaps terminal, blow, at the hands—so to speak—of the immortal plasmate, now restored to active form and using humans as its physical agents. (*VALIS* 7 : 112)

Bien que le caractère gras serve à identifier l'énoncé provenant de l'*Exegesis*, le leitmotiv de Fat est repris dans la citation précédente pour servir les propos de Phil. L'appropriation de l'expression transforme le point de vue de Phil sur la « folie » de

---

chez PKD est celui d'*anamnèse*). Toutefois, puisque la psychanalyse nous apprend que « la restitution de l'intégralité du sujet [...] se présente comme une restauration du passé » et que « l'accent porte toujours plus sur la face de la reconstruction que sur la face de la reviviscence » (Lacan, 1998 : 27), nous dirons que l'obsession de Fat à revisiter les événements traumatiques de son passé — une poursuite obsessionnelle qui participe de la notion de reviviscence —, telle qu'elle est mise en scène par Phil, se présente comme une idée fixe qui ne fait que nourrir sa folie ; tandis que le projet d'écriture que Phil envisage d'accomplir avec *VALIS* représente l'enjeu de son autoanalyse, soit celui de *réécrire son histoire*.

<sup>206</sup> « 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. » (*VALIS* 4 : 48)

son double. On peut dire que plus Phil réfléchit sur les diverses théories de Fat, plus il se laisse convaincre de la plausibilité des expériences qu'il a vécues, tout en continuant de les désavouer. Le rapprochement progressif des deux discours permet maintenant à Phil de réfléchir comme le ferait Fat. Le lien créé par la réunion des deux voix autorise finalement Phil à accepter, ne serait-ce que pour un court moment, la portion de lui-même qu'il réprimait :

I'll quote Heraclitus on my own, without getting Fat's permission : "Time is a child at play, playing draughts ; a child's is the kingdom." [...] Personally, I don't want to break any new theological or philosophical ground. But I had to meet Horselover Fat ; I had to get to know him and share his harebrained ideas based on his peculiar encounter with God knows what. With ultimate reality, maybe. (*VALIS* 7 : 117-118)

Conséquemment, du fait qu'il décide de réfléchir à la manière de son double, les critiques virulentes formulées à l'endroit de l'*Exegesis* s'éteignent et laissent place à la reconnaissance de l'importance des travaux de Fat concernant ses visions : « In my opinion, Kevin may go "deedle-deedle queep" whenever Fat reads or quotes from his *tractate*, but Fat is onto something. » (*VALIS* 8 : 135) À partir du moment où les deux voix se rejoignent, Phil en vient graduellement à idéaliser son double. Et lorsque le film *Valis* est découvert par Kevin — rappelons que Kevin le « cynique » et David le « catholique », les fidèles acolytes de Phil Dick, peuvent être lus comme des doubles complémentaires du narrateur —, la folie de Fat est invalidée ; sa parole est maintenant l'égale de celle du prophète<sup>207</sup>. La voix de Fat perd alors son singulier caractère gras, et les entrées de son *Exegesis* deviennent annonciatrices de grands bouleversements.

---

<sup>207</sup> Comme nous le verrons au point suivant, le film *Valis* et la rencontre de ses artisans par les membres de la *Rhipidon Society* sont en fait deux segments interdépendants d'un long scénario imaginaire enchâssé à l'intérieur du projet littéraire du narrateur. Ainsi, selon cette hypothèse, on ne peut considérer la découverte du film par Kevin comme une action authentique dans le réel fictif du roman.

### **Le film *Valis* et les faux prophètes : la fuite dans l'imaginaire**

En raison de leur dimension résolument imaginaire, il est clair que le film *Valis* et la quête subséquente qui conduit Phil et ses camarades à rencontrer ses artisans produisent une rupture dans la structure narrative du roman. Si la première partie du témoignage du narrateur est centrée sur la dialectique complexe qui le lie à son double, dans le but d'examiner en détail les faits et phénomènes troublants de son passé, la découverte du film *Valis* réoriente indubitablement l'entreprise de Phil Dick, puisque, après son visionnement, la dimension introspective du récit est abandonnée au profit d'une structure romanesque propre au genre populaire. Ce changement de posture énonciative est extrêmement intéressant lorsqu'on prend en considération l'écueil logique représenté par le paradoxe « I know a madman who believes he has seen Christ ; I am that madman » illustré plus haut.

Il est important de comprendre que le film *Valis* et la rencontre avec ses artisans sont tous deux des éléments inventés, des scénarios imaginaires, que Phil intègre à sa narration ; ils résultent de la nécessité pour le narrateur de trouver un moyen d'apaiser sa détresse psychique — exprimée à travers son double — concernant le manque causé par le silence de son « Dieu ». La souffrance qui pèse sur Phil/Fat est telle qu'elle constitue une menace directe pour leur commune existence :

“Phil,” Fat said, “if I don’t find him, I’m going to die.”

“I know,” I said. It was true. The Savior stood between Horselover Fat and annihilation.

“I am programmed to self-destruct,” Fat said. The button has been pressed.”

“The sensations that you feel—” I began.

“They’re rational,” Fat said. “In terms of the situation. It’s true. This is not insanity. I have to find him, wherever he is, or die.”

“Well, then I’ll die, too,” I said. “If you do.”

“That’s right,” Fat said. He nodded. “You got it. You can’t exist without me and I can’t exist without you. We’re in this together.” (*VALIS* 8 : 129)

Confronté à la nécessité de résoudre sa crise existentielle, le narrateur élabore, sans surprise, un astucieux stratagème narratif digne d'un roman de science-fiction. Comme le lecteur le découvrira plus tard, le film *Valis* est en fait le premier segment de l'échappatoire élaborée par Phil ; il offre une solution provisoire au problème posé par le paradoxe de ses expériences extrasensorielles<sup>208</sup>. Sa fonction narrative est d'invalider la folie de Horselover Fat afin de glorifier son délire comme une condition nécessaire à l'acquisition d'un savoir divin. Par conséquent, sa folie conditionne son entrée dans la vocation prophétique. La découverte du film par Kevin, qui encourage vivement ses camarades à le visionner à leur tour, permettra subséquemment à Phil de rencontrer Sophia, la figure d'enfant messianique annoncée dans les entrées de l'*Exegesis*<sup>209</sup>, puisqu'elle appartient au domaine des artisans de *Valis*, qui forment symboliquement à leur manière une version sinistre de la Sainte Famille<sup>210</sup>.

La rencontre avec les artisans du film représente le deuxième segment de la « solution narrative » imaginée par Phil pour dénouer l'impasse majeure à laquelle il est confronté. Bien qu'elle soit en réalité une aventure fabulée par le narrateur, dans le roman elle prend la forme d'une véritable quête messianique pour lui et ses

---

<sup>208</sup> Ainsi, la déclaration du narrateur suite à la découverte du film *Valis* pourrait être formulée en ces termes : « Je ne suis pas fou finalement ! Voyez, d'autres individus ont vécu la même expérience que moi ! »

<sup>209</sup> Certains fragments de l'entrée no. 7 (*VALIS* appendix : 229) nous prédisent presque littéralement l'avènement du personnage de Sophia : « [...] St. Sophia is going to be born again ; she was not acceptable before. [...] The time you have waited for has come. »

<sup>210</sup> Voir la note no. 33 du chapitre « Amateur Questers » de U. Rossi, qui est dédié à l'analyse de *VALIS* (Rossi, 2011 : 209-233, 290 pour la note). Ajoutons que si Rossi voit en la famille Lampton une représentation inquiétante de la Sainte Famille (« a very dark variation on the theme of the Holy Family » [2011 : 290]), il nous est donc aisé de compléter le portrait familial, tel que le christianisme nous l'enseigne. Ainsi, la jeune Sophia, en tant que figure messianique, représenterait le Christ, tandis que Eric et Linda Lampton pourraient être associés respectivement à Joseph et à la Vierge Marie, étant donné que Sophia est le fruit de l'union entre sa mère et VALIS (Dieu) : « “My daughter [Sophia],” Linda Lampton said. “Not Eric’s, however. Just mine and VALIS’s.” » (*VALIS* 11 : 189) Enfin, Brent Mini, le cerveau des élus de VALIS, symboliserait tant qu'à lui l'Adversaire, lui qui s'obstine, jusqu'à la mort (« “My illness,” Mini said, “is from proximity to VALIS, to its energy.” [...] “I wanted to know VALIS as much as possible” » [*VALIS* 11 : 184-185]), à tenter d'atteindre la connaissance suprême : « “Everything is taped,” Mini said. “Sophia is surrounded by audio and video recording equipment that automatically monitors her constantly. Not for her protection, of course ; VALIS protects her—VALIS, her father.” » (*VALIS* 11 : 189)

camarades. La quête de la *Rhipidon Society*, qui constitue le prolongement de la reconstruction identitaire du narrateur, comprend plusieurs étapes et péripéties<sup>211</sup> qui mèneront Phil à réintégrer en lui la personnalité de Horselover Fat — ce qui le fait disparaître du récit —, et à accepter finalement, ne serait-ce que temporairement, la « folie » de son double comme étant la sienne. Toutefois, nous verrons que Phil est incapable d’assumer la charge prophétique qui lui incombe. Avec la réintégration de Fat, c’est maintenant lui le « héros » de l’aventure exaltante qu’il a imaginée pour son double, et il semble que c’en est trop pour Phil. Le récit imaginaire lui servant d’échappatoire prend donc fin avec la mort de Sophia<sup>212</sup>, qui correspond sans surprise au retour de Horselover Fat, puisque ces deux personnages exercent la même fonction : ils sont des versions idéalisées — mais cependant inatteignables — du narrateur. Ainsi, inapte à assurer la coexistence harmonieuse entre ses réflexions insensées et la part rationnelle de lui-même, Phil perd définitivement le contrôle sur son double et son récit : obsédé par son besoin de connaître la vérité sur les événements de 2-3-74, Fat quitte le pays en solitaire à la recherche d’un nouveau messie, tandis que le narrateur clot son récit en demeurant un spectateur passif de la vie « héroïque » de son double.

Observons donc maintenant comment se déroule l’épisode du visionnement du film *Valis*, qui représente le premier segment du scénario imaginaire de Phil, afin de comprendre le changement de posture énonciative qui s’opère dans le roman de PKD.

Présenté comme un film de science-fiction à petit budget, *Valis* illustre de manière déguisée les États-Unis des années situées entre la fin de la décennie 60 et le début de la décennie 70, où le président Ferris F. Fremount — l’antagoniste du film,

---

<sup>211</sup> Pour le déroulement des événements liés à la quête messianique de la *Rhipidon Society* et de la rencontre avec les artisans de *Valis*, voir notre document en annexe.

<sup>212</sup> Il est plutôt difficile de déterminer le moment exact où la part imaginaire du scénario élaboré par Phil prend fin. Cependant, nous pouvons présumer qu’elle se termine avec la mort de l’enfant Sophia, puisque cet événement, qui coïncide avec le retour de Horselover Fat dans le récit, entraîne de nouveau le roman dans la dynamique conflictuelle qui opposait en début de roman la voix rationnelle du narrateur à la folie de son double.

représentant à la fois Richard Nixon et l'antéchrist (en numérisant les initiales FFF, on obtient le nombre « 666 ») — tente de se faire réélire pour un second mandat. Il nous est révélé que parallèlement à l'avancement de sa campagne électorale, Fremount travaille de concert avec les hauts dirigeants de l'armée américaine à un mystérieux projet de transfert d'informations par satellite : le Projet VALIS. Une seconde intrigue met en scène Nicholas Brady, un génie du domaine de l'électronique qui est également aux commandes de Meritone Records, et Eric Lampton, un musicien rock un peu voyou — qui doit son style, selon Phil Dick, à David Bowie, Frank Zappa et Alice Cooper<sup>213</sup> — représenté par la maison de disques. La femme de Lampton, Linda, tient aussi un rôle dans *Valis*, et se révèle ultérieurement (dans le film) être un androïde. Les thèmes du faux-semblant (plusieurs personnages, dont Eric Lampton et les meneuses de claque présentes lors des discours électoraux de Fremount, s'avèrent être en fait des androïdes) et du dédoublement (Brady, Eric Lampton et Fremount se confondent dans certaines scènes clés du film) jouent chacun un rôle prépondérant dans l'intrigue de *Valis*, et reflètent par le fait même les principales thématiques abordées dans le roman<sup>214</sup>.

PKD nous présente le film *Valis* comme une production indépendante aux ambitions subversives<sup>215</sup> ayant eu recours au financement (partiel ou total) de producteurs hollywoodiens principalement intéressés à tirer profit de la célébrité de l'acteur principal<sup>216</sup>. Il nous est révélé que le couple Lampton a activement participé à

---

<sup>213</sup> Voir *VALIS* 9 : 140. Notons également que Eric Lampton existe réellement dans la réalité fictive du roman et est mieux connu de Phil et sa bande sous son nom d'artiste Mother Goose.

