



HAL
open science

Fictions du posthumain : temporalité, hybridité, écriture(s)

Claire Le Gall

► **To cite this version:**

Claire Le Gall. Fictions du posthumain : temporalité, hybridité, écriture(s). Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2019. Français. NNT : 2019BRES0064 . tel-02517210

HAL Id: tel-02517210

<https://theses.hal.science/tel-02517210>

Submitted on 24 Mar 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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langues, littératures et civilisations anglophones*

Par

Claire LE GALL

Fictions du posthumain : temporalité, hybridité, écriture(s)

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 22 novembre 2019
Unité de recherche : HCTI EA4249

Rapporteurs avant soutenance :

Sylvie BAUER, Professeure, Université Rennes 2
Sandrine SORLIN, Professeure, Université Paul Valéry,
Montpellier

Composition du Jury :

Jean-François CHASSAY
Professeur, Université du Québec à Montréal
Co-directeur de thèse

Hélène MACHINAL
Professeure, Université de Bretagne occidentale
Directrice de thèse

Sylvie BAUER
Professeure, Université Rennes 2
Présidente du jury

Jean-Paul ENGELIBERT
Professeur, Université Bordeaux Montaigne

Gaïd GIRARD
Professeure Émérite, Université de Bretagne occidentale

Sandrine SORLIN
Professeure, Université Paul Valéry, Montpellier

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mesdames Sylvie Bauer, Gaïd Girard, Sandrine Sorlin et Monsieur Jean-Paul Engélibert de m'avoir fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

Je remercie très chaleureusement Madame Hélène Machinal d'avoir accepté d'encadrer mes travaux dès le Master, puis de m'avoir proposé de poursuivre mes recherches en doctorat sous sa direction. Ses relectures, commentaires, recommandations, mais aussi, et surtout, son soutien et son écoute, en particulier en cette fin de thèse, m'ont permis de mener à terme ce travail.

Je remercie également Monsieur Jean-François Chassay d'avoir accepté de co-diriger cette thèse. Sa disponibilité, ses relectures toujours très rapides, sa rigueur et son humour ont guidé mes lectures et ma rédaction.

Un grand merci à Elaine Després pour les longues discussions qui m'ont permis d'éclaircir et de (re)formuler ma pensée.

Je tiens également à remercier Isabelle David, qui a été très présente dans les moments de doute.

Merci à toute l'équipe des doctorant(e)s et docteur(e)s HCTI, Lise, Mathilde, Nathalie, Fabrice, Jérémy et Sophie. À Gwenthalyne pour son soutien sans faille.

Merci enfin à ma famille, à ma mère, Dominique, à Camille et Henri, et à ma deuxième famille, Marie et Steven.

À Brenda, et ses métaphores filées.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Remerciements | 1 |
| Introduction..... | 9 |
| Partie 1 : Dépasser l'humain..... | 27 |
| <u>Chapitre 1 : L'Homme d'aujourd'hui (ou d'hier).....</u> | <u>29</u> |
| 1. Penser l'Homme..... | 29 |
| 1.1. L'humanisme..... | 29 |
| 1.1.1. L'Homme est une construction..... | 29 |
| 1.1.2. La fin des métarécits et la condition postmoderne de J.-F. Lyotard..... | 31 |
| 1.1.3. Qu'est-ce que l'Homme ? | 33 |
| 1.2. La technique..... | 36 |
| 1.2.1. L'humain est indissociable de la technique..... | 36 |
| 1.2.2. L'hominisation et l'exodarwinisme de Michel Serres..... | 39 |
| 1.2.3. L'accélération des avancées technologiques..... | 41 |
| 1.2.4. Les attaques contre la technique..... | 42 |
| 1.3. La communication..... | 45 |
| 1.4. La fin..... | 50 |
| 1.4.1. La possibilité de la fin..... | 50 |
| 1.4.2. L'imaginaire de la fin..... | 53 |
| 2. Représenter la fin du monde..... | 55 |
| 2.1. Ce qui annonce la fin..... | 55 |
| 2.1.1. <i>A priori</i> | 55 |
| 2.1.2. <i>A posteriori</i> | 57 |
| 2.2. Ce qui reste après la fin..... | 61 |
| <u>Chapitre 2 : Devenir(s) posthumain(s).....</u> | <u>67</u> |
| 1. Sommes-nous devenus posthumains ?..... | 67 |
| 1.1. Contextualisation, émergence du posthumain..... | 67 |
| 1.2. <i>Posthumain / Posthumain</i> | 73 |
| 1.3. Évolutions posthumaines ?..... | 83 |

| | |
|---|------------|
| 1.3.1. Un futur effrayant..... | 84 |
| 1.3.2. Le futur comme espace des possibles..... | 88 |
| 2. Sociétés posthumaines..... | 93 |
| 2.1. Sociétés technologiques..... | 94 |
| 2.1.1. Les avancées scientifiques..... | 94 |
| 2.1.2. La dépendance à la technologie ou sa subversion..... | 101 |
| 2.1.3. Le cas des Prescients..... | 103 |
| 2.2. Sociétés capitalistes | 108 |
| 2.2.1. L'épuisement des ressources naturelles..... | 108 |
| 2.2.2. Les inégalités | 113 |
| 2.3. Sociétés de contrôle | 122 |
| 2.3.1. Qui a le droit ?..... | 122 |
| 2.3.2. Faire acte de résistance : Billie dans <i>The Stone Gods</i> | 126 |
| 2.3.3. Une alternative au modèle : les Jardiniers..... | 128 |
| Partie 2 : « Devenir Cyborg », être(s) posthumain(s)..... | 137 |
| <u>Chapitre 3 : Hybridations : Typologie des plus ou moins humains.....</u> | <u>139</u> |
| 1. Les « moins » qu'humains..... | 139 |
| 1.1. Les mutants dans <i>The Stone Gods</i> | 139 |
| 1.2. Les homards téléchargés dans <i>Accelerando</i> | 146 |
| 1.3. Les animaux génétiquement modifiés dans la trilogie <i>MaddAddam</i> | 148 |
| 2. Les presque humains..... | 155 |
| 2.1. Les clones, fabriques d'organes dans <i>Never Let Me Go</i> | 155 |
| 2.1.1. La position de Kathy en tant qu'accompagnatrice..... | 156 |
| 2.1.2. Le non-dit et l'incertitude..... | 159 |
| 2.1.3. Les clones ont-ils une âme ?..... | 162 |
| 2.1.4. À la recherche de leurs origines..... | 167 |
| 2.1.5. L'impuissance des clones face à leur sort..... | 169 |
| 2.2. Une nouvelle caste d'esclaves, Sonmi et les clones dans <i>Cloud Atlas</i> | 174 |
| 3. Les « plus » qu'humains..... | 181 |
| 3.1. Une entité organique artificielle : les Crakers dans la trilogie <i>MaddAddam</i> | 182 |
| 3.2. Mi-organiques, mi-machiniques : les hommes augmentés dans <i>Accelerando</i> .. | 187 |

| | |
|--|------------|
| 3.3. Une entité mécanique : le Robo Sapiens dans <i>The Stone Gods</i> | 191 |
| 3.4. Des entités ahumaines : la « Vile Progéniture » dans <i>Accelerando</i> | 196 |
| Chapitre 4 : Hybridité et incarnation | 201 |
| 1. Dualismes | 201 |
| 1.1. « I would rather be a cyborg »..... | 201 |
| 1.2. Incarnation/Désincarnation..... | 208 |
| 1.2.1. Le dualisme cartésien..... | 208 |
| 1.2.2. La matérialité du sujet posthumain | 211 |
| 2. Corporéités posthumaines | 214 |
| 2.1. Corps en crise..... | 214 |
| 2.2. Des corps « normaux », des corps « monstrueux » ?..... | 218 |
| 2.2.1. Le corps « parfait »..... | 219 |
| 2.2.2. Modifications radicales du corps..... | 223 |
| 2.2.3. La disparition du corps..... | 228 |
| Chapitre 5 : Dépasser la question du genre | 239 |
| 1. Représentations genrées, voire postgenrées | 239 |
| 1.1. L'apparente réaffirmation du genre dans la trilogie <i>MaddAddam</i> | 241 |
| 1.2. La fluidité du genre dans <i>The Stone Gods</i> | 249 |
| 1.3. L'expérimentation avec le genre dans <i>Accelerando</i> | 256 |
| 1.4. L'affranchissement du genre dans <i>Glasshouse</i> ?..... | 263 |
| 2. La reproduction | 271 |
| 2.1. La grossesse ou l'enfermement dans le corps ?..... | 272 |
| 2.2. La gestation hors du corps..... | 276 |
| 2.3. La stérilité imposée..... | 277 |
| 2.4. La survie de l'espèce ou l'injonction biologique..... | 280 |
| 3. La sexualité | 282 |
| 3.1. Sexualité hétéronormée..... | 282 |
| 3.2. Sexualités libérées ?..... | 286 |
| 3.3. Sexualités déviantes..... | 295 |

