



**HAL**  
open science

## Espaces clos et immensités intérieures chez Philip K. Dick. Une exploration sans fin ?

Hervé Lagoguey

► **To cite this version:**

Hervé Lagoguey. Espaces clos et immensités intérieures chez Philip K. Dick. Une exploration sans fin ?. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédi*a), XIXe-XXIe siècles, 1, , 2020, “Le Fil à retordre”. hal-02882522

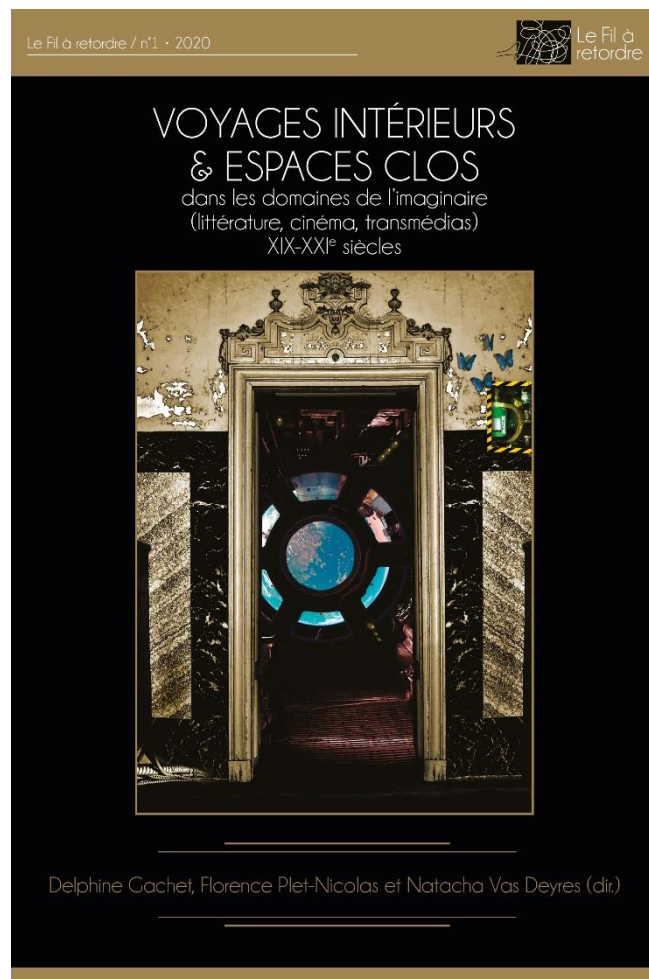
**HAL Id: hal-02882522**

**<https://hal.science/hal-02882522>**

Submitted on 2 Jul 2020

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

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



.Hervé Lagoguey.

Espaces clos et immensités intérieures  
chez Philip K. Dick.

Une exploration sans fin ?

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),  
*Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire*  
(littérature, cinéma, transmédiâs), XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles.

« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,  
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières  
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838).

## Espaces clos et immensités intérieures chez Philip K. Dick.

### Une exploration sans fin ?

Philip K. Dick n'a pas parcouru toutes les dimensions des univers clos, mais il a fait accomplir tant de voyages intérieurs à ses personnages qu'une étude de ce thème se doit de commencer par un travail de tri et de sélection. Un préalable d'autant plus nécessaire que, de son propre aveu, en bon « relativiste intégral<sup>1</sup> » qu'il est, Dick n'a pas son pareil pour étudier toute proposition sous des angles contraires, convaincu par chaque nouvel argument, qu'il soit avancé par lui-même ou suggéré par son interlocuteur. C'est ce choix d'explorer les multiples facettes d'un même postulat qui lui permettra d'approfondir sa réflexion d'une œuvre à l'autre, quitte à se répéter plus qu'à se désavouer.

Si l'espace clos peut être de nature différente, matérielle ou immatérielle, Dick associe presque toujours ces deux dimensions, conditionnant l'entrée dans un espace clos mental à un passage initial dans un espace clos physique, souvent bref, voire brutal, qui se solde par une immobilisation des corps organiques. Une fois ce premier palier franchi, deux types de voyage intérieur sont possibles : en soi, vers son moi authentique ou fantasmé ; ou en dehors de soi, dans des espaces privés qui ne sont pas nôtres, dans lesquels nous ne sommes pas forcément les bienvenus, et pour lesquels nous ne sommes pas adaptés.

Pourquoi voyager vers l'espace intérieur, plutôt que vers l'infini des étoiles ? Dick ne mésestime pas l'universalité des « valeurs d'abri<sup>2</sup> » des univers clos, mises en relief par les dangers et les désillusions des voyages spatiaux. Cependant, il ne saurait s'en contenter. C'est ainsi que, s'il y adhère le temps nécessaire à la mise en place de son récit, il n'hésite pas ensuite à se détourner de ces fonctions salvatrices, voire à les dévoyer, le refuge pouvant être parasité par une présence menaçante. Et si les espaces les plus intimes sont violés, si les messages et les passages se multiplient entre le dedans et le dehors, c'est en raison d'un effritement des frontières entre ces deux pôles, jusqu'à leur dissolution complète, inévitable conclusion qui pour le sujet sera synonyme d'illumination ou de vertige, selon que cette bipolarité était un vecteur de mensonge ou un facteur d'équilibre.

---

<sup>1</sup> Entretien avec C. Platt [1979], trad. J. Chambon, dans R. Combailot (dir.), *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, Chambéry, ActuSF, 2015, p. 277.

<sup>2</sup> Voir G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 31.