<sup>214</sup> Pour le résumé complet du film *Valis* présenté par Phil Dick, voir *VALIS* 9 : 139-144. Il est à noter que la trame narrative du film imaginée par Phil est une réécriture du roman *Radio Free Albemuth* (rédigé en 1976, mais publié seulement en 1985) que PKD n'avait pas encore réussi à faire éditer au moment de la conception du roman *VALIS*. *Albemuth* doit donc être considéré comme la première tentative de l'auteur pour consigner par écrit l'extase dont il aurait été le sujet privilégié.

<sup>215</sup> « "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." » (*VALIS* 9 : 144)

<sup>216</sup> Lors d'une conversation téléphonique avec Phil, Eric Lampton affirme qu'il existe une version définitive (« uncut ») du film *Valis* et dénigre celle qui est présentement en salles : « "I hope we can release the uncut version sometime. I'll see that you can get a peek at it up here. We really didn't want

la genèse de *Valis* — en plus de tenir chacun leur propre rôle, Eric en signe le scénario et la réalisation<sup>217</sup> —, et que la trame musicale particulièrement envoûtante a été composée par Brent Mini, un talentueux compositeur de musique électronique<sup>218</sup>. Nous verrons plus loin comment Phil organise l'épisode de la rencontre imaginaire avec les artisans de *Valis* afin que ceux-ci apparaissent en qualité d'opposants à la quête de la *Rhipidon Society*, selon la structure romanesque traditionnelle qu'il a élaborée. Il est donc important de continuer l'observation des diverses composantes narratives du film *Valis* qui permettent d'invalider la folie de Horselover Fat, si l'on veut comprendre son entrée dans la sphère prophétique.

Ainsi, plusieurs éléments mentionnés par Phil en début de récit, qui servent à décrire les diverses expériences mystérieuses dont Fat aurait été témoin, sont curieusement présents dans la diégèse du film : rayons lumineux de couleur rosée ; apparition soudaine d'un troisième œil dénué de pupille au front du protagoniste Eric Lampton ; ambiguïté ontologique et dédoublement de certains personnages clés<sup>219</sup> ;

---

to cut it, but, you know, practical considerations [...]” » ; « “In a way *Valis* was shit,” Lampton said. “We had to make it that way, to get the distributors to pick it up. For the popcorn drive-in crowd.” There was a merriment in his voice, a musical twinkling. “They expected me to sing, you know. ‘Hey, Mr. Starman! When You Droppin’ In?’ I think they were a bit disappointed, do you see.” » (*VALIS* 10 : 167)

<sup>217</sup> « “Mother Goose is Eric Lampton,” Kevin said. “He wrote the screenplay for *Valis* [...], directed it, starred in it.” » (*VALIS* 9 : 138, 144) ; « 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). » (*VALIS* 9 : 140)

<sup>218</sup> « “Does Brent Mini mean anything to you ?” Kevin said. “He did the music. Mini works with computer-created random sounds which he calls ‘Synchronicity Music.’ He’s got three LPs out. I’ve got the second two, but I can’t find the first.” » (*VALIS* 9 : 139)

<sup>219</sup> « Meanwhile, Ferris Fremount kept showing up in dissolves that baffled us. Fremount kept looking more and more like [Nicholas] Brady, and Brady seemed to metamorphose into Fremount. » ; « Eric Lampton opens his mouth to speak and out comes the sound of Ferris F. Fremount’s voice. » ; « Dissolve. Time has passed. *Two* Ferris F. Fremounts sit facing each other at a huge walnut table. Between them : a cube of pulsing pink light. » (*VALIS* 9 : 140-142. L’auteur souligne.) De plus, la conclusion du film, telle que narrée par Phil, demeure intentionnellement ambiguë et participe à sa façon à l’incertitude ontologique qui traverse le roman de PKD : après avoir remporté de nouveau les élections présidentielles, Fremount jette un regard à la caméra ; son visage ne lui appartient plus ; il a été remplacé par celui de Nicholas Brady (*VALIS* 9 : 144).

mention explicite d'une entité satellite douée de conscience (« Project VALIS<sup>220</sup> ») ; structure thématique affectant la temporalité (retours dans le temps). Or, il est plutôt étonnant que Phil et Fat avouent tous deux lors de la projection du film qu'ils n'y comprennent rien :

I didn't understand the picture one bit.  
 "Do you understand this ?" I asked Fat, leaning over to whisper.  
 "Christ, no," Fat said. (*VALIS* 9 : 141)

L'étonnement conjoint de Phil et de Fat n'est qu'un artifice narratif. En surface, le film s'inscrit comme un élément qui nourrit l'intrigue du roman. Il éveille la curiosité du lecteur, qui jusqu'alors peinait à suivre les folles élucubrations philosophico-théologiques de Horselover Fat et les commentaires dénigrants de Phil à son sujet. Dès lors, le roman bascule dans la *paranoid fiction*<sup>221</sup> : après son visionnement, les trois comparses (Phil, Fat et Kevin) cherchent désespérément à repérer au sein du film les composantes narratives (événements, objets, figures, etc.) qui semblent authentifier les expériences insolites de Fat :

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.  
 [...]  
 "Did you notice the pot ?" Kevin said. "On Nicholas Brady's desk. The little clay pot—like the one you have, the pot that girl—"  
 "Stephanie," Fat said.

<sup>220</sup> Rappelons la signification de l'acronyme VALIS : Vast Active Living Intelligence System (*VALIS* 9 : 143).

<sup>221</sup> Avec ses romans *Three Stigmata*, *Ubik*, *Flow My Tears*, *A Scanner Darkly* et *VALIS*, PKD est considéré comme l'un des principaux artisans de la « fiction paranoïaque » moderne. Cette branche de la littérature est au croisement des genres (science-fiction, fiction dystopique, fiction postmoderne/satire, roman noir), mettant fréquemment en scène des personnages qui entretiennent des rapports problématiques avec la réalité et leur identité, que ce soit en raison de forces externes (gouvernement totalitaire, entité transcendante) ou internes (prise de drogues, trouble mental/délire paranoïaque). Les récits « paranoïaques » adoptent fréquemment une narration au Je, et permettent donc une mise en doute du témoignage rapporté, puisque le narrateur est d'ordinaire étourdi par les thèses conspirationnistes extravagantes auxquelles il adhère. Citons H. P. Lovecraft, George Orwell et William S. Burroughs comme précurseurs du genre, ainsi que Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Bret Easton Ellis et Matt Ruff en tant que contributeurs importants à la fiction paranoïaque moderne.

“—made for you.”

[...]

“Look,” Fat said. “I don’t understand. There were—” He gestured. “Things in *Valis* that happened to me in March of 1974. When I—” Again he gestured and fell silent, a perplexed expression on his face.

[...]

“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.” (*VALIS* 9 : 144-145, 150, 152-153)

Le glissement de ton opéré ici — la qualité fortement autobiographique du récit et l’humour sarcastique qui teinte la narration de Phil laissant leur place à un mode narratif plus près de la *paranoid fiction*, avant de basculer, comme nous le verrons, dans une aventure romanesque propre au roman populaire — participe activement à la structure schizophrène du texte. Mais le film *Valis* obéit avant tout au besoin du narrateur d’apaiser la souffrance liée au manque de la présence divine. Sa découverte et la quête messianique que le groupe entreprend ensuite pour rencontrer ses artisans font naître l’espoir d’une guérison spirituelle qui permettra à Phil de réintégrer temporairement en lui la personnalité de Horselover Fat et de se reconstituer en tant que sujet<sup>222</sup>.

Phil Dick convertit donc Fat en visionnaire incompris, et fait de lui un messager qui détient un savoir fondamental. Ainsi s’accomplit la métamorphose de Horselover

---

<sup>222</sup> Mentionnons cependant que la guérison qui lui est promise par Eric Lampton (c’est-à-dire la réintégration complète de la personnalité Horselover Fat) lors de leur première conversation est une possibilité initialement terrifiante pour Phil, puisqu’elle l’obligerait à admettre enfin les expériences insolites qu’il a vécues : « “The suffering you’ve gone through is over. Do you realize that, Philip ?” His tone was no longer bantering. “It is over ; it really is.” / “Fine,” I said, my heart hammering. / “Don’t be scared, Philip,” Lampton said quietly. / “Okay,” I said. / “You’ve gone through a lot. The dead girl ... well, we can let that go ; that is gone. Do you see ?” / “Yes,” I said. “I see.” And I did. I hoped I did ; I tried to understand ; I wanted to. » (*VALIS* 10 : 169)

Fat : ses élucubrations qualifiées jusqu'alors de ridicules se transforment en véritables paroles prophétiques. Sa quête messianique n'est plus strictement un désir jugé irréaliste, elle peut maintenant se réaliser, puisque d'autres individus ont réussi à traduire dans un langage imagé une expérience intérieure qui s'avérait jusqu'à maintenant pour lui sans précédent. Fat devient donc un guide spirituel et un prophète pour ses camarades, et c'est dans cet état d'esprit que le groupe se prépare à partir à la rencontre de l'équipe de créateurs derrière la production de *Valis* afin de découvrir la vérité cachée sur le Sauveur dont parlent les diverses entrées de l'*Exegesis* :

“You're not crazy, you know,” I said to Fat. “Remember that. You can't use that as a cop-out.”

“And he's alive ? Already ? He really is ?”

“Lampton says so.”

“Then it's true.”

I said, “Probably it's true.”

“You believe it.”

“I think so,” I said. “We'll find out.” (*VALIS* 10 : 171)

Toutefois, lors du court prélude précédant le début de la quête de la *Rhipidon Society*, la crise identitaire de Phil refait surface et l'ébranle sérieusement. En conversant au téléphone avec Eric Lampton, Phil est confronté à une terrible vérité, un fait absolument incontestable qu'il semblait presque avoir oublié : son ami Horselover Fat est un être imaginaire qui n'existe qu'à l'intérieur de sa psyché. Lampton est un individu doté d'une grande sagacité et déchiffre facilement l'énigme du nom « Horselover Fat » :

“Was it you who got—well, let's see. Got told things.”

“The informaton was fired at my friend Horselover Fat.”

“But that's you. ‘Philip’ means ‘Horselover’ in Greek, lover of horses. ‘Fat’ is the German translation of ‘Dick.’ So you've translated your name.”

I said nothing.

“Should I call you ‘Horselover Fat’ ? Are you more comfortable that way ?”

“Whatever's right,” I said woodenly.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> *VALIS* 10 : 168.

Le dévoilement par Lampton de l'identité secrète de Phil, que ce dernier croyait à toute épreuve, est une étape importante pour lui. Cette révélation vise à le confronter au délire qui l'aveugle, et à partir de ce moment, le narrateur redevient peu à peu le sujet de sa propre histoire. Cependant, Phil n'est pas encore prêt à réintégrer les qualités prophétiques de son double : ce dernier, à la manière du héros ou du sage, doit encore guider ses camarades vers leur obscure destinée. Ainsi, lorsqu'ils sont présentés à Brent Mini, le gourou spirituel des *Friends of God*<sup>224</sup>, les membres de la *Rhipidon Society* sont bel et bien quatre<sup>225</sup>. Brent Mini, qui est condamné à mourir<sup>226</sup> pour avoir voulu percer le mystère de l'entité VALIS, n'est pas en mesure de guérir Fat. Il ne peut lui apporter ne serait-ce qu'un quelconque réconfort, puisque selon Mini, leur détresse est illusoire : « "This is an unreal world. You realize that, I'm sure. VALIS made you realize that. We are in a living maze and not in a world at all."<sup>227</sup> » Par conséquent, l'incertitude n'est plus seulement liée à l'identité du protagoniste Phil/Fat, elle plane en plus sur l'origine de la vie terrestre :

"You are very old," Fat said.

"Yes, we are," Eric said, and Linda nodded. "Very old. But time is not real. Not to us, anyhow."

"My God," Fat said, as if stricken. "These are the original builders."

"We have never stopped," Eric said. "We still build. We built this world, this space-time matrix."

"You are our creators," Fat said.

The Lamptons nodded. (*VALIS* 11 : 176)

<sup>224</sup> C'est de cette manière que Eric Lampton désigne le groupe mystique dont les artisans de *Valis* font partie. Remarquons que ce groupe religieux a réellement existé et a été essentiel au développement du mysticisme allemand. Il puise son inspiration et son fondement dans l'enseignement du philosophe et théologien Maître Eckart. Sur le sujet des *Friends of God*, voir la conversation en voiture entre Kevin et les Lampton (*VALIS* 11 : 174).

<sup>225</sup> « "Did VALIS make contact with you ?" Mini said. "The *four* of you ? Is that why you're here ?" / "With me," Fat said. "These others are my friends." » (*VALIS* 11 : 182. Nous soulignons.)