Partie 3 : Histoire(s) posthumaine(s).....305

Chapitre 6 : Transmettre et hériter.....309

1. La construction/L'invention d'une histoire.....310

1.1. Snowman, le shaman involontaire.....310

1.1.1. Le rôle de Crake.....310

1.1.2. La *persona* de Snowman.....312

1.1.3. Jimmy et les mots.....315

1.2. Une mythologie bancaire.....318

1.2.1. La mise en place d'une mythologie.....318

1.2.2. Ironie et corruption.....323

2. La trace et le poids de l'Histoire325

2.1. Le travail de mémoire : Sirhan, l'historien-archiviste dans *Accelerando*.....325

2.2. Souvenir et héritage traumatiques dans *Glasshouse*.....328

2.2.1. L'amnésie volontaire pour surmonter le traumatisme329

2.2.2. Le passé traumatique.....331

3. La transmission335

3.1. L'éducation dans *Never Let Me Go*.....335

3.1.1. Hailsham.....336

3.1.2. La relation entre les personnages humains et les clones.....339

3.2. Hériter/S'appropriier une histoire :342

3.2.1. Le rôle de Toby dans la trilogie *MaddAddam*.....342

3.2.2. Blackbeard, héritier et nouveau prophète dans *MaddAddam*.....344

Chapitre 7 : Écrire la fin : répétition, érosion et réécriture.....349

1. Temporalité(s) et narration.....349

1.1. Mises en abyme349

1.1.1. Les récits enchâssés dans *Cloud Atlas*.....350

1.1.2. Les échos dans *The Stone Gods*.....356

1.2. Les voix narratives dans la trilogie *MaddAddam*.....363

2. La langue du futur.....367

2.1. La langue pervertie.....368

2.1.1. La langue comme outil de contrôle dans *The Stone Gods*.....368

| | |
|--|------------|
| 2.1.2. Une logique consumériste et totalisante dans <i>Cloud Atlas</i> | 373 |
| 2.2. La langue diminuée..... | 376 |
| 2.2.1. L'usure de la langue dans <i>Cloud Atlas</i> | 376 |
| 2.2.2. Algorithme communicationnel imparfait dans <i>Accelerando</i> | 382 |
| 3. L'identité posthumaine : réécritures et palimpsestes..... | 386 |
| 3.1. Amanda Payne et le geste artistique dans la trilogie <i>MaddAddam</i> | 387 |
| 3.1.1. De Barb Jones à Amanda Payne : la création d'une nouvelle identité | 388 |
| 3.1.2. <i>Vulture Sculptures</i> : l'art de la disparition | 389 |
| 3.2. Déclinaisons de l'identité dans <i>The Stone Gods</i> et <i>Cloud Atlas</i> | 392 |
| 3.3. Se raconter à l'infini dans <i>Accelerando</i> et <i>Glasshouse</i> | 399 |
| 3.3.1. Identité collective, identité partagée : le cas de Bob Franklin..... | 399 |
| 3.3.2. La transition vers une identité posthumaine..... | 402 |
| 3.3.3. Robin/Reeve..... | 406 |
| Conclusion..... | 413 |
| Annexe : synopsis des romans du corpus..... | 419 |
| <i>Oryx and Crake</i> , Margaret Atwood (2003)..... | 419 |
| <i>The Year of the Flood</i> , Margaret Atwood (2009)..... | 420 |
| <i>MaddAddam</i> , Margaret Atwood (2013)..... | 422 |
| <i>Never Let Me Go</i> , Kazuo Ishiguro (2005)..... | 424 |
| <i>Cloud Atlas</i> , David Mitchell (2004)..... | 426 |
| <i>Accelerando</i> , Charles Stross (2005)..... | 427 |
| <i>Glasshouse</i> , Charles Stross (2006)..... | 429 |
| <i>The Stone Gods</i> , Jeanette Winterson (2007)..... | 430 |
| Bibliographie..... | 433 |
| Index..... | 453 |

Introduction

L'imaginaire contemporain regorge de figurations posthumaines plus ou moins extrapolées de notre quotidien. Super-ordinateurs, robots, cyborgs et intelligences artificielles. Zombies, mutants et clones. Selon Lucien Boia, l'imaginaire « se mêle à la réalité extérieure et se confronte à elle [...]. Il agit sur le monde et le monde agit sur lui. Mais, dans son essence, il constitue une réalité indépendante¹ ». Il s'agit ainsi d'un espace de tensions et de connexions, au sein duquel on explore de nouvelles possibilités, tour à tour réjouissantes ou effrayantes. Selon Jean-Jacques Wunenburger, il a par ailleurs une « fonction symbolique » qui « substitue à ce qui est présent une représentation concrète de ce qui est absent, de ce qui n'est plus ou n'est pas encore² ». Espace de représentations, concrétisation d'une conception du monde, l'imaginaire met en scène des signes dans une tentative d'organisation ou d'imitation du réel, dans le but de lui donner un sens. Rappelons qu'il « est d'abord en rapport avec la temporalité propre du sujet imaginant³ ». Toute représentation d'un futur posthumain est alors avant tout celle du présent, ou d'une de ses facettes et s'ancre dans un rapport actuel au monde. L'imaginaire, comme le présent, n'est jamais figé et permet d'explorer la relation que le sujet entretient avec la/sa réalité. Selon Pierre Popovic :

L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ses membres appellent la réalité⁴.

Reflète de la réalité, voire réalité même, l'imaginaire concentre les questionnements et les enjeux d'une société. Il remplit sa fonction symbolique en passant du concret à l'abstrait et du limité (le monde) au possible (ses représentations).

Les fictions du posthumain mettent en scène un imaginaire scientifique, ce qui, à première vue, pourrait sembler, selon Elaine Després, « contradictoire », étant donné que

1 Lucien Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, 16.

2 Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2003, 15.

3 *Ibid*, 21.

4 Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 29.

cette expression pourrait être « un véritable oxymore : les sciences ne sont-elles pas la manifestation de la rationalité et l’imaginaire, de l’irrationalité⁵ » ? Toutefois, elle explique immédiatement que l’imaginaire de la science :

[...] est entendu comme l’ensemble des signes construits par le social à partir d’éléments parcellaires du monde scientifique. Dans sa manifestation artistique, il est constitué par des auteurs et des artistes et par leur conception de la science, qui, elle-même, tire [souvent sa source] de la doxa, qui regarde la science avec méfiance ou fascination.

[...] L’imaginaire scientifique se construit comme un réseau de métaphores, d’images, de récits, de figures que le discours social récupère et diffuse, échappant à la science elle-même. Elles peuvent être vraies ou fausses, mais elles sont le plus souvent approximatives, fondées sur une compréhension partielle d’une théorie qui est bien trop complexe pour rester intacte à travers le téléphone arabe du discours social⁶.

L’imaginaire scientifique n’est pas la science, il est le produit de celle-ci et de la façon dont une société la conçoit. Dans un monde où le savoir scientifique est de plus en plus complexe et spécialisé, c’est-à-dire de moins en moins accessible, l’imaginaire qui en découle en est une vulgarisation, plus ou moins fidèle, et qui révèle souvent plus sur la société qui l’a produit, que sur l’état de la science.

La temporalité est le premier des termes déclinés dans notre intitulé, car elle est, pour ainsi dire, induite dans le terme « *posthumain* ». Ainsi, l’imaginaire contemporain met en scène le questionnement sur le (ou les) devenir(s) de l’humain. Le devenir, selon G. Deleuze, est une notion complexe, marquée d’abord par le changement ou la transformation : « Devenir, ce n’est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle [...]. À mesure que quelqu’un devient, ce qu’il devient change autant que lui-même⁷ ». De plus, le devenir ne se fait qu’à la rencontre de l’autre⁸. Et malgré le fait qu’il semble *a priori* logique d’associer devenir et futur, ce n’est pas nécessairement le cas, comme le résume Claire Parnet dans son dialogue avec le philosophe : « Avenir et passé n’ont pas beaucoup de sens, ce qui compte, c’est le devenir-présent⁹ », ce qui rejoint l’idée selon laquelle l’imaginaire est avant tout un inventaire du présent. En fait, cela nous permet

5 Elaine Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d’une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres Essais », 2016, 32.

6 *Ibid*, 33-35.

7 Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1977, 8.

8 *Ibid*, 13. G. Deleuze parle notamment de la rencontre avec l’autre non-humain, comme l’animal, ce qu’il nomme alors le devenir-animal.

9 Claire Parnet, *Dialogues*, *op.cit.*, 31.

de nous intéresser à la liminalité, puisque devenir équivaut à « franchir un seuil¹⁰ » et que « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite¹¹ ». Dans les fictions du posthumain, les personnages sont engagés dans un processus de rapport à l'altérité correspondant à cette définition du devenir en tant que « condition même de l'être » qui devient la somme de « devenirs-autres¹² ».

Par ailleurs, certains des récits du posthumain s'inscrivent dans un contexte post-cataclysmique qui interroge la notion de fin du temps, et de l'après-fin. Dépeindre un univers fictionnel de fin du monde n'a rien d'original, depuis son origine religieuse. Toutefois, un changement s'opère à la suite des événements de 1945, qui ont déclenché une crise épistémique et ontologique, et nous auraient fait entrer dans « le temps de la fin¹³ » où « [t]out se passe comme si “la fin du monde” cessait d'être le fantasme de quelques avant-gardes apocalyptiques pour devenir une catégorie universelle de l'expérience¹⁴ ». Le temps de la fin est porteur d'un imaginaire spécifique qui

[...] trahit une angoisse fondamentale : celle d'un univers que nous ne parvenons pas à maîtriser [...]. Cet imaginaire exprime pour ainsi dire une pensée toujours en crise : pensée du temps et de ses effets, aux prises avec un monde qui n'a jamais autant de sens que lorsqu'il est sur le point de finir. Les fictions de la fin sont par conséquent des fictions du temps et de son caractère inéluctable¹⁵.

Les signes et les signifiants se multiplient et/ou se transforment dans des fictions qui cristallisent les peurs d'un monde qui se sait dorénavant pouvoir finir, et qui peut-être se sent condamné. Parfois, la langue porte d'ailleurs directement les marques de ce temps de la fin, et participe à faire « éclater les cadres habituels de la représentation », selon Sandrine Sorlin qui ajoute : « [l]e langage modifié ne se contente pas de refléter le bouleversement du monde. Au contraire, il n'est pas dissociable du contenu : la linguistique crée le cauchemar¹⁶ ». Le langage crée le monde, et c'est bien sûr d'autant plus vrai dans la fiction.

10 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, 1975, 65.

11 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, 360.

12 Stéfán Leclercq et Arnaud Villani, « Devenir », in *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani (Dir.), *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, 102-103.

13 Günther Anders, *Le Temps de la fin*, [1960], Paris, L'Herne, 2007.

14 Michaël Foessel, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 7.

15 Jean-François Chassay, Anne Elaine Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des Fins et des temps : les limites de l'imaginaire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Collection « Figura », n°12, 2005, 9.

16 Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, France, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010, 14.

Alors, même quand la fin a eu lieu, la langue (potentiellement dégradée ou érodée) subsiste et raconte l'après-fin.

Parallèlement à cela, se pose la question de la définition du posthumain, dont la grande majorité des critiques s'accordent à dire qu'il se caractérise par un flou définitionnel. Dans l'introduction de *Frontières de l'humain et le posthumain*, J.-F. Chassay et M.-E. Tremblay-Cléroux retracent l'archéologie de ce concept et s'interrogent sur son origine : doit-on la faire remonter à la naissance de la biologie (la science sur la constitution des organismes vivants) ? À la Grèce antique (avec la figure du géant de bronze) ? Au golem dans le Talmud ? À la fin de l'homme au « visage de sable¹⁷ » de Michel Foucault ? Ou aux conférences Macy (1946-1953) et à l'apparition de la cybernétique avec Norbert Wiener¹⁸ ? Selon eux, le concept de posthumain « ne se laisse pas facilement saisir. Il se situe même à la jonction de la science et de l'imaginaire, entre l'empirisme des expériences, le choc du réel et le rêve, le désir¹⁹ ».

S'interroger sur le posthumain, c'est d'abord s'intéresser à l'humain, mais aussi à l'Homme²⁰, tel qu'il est conçu dans une vision humaniste, et nous nous demandons dans quelle mesure le posthumain et/ou le posthumanisme permettraient de remettre en question ce concept et, peut-être, de le dépasser. Après la modernité et le recentrement sur l'Homme avec l'humanisme, et le XIX^e siècle et son décentrement²¹, le XX^e siècle offre la triste perspective de son annihilation possible avec les deux guerres mondiales et, en particulier, la découverte des camps de concentration et l'usage de la bombe nucléaire. Le mouvement général de déshumanisation de l'être humain, qui le rend par certains côtés « superflu », pour reprendre le terme de Hannah Arendt²², se trouve par ailleurs exacerbé par la technicisation grandissante de tous les aspects de sa vie quotidienne. Le posthumain permet d'introduire une nouvelle façon de réfléchir à l'humain dans ce contexte de

17 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 1966, France, Gallimard, 2005, 398.