## Espace clos et identité

Dans de rares récits, la nature du voyage est exclusivement physique ou mentale. *Eye in the Sky*<sup>3</sup> (1957) appartient à cette catégorie où seule la dimension intérieure importe. Suite à un accident dans une installation militaire, les héros inconscients voyagent dans l'esprit des uns et des autres – une idée empruntée au *What Mad Universe* de Fredric Brown (1949). Ils découvrent ainsi le monde vu à travers les yeux de leur prochain, des « mondes divergents » selon le titre de la première édition française<sup>4</sup>. Si ce traitement unilatéral et linéaire ne permet pas au récit d'atteindre les vertiges métaphysiques d'*Ubik*<sup>5</sup>, cette relative faiblesse est compensée par la diversité des voyages intérieurs et le choix narratif de multi-focalisation que Dick appliquera à nombre de ses romans<sup>6</sup>. *Eye in the Sky* offre une immersion dans l'*idios kosmos* de quatre personnages, c'est-à-dire leur monde privé, par opposition au *koinos kosmos*, l'espace commun partagé, concept que Dick attribue aux « psychologues existentialistes européens<sup>7</sup> », mais qui remonte à Héraclite.

Dans *Eye in the Sky*, l'espace intérieur est celui de la vérité nue. Sans filtre, les identités profondes sont dévoilées, la véritable personnalité prend le pas sur la *persona* au sens où l'entend Jung, ce « masque qui simule l'individualité [...] alors que ce n'est qu'un rôle joué », ce « dispositif d'adaptation au monde » qui « [p]ar [sa] fonction de communication [...] participe à la réalisation et à la protection de l'intimité du sujet et donc au tri légitime qu'il peut faire entre ce qu'il doit garder secret et ce qu'il peut confier à autrui<sup>8</sup> ». Le respectable vieillard Arthur Silvester est un indéfectible bigot vivant selon les règles d'une foi moyenâgeuse qui ressortit à la superstition la plus crasse et à la morale la plus intolérante. Marc Feyffe, l'irréprochable patriote, maccarthyste de surcroît, est un agent communiste infiltré. Avec humour, Dick applique au premier degré le principe jungien de projection, qui consiste à « projeter sur le monde et sur les autres nos contenus inconscients<sup>9</sup> », ce qui, pour l'auteur, signifie que « le monde de chaque individu doit être

---

<sup>3</sup> Philip K. Dick, *Eye in the Sky*, New York, Ace Book, 1957. Le premier titre envisagé par Dick était *With Opened Mind*, en référence à ces esprits dans lesquels on lit à livre ouvert.

<sup>4</sup> Philip K. Dick, *Les Mondes divergents*, trad. G. Klein, *Satellite, Les Cahiers de la science-fiction*, 7, 1959.

<sup>5</sup> Philip K. Dick, *Ubik*, New York, Doubleday, 1969.

<sup>6</sup> Voir D. Suvin, « Philip K. Dick's Opus : Artifice as Refuge and World View », dans D. Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London, Macmillan Press LTD, 1988, p. 112-133.

<sup>7</sup> P. K. Dick, « Letter of Comment » [1975], cité dans K. S. Robinson, *Les Romans de Philip K. Dick [The Novels of Philip K. Dick]*, 1984], trad. L. Queyssi, Lyon, Les Moutons Électriques, 2005, p. 40.

<sup>8</sup> M-C. Dolghin-Loyer, *Les Concepts jungiens*, Paris, Entrelacs, 2015, p. 113.

<sup>9</sup> A. Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008, p. 138.

quelque peu différent de celui de chaque autre individu<sup>10</sup> ». Enfermés dans l'esprit de leurs compagnons d'inconscience, les héros voyagent en terre inconnue : dans un territoire d'inquiétude, avec la paranoïaque Miss Reiss, où les grille-pains sont des mécaniques dangereuses, où les caves se remplissent de créatures lovecraftiennes ; dans un monde aseptisé et asexué avec la puritaine Mrs Pritchett ; dans une Amérique caricaturale peuplée de gangsters avec le communiste. Le fanatique religieux leur fait découvrir un univers ptolémaïque du plus bel effet, où un petit soleil tourne autour d'une Terre énorme, alors qu'au loin de minuscules étoiles scintillent. Cerise sur le gâteau, le ciel est au-dessus et l'enfer en dessous. Certains passages évoquent ainsi le *Pilgrim's Progress* de Bunyan (1678), avec ses illustrations littérales des préceptes de la Bible.

C'est en surface que nous vivons dans un monde partagé. Dès que l'on creuse, on s'aperçoit qu'il y a des mondes à l'intérieur du monde. Pour Kim Stanley Robinson, malgré leur outrance, ces visions intérieures forment un bon portrait de l'Amérique des années cinquante, faites « de fanatisme religieux, de pruderie moralisante, d'affreuse paranoïa et d'extrémisme politique<sup>11</sup> ». Aussi fantasmagorique soit-elle, la science-fiction de Dick parle de son époque, et cette échappée vers des espaces intérieurs en apparence délirants ramène le lecteur attentif à la réalité socio-politique. *Eye in the Sky* pourrait être résumé ainsi : dis-moi comment tu repeins le monde sur la toile de ton esprit, et je te dirai qui tu es. Idée encore illustrée dans *A Maze of Death*<sup>12</sup> (1970) où, au cours de leur unique voyage intérieur qui s'étire tout au long du roman, les héros en quête de réponses tombent sur un édifice mystérieux qu'ils ne s'accordent pas à identifier. C'est une « vinerie » (*winery*) pour le bon vivant, une « bestialerie » (*hippery hoppery*) pour l'obsédé sexuel, une « spiritualerie » (*wittery*) pour l'intellectuelle, une « sorcerie » (*witchery*) pour la mystique illuminée<sup>13</sup>. À l'image de leur auteur, ce sont des personnages obsessionnels, vivant une grande partie du temps dans leur sphère privée.

Dans *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*<sup>14</sup> (1965) et « We Can Remember It for You Wholesale<sup>15</sup> » (1966), rebaptisé « Total Recall » après avoir inspiré le film de Paul

---

<sup>10</sup> Entretien avec C. Platt, *op. cit.*, p. 274.

<sup>11</sup> K. S. Robinson, *Les Romans de Philip K. Dick*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>12</sup> Philip K. Dick, *A Maze of Death*, New York, Doubleday, 1970.

<sup>13</sup> Traductions extraites de la version française de *A Maze of Death : Au Bout du labyrinthe*, trad. A. Dorémieux, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 124-129.

<sup>14</sup> Philip K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, New York, Doubleday, 1965. En français : *Le Dieu venu du Centaure*, trad. G. Abadia, Paris, J'ai Lu, 1982.