<sup>226</sup> « Linda said, "Mini—I should tell you this—has multiple myeloma. It's very painful and he's in a wheelchair." [...] "Two years is the life span," Linda said. "His has just been diagnosed." » (*VALIS* 11 : 181-182)

<sup>227</sup> *VALIS* 11 : 188. Notons que l'affirmation de Mini concernant l'apparence trompeuse du monde phénoménal vient entériner les hypothèses « loufoques » de Fat. Référons-nous seulement à l'entrée no. 30 tirée de son *Exegesis* : « 30. **The phenomenal world does not exist ; it is a hypostasis of the information processed by the Mind.** » (*VALIS* appendix : 233)

Les *Friends of God* laissent entendre que la vie terrestre ne provient pas d'une dynamique évolutive ou d'une Création divine accomplie selon un théisme traditionnel, mais qu'elle tire son fondement d'une source technologique extra-terrestre<sup>228</sup>. Cette proposition audacieuse s'accorde parfaitement avec la trame science-fictionnelle tissée par Phil, et génère une hypothèse « plausible »<sup>229</sup> sur sa difficulté à trouver les repères qui lui permettraient de s'accorder à la réalité du monde dans lequel il vit. Par leur comportement morbide et leurs déclarations controversées, les *Friends of God* se révèlent de plus en plus fanatiques et dangereux. Il est clair qu'ils symbolisent une force antagoniste à la quête messianique de la *Rhipidon Society*, et leur qualité de faux-prophètes conduit Phil à projeter sa folie sur eux :

Kevin said, "Do you think the Lamptons are nuts?"

"Yes," I said.

"What about the little girl?" Kevin said.

I said, "She is not nuts. She is as not nuts as they *are*. It's a paradox; two totally whacked out people—three, if you count Mini—have created a totally sane offspring."<sup>230</sup> (*VALIS* 12 : 194)

Notons que la rationalité *totale* de l'enfant Sophia (« "a totally sane offspring" ») est un prérequis à la « guérison » temporaire du sujet, puisqu'elle incarne la sagesse, qui est la vertu essentielle de l'idéal messianique tant recherché par Phil. Elle s'oppose donc par la force des choses à la ferveur fanatique des *Friends of God*, qui représentent quant à eux des éléments issus de l'irrationalité du monde signalée par certaines entrées de l'*Exegesis* de Fat<sup>231</sup>. Mentionnons aussi que si la

---

<sup>228</sup> « "All of us," Linda said. "We're all from Albemuth. [...] They—the ones who stayed behind in the Albemuth System—built VALIS and sent it here to fire rational instructions at us." » (*VALIS* 11 : 185)

<sup>229</sup> Cette hypothèse est évidemment invraisemblable puisqu'elle participe de l'intrigue science-fictionnelle fantasmée par Phil.

<sup>230</sup> L'auteur souligne.

<sup>231</sup> « Fat believed that a streak of the irrational permeated the entire universe, all the way up to God or the Ultimate Mind, which lay behind it. » (*VALIS* 3 : 36) Mentionnons que cet énoncé fait écho à

mort de Sophia annonce le retour de Horselover Fat, puisqu'ils remplissent des rôles mutuellement complémentaires pour le rétablissement de l'équilibre psychique de Phil, l'entrée en scène de l'enfant contribue alors au retranchement provisoire du prophète.

L'enfant Sophia — formellement identifiée comme la figure salvatrice annoncée et réclamée par Horselover Fat<sup>232</sup> — est rencontrée à deux occasions par la *Rhipidon Society* au domaine des *Friends of God* et établit un contact télépathique de courte durée avec Phil, ce qui influence grandement leur départ hâtif du ranch des Lampton. La première audience<sup>233</sup> nous fait découvrir son personnage et le statut

l'entrée no. 38 tirée de l'*Exegesis* de Fat : « **38. From loss and grief the Mind has become deranged. Therefore we, as parts of the universe, the Brain, are partly deranged.** » (*VALIS* appendix : 234) Voir également les entrées no. 35, 37 et 39 relativement au thème de « l'irrationalité du monde et de son créateur », que Fat nomme *The Mind* avant d'être informé de l'existence de VALIS. Remarquons que l'éclectisme des réflexions issues des extraits de l'*Exegesis* qui ont été inclus en annexe du roman démontrent que la méditation de Phil/Fat à propos des événements de 2-3-74 est en perpétuelle évolution.

<sup>232</sup> « As we walked away from the child, I said, "Her voice is the neutral AI voice that I've heard in my head since 1974." » ; « "She is St. Sophia," I said, "and St. Sophia is a hypostasis of Christ." » (*VALIS* 12 : 192, 195) Rappelons également ce fragment de l'entrée no. 7 : « St. Sophia is going to be born again ; she was not acceptable before. » (*VALIS* appendix : 229)

<sup>233</sup> Les deux audiences avec Sophia, la première menant à la réintégration de Fat en Phil, peuvent être lues comme une variation d'une étape majeure du parcours initiatique du héros, selon la structure du monomythe développée par le mythologue Joseph Campbell. Selon Campbell, cette étape, qu'il nomme *The Meeting with the Goddess*, se déroule lors du stade de l'*Initiation*, et survient tout juste après un moment-clé du parcours du héros, lorsque celui-ci est tenu de se débarrasser de son ego afin de progresser davantage dans sa quête : « The hero, whether god or goddess, man or woman, the figure in a myth or the dreamer of a dream, discovers and assimilates his opposite (his own unsuspected self) either by swallowing it or by being swallowed. One by one the resistances are broken. He must put aside his pride, his virtue, beauty, and life, and bow or submit to the absolutely intolerable. Then he finds that he and his opposite are not of differing species, but one flesh. The ordeal is a deepening of the problem of the first threshold and the question is still in balance : Can the ego put itself to death ? » (« Initiation : The Road of Trials », in J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 1973 : 108-109.) Notons que la négativité du double n'est ressentie comme telle que par le héros lui-même, lui qui est encore à ce moment incapable d'accepter ses caractéristiques comme étant siennes. La rencontre avec la déesse participe de la fragmentation du moi — identifié en tant qu'*ego* par Campbell —, puisqu'elle agit comme le rappel de l'extase primaire ressentie à l'intérieur de la matrice : « She is mother, sister, mistress, bride. Whatever in the world has lured, whatever has seemed to promise joy, has been premonitory of her existence—in the deep of sleep, if not in the cities and forests of the world. For she is the incarnation of the promise of perfection ; the soul's assurance that, at the conclusion of its exile in a world of organized inadequacies, the bliss that once was known will be known again : the comforting, the nourishing, the "good" mother—young and beautiful—who was known to us, and even tasted, in the remotest past. » (« Initiation : The Meeting with the Goddess », in *Ibid.* : 111.) Cette

transcendant de son être, tandis qu’au cours de leur deuxième entretien, l’enfant entame un long monologue où elle récite le credo auquel doivent adhérer Phil et ses camarades. Lors de la première rencontre, chaque membre de la *Rhipidon Society* pose tour à tour des questions se rapportant surtout à la valeur rédemptrice de sa présence sur terre. Cet épisode ne représente pas l’aboutissement de la quête identitaire de Phil, mais vise tout d’abord, comme nous l’avons mentionné, la reconnaissance et l’intégration de la partie de sa personnalité que représente son double Horselover Fat. C’est pourquoi dès que le groupe découvre Sophia, Fat a déjà disparu : il a été réincorporé en Phil. Le narrateur ne peut donc plus projeter les épreuves douloureuses de son passé — en plus de celles qu’il doit surmonter dans le présent du récit — sur son double :

“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 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. [...]

“He was me all the time,” I said.

---

figure familière, en plus d’être personnifiée sous les traits de l’enfant Sophia, ne se révèle-t-elle pas initialement comme l’épouse « mince et jolie » (« slender and pretty ») qui habite le songe du narrateur de *VALIS* ? (Voir *VALIS* 7 : 113-115 pour le récit du rêve de Phil Dick.) Toutefois, Campbell précise que la Déesse présente aussi un aspect ténébreux et dévorant. Certes, elle peut revêtir la forme bienveillante de la « bonne » mère ou de l’épouse aimante, mais elle peut également prendre l’apparence d’une mère absente, cruelle et menaçante, castratrice, voire phallique (« the mother who would hold to herself the growing child trying to push away » [*Ibid.*]), mais surtout inatteignable en tant qu’objet de désir, puisque plane sur elle le danger de l’inceste évoqué par le complexe d’Œdipe. La menace de la mère malveillante, qui peut châtier si on lui désobéit, est peut-être ce qui incite Phil à détruire Sophia — rejetant du même coup la « solution narrative » que constitue son récit imaginaire — sachant fort bien qu’il ne pourra jamais mener à terme le message d’amour universel et messianique que la jeune enfant lui demande de promulguer au monde entier.

“That is right,” Sophia said.

[...]

I said, “Then Horselover Fat was part of me projected outward so I wouldn’t have to face Gloria’s death.”

Sophia said, “That is so.” (*VALIS* 12 : 190-191)

Le texte révèle ici ce que nous avons pris en compte, à savoir que Horselover Fat n’était qu’une projection du narrateur, qui refusait entre autres choses d’affronter la mort de son ami Gloria Knudson, un des principaux facteurs de son accès de folie<sup>234</sup>. Abstenons-nous d’aborder les diverses contradictions ressortant de ce dialogue avec Sophia<sup>235</sup> et signalons plutôt que cette scène valide la dimension imaginaire de la quête messianique orchestrée par Phil. Sans aucun doute, le caractère purement fictif de l’audience que Sophia accorde à Phil et ses camarades trouve sa confirmation dans l’attestation de la présence avec eux des *Friends of God*. Il est en effet impossible que Brent Mini ait pu apercevoir quatre individus lors de leur première rencontre<sup>236</sup> et qu’il ait pu s’entretenir pendant de longues minutes avec Horselover Fat si ce dernier n’est que le fruit de l’imagination de Phil. En étant présents lors de la première audience accordée par Sophia, les Lampton et Brent Mini sont montrés comme des témoins directs du dévoilement du secret de Phil. Ils n’ont toutefois pas cru bon relever le fait que Fat est un être totalement imaginaire lors de leur rencontre initiale. Nous pourrions souligner bien sûr que de toute manière Eric Lampton avait préalablement résolu le mystère entourant l’existence de Fat, et que la révélation du secret inavoué de Phil par Sophia est tout à fait superflue pour le lecteur. Pourtant, l’irrésolution entourant la transmigration de Fat est d’une grande

---

<sup>234</sup> Rappelons que Phil considère le mal-être de Gloria et son suicide subséquent comme étant à l’origine des causes probables de la vive affliction de Fat et de son entrée dans la folie : « Horselover Fat’s nervous breakdown began the day he got the phonecall from Gloria asking if he had any Nembutals. He asked her why she wanted them and she said that she intended to kill herself. [...] Anyhow, [he] had no Nembutal to give her, and a week later Gloria threw herself out of a tenth floor window [...] and smashed herself to bits on the pavement along MacArthur Boulevard, and Horselover Fat continued his insidious, long decline into misery and illness. » (*VALIS* 1 : 9, 11)

<sup>235</sup> Comment, en effet, Fat peut-il être complètement anéanti (« Horselover Fat was gone forever. As if he had never existed. [...] “You destroyed him.” ») s’il est figurativement « vivant » en Phil (« “Then he’s in me ? Alive in me ?” ») grâce à l’intervention de Sophia ?

<sup>236</sup> Voir note no. 185.

importance pour le caractère schizophrène de l'œuvre de PKD. De toute évidence, l'auteur a pris soin de maintenir l'ambiguïté de la présence « réelle » de Fat au domaine des Lampton en empêchant à tout moment les membres des *Friends of God* de le nommer directement lorsqu'ils conversent.

Suite à la première audience avec l'enfant Sophia, le scénario imaginaire façonné par Phil nous laisse croire au rétablissement de son équilibre psychique. L'effet apparemment positif de l'intervention de Sophia est d'abord reconnu par les compagnons du narrateur. S'adressant à Phil, Kevin admet le « miracle » qui a été accompli par l'enfant : « “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.” » (*VALIS* 12 : 196-197) La reconnaissance de cet acte miraculeux pousse alors Phil à avouer que sa guérison est complète : « “She healed me. Not Horselover Fat but me.” They were right ; the healing miracle had happened. [...] We had seen the Savior and I had, after eight years of madness, been healed.» (*VALIS* 12 : 197, 210) Il est néanmoins important de noter que Horselover Fat n'a pas vraiment disparu. Il a simplement réintégré le moi qui l'avait préalablement créé : « In my mind a voice said, What else do you need to know ? It was my own thoughts, the ratiocination of what had been Horselover Fat, who had rejoined me.» (*VALIS* 12 : 197) Ainsi, nous pouvons affirmer que la part répudiée de lui-même, symbolisée par Horselover Fat, continue d'exister à l'intérieur de la psyché de Phil Dick.