18 Marie-Eve Tremblay-Cléroux et Jean-François Chassay, *Les Frontières de l'humain et le posthumain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n°37, 2014, 9-10.

19 *Ibid*, 10.

20 Nous utilisons ce terme avec une majuscule pour faire référence au concept de l'Homme, tel qu'il est principalement employé par les philosophes. Il peut paraître contradictoire avec l'approche féministe et *queer* qui occupera d'ailleurs la deuxième partie de cette thèse : en effet, l'Homme exclut le féminin d'emblée. Toutefois, nous évoquons justement ce concept pour voir en quoi il peut être dépassé.

21 Par exemple avec la théorie de l'évolution de Darwin, la théorie marxiste, ou l'existence de l'inconscient supposée par Freud.

22 Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, [1951], New York, Harcourt, Brace and Company, 1973, 457.

technologisation, accélérée par la troisième révolution industrielle, qui oblige à repenser son rapport au monde. Entre peur (des technophobes) et enthousiasme (des technophiles)²³, le posthumain révèle les tendances de la société actuelle et revêt différentes significations dans les théories contemporaines. Ses défenseurs les plus ardents appartiennent au courant transhumaniste²⁴ et militent pour l'avènement d'une nouvelle humanité, améliorée par la technologie²⁵. Cette perspective est ancrée dans l'idée selon laquelle le posthumain serait à venir (et souhaitable). Les penseurs du posthumanisme, au contraire, constatent l'apparition du posthumain en lien avec une rupture ou une crise épistémique, idéologique, et/ou culturelle. Ainsi, Katherine Hayles nomme son célèbre ouvrage : *How We Became Posthuman*²⁶, ne laissant aucun doute sur le sujet. Elle y propose la vision d'un sujet posthumain perçu comme de l'information, désincarné, et comparable à une machine (intelligente)²⁷. Neil Badmington souligne l'inscription du posthumanisme dans l'humanisme²⁸, tout comme Cary Wolfe²⁹, alors que d'autres critiques y voient une tentative de sortir de l'humanisme, comme Rosi Braidotti³⁰ qui y voit un décentrement de la subjectivité (ce qui peut s'apparenter, par certains aspects, au courant de pensée antihumaniste). Elle travaille plus précisément sur la question du posthumain qui, en déconstruisant le concept philosophique d'Homme, permet d'en réconcilier les multiples identités et de brouiller les frontières entre le Même et l'Autre, rejoignant l'idée du devenir deleuzien en tant qu'espace liminal et celle des devenirs-autres.

Les fictions du posthumain mettent en scène des personnages qui reflètent un caractère hybride et une tentative de dépassement des dualismes, en particulier avec la figure du cyborg. L'hybridité est donc centrale à notre propos. La revendication de la figure du cyborg est au cœur de l'essai (cyber)féministe qu'écrit Donna Haraway en 1985, et dans

23 Dominique Lecourt parle de « bio-catastrophistes » et de « techno-prophètes » pour évoquer ces deux pendants du phénomène. (Dominique Lecourt, *Humain, posthumain*, Paris, PUF, 2003, 10 ; 12.)

24 Citons Ray Kurzweil, Julian Huxley, Max More ou Nick Bostrom, entre autres.

25 Voir la déclaration transhumaniste. (*Transhumanist Declaration*, éditée en 2009 et publiée en ligne sur le site *Humanity Plus*, consultée le 21/06/2014, URL : <<https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>>.)

26 Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, the University of Chicago press, 1999.

27 *Ibid*, 286-287.

28 Neil Badmington, "Theorizing posthumanism", in *Cultural Critique*, n°53, *Posthumanism*, University of Minnesota Press, 2003.

29 Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, xv-xvi.

30 Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.

lequel elle annonce sans détour :

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology [...] ³¹.

L'hybridité annoncée, à venir, serait en fait déjà là, dans ce que nous pourrions appeler un « devenir-cyborg ». Selon D. Haraway, cela nous permettrait de remettre en cause les couples d'opposition tels que naturel/artificiel, organique/machinique, identité/altérité (entre autres). Le cyborg s'inscrit d'ailleurs dans la lignée des créatures artificielles qui « [p]roduites sur le mode de l'imitation, [...] obligent l'individu à se repenser ³² ». Thierry Hoquet écrit, dans la même optique que Donna Haraway :

Cyborg n'est pas un avenir de l'humain, une forme encore inexistante et qui resterait à inventer ou à produire. Les réflexions féministes sur Cyborg nous invitent au contraire à partir de l'affirmation première et radicale que Cyborg est le nom de l'intrication paritaire et en actes de toutes choses et surtout de formes que l'on avait coutume de penser séparées et inégales : humain/animal ; organisme/machine ; vivant/mort ³³.

D. Haraway conclut son manifeste par la phrase : "I would rather be a cyborg than a goddess ³⁴", rejetant avec la figure de la déesse les rapports homme/femme, nature/artifice et dominant/dominé du modèle patriarcal. Certains critiques, comme Nina Lykke, regrettent cette séparation entre les deux concepts, car, s'il est clair que, pour Haraway, la déesse représente « l'impasse d'une pensée technophobe et nostalgique ³⁵ » ou un idéal de pureté impossible à atteindre (et non-souhaitable), le fait même de l'opposer au cyborg renforce les dichotomies qu'elle prétendrait dépasser avec ce dernier ³⁶, et N. Lykke pense que l'argument de D. Haraway serait plus fort en parlant de cyber-déeses ³⁷. Au-delà de ces

31 Donna J. Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s", [1985], in *The Haraway Reader*, New York and London, Routledge, 2004, 8.

32 M.-E. Tremblay-Cléroux et J.-F. Chassay, *Les Frontières de l'humain*, op.cit., 11.

33 Thierry Hoquet, *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 45.

34 D. Haraway, art.cit., 39.

35 Nous traduisons. Nina Lykke, "To be a Cyborg or a Goddess?", in *Gender, Technology and Development*, Vol.1, n°1, 1997, 8.

36 "Although Haraway, as a postmodern feminist, calls for a deconstruction of dichotomies, she constructs one between cyborgs and goddesses in her attempt to outline adequate feminist points of entry to the critique of technoscience and global power relations. [...] When Haraway rejects the goddess metaphor of spiritual ecofeminism, she constructs a seemingly non-transcendable dichotomy between cyborgs and goddesses." (*Ibid*, 18.)

37 Nina Lykke, "Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science", in Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward et Fiona Hovenden (Dir.), *The Gendered Cyborg*, Londres, Routledge, 2000, 85.

considérations, le cyborg, produit de la société postmoderne, est aussi, selon D. Haraway, un élément nécessairement corrompu (ou impur), et Hoquet en rappelle la dualité :

Il semble parfois que Cyborg est un instrument par lequel l'humanité se libère des servitudes du passé ; mais il semble parfois également que Cyborg n'est que le nom de notre asservissement croissant à un système technique de contrôle et d'oppression³⁸.

Les origines militaristes de conquête de l'espace du cyborg³⁹ et son inscription dans une logique capitaliste font de lui un « bâtard du système⁴⁰ », particulièrement apte, par conséquent, à symboliser un entre-deux, flottant entre deux concepts, théoriquement opposés, qu'il combine sans pour autant les effacer.

Cette thèse s'intéresse à la matière fictionnelle, et, on l'aura compris, s'appuie sur la critique postféministe⁴¹. La matière fictionnelle se concrétise par un récit et une écriture, d'où l'introduction du troisième terme de notre intitulé : écritures. Il nous faudra prendre en considération les spécificités linguistiques et stylistiques du posthumain, mais aussi la dynamique de la fiction qui « s'impose comme un lieu de tension où les discours se diffractent et se déconstruisent en *formant récit*⁴² ». Elle met en scène le monde qui la voit naître et développe son imaginaire qui, selon Bertrand Gervais, est « une interface entre le sujet et le monde, et c'est à ce titre que sa dimension sémiotique et langagière est [...] privilégiée. En situation de crise, elle apparaît [...] surdéterminée⁴³ ». L'apparition du posthumain étant lié à une crise épistémique et paradigmatique, ses fictions permettent de lui donner un sens, ou, du moins, de lui en chercher un. Elles figent dans un récit les inquiétudes ou les questionnements de la société. Et, puisque, d'après Jean-Paul Engélibert, « un bouleversement historique s'éprouve avant de se penser, la fiction permet mieux que les discours abstraits de l'appréhender dans la douleur, le trouble, le malaise de son

38 T. Hoquet, *op.cit.*, 15.

39 Le terme est d'abord inventé pour désigner un homme-machine qui permettrait cette conquête. (Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline, "Cyborgs and Space" in *Astronautics*, September 1960, 26-27 et 74-75.)

40 *Ibid*, 41.

41 Par postféminisme, nous entendons le mouvement de pensée qui se développe à partir des années 1980 et qui va au-delà du féminisme traditionnel, en particulier dans sa vision du genre dont il faut dépasser la dichotomie. Les travaux de Judith Butler et Donna Haraway sont fondamentaux dans cette optique.

42 Jean-François Chassay, *Au Cœur du sujet : imaginaire du gène*, coll. « Erres Essais », Montréal, Le Quartanier, 2013, 370. Italiques dans le texte.

43 Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin : Temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire, tome 3*, Montréal, Le Quartanier, Collection « Erres Essais », 2009, 19.

actualité⁴⁴ ». Le rôle de la fiction n'est bien sûr pas de prédire l'avenir, au contraire, elle nous permet de mieux comprendre le présent et ses enjeux, et il est aisé de voir à quel point l'Histoire imprègne ce que la fiction représente en prenant l'exemple de la conséquence des radiations nucléaires après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, dans l'Amérique victorieuse, les radiations donnent naissance à toute une série de super-héros tels Spiderman, alors qu'au Japon, durement et directement touché par les bombes nucléaires, c'est le monstrueux Godzilla aux pouvoirs destructeurs qu'elles réveillent.

Il est peut-être superflu de rappeler l'abondance des représentations posthumaines dans l'imaginaire collectif contemporain, que ce soit dans des œuvres cinématographiques⁴⁵, télévisuelles⁴⁶, d'animation⁴⁷ ou, bien sûr, littéraires, et nous avons restreint notre champ de recherche à ces dernières. L'exploration des thèmes et motifs ancrés dans le posthumain n'est pas cantonnée à une aire géographique, et c'est pourquoi elle offre une grande variété de supports et une diversité d'approches. Nous avons limité notre étude et notre corpus au monde anglo-saxon contemporain, bien que d'autres aires culturelles, comme celle du Japon que nous venons de mentionner, soient également riches en fictions du posthumain. Ces récits, qui se questionnent sur les devenir de l'être humain et des sociétés qu'il habite, explorent diverses possibilités d'évolutions plus ou moins heureuses et se fondent sur des extrapolations de notre quotidien pour imaginer des êtres humains nouveaux dans des mondes nouveaux. Cette dimension pourrait impliquer qu'ils se réclament de la science-fiction, ou du moins de tropes science-fictionnels, et, même si ce n'est pas toujours le cas, de nombreux aspects se rapportent à la définition qu'on pourrait donner de ce genre littéraire, dont Darko Suvin indique que le point de départ est « une hypothèse fictive (“littéraire”) développée avec une rigueur totalisatrice (“scientifique”)⁴⁸ », et dont il donne la définition suivante :

44 Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume : Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 10.