<sup>15</sup> Philip K. Dick, « We Can Remember It for You Wholesale », *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, Vol. 30, 4, 1966.

Verhoeven (1990), on ne voyage pas en soi, mais en dehors de soi, de façon spatiale et identitaire, les héros jouant sur la vaste scène théâtrale de leur espace intérieur. L'*incipit* de la nouvelle « We Can Remember... » souligne l'obsession martienne de Douglas Quail, petit employé de bureau qui se rêve en agent secret. Il aspire à une forme d'ascension sociale et spatiale, mais ce voyage vers le haut n'est possible que grâce à la manipulation d'un espace clos, la boîte crânienne où sont logés ses vrais/faux souvenirs. Scénario trop simple pour Dick, qui adjoint au voyage immobile fictif le souvenir d'un voyage extérieur réel. Dans le film, dont l'accroche des affiches françaises était « Voyage au centre de la mémoire<sup>16</sup> », le point de départ est un fauteuil sur lequel le héros joué par Schwarzenegger se retrouve pieds et poings liés, ce qui constitue une image d'enfermement forte ; elle est suivie d'une scène de libération « excessive », Quail se défaisant de ses entraves métalliques comme un surhomme. Toute la question est de savoir de quoi il se libère et de quel espace clos il s'extirpe. Du piège tendu par ses ennemis et qui se referme sur lui, ou de sa propre psychose ? Au-delà de ces questionnements habituels chez Dick, qui construit ses récits sur la modalité du doute, le postulat de base demeure : Quail échappe à sa condition médiocre grâce au voyage intérieur. L'échappatoire est la même dans *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Sur une colonie martienne, terre promise devenue terre de pénitence, les exilés condamnés à une vie de labeur sans espoir de retour prennent une drogue pour « revenir » sur une Terre fantasmée, idéal du rêve consumériste américain où règnent luxe et beauté, dans un décor de rêve fourni par une maison de poupée (le combiné *Perky Pat*), espace idéal pour « l'imagination miniaturante<sup>17</sup> » des héros. Dans cet espace rêvé, tout comme Quail endosse les appareils de la figure iconique de l'espion implacable, les colons deviennent autres, des personnages qui vivent dans de bien meilleures conditions matérielles : Pat et Walt, deux gravures de mode directement inspirées des poupées Barbie et Ken, sont deux avatars qui parodient les clichés du couple parfait des *sitcoms* ou des publicités, et qui peuvent s'affranchir des interdits du monde extérieur, comme l'adultère. Loin du labeur et de l'aridité martienne, la douceur des plages californiennes leur offre une parenthèse où le mot d'ordre est *farniente* et permissivité.

Dans *Time Out of Joint*<sup>18</sup> (1959), le héros Ragle Gumm a un autre moyen d'échapper à sa condition et son identité. Stratège militaire aux responsabilités trop lourdes à porter dans un monde en guerre, il régresse mentalement dans un passé moins tourmenté. Pur réflexe d'auto-

---

<sup>16</sup> Plus cérébrale que l'accroche américaine, qui misait sur l'aspect aventureux du voyage : « Get ready for the ride of your life », ou sur « l'esprit Schwarzzy » : « They stole his mind, now he wants it back ».

<sup>17</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>18</sup> Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1959.



défense, le voyage intérieur est déclenché involontairement, une réaction observée par Freud chez des patients confrontés à des situations traumatiques : « Dans la majorité des cas, le malade choisit même à cet effet une phase très précoce de sa vie, sa première enfance<sup>19</sup> ». Gumm se réfugie dans sa tête, vers une époque paisible où il n'avait pas à calculer le point de chute des missiles ennemis : premier espace clos et premier voyage intérieur doublé d'un voyage dans le temps de nature psychique. Mais ses supérieurs s'adaptent à sa régression mentale et temporelle. D'abord en inventant un jeu de type bataille navale en apparence inoffensif qui permet de continuer à exploiter ses talents, puis en reconstruisant la ville où il a passé sa jeunesse. Cette fois la pièce de théâtre se joue dans un espace clos grandeur nature construit en dur. Gumm est ainsi doublement enfermé : dans son esprit et dans la ville sous surveillance où les autorités l'ont entouré d'acteurs, supercherie que reproduiront la série *The Prisoner* (Patrick Mc Goohan, 1967-1968) et le film *The Truman Show* (Peter Weir, 1998). Entretenant l'illusion d'un monde en paix, l'espace clos est construit autour d'un patient, il s'adapte à sa psychose, non pour la guérir, mais pour la nourrir de la façon la plus bénigne – pour le sujet – et la plus efficace possible – pour la collectivité.

Démarche contraire dans *The Penultimate Truth*<sup>20</sup> (1964), puisque l'enfermement physique est imposé aux sujets. Suite à un conflit nucléaire, les populations sont entassées dans des villes souterraines à la manière des *Caves of Steel* d'Asimov (1954), afin de laisser la Terre reverdir en paix. Mais l'enfermement dure plus que de raison, puisqu'à grand renfort de faux journaux et de reportages truqués, les élites poussent la population à rester cloîtrée, tout en vivant comme des rois à la surface, depuis longtemps décontaminée. Instrument de mensonge, l'espace clos contribue à entretenir l'illusion d'un monde toujours en guerre, à la manière de la propagande totalitaire, dont « [l]a force [...] repose sur sa capacité à couper les masses du monde réel » et dont le discours outrancier est accepté par « son public [...] prêt à tout moment à croire le pire, quelle qu'en [soit] l'absurdité », grâce au slogan « sinon, c'est la catastrophe<sup>21</sup> ». Dans les deux romans, grâce à toute une batterie d'artifices – décors, acteurs, *fake news* – dont la fonction est de rendre crédible l'espace clos et sa raison d'être, le *chronotope*, ce « temps-espace<sup>22</sup> » est truqué. On le tord, on le remonte, on le fige, on l'abolit.

<sup>19</sup> S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1983, p. 256.

<sup>20</sup> Philip K. Dick, *The Penultimate Truth*, New York, Belmont Book, 1964.