En reconnaissant le passé historique de Fat comme étant le sien, Phil prend aussi conscience que son problème était fondé sur le déni des événements traumatiques qui ont marqué sa propre vie, notamment l'extase mystique de 1974, qui se définit comme étant la source principale de son délire : « In 1974 I had experienced him [VALIS] once ; ever since I had hungered for him to return—ached in my bones ; my body felt it as much as my mind, perhaps more so.» (*VALIS* 12 : 207) Par contre, en se réappropriant l'expérience traumatique qui a déclenché son délire, la menace de la folie plane de plus belle sur le sujet. La raison

de Phil se fragmente peu à peu et laisse finalement place à un discours farfelu que le lecteur aguerri reconnaîtra sans peine comme une rhétorique teintée de la présence de Horselover Fat :

What I had seen in March 1974 when I saw the superimposition of ancient Rome and modern California consisted of an actual witnessing of what is normally seen by the inner eyes of faith only.

My double-exposure experience had confirmed the literal—not merely figurative—truth of the miracle of the Mass.

As I have said, the technical term for this is anamnesis: the loss of forgetfulness; which is to say, the remembering of the Lord and the Lord's Supper.

I was present that day, the last time the disciples sat at table. You may believe me; you may not. *Sed per spiritum sanctum dico; haec veritas est. Mihi crede et mecum in aeternitate vivebis.*

My Latin is probably faulty, but what I am trying to say, haltingly, is: "But I speak by means of the Holy Spirit; this is so. Believe me and you shall live with me in eternity."<sup>237</sup>

Ainsi, les pensées insolites et irrationnelles qui étaient autrefois rejetées sur Horselover Fat (contact avec une entité transcendante, sensation de discordance spatiotemporelle, etc.) demeurent une part importante de l'histoire du sujet. La guérison de Phil n'est pas véritablement liée au désir de retrouver une lucidité d'esprit, puisqu'il se complaît énormément dans sa folie. Il peut donc reprendre ses vieilles habitudes, c'est-à-dire manifester des élans compassionnels envers la douleur d'autrui<sup>238</sup> et satisfaire son besoin maladif d'expliquer l'inexplicable<sup>239</sup>, sans ressentir

---

<sup>237</sup> VALIS 12 : 209. L'auteur souligne. — Notons que la citation latine de Phil est une version quelque peu altérée de l'entrée no. 28 tirée de l'annexe de Horselover Fat.

<sup>238</sup> Devant la menace potentielle des *Friends of God*, Phil éprouve tout de même de la compassion pour Brent Mini, lui qui a été frappé d'un châtement divin : « I said, "The Lamptons won't hurt us." I was certain of that, now. Odd, that the sick man, the dying man, Mini, had restored my confidence in the power of life. Logically, it should have worked the other way, I suppose. I had liked him very much. But, as is well known, I have a proclivity for helping sick or injured people; I gravitate to them. As my psychiatrist told me years ago, I've got to stop doing that. » (VALIS 12 : 195)

<sup>239</sup> Après être revenu du domaine des *Friends of God*, encore médusé par l'enseignement transmis par l'enfant Sophia, Phil nous décrit un rêve énigmatique (une version déformée de leur retour de l'aéroport en voiture, où Phil imagine la chanteuse Linda Ronstadt derrière le volant) qu'il tente ensuite d'interpréter : « During the next day I tried to figure out what the cryptic words [in the dream] referred to. Slippers. Dawn. What did I associate with the dawn? [...] Did that mean—was VALIS

la nécessité de les désavouer. Pourtant, bien que Phil parvienne à historiser son passé dans le présent de la narration, afin, pourrait-on croire, d'apaiser les tensions psychiques qui l'empêchent de résoudre son conflit intérieur, il souhaite plutôt atteindre de nouveau l'extase liée aux expériences qu'il imagine être de source divine. Sachant fort bien que ce sentiment de béatitude ne sera qu'éphémère et qu'il le conduira inévitablement à une souffrance psychique atroce<sup>240</sup>, Phil recrée tout de même l'incident du *pink beam*<sup>241</sup> en l'intégrant au schéma narratif qu'il a imaginé pour la quête messianique de la *Rhipidon Society*, lorsque leur départ du domaine des *Friends of God* est compromis :

A flash of pink light blinded me.

“Oh my God,” I said.

I could not see ; I put my hands against my forehead, which ached and throbbed as if it would burst.

“What’s wrong ?” David said. I could hear a low humming, like a vacuum cleaner. I opened my eyes, but nothing other than pink light swam around me.

[...]

“Phil, are you okay ?” Kevin said.

The pink light ebbed. We were in three seats aboard a jet. Yet at the same time, superimposed over the seats of the jet, the wall, the other passengers, lay the

---

telling me—that little Sophia would issue forth into the world as a “warrior woman” ? Maybe so. What about slippers ? » (*VALIS* 13 : 214) Lors de cette tentative d'interprétation, on remarque une inversion délibérée de la structure énonciative proposée en début de roman, où Phil se prêtait volontiers au jeu de distanciation qui était selon lui nécessaire pour évaluer son état psychologique de manière objective : « Studying *my* reference books (at one time I would have said, “Horselover Fat, studying *his* reference books”), I came across the fact that Aurora is the Latin word for the personification of the dawn. » (*Ibid.* — Nous soulignons.)

<sup>240</sup> Cette souffrance, que le narrateur avait rejetée sur son double, est décrite par Phil comme une furieuse envie de ressentir de nouveau la présence réconfortante du divin, et compare la douleur de l'absence aux effets dévastateurs de la dépendance à l'alcool : « After he had encountered God, Fat developed a love for him which was not normal. It is not what is usually meant in saying that someone “loves God.” With Fat it was an actual hunger. And stranger still, he explained to us that God had injured him and still he yearned for him, like a drunk yearns for booze. » (*VALIS* 2 : 20)

<sup>241</sup> Phil résume assez bien en début de récit son premier contact avec Dieu, quoiqu'il atteste que l'expérience a été vécue par Fat : « God, [Fat] told us, had fired a beam of pink light directly at him, at his head, his eyes ; Fat had been temporarily blinded and his head had ached for days. It was easy, he said, to describe the beam of pink light ; it’s exactly what you get as a phosphene after-image when a flashbulb has gone off in your face. Fat was spiritually haunted by that color. Sometimes it showed up on a TV screen. He lived for that light, that one particular color. However, he could never really find it again. Nothing could generate that color for light but God. » (*Ibid.*)

brown dry field, Linda Lampton, the house not far off. Two places, two times. (*VALIS* 12 : 205)

Il va sans dire que la réintégration de Fat cause une grande confusion chez Phil. Sa prétendue guérison miraculeuse masque la frêle constitution de sa psyché, et il est vite apparent que Phil éprouve beaucoup de difficulté à accepter les conséquences de son unicité. Plutôt que d'assurer sa stabilité psychique, il semblerait que la transmigration de son double a plutôt provoqué chez Phil une nouvelle crise psychotique, qui le force à revivre certaines expériences qui ont contribué à son accès de folie — l'incident du *pink beam*, plus spécifiquement, où la voix divine (« the neutral AI voice ») s'est révélée à lui pour la première fois. Ainsi, puisque ces événements recèlent encore une signification fondamentalement déterminante pour le narrateur, ils se présentent à nouveau à Phil, tels qu'il les décrit en début de récit. Il les revit donc une seconde fois, pour son plus grand déplaisir, puisque la pleine jouissance de l'extase première fait maintenant place à la douleur et la confusion.

Il est particulièrement intéressant de souligner que l'aveuglement causé par le *pink beam*, qui est un élément calqué sur l'épisode du livre des *Actes des Apôtres* où Saul (Paul de Tarse) est interpellé par Dieu sur le chemin de Damas<sup>242</sup>, a été simulé par Phil tout juste avant son évanouissement afin de leurrer Linda Lampton sur les propos tenus par la jeune Sophia<sup>243</sup> et l'inciter à accepter leur départ hâtif du domaine

---

<sup>242</sup> Remarquons les maintes similitudes (apparition soudaine d'une lumière éclatante, infiltration ou possession du corps du « prophète » par Dieu, aveuglement subit, assistance des compagnons auprès de l'élu) entre l'incident du *pink beam* tel qu'il est premièrement simulé (*VALIS* 12 : 203-204) puis (re)vécu par Phil au domaine des *Friends of God* (*VALIS* 12 : 205) et ce passage du chapitre 9 des *Actes* : « Poursuivant sa route, [Saul] approchait de Damas quand, soudain, une lumière venue du ciel l'enveloppa de son éclat. Tombant à terre il entendit une voix qui lui disait : "Saoul, Saoul, pourquoi me persécuter ?" — "Qui es-tu, Seigneur ?" demanda-t-il. "Je suis Jésus, c'est moi que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et on te dira ce que tu dois faire." Ses compagnons de voyage s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient la voix, mais ne voyaient personne. Saul se releva de terre, mais bien qu'il eût les yeux ouverts, il n'y voyait plus rien et c'est en le conduisant par la main que ses compagnons le firent entrer dans Damas. » (*Les Actes des Apôtres*, chapitre 9, versets 3-8.)

<sup>243</sup> Malgré tout l'équipement audio qui entoure l'espace d'où Sophia tient son audience, l'enfant assure les trois membres de la *Rhipidon Society* que leur entretien demeurera secret : « "If the Lamptons ask you what I said, say that we talked about the commune to be built," Sophia said. "Do

des *Friends of God*. À l'instar de Dieu communiquant avec Saul pour l'informer de « ce qu'il doit faire » (*Actes* 9 : 6), Sophia « parle » télépathiquement avec Phil en le guidant dans ses paroles :

“I think we should go over to Kevin,” Linda said, “and tell him that he’s talked to Sophia enough. What do you mean, VALIS feels you are ready to go ? Did Sophia say that ?”

A voice in my head spoke. *Tell her radiation bothers you*. It was the AI voice which Horselover Fat had heard since March 1974 ; I recognized it.

“The radiation,” I said. “It—” I hesitated ; understanding of the terse sentence came to me. “I’m half blind,” I said. “A beam of pink light hit me ; it must have been the sun. Then I realized we should get back.”

“VALIS fired information directly to you,” Linda said, at once, alertly.

*You don’t know*.

“I don’t know,” I said. [...]

My flow of talk amazed me ; it seemed to come out of nothing. It was as if it wasn’t me talking, but someone else ; someone who knew exactly what to say to Linda Lampton.<sup>244</sup>

Si le lecteur avait pu croire à la résolution du trouble psychique qui affectait le narrateur depuis le début du roman, la présence de Sophia en Phil, même en tant qu’entité transcendante bienveillante, nous reconduit au sentiment d’incertitude ontologique qui a dominé une bonne partie du récit. Ainsi, il est clair que l’intégration « totale » de Fat en Phil est un échec, autant sur le plan psychologique que narratif : d’un côté le narrateur ne peut prendre en charge la « folie » de son double, qui a été momentanément projetée sur les *Friends of God* ; et de l’autre, Horselover Fat représente la figure « héroïque » du récit, qui ne peut disparaître complètement sans entraîner des complications d’ordre identificatoire pour le lecteur — nous suivons bel et bien *ses* aventures et non celles de Phil, même s’il nous est plutôt difficile de nous identifier à Fat. Aussi, cette scène permet de relever une autre manifestation de la structure schizophrène de *VALIS* : tout comme la schizophrénie de Manfred Steiner affecte la logique interne de *Time-Slip* en causant diverses variations de l’épisode de

---

not tell them that I sent you away from them.” [...] Kevin pointed to the tape recorder, its drum turning. “What they will hear on it,” Sophia said, “when they play it back, will be only the *SEPPER YEZIRAH*, nothing more.” » (*VALIS* 12 : 200-201)

<sup>244</sup> *VALIS* 12 : 203-204. L’auteur souligne.

la soirée chez Arnie<sup>245</sup>, le déséquilibre mental de Phil Dick — c'est-à-dire son obsession malade à vouloir revivre son expérience mystique — est à l'origine de la répétition de l'incident du *pink beam*. L'incident est d'abord décrit par Phil Dick lorsqu'il s'épanche sur la « folie » de son double ; la lumière rosée apparaît ensuite dans le film *Valis* en tant qu'instrument destiné à provoquer un dédoublement de personnalité chez Ferris F. Fremont ; l'effet aveuglant du rayon rose est simulé par Phil afin de pouvoir quitter hâtivement le domaine des *Friends of God* ; enfin, confronté par les Lampton à propos de leur entretien privé avec Sophia, Phil est de nouveau envahi par cette étrange lumière rosée et s'évanouit brusquement. Pour le lecteur, ces variations conduisent au même effet déstabilisant rencontré dans *Time-Slip*, puisqu'elles mettent en doute la logique interne du récit. L'incident est-il *vraiment* revécu par Phil ? Dans l'éventualité où *VALIS* est un roman de science-fiction, cette possibilité est tout à fait plausible, comme le sont les capacités télépathiques de l'enfant Sophia. Il est pourtant également possible, comme nous l'avons évoqué, que cette portion du récit soit plutôt le produit du délire fantasmagorique du narrateur. Ces ambiguïtés et incertitudes contribuent donc pleinement à la qualité schizophrène de l'œuvre de PKD.