45 Entre autres : *Blade Runner*, Ridley Scott, Warner Bros, 1982 ; *Ex Machina*, Alex Garland. Film4 et DNA Films, 2015 ; *Gattaca*, Andrew Niccol, Jersey Films, 1997 ; *Her*, Spike Jonze, Warner Bros, 2013.

46 Par exemple : *Dollhouse*, Joss Whedon, Fox, 2009-2010, 2 saisons ; *Dark Matter*, Joseph Mallozzi et Paul Mullie, SyFy, 2015-2017, 3 saisons ; ou *Westworld*, Jonathan Nolan et Lisa Joy, HBO, en cours depuis 2016, 2 saisons.

47 L'animation japonaise regorge de représentations du posthumain, depuis ses titres les plus connus : *Ghost in the Shell* (l'adaptation en films et en séries d'animation d'un manga publié entre 1989 et 1991) ou *Evangelion* (1995-1996), jusqu'à des anime plus récents comme *Psycho-Pass* (2012-2014), ou *Sword Art Online* (2012-).

48 Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1977, 13.

La science-fiction est donc un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l'auteur⁴⁹.

Il introduit par ailleurs l'idée du *novum* qui désigne, selon Richard Saint-Gelais, « une nouveauté non triviale, l'élément d'altérité introduit par les textes de science-fiction : une technologie, une société autre, voire une science imaginaire construite de toutes pièces⁵⁰ ». Réfléchir au posthumain, le représenter en fiction, c'est mettre en scène un devenir-autre, une différence qui nous questionne sur nous-mêmes, et R. Saint-Gelais rappelle que la science-fiction s'entend comme une « pensée de la transformation⁵¹ ». Elle appartient à la famille des littératures de l'imaginaire et implique l'auteur comme le lecteur, ainsi que l'explique Irène Langlet : « [...] l'occurrence invraisemblable est rapportée à un travail de l'imagination de l'auteur, et suscite un travail symétrique d'imagination du lecteur⁵² ». L'effet de distanciation produit par la science-fiction repose sur un processus cognitif, et le lecteur joue souvent un rôle d'herméneute : il cherche les différences, parfois plus ou moins évidentes, entre le monde fictionnel et le sien, et, surtout, tente d'en deviner les raisons. La science-fiction offre de ce fait « une perspective distanciée sur le réel⁵³ », ce qui ne l'empêche pas, au contraire, d'offrir un commentaire sur celui-ci⁵⁴.

Le corpus que nous étudions dans cette thèse est composé de huit romans (présentés dans l'ordre alphabétique des auteur(e)s) : *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), et *MaddAddam* (2013) de Margaret Atwood⁵⁵, *Never Let Me Go* (2005) de Kazuo Ishiguro, *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell, *Accelerando* (2005) et *Glasshouse* (2006)

49 *Ibid.*, 15.

50 Richard Saint-Gelais, « Temporalités de la science-fiction », in *ReS Futurae*, n°2, avril 2013, consulté le 2 juin 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/resf/271>>.

51 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, 11.

52 Irène Langlet, *La Science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, A. Colin, 2006, 23.

53 R. Saint-Gelais, *op.cit.*, 136.

54 Selon G. Cordesse : « Plutôt qu'opposer la distanciation de la SF à la non-distanciation du réalisme, mieux vaut dire que le réalisme dissimule et motive sa nécessaire distanciation derrière le vraisemblable quotidien, jusqu'à la rendre invisible, alors que la SF dénude la sienne et la met en évidence ». (Gérard Cordesse, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. « USA », 1984, 115.)

55 Ces trois romans font partie d'une trilogie qui s'appelle également *MaddAddam*, et pour éviter la confusion nous précisons toujours quand nous parlons de la trilogie plutôt que du troisième roman.

de Charles Stross, et *The Stone Gods*⁵⁶ (2007) de Jeanette Winterson. Il s'agit d'auteur(e)s anglo-saxon(ne)s (plus précisément britanniques et canadienne), car, comme nous l'avons expliqué, les thématiques qui nous occupent dépassent les aires géographiques. À part Charles Stross, les autres auteur(e)s n'écrivent généralement pas de science-fiction, ni n'en revendiquent l'étiquette. Il s'agit même d'une appellation que Margaret Atwood a ouvertement rejetée⁵⁷. Toutefois, ces romans ont tous recours, de façon plus ou moins appuyée, à des tropes science-fictionnels. Ce rejet de l'étiquette est sans doute dû, au moins en partie, à la peur de se voir classer dans le « ghetto⁵⁸ » littéraire que peut représenter la science-fiction, associée à la catégorie fourre-tout de la paralittérature ou à celle de la « basse » littérature et correspondrait donc à une démarche pragmatique. Cependant, J.-P. Engélibert rappelle que ces catégories sont déterminées de façon artificielle, car une « frontière fixe et étanche entre littérature populaire et littérature savante [...] n'existe pas,

56 Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, [2003], Londres, Virago Press, 2004. Nous utilisons par la suite l'abréviation *OC* dans les références.

Margaret Atwood, *The Year of the Flood*, [2009], Londres, Virago Press, 2010. Nous utilisons par la suite l'abréviation *YF* dans les références.

Margaret Atwood, *MaddAddam*, New York, Nan A. Talese, 2013. Nous utilisons par la suite l'abréviation *MA* dans les références.

Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*, Londres, Faber and Faber, 2005. Nous utilisons par la suite l'abréviation *NLMG* dans les références.

David Mitchell, *Cloud Atlas*, Londres, Sceptre, 2004. Nous utilisons par la suite l'abréviation *CA* dans les références.

Charles Stross, *Accelerando*, [2005], Chesham, Orbit Books, 2006. Nous utilisons par la suite l'abréviation *A* dans les références.

Charles Stross, *Glasshouse*, New York, The Berkley Publishing Group, 2006. Nous utilisons par la suite l'abréviation *Gl* dans les références.

Jeanette Winterson, *The Stone Gods*, Orlando, Hartcourt, 2007. Nous utilisons par la suite l'abréviation *SG* dans les références.

57 Bien qu'elle admette volontiers ne pas être une spécialiste du genre, voici sa définition de la science-fiction : "I said I liked to make a distinction between science fiction proper – for me, this label denotes books with things in them we can't yet do or begin to do, talking beings we can never meet, and places we can't go – and speculative fiction, which employs the means already more or less to hand, and takes place on Planet Earth. I said I made this distinction, not out of meanness, but out of a wish to avoid false advertising: I didn't want to raise people's hopes. I did not wish to promise – for instance – the talking squid of Saturn if I couldn't deliver them". (Margaret Atwood, "The Handmaid's Tale and Oryx and Crake 'In Context'", *PMLA*, Vol. 119, n°3, May 2004, 513.)

58 Terme employé par Ursula K. Le Guin dans sa critique de *The Year of the Flood*, ainsi que par Jean-Paul Engélibert dans l'introduction d'*Apocalypses sans royaume*. Voir : Ursula K. Le Guin, "Review of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood", *The Guardian*, August 2009, consulté le 10/11/16, URL : <<https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>> ; et J.-P. Engélibert, *op. cit.*, 22.

Ursula K. Le Guin critique vivement la position de Margaret Atwood dans cet article quand elle écrit : "This arbitrarily restrictive definition seems designed to protect her novels from being relegated to a genre still shunned by hidebound readers, reviewers and prize-awards. She doesn't want the literary bigots to shove her into the literary ghetto."

malgré tous les efforts des institutions (scolaires, éditoriales, médiatiques) pour la produire⁵⁹ ». Nous pourrions nous amuser à déterminer la place de chacun des textes du corpus sur une échelle générique, en estimant que les romans de Stross s'inscrivent pleinement dans la catégorie de la science-fiction, et que la trilogie d'Atwood, même si l'auteure préfère employer le terme de « fiction spéculative⁶⁰ », répond aussi aux principes de distanciation cognitive et du *novum* suvinien qui permettent de la classer dans cette même catégorie⁶¹. *The Stone Gods* de Winterson et *Cloud Atlas* de Mitchell sont plus difficiles à cerner étant donné qu'ils proposent tous les deux des structures s'éloignant d'une narration classique, et ont une tendance au mélange des genres. *Never Let Me Go* est sans doute le roman le plus difficile à classer puisque Ishiguro met en scène un des tropes classiques de la science-fiction : les clones, utilisés ici à des fins médicales, mais cet aspect n'est dévoilé qu'à demi-mots dans un texte situé dans un passé très récent, empreint de nostalgie, et qui dépeint un monde à l'opposé des univers ultra-technologiques auquel le lecteur de science-fiction est habitué. En fait, il s'agit d'une « fiction scientifique où la science n'existe pas⁶² ». Ces quelques considérations génériques nous poussent à rejoindre l'avis de Jean-François Chassay quand il écrit : « les typologies génériques ne m'intéressent que dans la mesure où on peut y échapper⁶³ », ce qui fait écho à l'analyse de R. Saint-Gelais sur le genre :

Longtemps considérée comme l'une des assises les plus sûres des études littéraires, la notion de genre s'est retrouvée, depuis plusieurs années, au cœur d'une tourmente théorique qui ne semble pas loin de s'estomper. [...] c'est la notion de genre qui pose problème, quand elle n'est pas vue comme un obstacle conceptuel : on admet généralement que les genres ne sont pas autre chose que des constructions culturelles précaires, en constante transformation. Quant au modèle classificatoire qui sous-tend la plupart des théories des genres, il est jugé de plus en plus inapte à penser la mouvance intertextuelle et interdiscursive des formes⁶⁴.

Les fictions du posthumain s'inscrivent dans un mouvement de dépassement du concept de genre littéraire, que nous pouvons rapprocher du dépassement des dualismes que permettent ses figurations. Ainsi, la démarcation entre littérature mineure et littérature majeure se

59 J.-P. Engélibert, *op.cit.*, 22.

60 M. Atwood, "The Handmaid's Tale and Oryx and Crake 'In Context'", article cité, 513.

61 Selon Fredric Jameson, il s'agit également de science-fiction : "Atwood can now be considered to be a science-fiction writer, I'm happy to say, and this is not meant to disparage". (Fredric Jameson, "Then You Are Them", *London Review of Books*, Vol. 31, n°17, 10 September 2009, 7.)

62 J.-F. Chassay, *Au Cœur du sujet*, *op.cit.*, 253.

63 *Ibid*, 307.

64 R. Saint-Gelais, *op.cit.*, 198.

brouille car le posthumain habite toutes sortes de récits, et, bien qu'il émane de la science-fiction, il n'y est pas cantonné.