<sup>21</sup> H. Arendt, *Le Système totalitaire [The Origins of Totalitarianism, 1951]*, trad. J-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Paris, Seuil, 1995, p. 80, 110, 74.

<sup>22</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman [1975]*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 237.

Les espaces confinés sont coupés du temps de l'Histoire, et ceux qui y vivent finissent par oublier *quand* ils sont, une isolation temporelle aussi aliénante que l'isolation spatiale<sup>23</sup>.

La capacité de suspension d'incrédulité du lecteur est sollicitée à des degrés divers, selon la taille de ces espaces clos : maison de poupée qui « sait emmagasiner de la grandeur<sup>24</sup> », petite ville à taille humaine, mégapoles abritant la population mondiale. En termes de faisabilité, rien ne s'oppose à l'isolationnisme de la ville sans nom de *Time Out of Joint*, d'autant plus que seuls quelques individus doivent en être dupes, à commencer par Gumm, malade tellement replié sur lui-même qu'il en oublie qu'il est interné. S'évader de façon temporaire et décupler son imagination comme dans *Palmer Eldritch*, c'est une possibilité qu'offrent les drogues, même si le contrecoup est douloureux : « Perdition, folie, cicatrices indélébiles : tel est pour Dick le prix final de la drogue et de ses mirages<sup>25</sup> ». La perspective la moins réaliste est sans conteste celle de *The Penultimate Truth*, qui revisite le fantasme de la Terre creuse à l'aune de prouesses technologiques et urbanistiques défiant les lois de la physique et dépassant les rêves les plus fous des démographes inquiets des risques de surpopulation mondiale.

### Les valeurs d'abri

Dans ces textes, avec ou sans le consentement de leurs occupants, les espaces clos ont d'abord des valeurs d'abri, qui sont ensuite détournées. Grâce à un double processus de distanciation – loin de soi, loin de son environnement –, la ville carton-pâte et la maison de poupée Pat permettent d'accéder à ce que Bachelard appelle un « espace heureux<sup>26</sup> ». Heureux mais éphémère, puisque dans *Palmer Eldritch*, chaque retour à la réalité spatiale et identitaire est toujours plus déprimant que le précédent : « Bon sang, déjà fini. Déjà de retour au clapier, à la fosse où nous croupissons comme des vers au fond d'une boîte<sup>27</sup> », dit un des colons. Dans *A Maze of Death*, le voyage intérieur a une fonction plus cathartique, permettant d'évacuer la tension, la frustration et la violence potentielle, dues à la promiscuité et à l'enfermement physique dans un vaisseau à la dérive qui jamais ne reviendra au port. Mais au réveil, le constat est le même : « La vaste cabine trop familière du vaisseau s'imposa à son

---

<sup>23</sup> Voir H. Lagoguey, « Pouvoir et dystopies temporelles chez Philip K. Dick », dans R. Combailot (dir.), *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, op. cit., p. 143-159.

<sup>24</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 195.

<sup>25</sup> F. Rouiller, *Stups & fiction : drogue et toxicomanie dans la science-fiction*, Paris, Encreage, 2002, p. 145.

<sup>26</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 17.

<sup>27</sup> Philip K. Dick, *Le Dieu venu du Centaure*, trad. G. Abadia, op. cit., p. 63.



attention. Il éprouvait à la revoir une sorte d'horreur morne<sup>28</sup> ». Chez Dick, où l'on ne s'envole guère plus loin que vers la Lune ou Mars pour effectuer des trajets de routine ou des voyages d'affaire, les expéditions spatiales ne sont pas auréolées du prestige lié à l'âge d'or de la science-fiction : expansion, conquête, prouesses technologiques. Comme le remarque Gérard Klein, si Dick utilise les poncifs du genre, c'est « à des fins de déstabilisation<sup>29</sup> ». Dans l'optique dickienne, la déstabilisation est la première étape nécessaire pour sortir d'un système, d'une zone de confort, avant de voyager loin des certitudes établies.

L'espace référentiel n'a que du vide à offrir, d'ailleurs l'espace n'est fait que de ça, du vide. Le voyage intérieur permet donc de compenser les pertes et les désillusions du voyage spatial, qui ne se termine pas comme espéré et n'offre aucun espoir de retour. Leur vaisseau en panne, les voyageurs de *A Maze of Death* sont condamnés à tourner en rond jusqu'à la mort et sont écrasés par le sentiment de leur inutilité, même dans leurs rêves programmés. Les colons de *Palmer Eldritch* se retrouvent dans une impasse, le périple de ces « pèlerins sans progrès » (*Pilgrim without Progress*) ayant peu de choses en commun avec la conquête de l'Ouest américain. Même le puissant Eldritch, le « Dieu venu du Centaure » – seul personnage du corpus dickien à s'aventurer au-delà des frontières connues – est victime de son voyage, puisqu'il en revient transformé, dénaturé, et seul. Lui aussi a recours aux voyages intérieurs pour survivre, en se répandant comme un virus, grâce à sa drogue, le K-priss, sa porte d'entrée dans les espaces mentaux de ses victimes. Dans *Ubik*, le voyage vers la lune se conclut par une explosion qui envoie presque tous les personnages dans l'antichambre de la mort. C'est le cercueil, prison dont on ne sort jamais – à moins d'être un *mort-vivant* issu de l'imaginaire fantastique – qui est l'ultime recours contre la mort pour les *semi-vivants* cryogénisés. Là encore, l'espace clos est la scène de voyages intérieurs, puisque ces semi-vivants communiquent et développent entre eux tout un réseau de correspondances, jusqu'à entretenir l'illusion du mouvement. Tous ces textes et leurs paysages intimes nous rappellent sans cesse que « [l']immensité est en nous<sup>30</sup> ».

Le voyage intérieur permet donc d'échapper à la pression des représentations collectives, aux concessions faites au vivre ensemble, aux responsabilités, à l'ennui, au désespoir, et même à la mort. L'espace clos est un refuge, il offre plus de possibilités, un horizon plus vaste et plus accueillant, au point que les héros dickiens sont confrontés à la

---

<sup>28</sup> Philip K. Dick, *Au Bout du labyrinthe*, trad. A. Dorémieux, *op. cit.*, p. 208.