À la suite de la révélation de la mort de Sophia, qui selon nous met brusquement fin au récit imaginaire que le narrateur a forgé pour invalider sa folie<sup>246</sup>, nous remarquons que la structure narrative de la quête messianique reproduit des stéréotypes propres autant au roman populaire qu'à l'univers de la science-fiction : Fat apparaît comme un héros à l'âme vertueuse ayant pour fonction de guider ses camarades dans leur recherche de l'absolu ; l'enfant Sophia représente une figure messianique de grande sagesse vouée à la mort — la « disparition » de Fat est aussi

---

<sup>245</sup> Voir la section « Schizophrénie et science-fiction » de notre chapitre I où le cas de Manfred Steiner est exploré en détail.

<sup>246</sup> À savoir l'épisode du visionnement et de l'analyse du film *Valis*, ainsi que le récit de la quête de la *Rhipidon Society*.

un acte résolument sacrificiel typique du sage<sup>247</sup> ; la candeur des membres de la *Rhipidon Society* s'oppose au fanatisme religieux des *Friends of God* ; etc. L'opposition formelle entre les deux camps se développe en effet dans un esprit parfaitement manichéen, où les forces du bien — les vrais élus de VALIS<sup>248</sup> — affrontent les faux-prophètes et leurs intentions perverses de soutirer de force le « trésor sacré » du messie.

Bien qu'elle s'avère être en fin de compte un échec — puisqu'elle est purement imaginaire —, la quête messianique est pourtant essentielle au narrateur pour deux raisons : en comblant le vide spirituel qui le faisait tant souffrir, elle est une tentative, quoique infructueuse, de reconquête de son équilibre psychique<sup>249</sup>, en plus de lui démontrer hors de tout doute que le scénario imaginaire extravagant qu'il a fabriqué pour invalider sa folie n'était qu'un lieu de refuge illusoire<sup>250</sup>. Bref, au plan formel et narratif, le segment du visionnement du film *Valis* et celui de la rencontre avec ses artisans permettent certes d'ajouter une dose d'intrigue au récit, mais ils servent surtout à renforcer la structure schizophrène du texte.

---

<sup>247</sup> Pensons à la chute de Gandalf lors de son duel contre le Balrog dans les Mines de la Moria (J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, 1954), ou au sacrifice intentionnel d'Obi-Wan Kenobi dans son affrontement avec le terrible Darth Vader (G. Lucas, *Star Wars : A New Hope*, 1977).

<sup>248</sup> C'est ce que révèle le discours exclusif que l'enfant Sophia tient aux membres de la *Rhipidon Society* lorsqu'ils sont seuls avec elle : « Sophia said, "I tell you in truth, in very truth, none of you will forget me. And I tell you that all of you will see me again. You did not choose me ; I chose you. I called you here. I sent for you four years ago." » (*VALIS* 12 : 200)

<sup>249</sup> Rappelons à ce sujet la conversation à cœur ouvert entre le narrateur et son double, où ce dernier lui révèle le vide spirituel qui l'afflige : « "This is not insanity. I have to find him [the Savior], wherever he is, or die." / "Well, then I'll die, too," I said. "If you do." » (*VALIS* 8 : 129) Certes, c'est bien Horselover Fat qui articule verbalement leur souffrance commune, mais Phil saisit néanmoins l'urgence de satisfaire le besoin « vital » de son double, même si cette satisfaction ne peut qu'être éphémère. La « solution narrative » de Phil Dick a donc pour fonction de pallier l'absence et le silence d'une présence divine qui semble indispensable à l'équilibre mental du sujet.

<sup>250</sup> Nous observerons plus en détail l'échec du scénario imaginaire élaboré par Phil Dick au point suivant lorsque nous aborderons le retour de Horselover Fat.

### Le retour de Horselover Fat ou la boucle de *VALIS*

En observant attentivement les deux segments formant la « solution narrative » imaginée par Phil Dick pour pallier les souffrances liées à son angoisse existentielle, nous avons pu déceler les failles majeures de son entreprise audacieuse. Nous avons constaté que malgré sa fonction essentiellement salvatrice, mais surtout à cause de sa dimension imaginaire, la quête messianique entraîne son lot d'incohérences et de déceptions chez le narrateur. Entre autres choses, après la première audience avec l'enfant Sophia, Phil regrette profondément la disparition de son double imaginaire, qui était devenu pour lui un intime confident, avec lequel il partageait une passion pour les débats intellectuels : « As we ate dinner that night [...] I realized that I would never see my friend Horselover Fat again, and I felt grief inside me, the grief of loss. Intellectually, I knew that I had reincorporated him, reversing the original process of projection. But still it made me sad. I had enjoyed his company, his endless tale-spinning, his account of his intellectual and spiritual and emotional quest.<sup>251</sup> » Et puisque Sophia et Horselover Fat exercent tous deux la même fonction pour le narrateur — ils représentent chacun à sa manière une version idéalisée mais inatteignable de Phil Dick —, il n'est pas étonnant que Fat effectue un retour suite à la mort de l'enfant.

Avec la mort de Sophia, qui coïncide avec le retour de Horselover Fat, les bienfaits de la « guérison » miraculeuse du narrateur disparaissent, et l'espoir d'un monde meilleur engendré par son enseignement s'effondre. Comme Phil l'exprime à Fat, la mort de l'enfant a conduit au désenchantement des membres de la *Rhipidon Society* qui croyaient fermement à son rôle messianique :

“We all thought Sophia was the Savior ; we believed in that until the day she died. She *talked* like the Savior. We had all the evidence ; we had all the signs. We had the flick *Valis*. [...] We had the Lamptons and Mini. Their story fit your story ; everything fit. And now there's another dead girl in another box in the

---

<sup>251</sup> *VALIS* 12 : 194.

ground [...]. So now it ends. It never should have begun—goddam Kevin for seeing that film !”<sup>252</sup>

Ainsi, il est possible d’affirmer qu’à la suite de la mort de Sophia, le roman échoue sur deux niveaux. Tout d’abord, sur le plan narratif, le retour de Horselover Fat entraîne de nouveau le récit dans une impasse, puisque le narrateur — qui s’est évertué depuis le début de son témoignage à nous relater ses propres « aventures » en niant toute implication directe avec elles, préférant plutôt les reconnaître comme des événements marquants de la vie de son double — perd éventuellement la trace de son « héros », ce dernier ayant décidé de continuer seul les recherches en vue de retrouver le « vrai » messie annoncé par ses visions<sup>253</sup>. Or, si Phil et Fat ne sont plus seulement séparés *psychiquement*<sup>254</sup> mais le deviennent aussi *physiquement*<sup>255</sup>, comment le narrateur peut-il réécrire son histoire, c’est-à-dire historiser son passé dans le présent, s’il est admis qu’en définitive le matériau mnésique homologuant les événements de

---

<sup>252</sup> VALIS 14 : 219. L’auteur souligne.

<sup>253</sup> Les pérégrinations de Fat le mènent d’abord en Europe (Islande, Luxembourg, France, Allemagne de l’Ouest, Turquie, Îles grecques), puis en Micronésie, où il compte explorer plusieurs des îles du Pacifique, toujours guidé par la voix (« the AI voice ») de « Zebra », afin de découvrir le lieu exact où séjourne le Sauveur (« the Savior ») (voir VALIS, chapitre 14). Notons que cette nouvelle quête messianique n’enchant guère Phil Dick, qui n’hésite pas à adresser une sévère remontrance à Horselover Fat. Exaspéré par l’obsession malade de son double, Phil explose de colère lorsque Fat lui annonce sa volonté de poursuivre ses recherches sur l’origine de ses visions : « In a harsh voice, I said, “There is no Savior. St. Sophia will not be born again, the Buddha is not in the park, the Head Apollo is not about to return. Got it ? [...] There is no ‘Zebra’ [...]. 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.” » (VALIS 14 : 218) Ces reproches démontrent tout de même la lucidité du narrateur, qui sait pertinemment que l’audacieux scénario qu’il a élaboré n’était au fond qu’un produit de son imagination chimérique.

<sup>254</sup> La réémergence de Fat confirme en effet de nouveau la scission psychique chez le sujet. Phil demeure le détenteur des idées rationnelles, tandis que Fat assume pleinement la décision *déraisonnable* de continuer leur quête messianique. Ce différend pousse Phil à déclarer à son double que ce choix lui appartient entièrement : « “It’s your life and your affair, not mine.” » (VALIS 14 : 218)

<sup>255</sup> « After he had obtained his passport, Fat left the United States and flew by Icelandic Airlines to Luxembourg, which is the cheapest way to go. A year passed. One day I got a mailgram from him ; Fat had flown back to the United States, to New York. He knows people there. He would be arriving in California, he said, when he got over his mono ; in Europe he had been hit by mono. » (VALIS 14 : 220-221)

2-3-74 appartient uniquement au vécu de son double (ce qui infirme donc l'assertion selon laquelle il est aussi le sujet de l'expérience mystique) ? De plus, puisque la mort de l'enfant Sophia atteste, selon Phil, l'échec de la quête messianique du groupe, cet incident malheureux fait naître chez lui une profonde amertume qui ravive la dynamique relationnelle malsaine du couple Phil/Fat. Ainsi, le lecteur est de nouveau témoin du discours méprisant de Phil envers son double, où le cul-de-sac intellectuel de la confrontation entre rationalité et folie fait régresser le roman à la dialectique qui a marqué sa première partie.

Ensuite, sur le plan de la progression psychologique de Phil, la mort de Sophia et le retour de Fat confirment l'échec de sa reconstruction identitaire. Manifestement, le scénario imaginaire de la rencontre avec l'enfant Sophia (« the Savior »), qui représente l'aboutissement de la quête messianique, camoufle l'objectif véritable du sujet narrateur qui est de se reconnaître lui-même comme une unité psychique unifiée. Le sens fondamental du message de Sophia équivaut donc à la célèbre formule « Connais-toi toi-même » inscrite au fronton du temple de Delphes. La clé de l'enseignement de Sophia est qu'il n'est pas nécessaire de réclamer la présence d'un messie pour acquérir la sagesse du monde, car l'humain porte en lui tout ce qui le détermine : « "Many claim to speak for god, but there is only one god and that god is man himself." » (*VALIS* 12 : 198) Le discours de Sophia semble également avoir pour but d'obliger Phil à rejeter sa conception religieuse du monde, à savoir le fait qu'il estime possible l'existence d'une réalité suprasensible maintenue cachée par un être transcendant, afin qu'il reconnaisse plutôt le pouvoir incontestable de l'inconscient.

Connaître le secret de VALIS implique la reconnaissance du sujet par lui-même. Or, bien que plusieurs de ses réflexions soient sans contredit teintées par son délire et ses hallucinations, Phil est un observateur perspicace de sa condition. Il devine aisément que sa quête du divin dissimule un profond malaise existentiel qui devra nécessairement le conduire à une meilleure connaissance de sa personne :

The inbreaking deity that Fat encountered in 1974 was himself. However, Fat seemed happy to believe that he had met God. [...] Maybe Fat was searching for himself when he set out in search of the Savior. To heal the wound made by first the death of Gloria and then the death of Sherri. [...] Fat's Savior is Fat himself, as I already figured out. [...] But I don't dare tell Fat that he is searching for himself. He is not ready to entertain such a notion, because like the rest of us he seeks an external savior. (*VALIS* 8 : 120, 132)

Bref, « Qu'est-ce que VALIS ? » — et, par extension, « Qui est le Sauveur ? » — signifie vraiment « Qui suis-je ? » ou « Qui est Je ? ». La quête identitaire du narrateur a comme objectif principal de parvenir à dire « Je », sans renier la dimension spirituelle de son être. Toutefois, étant profondément affligé par la mort subite de Sophia, et incapable d'assumer le poids des responsabilités que l'enfant a conférées aux membres de la *Rhipidon Society*, Phil préfère considérer sa charge prophétique comme une lubie : « It hardly mattered to us. Collectively and individually we barely remembered. It was a part of our lives we preferred to forget. Too much pain ; too many hopes down the tube. » (*VALIS* 14 : 222) Phil juge donc qu'il est plus simple d'oublier leur rencontre avec les *Friends of God* et de refouler les prescriptions de Sophia, c'est-à-dire les fondements d'une démarche introspective qui permettraient à chacun de s'émanciper pleinement en tant que sujet unifié.

Malgré l'abdication apparente de Phil — mais peut-être à cause de celle-ci —, Horselover Fat n'abandonne pas son projet insensé de retrouver le « véritable » messie<sup>256</sup> et repart à l'aventure, tel un chercheur infatigable. De son côté, à la suite du départ du « héros » de son récit, Phil termine son témoignage cloué devant son téléviseur dans une attente passive, impatient de recevoir un signe quelconque qui lui indiquerait la marche à suivre<sup>257</sup> : « Seated before my TV set I watched and waited

---

<sup>256</sup> Projet dont le lecteur sagace discerne sans peine la futilité, sachant que les sages paroles de Sophia visent davantage à diriger l'attention du sujet non pas vers le transcendant, mais vers sa propre intériorité. La clé qui permettrait de résoudre le conflit identitaire du sujet ne se trouve donc pas du côté du divin, elle réside plutôt dans l'approfondissement de la subjectivité humaine.