Les romans que nous avons choisis pour étudier les représentations fictionnelles du posthumain permettent de le considérer sous des prismes variés, à commencer par celui du genre fictionnel, mais pas uniquement. Les romans de Stross pourraient théoriquement appartenir au même univers, mais sont assez différents. Le premier, *Accelerando*, retrace l'évolution du monde suite à des avancées technologiques importantes au début du XXI^e siècle, qui permettent aux individus de télécharger leurs consciences dans l'espace virtuel, se soustrayant par là aux conséquences de la vie incarnée, et en particulier à la mort. Esprits humains dématérialisés, intelligence artificielle incarnée dans un corps de chat robotique, voyages dans l'espace, démantèlement de planètes, et rencontre avec des extraterrestres sur fond de saga familiale, le roman, toujours sur un ton humoristique, tourne autour de questions centrales à notre étude : que veut dire être humain et que pourrait être un devenir-posthumain ? Transformés, peut-être de manière radicale, par la technologie, les personnages voient leur histoire personnelle se mêler à l'Histoire collective, le roman se divisant en trois parties qui suivent chacune un membre de la même famille, mais appartenant à une génération différente, ce qui inscrit la diégèse dans une perspective plus globale de récit de la (post)humanité.

Glasshouse se déroule dans un futur lointain dont les technologies sont assez similaires à celles d'*Accelerando*. La mort (due à des causes naturelles) a été éradiquée (même s'il est toujours possible de tuer quelqu'un), les différences sexuelles gommées puisque les personnages peuvent changer de corps et de sexe quand ils le souhaitent, et les consciences et les souvenirs sont sauvegardés dans un espace dématérialisé. Le lecteur suit le personnage de Robin, qui après une opération d'excision des souvenirs, accepte de participer à une expérience (prétendument) scientifique et sociologique qui tente de recréer une période historique qui correspond à notre vingtième siècle. Dans ce reflet de notre société (à quelques décennies près, les archives ne sont pas très fiables), Robin se voit attribuer, sans contestation possible, l'identité et le corps de Reeve, une jeune femme, et doit naviguer de nouvelles normes sociales en nouvelles contraintes biologiques, qu'il trouve très opprimantes, notamment en tant que femme. Le motif de l'identité est au cœur du roman, dans une société où les souvenirs sont comparables à des données numériques, que l'on peut sauvegarder, effacer, pirater ou réinitialiser, et qui peuvent donc être

manipulées dans des perspectives effrayantes de contrôle de la population.

La trilogie d'Atwood est un récit post-apocalyptique offrant différents points de vue sur la situation dans chaque roman. Dans *Oryx and Crake*, le narrateur, Jimmy (rebaptisé Snowman dans le temps post-apocalyptique) raconte les événements qui ont mené au cataclysme, un virus lâché sur le monde qui a été conçu en laboratoire par son meilleur ami Crake, un génie qui fait figure de savant fou et qui décide d'éradiquer la population humaine. En effet, dans cet univers fictionnel situé dans un futur proche, l'épuisement des ressources naturelles, l'extinction des espèces animales et la dégradation générale des conditions de vie sur Terre à cause de la pollution, de la surexploitation et de la surpopulation, poussent Crake à penser que la seule solution pour assurer un avenir à la planète est de la débarrasser de l'espèce humaine. Sa mégalomanie le conduit également à concevoir une nouvelle espèce en laboratoire, les Crakers, plus adaptés à leur environnement, et capables de vivre en harmonie avec la nature. Seul survivant (du moins à sa connaissance) au virus, car Crake l'avait immunisé, Snowman se retrouve en charge des Crakers et les guide dans ce nouveau monde. Récit de fin du monde et d'après-fin du monde, *Oryx and Crake* interroge la notion de progrès scientifique et d'éthique, ainsi que la résilience de l'humain et la construction d'un sujet posthumain qui en vient à dépasser les limites de son créateur.

Dans *The Year of the Flood*, les narratrices sont Toby et Ren, deux femmes qui vivent loin des beaux quartiers réservés à l'élite scientifique et à leurs familles, et qui ont également survécu à la pandémie car elles étaient isolées au moment où le virus s'est propagé. Toby fait partie d'un groupe religieux, les Jardiniers de Dieu, qui défend des principes biocentristes selon lesquels la vie des êtres humains n'a pas plus de valeur que celle des espèces animales : il faut vivre en harmonie avec la planète, et non pas dans un rapport dominant/dominé. Ren, qui a brièvement vécu parmi les Jardiniers pendant son enfance, est danseuse dans un club de prostitution. Le récit passe alors à une perspective féminine, féministe et écologique, et place la question de la narration, ainsi que celle de la résistance au modèle au premier plan. À la fin du roman, les deux femmes, et d'autres personnages qui les ont rejointes, trouvent, par hasard, Snowman et les Crakers.

MaddAddam voit les balbutiements d'une société se mettre en place parmi le groupe de survivants réunis. Les relations avec les Crakers évoluent (alors que Snowman avait toujours pris soin de rester en retrait), et l'échange entre humains et posthumains

s'intensifie. L'une des dimensions majeures du roman est la transmission d'histoires, voire de l'Histoire, notamment en se concentrant sur la relation entre Toby et un jeune Craker, Blackbeard. L'élargissement des perspectives se poursuit avec d'autres récits, d'autres points de vue sur les événements pré-apocalyptiques, et avec l'inclusion de nouvelles formes de sentience, comme celles de cochons qui avaient été génétiquement modifiés avec des cellules humaines et qui sont capables de communiquer avec les Crakers. Par ailleurs, la problématique de l'hybridité ressurgit quand des rapports sexuels entre des Crakers mâles et des femmes humaines entraînent des grossesses qui sont portées à leur terme, interrogeant le concept d'être humain.

The Stone Gods de Jeanette Winterson est divisé en quatre parties dont les histoires se répondent et pourraient, en quelque sorte, être des réécritures les une des autres, les deux personnages principaux, Billie et Spike, apparaissant dans chaque partie sous des identités différentes, mais avec les mêmes prénoms. La première partie offre la vision d'une planète semblable à celle d'*Oryx and Crake*, endommagée de façon irréversible par ses occupants humains. La solution : coloniser une autre planète. Billie, une humaine peu en phase avec son époque, et Spike, un Robo *sapiens*, c'est-à-dire une intelligence artificielle conçue pour évoluer, font partie de la mission d'exploration et de première étape de colonisation, qui finira par échouer. Il est difficile pour autant de le regretter au vu de la société dépeinte par Winterson : ayant arrêté le vieillissement du corps, et atteint de fait l'immortalité, ses membres sont obsédés par l'apparence et par le culte des célébrités, et le corps beau, en particulier celui des femmes, est jeune, et, de plus en plus, à peine pubère, ce qui va de pair avec le développement de tendances pédophiles. Il s'agit par ailleurs d'une société qui subit un contrôle étatique, contre lequel personne (ou presque) ne semble pouvoir, ni vouloir, se rebeller. Ces mêmes thématiques d'inéluctabilité de la fin, précipitée par l'action humaine, et d'apathie politique sont développées dans les autres parties. Finalement, c'est la relation de Billie et Spike qui laisse à chaque fois entrevoir une lueur d'espoir et un futur possible, en ce qu'elle symbolise une rencontre entre l'humain et le non-humain, l'organique et le machinique, le naturel et l'artificiel, le même et l'autre.

Cloud Atlas a également une structure singulière, dans le sens où le roman est composé de plusieurs histoires imbriquées les unes dans les autres à la manière de poupées russes : chaque histoire commence, est interrompue par la suivante, jusqu'à arriver à un récit central, qui, une fois terminé, laisse place à la conclusion du récit qui le précédait, et

ainsi de suite. On pourrait représenter cette structure sous la forme d'un schéma, où chaque histoire correspond à une lettre :

$$a < b < c < d < e < f > e > d > c > b > a.$$

Grâce à cette structure, le roman interroge le concept de temporalité et d'inéluctabilité de l'histoire/Histoire. En effet, dans la partie centrale, Mitchell dresse le tableau d'un univers post-cataclysmique, où le cataclysme s'est produit de manière indéterminée entre la fin du récit précédent et le début du suivant. L'auteur joue avec les codes génériques et propose tour à tour un journal de voyage, un roman épistolaire, une enquête policière, une fiction plus classique, un récit de science-fiction, pour finir par ce monde post-cataclysmique. Dans la partie science-fictionnelle, une clone raconte sa vie au sein d'une société ultra-capitaliste, dans laquelle elle est asservie de par son statut, condamnée à un travail aliénant et sans fin. Elle parvient à dépasser sa condition et tente de se rebeller contre le système, mais échoue et est récupérée par ce dernier. Nous retrouvons donc les thématiques du contrôle étatique et de la rencontre avec l'altérité.

Never Let Me Go est également un récit de clone, mais raconté d'une toute autre manière. En effet, la narration à la première personne porte la voix d'une clone, Kathy, mais qui ne se présente pas en tant que telle. C'est dans les détails, dans les non-dits, que le lecteur distingue parfois laborieusement des indices qui lui indiquent la différence troublante de Kathy. Troublante, puisque son récit est finalement profondément humain. Entre quête d'identité, et de filiation, le personnage tente de donner un sens à sa vie, et croit pouvoir échapper à sa condition de clone, mais le roman est sans appel. Dans la société de *Never Let Me Go*, les clones sont créés dans le but de donner leurs organes, et peuvent espérer survivre à deux ou trois dons, mais jamais au quatrième. Condamnés dès leur naissance, ils s'interrogent sur leurs origines, et mènent par ailleurs des vies presque banales : amitiés, disputes, relations amoureuses, jalousies, mesquineries et petites joies jalonnent la narration de Kathy, tandis qu'en arrière-plan, se dessine en creux l'image d'une société qui les exploite et qui, pour le justifier, et pour éviter de rentrer dans des considérations éthiques, refuse d'envisager qu'ils aient une âme. Enfermés dans leur altérité et conditionnés par le système, les clones ne se rebellent jamais et acceptent avec résignation leur sort, tandis que le lecteur se retrouve à s'interroger sur la notion d'humanité⁶⁵.

65 Des synopsis plus détaillés des romans se trouvent en annexe.

Dans la première partie de cette thèse, c'est la question du dépassement de l'Homme, et de l'humain, qui nous occupera. Le préfixe « post- » indique une dimension temporelle, même si elle est complexe, et si le posthumain vient après l'humain, que devient ce dernier ? Dans le premier chapitre, nous nous demanderons d'abord quel est cet Homme qui va potentiellement se faire remplacer et nous étudierons les signes de la fin du monde telle qu'elle est représentée dans *Oryx and Crake* et dans *The Stone Gods*. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons aux devenirs posthumains, en revenant plus en détails sur la question de la définition de ce terme et en exposant diverses approches, du transhumanisme aux posthumanismes, hérités de l'humanisme ou non. Ensuite, nous nous arrêterons sur les caractéristiques des sociétés posthumaines des romans du corpus pour tenter de dégager des thématiques communes.