<sup>29</sup> G. Klein, « Préface. Vie rêvées, vies réelles », dans Philip K. Dick, *Romans 1960-1963*, Paris, J'ai Lu, coll. « Nouveaux Millénaires », 2012, p. 15.

<sup>30</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 169.

tentation de ne plus quitter ce cocon protecteur, comme Cypher, le traître de *The Matrix* (film des Wachowski, 1999), qui veut retourner dans sa cage cybernétique, pourvu qu'elle soit dorée, le monde virtuel offrant l'illusion convaincante de richesses matérielles hors d'atteinte dans le monde extérieur, être riche, manger de bons steaks (*The Matrix*), avoir une voiture de sport, des chemises italiennes (*Palmer Eldritch*). « [L]a vie humaine n'est acceptable que si l'on peut imaginer tantôt sa propre vie, tantôt les vies que l'on n'a pas et tantôt celles que d'autres ont eues ou pourraient avoir<sup>31</sup> ». En revanche, cette tentation de repli disparaît lorsque la possibilité de développer un monde intérieur n'existe plus, comme lorsque Ragle Gumm retrouve la mémoire, de manière moins ambiguë que Quail dans « Total Recall », ou lorsque la psyché est tellement épuisée qu'elle n'a même plus la force d'imaginer des mondes bienveillants (*A Maze of Death*). L'enfermement dans les mondes clos physiques n'est supportable qu'à condition de pouvoir laisser derrière soi son enveloppe corporelle, car si Dick n'assimile pas le corps organique à une prison, celui-ci peut bel et bien être emprisonné. Si cette possibilité est refusée, on entretient des pulsions morbides comme les héros de *A Maze of Death* : « Et pourquoi pas un univers [...] où nous serions bel et bien morts, enterrés dans nos cercueils ? *C'est de ça au fond que nous avons envie*<sup>32</sup> ». Ils sont vivants, mais si las qu'ils aimeraient être morts : c'est *Ubik* à l'envers. Comme un dernier recours, la tombe constituerait en effet un refuge, celui de l'oubli.

Il serait tentant d'associer l'espace intérieur au ventre maternel où l'on souhaiterait retourner, si ce n'est que Dick, dont la sœur jumelle est morte de malnutrition à l'âge de six semaines, ne considère pas nécessairement l'espace matriciel comme un refuge. Pour lui, la proximité phonologique entre *womb* (« l'utérus ») et *tomb* (« la tombe ») prend un sens particulier, et l'opposition espace clos de vie/espace clos de mort n'apparaît pas comme une évidence. N'ayant pas toujours mangé à sa faim<sup>33</sup>, Dick nourrit la même méfiance vis-à-vis de l'acte de consommation, que l'on mange – des drogues qui participent au dérèglement de la réalité – ou que l'on soit mangé par d'inquiétantes créatures : le double monstrueux de *Father Thing* (1954), qui dévore le père du héros ; la vampirique *Cookie Lady* (1953), qui siphonne l'énergie vitale de son jeune visiteur ; le vaisseau symbiote de *Colony* (1953), qui avale dans ses entrailles l'équipage pensant embarquer dans une fusée de secours. Dans ces nouvelles, l'espace clos *a priori* inoffensif ou bienveillant – domicile familial, maison de grand-mère,

---

<sup>31</sup> D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2005, p. 222.

<sup>32</sup> Philip K. Dick, *Au Bout du labyrinthe*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>33</sup> Introduction à Philip K. Dick, *The Golden Man* [1980], London, Methuen, 1983, p. XV-XVI.

vaisseau de sauvetage – s'avère être un espace piège qui se referme sur ses occupants, qui finissent par être littéralement dévorés par ces parasites<sup>34</sup>. Comme dans les contes de fées, où le loup est dans la bergerie, les espaces clos de Dick deviennent menaçants. Certains d'entre eux sont hantés comme des demeures gothiques, confrontant les héros à des créatures caractérisées par leur oralité monstrueuse. La paranoïaque d'*Eye in the Sky* finit dévorée par les créatures issues de son imagination. Les colons de *Palmer Eldritch* sont phagocytés par le vilain éponyme, qui dévore leurs âmes. Les semi-vivants d'*Ubik* se font drainer leur énergie vitale par Jory, adolescent hostile qui les consume comme un cancer<sup>35</sup>. Un acte de dévoration s'ajoute au phénomène d'invasion de l'espace clos, dont la fonction protectrice est mise en échec. Si elles existent, les valeurs d'abri ne sont donc ni universelles, ni pérennes.

### Ponts, passerelles et porosité

Intérieur/extérieur sont deux pôles antagonistes mais complémentaires, l'espace clos étant synonyme d'équilibre pour des personnages en perte de repères. Un équilibre relatif et provisoire, car chez Dick, les héros sont sur un fil et finissent presque toujours par tomber, évidemment du mauvais côté. Quelles que soient les modalités de construction de l'espace clos, les raisons de s'y retrouver, le désir d'y rester ou pas, il y a inévitablement une faille dans l'édifice, qu'il soit construction mentale ou physique. Et cette brèche finit par s'agrandir, pour créer une interface entre les deux univers. Dans les mondes créés en dur et imposés à leur sujet, il y a des erreurs de montage, de décor ou de casting, qui ruinent la mise en scène. Dans *The Penultimate Truth*, la télévision diffuse des images d'hôpitaux militaires en activité alors qu'il n'y a plus de blessés à soigner, la surface étant censée être un désert radioactif. Les sub-terriens qui comprennent la supercherie n'ont alors plus qu'une idée en tête, quitter le monde clos, dont la dimension carcérale, voire concentrationnaire, éclate au grand jour. Le retour des refoulés peut alors s'amorcer, une formule qui n'est pas qu'une boutade ou une interprétation littérale du concept freudien, si l'on pense aux expériences déstabilisantes vécues par les héros de *Time Out of Joint*. L'un deux s'exaspère en cherchant un cordon de lampe dans sa salle de bains, avant de se souvenir que la lampe est commandée par un interrupteur. Un autre s'apprête à gravir trois marches sur le porche de sa maison, alors qu'il

---

<sup>34</sup> Voir H. Lagoguey, « Créatures parasites, apparitions, disparitions et substitutions dans quelques nouvelles de Philip K. Dick », dans L. Guillaud et G. Preher (dir.), *Apparitions fantastiques. Apparition et disparition dans la fiction brève*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 301-314.