<sup>257</sup> On retrouve une scène similaire dans *Ubik*, où Joe Chip (le protagoniste du récit), qui est maintenu en « semi-vie » (« half-life ») à la suite de l'explosion d'une bombe, reçoit d'un téléviseur des messages de son patron (Glen Runciter), communiquant avec son employé à partir du « monde des vivants ». Toutefois, le réel d'où provient Runciter est également remis en question en fin de récit

for another message. [...] My search kept me at home. » (*VALIS* 14 : 228) Cette attitude passive, qui semble être une humble résignation du narrateur à la fragmentation identitaire qui le caractérise, contribue à la structure circulaire du roman.

Ainsi, comme le propose PKD dans sa propre analyse de *VALIS*<sup>258</sup>, nous sommes forcés de reconnaître que le roman est un système fermé (« a closed system ») sur lui-même, fonctionnant à la manière d'une boucle (« a loop ») : le mystère entourant les événements de 2-3-74 ne peut être résolu, puisque l'expérience de Phil repose sur une affirmation paradoxale ; le témoignage « objectif » du narrateur ne peut freiner l'influence sournoise de ses « idées folles » — même s'il est pleinement conscient de l'effet déstabilisant de son dédoublement de personnalité —, car elles sont le moteur de son incroyable récit. *VALIS* est-il un roman ou pas ? À la question de savoir si *VALIS* doit être considéré ou non en tant qu'œuvre de fiction, étant donné que la teneur fortement autobiographique du récit crée un univers « fictif » qui empiète à divers moments sur la réalité du lecteur, il nous semble plus pertinent de souligner que l'écriture de ce texte complexe a permis à PKD d'accomplir ce qui lui semblait au départ un projet irréalisable : communiquer l'incommunicable.

---

lorsque le visage de Joe Chip apparaît sur des pièces de monnaie. Le lecteur est donc une fois de plus trompé par les artifices narratifs de PKD, et cette « fin ouverte » constitue un autre exemple d'incertitude ontologique.

<sup>258</sup> Voir l'extrait de la lettre à R. Galen du 12 novembre 1981 citée dans la section « Le paradoxe de *VALIS* » en ouverture de ce chapitre.

## CONCLUSION

### LE CRÉPUSCULE DU HIBOU

I have worked out the basis for my new novel [*The Owl in Daylight*], down to the smallest of the characters, but now I find myself too weary to start the actual typing (well, my deadline is January, 1983, so this is not really serious). The title of this novel cryptically refers to me ; I, the author, like the protagonist, am, in my opinion, an “owl in daylight,” which is to say, someone who cannot see properly ; again I analyze my own inability to understand ; I know that I do not know, and, moreover, I know all too well that it is going to be damn hard to write a novel given such a condition.

Philip K. Dick, lettre de septembre 1981<sup>259</sup>

Après avoir soigneusement examiné le cas *VALIS*, et après avoir fait une étude comparative rigoureuse de *Martian Time-Slip* et *We Can Build You*, non seulement avons-nous démontré que Philip K. Dick intègre fréquemment la figure du schizophrène à ses univers délirants, mais en nous intéressant de près à son écriture et sa mise en récit, nous avons constaté que par l'effet de plusieurs procédés narratifs, l'acte d'énonciation lui-même peut être qualifié de schizophrène.

Nous avons vu que dans *Time-Slip* et *Build You*, l'énonciation schizophrène se manifeste à travers différentes techniques littéraires précises<sup>260</sup>, alors que dans *VALIS*,

---

<sup>259</sup> Lettre du 5 septembre 1981 à Ursula K. Le Guin, in *Selected Letters, Vol. 6*, 2010 : 242.

<sup>260</sup> Le flux de conscience (ou le monologue intérieur) traduit la perception du schizophrène et la complexité de son rapport au réel puisque le lecteur a ainsi accès à ses pensées ; la focalisation interne multiple, qui permet d'alterner le point de vue des personnages sur un même événement, crée un effet polyphonique formant en certains endroits du texte une seule « voix schizophrène » ; les « Finite Subjective Realities » ou FSRs sont des univers parallèles projetés par l'esprit d'un individu souffrant d'une maladie mentale : ils sont peuplés des fantasmes et fantasmagories de son créateur et celui-ci peut à tout moment intervenir — avec bonté ou malice — à l'intérieur de son univers privé. Rappelons

c'est par l'entremise du projet littéraire du narrateur (Phil Dick) — celui de réécrire son histoire<sup>261</sup> en faisant d'un double imaginaire (Horselover Fat) le « héros » de sa quête existentielle — qu'elle se révèle<sup>262</sup>. De plus, si la figure du schizophrène apparaît clairement dans *Time-Slip* et *Build You* — quoique l'origine de la maladie et l'éventail de ses symptômes diffèrent dans chacun des cas présentés par Dick<sup>263</sup> —, nous avons souligné que dans *VALIS*, elle a été remplacée par celle du fou.

En ce qui concerne la difficulté des textes, la tâche la plus ardue de notre analyse aura été de s'efforcer de reconstruire le sens des épisodes hallucinatoires de

---

également que dans la mesure où le récit de *Build You* est narré au Je — contrairement à la narration omnisciente de *Time-Slip* —, ces techniques littéraires ne sont plus requises pour produire l'énonciation schizophrène du roman. La psychose du narrateur se révèle à travers son discours, en bouleversant entre autres la trame narrative du récit et en dévoilant l'incertitude ontologique à laquelle il est confronté.

<sup>261</sup> Puisque le narrateur de *VALIS* désire fortement reconsidérer les éléments énigmatiques de son passé au moyen d'une autoanalyse romancée, rappelons qu'en analyse, comme nous l'enseigne Jacques Lacan (1998 : 25, 27), il est plus important que le sujet *reconstruise* les événements formateurs de son existence en les historisant dans le présent — ce qui lui permet donc de *réécrire son histoire* —, plutôt que d'entreprendre un processus de remémoration. Dick était bien conscient de son incapacité à se remémorer *exactement* les circonstances et phénomènes étranges de 2-3-74, et signale dans sa correspondance le bonheur qu'il ressent à « renouveler » les diverses expériences qu'il a vécues, ce qui contribue par le fait même à mieux les comprendre : « While it is a fact that the memory of March 1974 slides away from me—there is no way I can recall it as it really was, now that so much time has passed—I can keep in mind—and even renew—my conceptual matchup as expressed in my letters to you [...]. This is indeed exciting and pleasing. The experience as a memory will fade, but the understanding of that experience—that can be constantly renewed. » (Lettre du 17 janvier 1981 à Patricia Warrick, in *Selected Letters, Vol. 6*, 2010 : 71-72)

<sup>262</sup> C'est à travers la progression de l'analyse introspective du narrateur (qui prend l'aspect d'un projet littéraire entièrement voué au bilan des expériences mystico-religieuses qu'il a vécues) et l'irrésolution de sa crise identitaire qu'émerge l'énonciation schizophrène de *VALIS*. La structure schizophrène de l'œuvre se manifeste en premier lieu par le truchement de la problématique liée à la subjectivité du narrateur, qui se dédouble pour rendre un jugement plus « objectif » des événements qui l'ont fait sombrer dans la folie. Cette structure est ensuite renforcée par l'inclusion du film *Valis* — qui invalide la folie de Fat et glorifie son délire — au sein de la « trame narrative » du roman, bien que le film et la quête subséquente du groupe mystique formé par Fat pour rencontrer ses artisans ne proviennent que de l'imagination du narrateur. Enfin, l'énonciation schizophrène de *VALIS* est confirmée par la structure circulaire du roman qui, en fin de récit, nous ramène à la rhétorique initiale où Phil agissait comme la voix de la raison devant les « idées folles » de son double.

<sup>263</sup> En effet, *Time-Slip* met en scène deux types de schizophrénie : un schizophrène (Jack Bohlen) qui manifeste les symptômes cliniques les plus reconnus (psychose et catatonie chroniques, hallucinations, discordance spatiale et temporelle, problèmes langagiers, etc.) et un schizophrène psionique (Manfred Steiner) qui possède des pouvoirs parapsychiques fréquemment associés aux récits de science-fiction (télépathie, précognition, voyage temporel, etc.). De son côté, *Build You* présente une schizophrène à la personnalité schizoïde (Pris Frauzenimmer) affichant le registre émotionnel et affectif d'un androïde.

*Time-Slip* et de *Build You*, et de situer leur fonction au sein de leur trame narrative respective<sup>264</sup>. Quant à *VALIS*, il a surtout été problématique de surmonter l'incertitude entourant à la fois l'identité du sujet et l'instance énonciatrice ; aussi, l'absence de structure narrative proprement dite dans la première partie du roman — qui déjoue complètement les attentes du lecteur concernant la nature (science-)fictionnelle de l'œuvre — crée un effet déroutant où il a été difficile de cerner l'objectif véritable du texte ; enfin, la rupture de ton opérée par la découverte du film *Valis* et la quête subséquente de la *Rhipidon Society* — l'imaginaire fantasmatique de Phil Dick (le narrateur) supplantant brusquement le récit confessionnel de son passé trouble — déstabilise la dimension introspective du roman, en plus de mettre en doute la pertinence de l'intrigue fantasmée par le narrateur.

D'autres pistes de réflexion auraient pu être explorées dans ce mémoire, surtout relativement au cas *VALIS*. En effet, l'expérience mystique du Moyen Âge (de Certeau, 1987) nous aurait peut-être aidé à décrire le langage de la jouissance et de la souffrance dans le projet énonciatif du roman. Par son désir de retrouver l'extase perdue, de *dire l'incommunicable*, il est possible d'avancer l'hypothèse que *VALIS* appartient à cette littérature qui travaille à authentifier par l'écriture une expérience qui relève de l'indicible. Il aurait sans doute été pertinent d'analyser dans le texte comment advient la jouissance et la souffrance d'une telle quête, non pas par ce qui est dit, mais plutôt par *la manière* dont cela est dit. Car comme de Certeau le démontre, la mystique a son propre langage et fait preuve d'un cadre énonciatif bien précis. Et c'est bien la jouissance du texte, pour reprendre une formule barthésienne, que manifeste la double instance auteur-narrateur/acteur. C'est par le désir de jouir de nouveau du corps manquant, de retrouver la « figure de l'absence », que Dick écrit et

---

<sup>264</sup> Dans *Time-Slip*, les passages qui entretiennent une confusion de sens (autant pour le lecteur que pour les protagonistes du récit) sont ceux qui présentent les diverses variations de la « soirée chez Arnie » ou encore ceux qui utilisent la technique du flux de conscience pour nous faire pénétrer dans le réel halluciné de Manfred Steiner et nous faire vivre les épisodes psychotiques de Jack Bohlen. La complexité textuelle de *Build You* se construit par des disjonctions narratives similaires à celles que l'on trouve dans *Time-Slip*, où les portions de rêves hallucinatoires de Louis Rosen brisent la linéarité des événements « réels » de la narration.

réécrit la même expérience. En cela, nous aurions pu proposer que la volupté permet également au sujet de se définir, puisque tel que de Certeau le remarque (1987 : 271) : « À la question “Qui suis-je ?”, la jouissance répond. » Ainsi, ce registre mystique nous aurait entraîné dans une érotique du texte dickien.

Enfin, cette énonciation particulière au roman *VALIS* aurait pu nous conduire à dégager, en nous appuyant sur les travaux de Draï (1990, 1993) et Néher (2004) portant sur la conscience prophétique, les éléments signifiants par lesquels se construit un messianisme « subjectif ». Comme le propose Draï (1993 : 108), la prophétie « se manifeste désormais [depuis la fin de la prophétie biblique] par la bouche des enfants, des fous et des sages », ainsi que « par et dans les rêves ». Il s’agirait donc d’analyser la figure omniprésente du prophète, figure — au sens d’Auerbach (2003) et de Genette (2004) — déployée à travers le dispositif narratif qui met en acte plusieurs voix porteuses d’une promesse de salut par l’amour universel, et une communauté élue par la nouvelle transcendance qu’est *VALIS*. La figure du prophète ne serait pas tant un personnage qu’un ensemble de manifestations textuelles (scènes, rêves, visions, discours) dont l’articulation — et l’interprétation qu’en fait le narrateur lui-même — expose la visée rédemptrice.