La deuxième partie, intitulée « “Devenir cyborg” : être(s) posthumain(s) », se concentrera sur les figurations posthumaines et leurs incarnations (ou désincarnations). Les romans du corpus mettent en scène diverses représentations qui partagent un caractère artificiel, qu'elles se placent du côté organique (l'espèce génétiquement modifiée des Crakers, des mutants dans *The Stone Gods*, les clones des romans de Mitchell et d'Ishiguro), du côté mécanique (le Robo *sapiens*), ou dans un entre-deux (des êtres humains augmentés par des prothèses dans *Accelerando*). Dans le troisième chapitre, nous en proposerons une typologie qui nous permettra de les aborder sous l'angle, arbitraire, de leur humanité. Considérées comme moins qu'humaines, certaines figurations sont dénigrées par la population humaine qui ne leur reconnaît pas de place en son sein. Les « presque humains⁶⁶ » sont incarnés par les clones dont l'inquiétante ressemblance aux humains pousse les sociétés qui les ont conçus à resserrer le contrôle qu'elles exercent sur eux. Entre l'incarnation d'un certain espoir (grâce aux clones et à leur exploitation, les conditions de la vie humaine sont améliorées), et celle d'une peur (ils pourraient en venir à remplacer les membres de ces sociétés), les clones sont des figures de la liminalité. Enfin, les plus qu'humains sont des figurations posthumaines plus performantes, plus adaptées à leur environnement et parfois plus intelligentes que leurs créateurs humains, ce qui les en éloigne peut-être d'autant plus. Dans le quatrième chapitre, nous réfléchirons à un aspect en

66 Nous adoptons le terme que Thierry Hoquet emploie dans sa propre typologie. (Thierry Hoquet, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains » in *PostHumains, Frontières, évolutions, hybridités*, Elaine Després et Hélène Machinal (eds.), Rennes, PUR, 2014.)

particulier : l'incarnation ou la corporéité de ces entités posthumaines. La question de la (dé)matérialité du posthumain et du dualisme corps/esprit est centrale dans la réflexion sur le posthumain, et nous allons voir comment elle prend forme dans les romans. Pour finir, dans le cinquième chapitre, nous nous tournerons vers l'étude du genre (au sens d'identité sexuelle). Construction sociale et normative, quel rôle joue-t-il dans des sociétés post-biologiques où le corps est modifiable à souhait ? Ainsi, le genre, et la sexualité, constituent parfois des espaces d'expérimentation possible pour les personnages, notamment dans les romans de Stross.

Dans la troisième partie, nous nous demanderons comment se crée(nt), se raconte(nt), se transmet(tent) et/ou s'écri(ven)t l'Histoire (les histoires) posthumaine(s). Le concept d'Histoire est-il même pertinent ? En effet, les formes que prennent certains récits du corpus questionnent la validité d'une vision linéaire du temps, dans laquelle pourrait s'inscrire l'Histoire du monde, dont l'objectivité est bien relative. Le sixième chapitre traitera de l'héritage et de la transmission de l'Histoire/des histoires. Les personnages posthumains hériteraient-ils nécessairement de l'Histoire humaine et, si oui, comment ? Dans la trilogie *MaddAddam*, les survivants humains racontent le monde aux Crakers, en passant par l'invention d'une mythologie scrupuleusement codifiée. Une certaine histoire est donc transmise et crée un lien entre civilisations humaine et posthumaine. Conserver une trace de l'Histoire, c'est aussi en assumer la responsabilité. Celle-ci s'avère parfois trop lourde, comme dans *Glasshouse* où les personnages peuvent effacer leurs souvenirs douloureux, ce qui, par voie de conséquence, pose la question d'une identité figée, ou en devenir. Le septième chapitre se concentrera sur l'écriture de la fin et/ou du futur. Entre répétition (l'enchaînement des récits dans *Cloud Atlas* ou la cyclicité de *The Stone Gods*), et érosion (la langue même dans laquelle sont écrits les romans s'effrite), l'écriture du posthumain est en fait une permanente réécriture, qui va jusqu'à s'inscrire au cœur de l'identité des personnages posthumains, constituée de couches successives que l'on rapprochera du palimpseste.

Partie 1 : Dépasser l'humain

Le posthumain, par la composition même du terme, soulève la question du devenir de l'humain, c'est-à-dire de ce qui peut venir après lui et de ce qu'il peut devenir. S'inscrit-il pourtant nécessairement dans une temporalité future ? Cette première partie questionne la nature posthumaine, la possibilité d'une subjectivité qui lui serait propre et de son rapport à l'humain. S'agit-il de « dépasser » celui-ci ? Au figuré, le dépassement s'entend comme le « fait de surmonter une difficulté, une contradiction en se plaçant à un niveau où les oppositions s'effacent » ou comme « le fait d'aller au-delà d'un certain seuil, de certaines limites, [...] au-delà de ce qui est attendu, habituel ou possible⁶⁷ ». Le dépassement des dualismes est au cœur de notre étude, et le posthumain, s'il se comprend comme un dépassement, serait donc un outil pour repenser les conceptions binaires qui contaminent notre vision du monde.

Dans le premier chapitre, « L'Homme d'aujourd'hui (ou d'hier) », nous nous tournons vers les penseurs et les philosophes des années 1950 à nos jours, en particulier ceux qui ont interrogé l'essence humaine, déclenchant un questionnement sur le posthumain⁶⁸. Comment penser l'être humain aujourd'hui, dans le contexte menaçant de sa fin annoncée : catastrophes écologiques, tarissement des ressources, inégalités sociales de plus en plus prononcées, guerres nucléaires ? Doit-il se penser en tant que singularité ou en tant que pluralité ? Nous reviendrons sur ce concept, et sur sa construction en étroite relation avec l'humanisme. Nous ne prétendons pas en proposer une définition, projet qui relèverait d'une entreprise philosophique, mais nous proposons une grille de lecture pour faciliter l'approche de la pensée du posthumain, à travers les prismes de l'humanisme, de la technique, de la communication et de la fin. La question de l'extinction de l'humanité en particulier fascine autant qu'elle effraie, comme le prouve l'abondance des fictions qui la mettent en scène⁶⁹. Deux romans du corpus proposent des récits de fin de l'humanité : *Oryx and Crake* de Margaret Atwood et *The Stone Gods* de Jeanette Winterson. Deux questions nous intéressent : comment est annoncée la fin du monde, et que reste-t-il après ? Travailler

67 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté en ligne le 04/08/19, URL : <<https://www.cnrtl.fr/definition/dépassement> >.

68 Il nous faut souligner à nouveau la difficulté à définir ce terme. À ce sujet, voir Pierre Cassou-Noguès, « Posthumains et inhumains : l'autre de l'humain dans les trans-, post-, anti-humanismes », in *Otrante : Mutations. 1, corps posthumains*, Jean-François Chassay et Hélène Machinal (eds), n°38, Kimé, 2015, 181-196.

sur ces représentations permettra par ailleurs de dégager la thématique de la résistance et de la résilience de l'humain.

Le deuxième chapitre, « Devenir(s) posthumain(s) », porte d'abord sur la théorisation de la notion de posthumain pour tenter d'en dégager une définition. Dans quel contexte ce terme est-il apparu, ou, sinon le terme, au moins la réflexion qu'il sous-tend ? Le posthumain est-il nécessairement une figure du posthumanisme ? Qu'entend-on d'ailleurs par le posthumanisme : une remise en question de l'humanisme, sa continuation, son renouvellement ? Une rupture nette, ou alors une forme d'anti-humanisme ? Le préfixe « post- » implique aussi de se tourner vers l'avenir. Dans quelles perspectives d'avenir possible s'inscrit le posthumain ? Entre la peur d'un futur appartenant aux représentations posthumaines qui peuplent les fictions contemporaines (clones, zombies, mutants, entre autres), dont l'humain serait exclu, et l'enthousiasme face aux nouvelles possibilités que promettent les avancées technologiques, les évolutions envisagées ne laissent pas indifférent. Après cette étude théorique, une lecture globale du corpus nous permet de distinguer des motifs récurrents dans les représentations fictives de sociétés posthumaines. En effet, il s'agit d'abord de sociétés ultra-technologiques⁷⁰ dans lesquelles les personnages sont dans une relation de dépendance aux technologies. Manipulations génétiques, arrêt du vieillissement, ou téléchargement des consciences dans un espace virtuel font désormais partie de leur quotidien et modifient en profondeur leur rapport au monde. Ensuite, ces sociétés posthumaines s'inscrivent dans des idéologies capitalistes dont les auteur(e)s montrent certains travers : ayant épuisé leurs ressources naturelles, elles sont au bord du désastre écologique, et du point de vue social, les inégalités se sont creusées, et le cloisonnement entre riches et pauvres s'est renforcé. Enfin, le totalitarisme n'est jamais bien loin, et le contrôle de la population est un enjeu majeur, ce qui amène également les auteur(e)s à proposer des exemples de rébellion ou d'alternatives au système.

69 Citons l'apocalypse zombie, qui est devenu un genre à part entière, dont nous trouvons des exemples en littérature (Richard Matheson, *I Am Legend*, Gold Medal Books, 1954), au cinéma (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, Continental Distributing, 1968), dans les comics (*The Walking Dead*, Robert Kirkman, 2003 – en cours, 191 numéros), les séries (*Black Summer*, Karl Schaefer et John Hyams, The Asylum, Netflix, 2019 – en cours, 1 saison), ou les jeux vidéo (*The Last of Us*, Naughty Dog, Sony Computer Entertainment, 2013).

70 À l'exception du roman *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro, dans lequel, même si la médecine a développé de nouvelles techniques pour augmenter l'espérance de vie, les clones vivent dans un monde à la technologie similaire à celle des années 1990 en Grande-Bretagne, époque à laquelle est censée se dérouler l'intrigue. Les techniques utilisées pour permettre le clonage ou les dons d'organes ne sont que brièvement mentionnées et jamais expliquées ou montrées. Nous reviendrons plus en détails sur la question dans la deuxième partie.

CHAPITRE 1 :

L'HOMME D'AUJOURD'HUI (OU D'HIER)

1. Penser l'Homme

Pour parler de posthumain, nous ne pouvons faire l'impasse sur le concept d'Homme, tel qu'il a été et est encore pensé des siècles derniers à nos jours. Penser l'Homme, cela veut dire s'en faire une représentation mentale, et réfléchir à ce qu'elle inclut et à ce qu'elle exclut. Cette expression insiste aussi sur le fait qu'il s'agit d'une construction. Est-elle alors en danger de disparition, littérale ou figurée ? Pour limiter notre étude de ce concept, nous nous concentrons sur des notions-clés : d'abord l'humanisme, en tant que courant de pensée qui place l'Homme au centre du monde, et sa remise en question, puis la technique et son évolution, qui ont complètement orienté son rapport au monde, ensuite la communication, qui comprend mais ne se limite pas au langage, et, pour terminer, la fin, plus seulement individuelle, mais dans une dimension globale.

1.1. L'HUMANISME

1.1.1. L'Homme est une construction

Dans *Mythologies*, Roland Barthes explique que :

[...] tout, dans notre vie quotidienne, est tributaire de la représentation que la bourgeoisie *se fait et nous fait* des rapports de l'homme et du monde. Ces formes « normalisées » appellent peu l'attention, [...] elles rejoignent la masse énorme de l'indifférencié, de l'insignifiant, bref de la nature⁷¹.