<sup>35</sup> Voir H. Lagoguey, « Les Vampires psychiques de Philip K. Dick, écrivain de science-fiction », dans N. Noyaret (dir.), *Le Vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 137-153.

n'y en a que deux. Des gestes réflexes en décalage par rapport au quotidien truqué de la ville factice. Comme un amputé qui sent toujours le membre fantôme qu'il a perdu, ils ont en eux les bribes d'un passé qui leur envoie des échos de leur espace antérieur, des *stimuli* qui appellent au souvenir et qui grattent derrière la cloison séparant les deux mondes.

Tous les éléments ne sont pas à leur place. Mais la fausse note la plus retentissante consiste à abandonner dans un dépotoir des *artefacts* du monde extérieur : une radio, objet banni pour mieux isoler Gumm, un annuaire dont aucun des abonnés n'est joignable, un magazine qui met en couverture Marilyn Monroe, star que personne n'est censé connaître dans ce chronotope. Autant d'objets liés à la communication, porteurs d'un message de vérité, au point que, comme l'écrivait Herbert Marshall McLuhan, « le vrai message, c'est le médium lui-même<sup>36</sup> ». Les indices s'accumulent, mais la vraie personnalité de Gumm ne se rappelle à son souvenir que lorsqu'on lui présente la maquette d'une usine où il a autrefois œuvré. Cette fois, la miniature n'est pas l'outil du voyage intérieur, elle est au contraire l'élément qui déclenche le retour à la réalité et ramène le sujet vers l'extérieur, au propre comme au figuré, puisque Gumm met un terme à sa fugue temporelle et s'enfuit de la ville sous cloche. Selon Dick, le thème principal d'*Ubik* est « l'information salvatrice traversant les "murailles" de notre monde<sup>37</sup> ». C'est dans une large mesure celui des autres romans étudiés ici.

Si l'espace clos est un monde de l'esprit, le réel frappe à sa porte pour lui rappeler quelques vérités élémentaires. Lorsqu'un émigrant endossant le rôle de Pat est dans l'univers de rêve du D-Liss, il reçoit un message de son *alter ego* du monde réel : « CECI EST UNE ILLUSION. TU ES SAM REGAN, COLON SUR LA PLANÈTE MARS. PROFITE BIEN DE TON TEMPS DE TRANSLATION<sup>38</sup> ». Un tel message est-il de nature à exacerber ou à gâcher le plaisir de la fugue intérieure ? La réponse est affaire de caractère et de capacité à cloisonner les lieux visités. Mais que dire du plus célèbre des messages reçus par les semi-vivants d'*Ubik* ? : « JE SUIS VIVANT ET VOUS ÊTES MORTS<sup>39</sup> ». On quitte le registre récréatif du combiné Perky Pat pour partager le vertige métaphysique qui s'empare des héros, oscillant entre l'être et le néant, car ils ne se demandent plus où ils sont, qui ils sont, quand ils sont, mais se posent l'angoissante question de savoir s'ils sont encore vivants ou déjà morts. Dans les récits

---

<sup>36</sup> H. M. McLuhan, *Pour Comprendre les médias* [*Understanding Media*, 1964], trad. J. Paré, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 25.

<sup>37</sup> Dans L. Sutin, *Invasions divines, Philip K. Dick, une vie* [*Divine Invasions. A Life of Philip K. Dick*, 1989], trad. H. Collon, Paris, Denoël, coll. « Présences », 1995, p. 248.

<sup>38</sup> Philip K. Dick, *Le Dieu venu du Centaure*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>39</sup> Philip K. Dick, *Ubik*, trad. A. Dorémieux, Paris, J'ai Lu, 1975, p. 142.

fantastiques classiques, il arrive que l'au-delà se manifeste dans le monde des vivants par des messages de menace, d'invitation, d'appel à l'aide. Dick brouille doublement les repères, puisque, non content de glisser de nombreux « effets de fantastique<sup>40</sup> » au milieu de tropes science-fictionnels traditionnels, il inverse le flux régissant le canal des communications entre morts et vivants, comme le fera Alejandro Amenabar dans le film *The Others* (2001).

Le monde clos est ainsi parasité par des manifestations du réel, et inversement. Les frontières entre intérieur et extérieur deviennent si poreuses que héros et lecteurs finissent par ne plus savoir de quel côté ils se trouvent. Sur la « vraie » Terre ou dans le cauchemar généré par la drogue d'Eldritch ? Dans la « vraie » vie ou dans l'antichambre de la mort ? Une analogie fort simple peut résumer le phénomène. Il y a, au départ, des boîtes aux lettres entre les deux espaces. Par ce passage étroit, des messages du vaste monde s'immiscent dans la sphère privée des héros, souvent pour les ramener à la réalité. Et peu à peu le passage s'agrandit, la fente devient une lucarne, puis une porte, qui préfigure, pour Bachelard, « tout un cosmos de l'Entr'ouvert<sup>41</sup> », jusqu'à ce que les frontières séparant les deux mondes ne soient plus discernables ni opérantes. Ce ne sont plus simplement des messages qui traversent le seuil, mais les messagers, puis leur univers entier, jusqu'à suggérer, à la fin, la (con)fusion des deux mondes. Pour ajouter à la désorientation, Dick double le voyage intérieur d'un voyage dans le temps bakhtinien, puisque « [o]n assiste à une hypertrophie fabuleuse du temps<sup>42</sup> » : les semi-vivants étirent sur des années les quelques heures qui leur restent à vivre, autour d'eux les objets régressent et prennent la forme qu'ils avaient en 1939 ; les consommateurs de K-Priss peuvent voyager dans le futur, comme ce rival d'Eldritch qui découvre sa tombe et sa glorieuse épitaphe. Même la frontière la plus intransgressible est franchie, la science-fiction de Dick faisant fi de la causalité scientifique d'une façon ainsi résumée par Bakhtine : « À ce jeu subjectif avec le temps, à cette violation des corrélations et perspectives temporelles élémentaires, correspond, dans le chronotope du monde merveilleux, un jeu analogue avec l'espace, une rupture analogue des rapports et des perspectives spatiales élémentaires<sup>43</sup> ». Au bout du voyage intérieur, le traditionnel clivage dedans/dehors cède la place à un monde labyrinthique dont les repères ne cessent de se dérober, comme en

---

<sup>40</sup> Voir R. Bozzetto et A. Huftier, *Les Frontières du fantastique*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

<sup>41</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

<sup>42</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 301.