En raison des révélations et de la dimension hautement autobiographique de *VALIS*, Dick savait pertinemment que le roman allait rencontrer son lot de détracteurs : « I anticipate the publication of [*VALIS*]. “He’s crazy,” will be the response. “Took drugs, saw God. BFD [Big Fucking Deal]. Harlan Ellison is right about him.” Jeter<sup>265</sup> read [*VALIS*] and said, “The sloppy structure begins to show halfway through ; the second half of the novel isn’t good.” He also told me [A

---

<sup>265</sup> K. W. Jeter, sur lequel Dick a basé le personnage de Kevin de *VALIS*, était un ami intime de l’auteur. Lui-même un écrivain de science-fiction, il a publié depuis 1975 une trentaine de romans, dont *Morlock Night* (1979) et *Infernal Devices* (1987), deux œuvres annonciatrices du mouvement littéraire « steampunk » — un terme qui a d’ailleurs été inventé par Jeter pour désigner les récits que Tim Powers (*The Anubis Gates*, 1983), James Blaylock (*Homunculus*, 1986) et lui-même écrivaient.

*Scanner Darkly*] is a failure. Well, so it goes.<sup>266</sup> » Si Dick redoutait l'accueil critique et public qui allait être réservé à son nouvel opus, cela ne l'a pas empêché de juger qu'il avait réalisé une percée significative sur le plan de son écriture, et que des perspectives de carrière prometteuses allaient de nouveau s'ouvrir à lui. Dans une lettre de septembre 1981 à son agent littéraire, Dick ne cache pas son enthousiasme pour les divers projets artistiques auxquels il prend activement part, et lui avoue que la publication de *VALIS* (en janvier 1981) et sa réception critique<sup>267</sup> sont les éléments catalyseurs d'une nouvelle énergie créative :

I am very excited these days over the several projects I have going on ([*The Transmigration of Timothy Archer*<sup>268</sup>], [*Blade Runner*<sup>269</sup>], [*The Man Whose*

---

<sup>266</sup> Lettre du 27 décembre 1980 à Patricia Warrick, in *Selected Letters*, Vol. 6, 2010 : 27.

<sup>267</sup> « [*VALIS*] is now on sale in the stores. My old underground comix artist friend Art Spiegelman bought a copy at the airport on his way out here, read it and says he thinks it's my best novel so far. He is an astute critic and sharp mind, and I will consider this a good omen. » (Lettre du 20 janvier 1981 à Russell Galen, in *Ibid.* : 73.) Deux autres lettres adressées à Galen au cours de l'hiver 1981 exposent le degré de fébrilité de Dick pour les critiques favorables à *VALIS*, dont une de John Clute du *Washington Post*, qui a intitulé sa chronique littéraire : « Philip K. Dick : The Return of the King. » (Voir les lettres du 28 février et du 17 mars 1981 à R. Galen, *Ibid.* : 135, 140.)

<sup>268</sup> Le roman *Timothy Archer* est un retour pour Dick à l'écriture *mainstream*. Rédigé entre avril et mai 1981, et publié de manière posthume en avril 1982, *Timothy Archer* est une biographie romancée de l'évêque américain James A. Pike œuvrant pour l'Église épiscopale de Californie, avec qui Dick s'était lié d'amitié en 1965 — Pike entretenait à ce moment une relation extraconjugale avec Maren Hackett Bergrund, la mère adoptive de Nancy (Hackett), la quatrième femme de Dick (Sutin, 2005 : 149-151). À propos de ce projet littéraire, Dick était particulièrement satisfait de son personnage féminin Angel Archer, la narratrice du récit, à qui il s'identifiait énormément : « I thought you might want to know that I have given great thought to your criticism that I routinely—perhaps even reflexively—defame women in my writing, which is both evil in itself and, further, destructive to my writing ... so what I've done is this : I have written a new novel, [...] a non SF novel, mainstream or "quality," I suppose ; it is called [*Bishop Timothy Archer*]. [...] Today, having sent off the MS [manuscript], I found myself aching with the loss of this woman ; I often feel, when I finish a novel, that I am cut off from the characters and no longer hear their voices and see them move about ... but this (this time) is unique, because it is Angel Archer herself as one given specific real person that I miss ; as I sat in the living room eating dinner this evening I realized that to me she is alive, and yet she is not based on any person I have ever known ; [...] and as I sat thinking about Angel Archer I realized that she is in point of fact in a certain real way my own soul (or, I suppose, as Jung would put it, my anima). [...] In no way did I create Angel Archer (I think, finally, when you get down to it) ; she exists but I am not her author : I only perceived her and was able to get her down on paper. [...] It is as if I have existed as a means by which Angel Archer could come into the world, and I love her very much. » (Lettre du 13 mai 1981 à Ursula K. Le Guin, *Ibid.* : 150-151.)

<sup>269</sup> Le film *Blade Runner* (1982), réalisé par Ridley Scott et mettant en vedette Harrison Ford, Sean Young et Rutger Hauer, est une adaptation du roman *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* de Dick. Une première version du scénario, que Dick avait lue et profondément détestée, a été écrite par

*Teeth Were All Exactly Alike*<sup>270</sup>], and most of all, my novel-in-progress, [*The Owl in Daylight*]) and I tend to get carried away ; I certainly got carried away when I read David Peoples' screenplay. I sense that everything is converging in terms of my career, starting with [*VALIS*] ; I see it all as one coherent structure that is rapidly evolving, but this may be due to the really extraordinary concepts that I'm developing for [*Owl*] [...].<sup>271</sup>

Dick avait en effet de bonnes raisons de se réjouir : les ventes de *VALIS* dépassaient ses attentes<sup>272</sup>, sa probité professionnelle venait d'être récompensée<sup>273</sup>, et ses difficultés sur le plan de la création avaient enfin été surmontées<sup>274</sup>. Même s'il

Hampton Fancher, tandis que le scénariste David Peoples a effectué le travail de réécriture (Sutin, 2005 : 275). À cette époque, malgré son enthousiasme pour la sortie prochaine du film, Dick avoue être épuisé par les diverses demandes d'entrevue qu'il doit accepter à contrecœur. (Voir la lettre du 5 septembre à Paul Williams, *Ibid.* : 243.)

<sup>270</sup> Après avoir relu l'ensemble de ses œuvres plus classiques (*mainstream*) non publiées, Dick considérait *Teeth* (complété en 1960) comme le roman qui détenait le plus de potentiel de publication : « I have for some time, in absolute secret, been rereading my unpublished mainstream novels written during the Fifties. After much thought and effort I have selected one—and one only—as possessing possible sales potential, [*The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike*]. This was the last mainstream novel I wrote (until of course, [*Bishop Timothy Archer*] earlier this year). » (Lettre du 23 août 1981 à Russell Galen, *Ibid.* : 221.)

<sup>271</sup> Lettre du 2 septembre 1981 à Russell Galen, *Ibid.* : 235.

<sup>272</sup> « Meanwhile, [*VALIS*] is selling extraordinary well ; the initial 85,000 copies sold out within the first month. Bantam has now printed up 137,000 copies in all ; three printings since February ! » (Lettre du 7 juin 1981 à Lou et Cynthia Goldstone, *Ibid.* : 163.)

<sup>273</sup> Dick explique clairement dans sa correspondance (*Ibid.* : 162) qu'il préfère voir son roman *Androids* — sur lequel *Blade Runner* s'appuie pour construire son intrigue — être associé à la sortie du film, que de s'abaisser à effectuer une simple novellisation même si cette décision le prive d'une somme d'argent considérable : « When the [*Blade Runner*] people bought [*Androids*] as the basis of their film [...] they tried to suppress the original novel in favor of a cheapo novelization based on the screenplay ; my return for doing the cheapo novelization would have been, we estimated, at least \$400,000—but we turned it down and will bring out the original novel (for which I get about \$12,000 ; a lot less, but—well, my agent and I feel it's the right thing to do). So instead of writing the cheapo novelization I signed a contract with David Hartwell at Pocket [Books] to do something I've wanted to do for years : write a serious, non SF docudrama novel about my friend the late Bishop James Pike (I only got \$7,500 for this, but that simply is not important). »

<sup>274</sup> Outre la publication de *VALIS* en janvier 1981, et des nouvelles « Rautavaara's Case » et « Frozen Journey » (ultérieurement retirée « I Hope I Shall Arrive Soon ») — la première pour la revue de SF *Omni* (oct. 1980), la deuxième pour le magazine *Playboy* (déc. 1980), une vente dont il était très fier en raison de la visibilité qu'elle lui procurait en tant qu'auteur (voir la lettre du 18 mai 1980 à R. Galen, *Ibid.* : 15) —, *The Divine Invasion* (originellement intitulé *VALIS Regained*), un roman de SF qui explore l'intérêt grandissant de Dick pour le judaïsme, paraît en juin 1981. *Timothy Archer*, dont Dick complète les dernières retouches en juin 1981, sera publié à titre posthume en avril 1982, sans compter qu'il travaille d'arrachepied à l'élaboration de son nouveau roman de SF (qui ne sera toutefois jamais écrit), *The Owl in Daylight*.

n'était pas délivré de son obsession pour les événements mystérieux de 2-3-74<sup>275</sup>, Dick s'était remis à écrire avec plus de régularité et produisait des textes de qualité. Toutefois, la conception de son nouveau roman de SF, *The Owl in Daylight*, le conduit à l'épuisement<sup>276</sup>. Pour *Owl*, Dick a en effet préparé deux versions distinctes qu'il projette d'assembler pour qu'elles forment ensemble une structure narrative unifiée : « [For *Owl*,] I've done two different outlines. I'll probably wind up laminating them together and making one book out of it, which is what I like to do, develop independent outlines and then laminate them into one book. That's where I got my multiple plot ideas. I really enjoy doing that, a paste-up job. A synthesis, in other words.<sup>277</sup> »

Dans sa biographie sur Dick, Lawrence Sutin (2005 : 281) expose les grandes lignes de la première version de *Owl*<sup>278</sup> : « In one version, a Dantesque Inferno-Purgatorio-Paradiso structure forms the backdrop to the tale of a scientist imprisoned in an amusement park by an angry computer. Only by solving ethical dilemmas can the scientist—trapped in a boy's body—reach Paradiso and recollect his true self. The park includes a Berkeley milieu with a Tony Boucher figure who helps the boy become an SF writer. » Lors de sa dernière entrevue en février 1982<sup>279</sup> — quelques jours avant d'être terrassé par le premier des infarctus qui causeront ultimement sa

---

<sup>275</sup> Voir les nombreuses lettres adressées à la professeure Patricia Warrick (particulièrement celles entre décembre 1980 et février 1981), où Dick s'épanche fiévreusement sur le sujet de 2-3-74. Dick appréciait énormément la complicité intellectuelle qu'il partageait avec cette correspondante, si bien qu'un jour, il lui confiera avoir été le témoin en novembre 1980 d'une deuxième théophanie. Pour une description complète de cette nouvelle expérience mystico-religieuse, voir la première lettre du 12 janvier 1981 à Patricia Warrick, in *Ibid.* : 43-48.

<sup>276</sup> Se référer à la deuxième lettre du 4 septembre 1981 à R. Galen, ainsi qu'à celle adressée à Victoria Schochet (également datée du 4 sept.), l'éditrice en chef de *Berkley Science Fiction* (in *Ibid.* : 237-239), où Dick leur avoue à tous deux souffrir de surmenage professionnel.

<sup>277</sup> Voir l'entrevue accordée à John Boonstra, publiée dans *Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, vol. 2, no. 3, juin 1982 : 47-52.

<sup>278</sup> Pour une description détaillée de cette version « dantesque » de *Owl*, voir la lettre du 14 juillet 1981 à David Hartwell (in *Selected Letters, Vol. 6*, 2010 : 180-181), ainsi que celle du 16 juillet 1981 à Russell Galen (*Ibid.* : 186-188).

<sup>279</sup> Se référer à l'ouvrage *Dernière conversation avant les étoiles* (2005), écrit par Gwen Lee et édité par Doris Elaine Sauter.

mort —, Dick présente ce qui devait être la version finale de son projet en devenir. Sutin en fait un excellent résumé :

Phil's composer, Ed Firmley, lives out in the boonies, maybe Oregon. He's a strange loser type—musically ungifted, he earns a good living writing scores for cheap SF flicks. Then comes his big break : “They have this really rotten science fiction film about this detective who is tracking down these androids.” (A parody of *Blade Runner*.) Firmley “is writing a schmaltzy score to go with this movie. [...] Now it's easy to track him down, because he is well known.” Who's tracking Firmley down ? Aliens from a planet on which music—or any sound—is unknown. Color is the basis of their language. One such alien discovers music by way of a religious experience and travels to Earth to learn how it is composed. “I have to write from the standpoint of the creature who is using color for language and for whom this is a sacred planet—like finding God.” Firmley is the unwitting object of this sacred quest. “The alien decides to biochip himself and insert himself as a symbio into the human host brain.” Phil doesn't provide an ending for *Owl* but does pose its ultimate theme : “The problem here is does a human want an alien in his brain as a symbio ? I intend to make that a major question. You're catching me when I'm actually organizing a novel. This is the most essential part of writing a book, what I'm doing now. We switch viewpoints. A human being who is a composer would be the ideal host for this alien. [...] It's there to enjoy music. It's a transcendental religious experience.”<sup>280</sup> (Sutin, 2005 : 181-182)

Selon les dires de Dick, ce projet romanesque très personnel allait englober toutes les thématiques majeures de sa carrière littéraire. Il lui semblait à ce moment qu'il développait une œuvre de grande ampleur :

I am able to view my body of work as an organic whole, and I am calculatedly constructing [*Owl*] so as to serve as a summation of all that has come before—no small effort, as I'm sure you realize. My protagonist is based on Beethoven, but the three periods of Beethoven's music are represented by the three modes that the computer subjects him to as world ; that is, three worlds that switch back and forth beyond the protagonist's control and even beyond his understanding. What you may discern here is that in writing about such a character I am in fact writing about myself, for in my opinion my own work falls into three distinct periods.<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> Les citations utilisées par Sutin proviennent de l'entrevue que Dick a accordée à Gwen Lee.