Il attire notre attention sur la dimension artificielle, bien que paraissant fondés en nature, des rapports normatifs qui constituent la base de notre conception de l'Homme. Michel Foucault, en 1966, va un peu plus loin quand il écrit :

Réconfort cependant, et profond apaisement de penser que l'homme n'est qu'une invention récente, une figure qui n'a pas deux siècles, un simple pli dans notre savoir, et qu'il

71 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 249. Italiques dans le texte.

disparaîtra dès que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle⁷².

Ce sont non seulement les rapports que l'Homme entretient avec le monde mais également le concept d'Homme en soi qu'il nous faut accepter comme une construction, qui plus est « récente ». Il faudrait ainsi, avant toute chose, se défaire de l'impression que l'Homme appartient à la nature, puisqu'il n'existe pas en tant que tel. C'est d'ailleurs cette idée que Rosi Braidotti reprend dans l'introduction de *The Posthuman* :

The human⁷³ is a normative convention, which does not make it inherently negative, just highly regulatory and hence instrumental to practices of exclusion and discrimination. The human stands for normality, normalcy and normativity. [...] The human is a historical construct that became a social convention about "human nature"⁷⁴.

Le concept de l'Homme serait une construction normative et historique, c'est-à-dire qu'il serait nécessairement créé de toutes pièces. Se référant au passé proche, R. Braidotti rappelle que tous les individus n'ont pas toujours pu accéder à ce titre (pensons, par exemple, à l'esclavage des populations noires), et si l'on se base sur l'exclusion et la discrimination, de nombreuses personnes restent encore aujourd'hui des sous-hommes. Cette orientation normative du concept souligne son artificialité et implique qu'il peut être déconstruit. L'Homme, tel qu'il était conçu jusqu'alors, n'est plus une donnée inébranlable, d'où cette célèbre citation dont on ne saurait faire l'économie :

L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, [...] alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable⁷⁵.

M. Foucault, grâce à cette métaphore de l'effacement, dévoile le caractère fragile, labile, et instable de l'Homme. Cette mise en image de la mort de ce dernier est à comprendre au sens de la mort de sa conception humaniste, et met en avant l'inévitabilité de sa transformation prochaine.

72 M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, 15.

73 La philosophe utilise les termes 'Man' et 'human' pour parler du caractère normatif de l'Homme, de manière quasiment interchangeable. Elle résume ainsi son propos : "the proper study of mankind used to be Man and the proper study of humanity was the human." (R. Braidotti, *The Posthuman*, *op.cit.*, 159.) La temporalité est claire : ces deux concepts, selon elle, sont dépassés. Elle marque une préférence pour le second terme, qui se prête davantage à une redéfinition et qui marque le lien avec le « posthumain ».

74 *Ibid*, 26.

75 M. Foucault, *op.cit.*, 398.

1.1.2. La fin des métarécits et la condition postmoderne de J.-F. Lyotard

La prise de conscience de la finitude inhérente à un concept spécifique de l'Homme rappelle la pensée postmoderne telle que J.-F. Lyotard en fait état dans *La Condition postmoderne*⁷⁶. En effet, pour lui, cette pensée s'inscrit dans une remise en question des grands récits de l'humanité⁷⁷ : « [e]n simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits⁷⁸ ». L'attitude postmoderne consisterait alors à ne plus les accepter aveuglément, et ce faisant, elle permettrait de prendre du recul par rapport au concept d'Homme, préalablement inscrit dans ces récits. L'Homme postmoderne de J.-F. Lyotard, entré dans une ère hétérogène, plurielle et paradoxale se retrouve caractérisé par un flou définitionnel dont il a conscience : « [l]a condition postmoderne est pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation. Où peut résider la légitimité, après les métarécits⁷⁹ ? »

L'absence de légitimité trouverait son origine dans le changement de statut du savoir depuis la fin des années 1950, qui serait en partie lié au développement des technologies, à l'informatisation de la société et à la multiplication des machines informationnelles⁸⁰, cependant :

La « crise » du savoir scientifique dont les signes se multiplient dès la fin du XIX^e siècle ne provient pas d'une prolifération fortuite des sciences qui serait elle-même l'effet du progrès des techniques et de l'expansion du capitalisme. Elle vient de l'érosion interne du principe de légitimité du savoir⁸¹.

Le savoir, ne pouvant plus trouver sa justification dans les métarécits, se retrouve dans la même situation que l'Homme postmoderne dès lors que sa légitimité s'effrite elle aussi. En fait, J.-F. Lyotard propose un changement de paradigme par lequel le savoir ne serait plus narratif et entrerait dans une sorte de crise. La « perte de sens » liée à la postmodernité ne signifierait donc pas la fin du savoir, mais un changement de modèle dans sa transmission et de son stockage⁸². En outre, le savoir postmoderne s'inscrit dans un monde où les

76 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

77 Les métarécits, ou grands Récits, selon J.-F. Lyotard, sont des tentatives pour mettre en récit l'humanité, par exemple, la dialectique de l'esprit, la philosophie des Lumières, le darwinisme, ou le marxisme.

78 J.-F. Lyotard, *op.cit.*, 7.

79 *Ibid*, 8-9.

80 *Ibid*, 63.

81 *Ibid*, 65.

82 *Ibid*, 85.

sciences informationnelles prennent une place de plus en plus importante. L'impossibilité de s'appuyer sur les grands récits pour valider le discours scientifique et le libre accès aux connaissances (dorénavant transparentes) constitueraient dès lors les caractéristiques principales du savoir postmoderne, dont la forme privilégiée serait le « petit récit », non totalisant, et s'éloignant de l'universel, mais parfois aussi paradoxal et contradictoire⁸³.

C'est dans ce contexte qu'il s'agit de réfléchir à une (nouvelle) construction du concept d'Homme :

De cette décomposition des grands Récits, [...] il s'ensuit ce que d'aucuns analysent comme la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse composée d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien. Il n'en est rien, c'est une vue qui nous paraît obnubilée par la représentation d'une société « organique » perdue.

Le *soi* est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des « nœuds » de circuits de communication, seraient-ils infimes. [...] dès avant sa naissance, et ne serait-ce que par le nom qu'on lui donne, l'enfant humain est déjà placé en référent de l'histoire que raconte son entourage et par rapport à laquelle il aura plus tard à se déplacer⁸⁴.

Nous reviendrons sur la place grandissante de la communication dans les nouvelles définitions de l'Homme, mais il s'agit déjà de remarquer que ce dernier se construit nécessairement dans une histoire, c'est-à-dire dans une narration, et qu'il ne peut être pensé hors de celle-ci⁸⁵. Il ne faut donc pas penser que l'Homme postmoderne se construirait de manière aléatoire. Si « [l]e recours aux grands récits est exclu ; [...] le "petit récit" reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative, et tout d'abord dans la science⁸⁶ ». C'est bien dans ces petits récits que l'on peut espérer voir se dessiner une nouvelle conception de l'Homme, non soumise à un grand récit normalisant, et forcément réducteur.

Il faudrait toutefois nuancer cette idée, et nous pouvons prendre en exemple l'automate. En effet, l'humanité a toujours été à la recherche de la création d'un être à son image⁸⁷ (dans les religions, les mythologies, les fictions), ce qui pourrait constituer le modèle d'un grand récit, ici celui de la figure de l'automate. Ce récit serait alors fédérateur,

83 *Ibid*, 98.

84 *Ibid*, 31-32.

85 Ce qui remettrait en question l'idée de J.-F. Lyotard selon laquelle la condition postmoderne s'éloigne du narratif.

86 *Ibid*, 98.

87 Sur les origines de l'être artificiel, voir : Jean-François Chassay (Dir.), *L'Imaginaire de l'être artificiel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2010.

mais pas forcément réducteur, puisque cette figure a subi de multiples transformations associées aux modifications et aux définitions de l'être humain. Ajoutons également que ce dernier apparaît dans une perspective tout à fait occidentale dans cette analyse de J.-F. Lyotard, ce qui oblige à nuancer l'universalité de ces grands récits.

1.1.3. Qu'est-ce que l'Homme ?

À en croire les définitions proposées par les dictionnaires, l'Homme se définit d'abord par sa biologie, c'est-à-dire qu'il appartient à l'ordre des primates, dans lequel on précise parfois qu'il est la seule espèce vivante des hominidés, et ses caractéristiques (données dans des ordres variés) sont les suivantes : sa station verticale, son cerveau volumineux, ses mains préhensiles, et son langage articulé⁸⁸. Il existe des différences, puisque le Trésor de la Langue Française informatisé précise que l'Homme appartient « à l'espèce animale la plus développée », tandis que dans le Larousse, l'Homme est « un des primates qui ont précédé l'espèce humaine actuelle ». Enfin, nous retrouvons souvent l'idée que l'Homme présente « les qualités et les faiblesses inhérentes à la nature humaine ». Le consensus veut que l'Homme soit un animal, mais plus évolué que les autres, un être qui se définit par son intelligence et par ses capacités de mouvement (qui lui ont, entre autres, permis de développer la technique). Si l'on s'en tient à cette définition, des questions surgissent déjà, notamment celle du handicap, moteur ou cérébral. Selon cette acception du terme, Stephen Hawkins, par exemple, était-il un homme ? Le problème inhérent à la définition est évidemment celui de l'exception, voire de l'exclusion, et c'est particulièrement frappant dans le cas de celle de l'Homme. R. Braidotti soulève ce point dans l'introduction de *The Posthuman* :

Not all of us can say, with any degree of certainty, that we have always been human, or that we are only that. Some of us are not even considered fully human now, let alone at previous moments of Western social, political and scientific history. Not if by "human" we mean that creature familiar to us from the Enlightenment and its legacy: "The Cartesian subject of the cogito, the Kantian 'community of reasonable beings', or, in more sociological terms, the subject as citizen, rights-holder, property-owner, and so on" (Wolfe, 2010a). And yet the terms enjoys widespread consensus and it maintains the re-assuring familiarity of common

⁸⁸ Voir les définitions du Larousse, du Petit Robert, du Trésor de la Langue Française informatisé, et de la neuvième édition du Dictionnaire de l'Académie française.

sense. We assert our attachment to the species as if it were a matter of fact, a given. So much that we construct a fundamental notion of Rights around the Human. But is it so⁸⁹?

La question des droits de l'Homme, qui suppose l'existence d'une définition de ce dernier, se révèle problématique. En effet, si l'on se réfère à l'histoire récente, les exclusions sociales ou raciales, entre autres, en ont coloré, et colorent encore, notre conception⁹⁰. S'il est facile *a posteriori* de reconnaître le statut d'être humain à un esclave noir du XVIII^e siècle, nous ne pouvons ignorer que ce n'était pas le cas à l'époque. Par ailleurs, pouvons-nous vraiment affirmer que tous les individus sont égaux aujourd'hui même, après des mouvements comme « la Manif pour tous » en France (2012), ou « Black Lives Matter » aux États-Unis (2013), qui mettent en lumière des inégalités sociétales reposant sur l'orientation sexuelle ou la couleur de peau ?