<sup>43</sup> *Ibid.*

témoignent les fins ouvertes de ces romans que l'on referme avec plus de questions que de réponses.

Si Dick envisage la problématique des lieux clos sous des angles très différents, des constantes demeurent cependant, liées à l'ambivalence permanente des valeurs et fonctions de cet espace, oscillant entre cocon et prison, refuge et piège, imposture et authenticité, ce qui a pour conséquence de mettre les protagonistes en face de deux voies radicalement différentes, épanouissement ou psychose, sans véritable libre arbitre. L'enfer, c'est peut-être les autres, mais c'est souvent d'abord soi-même, et la fiction de Dick – fiction de l'entre-deux, des seuils et des passages – regorge d'huis clos mentaux qui en font la démonstration. D'un point de vue personnel, on peut se demander si l'enfermement de ces héros n'est pas le reflet du propre enfermement de l'auteur, dans ses obsessions, dans ses addictions, dans ses différentes maisons, lui qui disait « je vis dans un microcosme<sup>44</sup> », voyageant très peu, préférant « sillonner ses propres rêves comme d'autres sillonnent le Pacifique<sup>45</sup> ». S'enfermer dans un espace physique restreint lui permettait d'accomplir de plus grands voyages dans l'infini des espaces mentaux. Et s'il est vrai que « [p]our que l'aventure puisse se déployer, il lui faut de l'espace, beaucoup d'espace<sup>46</sup> », la fiction dickienne démontre que cet espace peut être intérieur.

Comme de nombreux auteurs, Dick n'a cessé d'écrire le même livre, du moins pour un temps, ce qu'il admet volontiers : « *L'Œil dans le ciel*, *Le Temps désarticulé*, *Le Dieu venu du Centaure*, *Ubik* et *Au Bout du labyrinthe* sont un seul et même roman écrit et réécrit sans relâche. Les personnages en sont tous couchés par terre, inconscients<sup>47</sup> ». Une répétition qui a pour origine une obsession, une quête de sens et de réponses, sur la nature du réel bien sûr, une exploration sans fin, qu'elle soit entreprise dans l'espace extérieur ou les mondes intérieurs ; mais aussi, au bout de tant d'années de réflexion et d'écriture, une répétition thématique et narrative, qui de l'aveu de Dick, était le signe d'une impasse créatrice : « *Au Bout du labyrinthe* est une tentative désespérée de faire du neuf. Mais [...] il marque le

<sup>44</sup> Entretien avec P. Duvic, dans R. Comballot (dir.), *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, op. cit., p. 164.

<sup>45</sup> J. Goimard, « Une mort, une vie », dans *Philip K. Dick, Substance Rêve*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1993, p. III.

<sup>46</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 250.

<sup>47</sup> L. Sutin, *Invasions divines*, op. cit., p. 160.



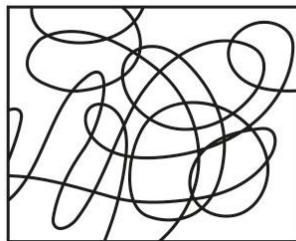
dernier soupir de ces trucs qui étaient devenus mon fonds de commerce. Je ne pouvais plus continuer. J'avais épuisé toutes les possibilités du genre de fiction que j'écrivais<sup>48</sup> ».

Pour finir sur une note plus positive, précisons que Dick trouvera par la suite une autre voie d'écriture, avec la « Trilogie divine<sup>49</sup> ». Rappelons enfin la passion qu'il a mise dans cette exploration des espaces intérieurs : « Ce que j'ai appris en vingt-six ans d'écriture, c'est où se situe le plus grand mystère de l'univers. Il se trouve entre notre oreille droite et notre oreille gauche. [...] J'ai appris que je ne comprenais pas le cerveau humain, mais je l'admire<sup>50</sup> ! ». Dick appartenait à une catégorie d'individus, « ceux qui mettent l'accent sur la "vie intérieure" », ceux pour qui « l'infinité est au centre du soi<sup>51</sup> ». Pour lui, ce questionnement perpétuel avait plus d'importance que les réponses, forcément changeantes, fuyantes, insatisfaisantes – son *Exégèse* en témoigne. Une incomplétude qui faisait son affaire, lui fournissant – si besoin était – une excuse pour explorer les moindres interstices de cette *terra incognita* jusqu'à son dernier souffle.

Hervé Lagoguey

Université de Reims Champagne Ardenne

CIRLEP, EA 4299



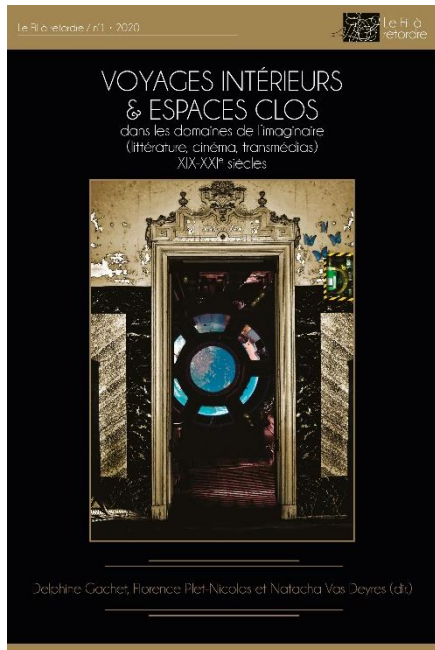
---

<sup>48</sup> G. Rickman, « Philip K. Dick dans ses propres termes » [*Philip K. Dick : In His Own Words*, 1984], trad. P.-P. Durastanti, dans R. Combalot (dir.), *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, op. cit., p. 385.