<sup>281</sup> Lettre du 2 septembre 1981 à Russell Galen, in *Selected Letters, Vol. 6*, 2010 : 235.

Malheureusement, Dick n'aura jamais eu l'occasion d'écrire ce roman pour lequel il a fourni tant d'efforts et d'énergie. Quelques jours après l'entrevue accordée à Gwen Lee (qui était aussi une amie intime), Dick est retrouvé inconscient sur le plancher de son appartement par des voisins. À l'hôpital où il est conduit, on découvre qu'il a été victime d'un infarctus, dont il semblerait pouvoir se rétablir. Toutefois, d'autres crises cardiaques surviendront, suivies d'une insuffisance irréversible du cœur. Il meurt à l'hôpital le 2 mars 1982 à l'âge de cinquante-trois ans<sup>282</sup>.

Pour commémorer l'œuvre de Philip K. Dick, la Library of America, qui publie les plus grands auteurs de l'histoire de la littérature américaine, a fait paraître à partir de 2007 trois volumes de ses romans les plus marquants de sa carrière d'écrivain. À ce jour, il est le seul « auteur de science-fiction » à avoir reçu cet honneur.

---

<sup>282</sup> Pour ces détails biographiques, voir Sutin, 2005 : 289.

## ANNEXE A

### CHRONOLOGIE DE LA QUÊTE DE LA *RHIPIDON SOCIETY*

Voici le déroulement chronologique des événements de la quête messianique de la *Rhipidon Society*, telle qu'elle est imaginée par le narrateur Phil Dick pour apaiser son angoisse existentielle.

1. Conversation téléphonique entre Eric Lampton et Phil ; décryptage du nom « Horselover Fat » par Lampton ; formation de la *Rhipidon Society* (*VALIS* 10 : 165-172).
2. Arrivée du groupe à Sonoma (en Californie) et discussion en voiture avec le couple Lampton sur l'essence de l'entité VALIS (*VALIS* 11 : 173-176).
3. Rencontre avec Brent Mini au domaine des *Friends of God*, qui aboutit à de nouvelles révélations concernant l'origine extra-terrestre de VALIS (*VALIS* 11 : 179-189).
4. Première audience de la *Rhipidon Society* avec l'enfant Sophia (l'incarnation de VALIS) en compagnie des *Friends of God*, où s'accomplit la réintégration de Fat par Phil (*VALIS* 12 : 190-194).
5. Bilan provisoire de la *Rhipidon Society* sur les révélations de Sophia et le sort funeste de Horselover Fat (*VALIS* 12 : 194-197).
6. Deuxième audience avec Sophia (cette fois sans la présence des *Friends of God*) où elle définit la mission « sainte » que Phil et ses camarades sont chargés d'accomplir ; mise en garde de Sophia contre Brent Mini et les Lampton (*VALIS* 12 : 197-201).
7. Désir des membres de la *Rhipidon Society* de fuir précipitemment la propriété des Lampton ; communication télépathique entre Sophia et Phil ;

réactualisation de l'incident du *pink beam* ; évanouissement soudain de Phil (*VALIS 12* : 201-205).

8. Brusque réveil de Phil dans l'avion ramenant les trois camarades à Orange County ; impressions du groupe au sujet de leur mission « sainte » ; narration délirante de Phil (*VALIS 12* : 205-209).

9. Conversation animée en voiture concernant la « guérison » de Phil et l'enseignement de Sophia ; scepticisme de Kevin sur l'origine divine de l'enfant ; annonce de la mort de Sophia à Phil par Linda Lampton (*VALIS 13* : 210-215).

10. Retour de Horselover Fat et de la rhétorique schizophrène<sup>283</sup> ; abandon de la charge prophétique conférée par Sophia et dissolution de la *Rhipidon Society* ; Départ de Fat en solitaire à la recherche d'un nouveau messie ; résignation fataliste de Phil, attendant passivement à la maison le retour de son double (*VALIS 14* : 216-228).

---

<sup>283</sup> Phil agissant comme la voix de la raison devant les idées folles de son double.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus d'étude

- DICK, Philip K. *VALIS*. New York : Vintage Books, 1991, 240 p.
- . *Martian Time-Slip*. New York : Vintage Books, 1995, 272 p.
- . *We Can Build You*. New York : Vintage Books, 1994, 256 p.

### Romans et autres écrits de Philip K. Dick

- DICK, Philip K. *The Cosmic Puppets*. New York : Mariner Books, 2012, 144 p.
- . *Vulcan's Hammer*. New York : Vintage Books, 2004, 165 p.
- . *Dr. Futurity*. New York : Vintage Books, 2005, 169 p.
- . *Loterie solaire*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1974, 183 p.
- . *The World Jones Made*. New York : Vintage Books, 1993, 199 p.
- . *The Man Who Japed*. New York : Mariner Books, 2012, 172 p.
- . *L'œil dans le ciel*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1981, 256 p.
- . *Time Out of Joint*. New York : Vintage Books, 2002, 255 p.
- . *Confessions of a Crap Artist*. New York : Vintage Books, 1992, 246 p.
- . *The Man in the High Castle*. New York : Mariner Books, 2011, 274 p.
- . *Clans of the Alphane Moon*. New York : Mariner Books, 2013, 223 p.
- . *The Game-Players of Titan*. New York : Mariner Books, 224 p.
- . *The Simulacra*. New York : Mariner Books, 230 p.
- . *Dr Bloodmoney*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1974, 313 p.
- . *The Penultimate Truth*. New York : Vintage Books, 2004, 191 p.
- . *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. New York : Vintage Books, 1991, 230 p.

- . *Now Wait for Last Year*. New York : Vintage Books, 1993, 230 p.
- . *The Crack in Space*. New York : Vintage Books, 2005, 188 p.
- . *Lies, Inc.* New York : Vintage Books, 2004, 202 p.
- . *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* New York : Del Rey, 1996, 256 p.
- . *Dédalusman*. Paris : Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science Fiction », 1974, 254 p.
- . *À rebrousse-temps*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1975, 253 p.
- . *Ubik*. New York : Mariner Books, 2012, 227 p.
- . *Galactic Pot-Healer*. New York : Vintage Books, 1994, 177 p.
- . *Au bout du labyrinthe*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1977, 221 p.
- . *Message de Frolix 8*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1984, 255 p.
- . *Flow My Tears, the Policeman Said*. New York : Vintage Books, 1993, 231 p.
- . *A Scanner Darkly*. New York : Vintage Books, 1991, 278 p.
- . *The Divine Invasion*. New York : Vintage Books, 1991, 238 p.
- . *The Transmigration of Timothy Archer*. New York : Vintage Books, 1991, 255 p.
- . *Radio Free Albemuth*. New York : Vintage Books, 1998, 214 p.
- \_\_\_\_\_ et Ray Nelson. *Les machines à illusions*. Paris : Éditions J'ai Lu, 1990, 222 p.
- \_\_\_\_\_ et Roger Zelazny. *Deus Irae*. Paris : Denoël, 1977, 255 p.
- \_\_\_\_\_ et Lawrence Sutin (éd.). *The Shifting Realities of Philip K. Dick : Selected Literary and Philosophical Writings*. New York : Vintage Books, 1995, 384 p.
- \_\_\_\_\_ et Don Herron (éd.). *The Selected Letters of Philip K. Dick, Vol.6*. Nevada City : Underwood Books, 2010, 288 p.

### **Énonciation**

CERTEAU, Michel de. *La Fable mystique : XVIe-XVIIe siècle, t.1*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 420 p.

DRAÏ, Raphaël. *La communication prophétique, t.1 : Le Dieu caché et sa révélation*. Paris : Fayard, 1990, 366 p.

———. *La communication prophétique, t.2 : La conscience des prophètes*. Paris : Fayard, 1993, 526 p.

NEHER, André. *Prophètes et prophéties*. Paris : Payot, 2004, 396 p.

### **Psychanalyse**

CHEMAMA, Roland et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 2005, 462 p.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1967 [1900], 573 p.

———. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [1901], 147 p.

LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre I : Les écrits techniques de Freud [1953-1954]*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1998, 436 p.

### **Théories littéraires**

AUERBACH, Erich. *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris : Macula, coll. « Argô », 2003, 143 p.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1970, 253 p.

GENETTE, Gérard. *Figures 1*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1966, 272 p.

———. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004, 132 p.

### **Sur Philip K. Dick**

BAUDRILLARD, Jean. « Simulacra and Science Fiction », in *Simulacra and*

- Simulation*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1994, p. 121-127.
- BOONSTRA, John. « Philip K. Dick's Final Interview », in *Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, vol. 2, no. 3 (juin 1982), p. 47-52.
- CARRÈRE, Emmanuel. *Je suis vivant et vous êtes morts*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1993, 373 p.
- COLLON, Hélène (éd.). *Regards sur Philip K. Dick : Le kalédickoscope*. Amiens : Encrage, 2006, 270 p.
- DICK, Anne R. *The Search for Philip K. Dick*. San Francisco : Tachyon, 2010, 280 p.
- DURHAM, Scott. « From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism », in *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies*, R. D. Mullen (éd.). Terre Haute & Greencastle : SF-TH Inc., 1992, p. 188-198.
- FITTING, Peter. « Reality as Ideological Construct : A Reading of Five Novels by Philip K. Dick », in *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies*, R. D. Mullen (éd.). Terre Haute & Greencastle : SF-TH Inc., 1992, p. 92-110.
- HUNTINGTON, John. « Authenticity and Insecurerity », in *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies*, R. D. Mullen (éd.). Terre Haute & Greencastle : SF-TH Inc., 1992, p. 170-177.
- ITZKOFF, Dave. « Philip K. Dick's 'Exegesis' Will Receive Two-Volume Release », *The New York Times*, 29 avril 2010. Repéré à <http://artsbeat.blogs.nytimes.com>.
- JAMESON, Fredric. « After Armageddon : Character Systems in *Dr. Bloodmoney* », in *Archaeologies of the Future : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York : Verso, p. 349-362.
- . *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Beaux-Arts de Paris, 2011, 605 p.
- LEE, Gwen et Doris Elaine Sauter (éd.). *Dernière conversation avant les étoiles*. Paris : Éclat, 2005, 238 p.
- LEM, Stanislaw. *Microworlds*. Orlando : Houghton Mifflin Harcourt, 2012, 312 p.
- PALMER, Christopher. *Philip K. Dick : Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool : Liverpool University Press, 2003, 259 p.
- RABKIN, Eric S. « Irrational Expectations : or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick », in *On Philip K. Dick : 40 Articles*

*from Science-Fiction Studies*, R. D. Mullen (éd.). Terre Haute & Greencastle : SF-TH Inc., 1992, p. 178-187.

ROBINSON, Kim Stanley. *Les romans de Philip K. Dick*. Lyon : Moutons électriques, 2005, 255 p.

ROSSI, Umberto. *The Twisted Worlds of Philip K. Dick : A Reading of Twenty Ontologically Uncertain Novels*. Jefferson : McFarland, 2011, 316 p.

SUTIN, Lawrence. *The Divine Invasions : A Life of Philip K. Dick*. New York : Carrol & Graf, 2005, 368 p.

SUVIN, Darko. « The Opus », in *On Philip K. Dick : 40 Articles from Science-Fiction Studies*, R. D. Mullen (éd.). Terre Haute & Greencastle : SF-TH Inc., 1992, p. 2-15.

VEST, Jason P. *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*. Lanham : Scarecrow Press, 2009, 248 p.

WILLIAMS, Paul. *Only Apparently Real : The World of Philip K. Dick*. Encinitas : Entwhistle Books, 1999, 196 p.

———. « The True Stories of Philip K. Dick », in *Rolling Stone*, 6 novembre 1975, p. 44-50, 88-94.

## Divers

« Les Actes des Apôtres », in *La Bible (TOB)*. Paris : LGF, coll. « La Pochothèque », 2006, p. 1622-1664.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. New York : Princeton University Press, 1973, 416 p.

LUCAS, George, *Star Wars. Episode IV : A New Hope*, Film 35 mm, coul., 121 min, 20th Century Fox, 1977.

NERVAL, Gérard de. « À Alexandre Dumas », in *Les filles du feu*. Paris : GF, 1965, 245 p.

TOLKIEN, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*. Agincourt : Magnum, 1977, 423 p.