<sup>49</sup> *The Divine Invasion*, New York, Timescape Books, 1981 ; *VALIS*, New York, Bantam Books, 1981 ; *The Transmigration of Timothy Archer*, New York, Timescape Books, 1982.

<sup>50</sup> Entretien avec S. Appel et K. Briggs [1977], *The Philip K. Dick Society Newsletter*, 6, avril 1985, p. 14, ma traduction.

<sup>51</sup> D. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel* [*Playing and Reality*, 1971], trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1999, p. 145.



## Pour citer :

**Hervé Lagoguey, « Espaces clos et immensités intérieures chez Philip K. Dick. Une exploration sans fin ? »**, dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.), *Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, « Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières

[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

## Bibliographie

### CORPUS

Dick P. K., *Eye in the Sky*, New York, Ace Book, 1957.

→ *Les Mondes divergents*, trad. G. Klein, *Satellite, Les Cahiers de la science-fiction*, 7, 1959.

Dick P. K., *Time Out of Joint*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1959.

Dick P. K., *The Penultimate Truth*, New York, Belmont Book, 1964.

Dick P. K., *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, New York, Doubleday, 1965.

→ *Le Dieu venu du Centaure*, trad. G. Abadia, Paris, J'ai Lu, 1982.

Dick P. K., « We Can Remember It for You Wholesale », *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, Vol. 30, 4, 1966 (source du film *Total Recall*, 1990).

Dick P. K., *Ubik*, New York, Doubleday, 1969.

→ *Ubik*, trad. A. Dorémieux, Paris, J'ai Lu, 1975.

Dick P. K., *A Maze of Death*, New York, Doubleday, 1970.

→ *Au Bout du labyrinthe*, trad. A. Dorémieux, Paris, J'ai Lu, 1977.

Dick P. K., *The Golden Man* [1980], London, Methuen, 1983.

Dick P. K., *The Divine Invasion*, New York, Timescape Books, 1981.

Dick P. K., *VALIS*, New York, Bantam Books, 1981.

Dick P. K., *The Transmigration of Timothy Archer*, New York, Timescape Books, 1982.

### **Autres textes mentionnés**

Brown F., *What Mad Universe* (1949).

Bunyan J., *The Pilgrim's Progress* (1678).

Asimov I., *Caves of Steel* (1954).

### **Films et séries**

*The Prisoner*, Patrick Mc Goohan, 1967-1968.

*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990.

*The Truman Show*, Peter Weir, 1998.

*The Matrix*, les Wachowski, 1999.

*The Others*, Alejandro Amenabar, 2001.

### **CRITIQUE & entretiens**

Agnel A. (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008.

Anzieu D., *Le Corps de l'œuvre* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2005.

Arendt H., *Le Système totalitaire* [*The Origins of Totalitarianism*, 1951], trad. J-L. Bourget, R. Davreu, P. Lévy, Paris, Seuil, 1995.

Bachelard G., *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006.

Bozzetto R. et A. Huftier, *Les Frontières du fantastique*, P.U. Valenciennes, 2004.

Comballot R. (dir.), *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, Chambéry, 2015.

Dick P. K., « Letter of Comment » [1975], cité dans K. S. Robinson, *Les Romans de Philip K. Dick* [*The Novels of Philip K. Dick*, 1984], trad. L. Queyssi, Lyon, Les Moutons Électriques, 2005, p. 40.

Dick P. K., Entretiens avec P. Duvic, avec C. Platt [1979], trad. J. Chambon, dans *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, R. Comballot (dir.), Chambéry, 2015.

- Dick P. K., Entretien avec S. Appel et K. Briggs [1977], *The Philip K. Dick Society Newsletter*, 6, avril 1985.
- Dolghin-Loyer M-C., *Les Concepts jungiens*, Paris, Entrelacs, 2015.
- Goimard J., « Une mort, une vie », dans *Philip K. Dick, Substance Rêve*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1993.
- Freud S., *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1983.
- G. Klein, « Vie rêvées, vies réelles », dans *Philip K. Dick : Romans 1960-1963*, Paris, J'ai Lu, coll. « Nouveaux Millénaires », 2012.
- Lagoguey H., « Les Vampires psychiques de Philip K. Dick, écrivain de science-fiction », dans N. Noyaret (dir.), *Le Vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Lagoguey H., « Pouvoir et dystopies temporelles chez Philip K. Dick », dans *Philip K. Dick : Simulacres et illusions*, R. Combailot (dir.), Chambéry, 2015.
- Lagoguey H., « Créatures parasites, apparitions, disparitions et substitutions dans quelques nouvelles de Philip K. Dick », dans L. Guillaud et G. Preher (dir.), *Apparitions fantastiques. Apparition et disparition dans la fiction brève*, P.U. Rennes, 2018.
- Mc Luhan H. M., *Pour comprendre les médias [Understanding Media, 1964]*, trad. J. Paré, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- Robinson K. S., *Les Romans de Philip K. Dick [The Novels of Philip K. Dick, 1984]*, trad. L. Queyssi, Lyon, Les Moutons Électriques, 2005.
- Rouiller F., *Stups & fiction : drogue et toxicomanie dans la science-fiction*, Paris, Encrage, 2002.
- Sutin L., *Invasions divines, Philip K. Dick, une vie [Divine Invasions. A Life of Philip K. Dick, 1989]*, trad. H. Collon, Paris, Denoël, coll. « Présences », 1995.
- Suvin D., « Philip K. Dick's Opus : Artifice as Refuge and World View », dans D. Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, London, Macmillan Press LTD, 1988.
- Winnicott D., *Jeu et réalité, l'espace potentiel [Playing and Reality, 1971]*, trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1999.