Ce qui nous semble évident, c'est que la conception de l'Homme héritée des métarécits est devenue, ou, sans doute, a toujours été, insuffisante pour définir l'Homme, ou plutôt l'humanité, d'aujourd'hui. Michel Serres, dans *Hominescence*, écrit :

Du coup, pour la première fois, de nouveau, nous savons répondre à la question de l'humanisme : Qu'est-ce que l'homme ? Cette bête qui refuse de savoir qui elle est, parce que toute sa fortune consiste justement à l'ignorer. [...] Car ce métasavoir ferait notre malheur et celui de nos enfants ; il nous ramènerait au niveau des bêtes brutes et des plantes fixes qui, elles, sont quelque chose de défini. Nous découvrons l'horreur de toute ontologie. Nous laissons donc ouverte l'indétermination de la réponse⁹¹.

Le refus de toute ontologie est bien ce qui est au cœur de la définition pour M. Serres, dans le sens où l'Homme serait toujours un être en devenir, en construction, en évolution. Dans tous les cas, l'humanité contemporaine ne peut plus être définie à la lumière de l'humanisme :

Ce que l'on loua longtemps sous l'appellation d'humanisme et que, pourtant, l'on définit rarement tenait donc à tout ce que comprenaient ceux-là mêmes que nous ne comprenons plus : à un monde compact et sensé, cultivé le long des mêmes sillons, défini par certaines sciences mouvantes [...], sauvé par des religions, à un destin humain médité par des corps douloureux qu'aucune médecine et que nul remède ne pouvait soulager, encore moins guérir

89 R. Braidotti, *op.cit.*, 1.

90 En littérature, on peut citer le roman *Les Animaux dénaturés* de Vercors, qui pose explicitement en 1952 la question de la définition de l'Homme, et de ce qu'elle inclut et exclut. (Vercors, *Les Animaux dénaturés*, Albin Michel, Paris, 1952.)

91 Michel Serres, *Hominescence*, France, Éditions Le Pommier, 2001, 63.

[...].

[S]ur une Terre dont nous venons d'acquérir une connaissance globale émouvante, habitant un corps que nulle douleur ne rapproche de celui de nos parents [...], qu'attendons-nous pour inventer, non point un second humanisme, mais l'humanisme comme tel, puisque, pour la première fois dans le processus millénaire de l'homínisation, nous avons les moyens scientifiques, techniques et cognitifs, par études faciles, voyages aisés, rencontres et voisinages multiples et inattendus, de lui donner un contenu fédérateur non exclusif, enfin digne de son nom⁹² ?

Pour M. Serres, l'humanisme tel qu'on l'entend est dépassé, car les conditions dans lesquelles il a été pensé ne sont plus constitutives des modes de vies contemporains. Au contraire, il s'agirait pour l'humanité de définir, ou plutôt d'inventer, un nouvel humanisme qui pourrait la contenir. M. Serres insiste d'ailleurs sur un point primordial : le caractère non exclusif d'un tel humanisme. Cette étape dans l'évolution humaine, qu'il qualifie ailleurs de « seconde évolution⁹³ », prend naissance dans les circonstances inédites de notre existence, notamment en termes des modifications possibles de notre espèce et de notre environnement. Dominique Lecourt vient appuyer l'importance de cette dimension :

[La révolution des neurosciences] enveloppe en tout cas l'exigence de revoir complètement la conception de l'individu humain sur laquelle croient encore pouvoir tablez nombre de nos contemporains apeurés. Elle achève de montrer que cette dernière conception n'est nullement une donnée de la science, mais une notion philosophique dont le contenu et le statut se révèlent éminemment révisables⁹⁴.

Il faudrait se méfier des définitions convenues, apparemment objectives, de l'Homme qui le cantonnent d'abord à ses caractéristiques biologiques⁹⁵. Comme M. Serres, D. Lecourt le conçoit comme un être en devenir, puisqu'instable par nature. De plus, il souligne l'aspect nécessairement subjectif, et idéologique, de toute définition de l'Homme. Pour mettre en évidence la démarche anthropocentriste liée à une telle volonté de définir, Danny Rondeau, dans un article au titre provocateur, « La disparition de l'humanité est objectivement indifférente », soutient que :

La disparition de l'*Homo sapiens sapiens* issu de l'évolution biologique laissera indifférent le reste du cosmos. L'univers n'a en fait rien à perdre ou à gagner de la disparition d'une forme de vie, l'extinction de la valeur et de la moralité ; il est totalement indifférent à l'être humain

92 *Ibid*, 332-333.

93 *Ibid*, 5.

94 Dominique Lecourt, *Humain, posthumain, op.cit.*, 119.

95 Cela rejoint d'ailleurs les débats sur le genre en tant que construction sociale (à ce sujet, voir Judith Butler, entre autres).

ou au posthumain. Mais ce point de vue n'est justement pas un point de vue. Le seul point de vue qui existe est le point de vue humain. Celui-ci est nécessairement subjectif, relatif, encombré de valeurs issues de croyances plus ou moins rationnelles⁹⁶.

À chaque époque, les philosophes et penseurs ont cherché à répondre à la question que nous avons posée dans cette sous-partie. Cette réflexion est riche et vaste, et il est évident que nous ne faisons qu'en effleurer certains aspects. Les points qui se dégagent sont que toute définition est nécessairement subjective, et qu'elle est donc amenée à évoluer, voire à disparaître. La réflexion sur le posthumain s'inscrit dans cette perspective. Nous allons à présent nous concentrer sur l'une des raisons qui ont permis à l'Homme de devenir cette « espèce animale la plus développée⁹⁷ » : sa maîtrise de la technique.

1.2. LA TECHNIQUE

La relation que l'humain entretient avec la technique est capitale dans son rapport au monde, dans sa construction, et dans le rôle que cela a pu jouer dans la prise de conscience de la possibilité de la mort de l'humanité. J.-F. Lyotard y raccroche aussi le déclin des grands récits⁹⁸. Si l'on se fie également à la loi de Gabor, selon laquelle tout ce qui est possible sera nécessairement réalisé, la technique est au cœur de ce qui le constitue et de ses devenirs.

1.2.1. *L'humain est indissociable de la technique*

L'essor des biotechnologies fait peur. Depuis la bombe nucléaire, l'humanité a conscience d'avoir les moyens techniques de provoquer sa propre éradication, et cette dimension alimente les discours négatifs à l'encontre des avancées technologiques et scientifiques, comme si c'était elles, et non l'être humain, qui étaient responsable des

96 Dany Rondeau dans *L'Homme biotech : humain ou posthumain ?* Jean-Pierre Béland (Dir.), Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2006, 90.

97 Définition du terme « homme » dans le Trésor de la Langue Française informatisé, consulté le 20/11/16, URL : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1637798190;r=1;nat=;sol=1;>>.

98 « Dans la société et la culture contemporaine, société post-industrielle, culture postmoderne, [...] le grand récit a perdu sa crédibilité, quelque soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l'essor des techniques et des technologies à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins. » (J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op.cit.*, 63.)

possibles retombées néfastes. Dominique Lecourt rappelle dans son livre *Humain, posthumain* :

À l'heure où, en Occident, on déplore, à l'envi, la perte de sens, l'absence de repères, l'effondrement des valeurs, la panique qui s'exprime devant les réalisations des biotechnologies fait affleurer les motifs de ce qui constitue peut-être *le secret le mieux gardé de l'actuel malaise dans la civilisation*. [...]

Si l'on se tourne vers l'histoire des techniques, si l'on scrute les commencements de ces activités, les premiers gestes hésitants, les premiers objets imparfaits, on a cependant du mal à saisir une métaphysique à l'œuvre. On se trouve plus prosaïquement confronté à un enracinement de la technique dans l'aventure de la vie. [...] Les spécialistes discutent âprement du moment où l'homme s'est dégagé des contraintes de l'instinct pour ajuster et varier ses techniques non pas selon ses besoins, mais selon ses désirs. [...]

L'essence de la technique, si l'on veut employer ce vocabulaire, est là : par elle, l'homme se détachant de l'animalité qui reste la sienne s'affirme non comme être de besoins ni comme être de raison, mais comme être de désirs qui, dans son débat avec son milieu, devenu son « environnement » (milieu de tous les milieux), doit user de ruse et de calcul, pour conjurer son impuissance native à répondre au caractère infini de ses aspirations toujours relancées par son imagination. [...]

La technologie n'a-t-elle pas introduit une nouvelle ère dans l'histoire de la prise humaine sur la nature ? [...] Mais l'accroissement extraordinaire de la puissance et de la précision des techniques n'a rien changé à l'essence de la technique⁹⁹.

Ainsi, le discours technophobe, selon lequel les derniers avatars de la technique représentent le mal, pose cette dernière comme une nouveauté, c'est-à-dire comme étant entrée récemment dans l'histoire de l'évolution humaine. D. Lecourt montre bien qu'il n'en est rien, et, qu'au contraire, la technique est constitutive de la construction du concept d'Homme. Yves Gingras rappelle aussi que la relation entre l'Homme et la technique est millénaire : « [d]epuis son apparition, l'*homo sapiens* produit des objets techniques qui se rationalisent de plus en plus pour devenir des technologies¹⁰⁰ ». Déjà les définitions du mot « homme », qui insistaient sur ses caractéristiques biologiques, mettaient en avant la taille de son cerveau et ses mains préhensiles, et c'est bien grâce à ces qualités qu'il a pu inventer la technique, qui lui a permis de s'extraire de l'évolution¹⁰¹, en ne s'adaptant plus à son environnement, mais en adaptant l'environnement à lui, comme l'explique Norbert Wiener dans *The Human Use of Human Beings* :

Man like all other organisms lives in a contingent universe, but man's advantage over the rest of nature is that he has a physiological and hence the intellectual equipment to adapt himself

99 D. Lecourt, *op.cit.*, 39-43, italiques dans le texte.

100 Yves Gingras, *Éloge de l'homo techno-logicus*, Montréal, Éditions Fides, 2005, 26.

to radical changes in his environment. The human species is strong only insofar as it takes advantage of the innate adaptive, learning faculties that its physiological structure makes possible¹⁰².

En ce qui concerne le couple binaire nature/culture, qui a, par exemple, donné naissance à des théories comme celle du bon sauvage, ouvrant vers des questionnements sur la nature humaine, N. Wiener montre combien l'espèce humaine, par son usage de la technique, est singulière et s'inscrit du côté de la culture, ce que M. Serres reprend sans ambivalence dans la phrase suivante : « [l']invention des premiers outils nous fit sortir de l'évolution pour entrer en culture¹⁰³ ». L'Homme ne pourrait ainsi se qualifier comme tel que grâce à la technique, et il est indissociable de celle-ci¹⁰⁴. Par ailleurs, D. Lecourt ajoute :

[...] la réalité technique ne peut être pensée sans la considérer comme une dimension essentielle des êtres humains dont le caractère propre est de se montrer en perpétuel devenir, animés d'une dynamique constructive et destructrice permanente.

Ce devenir, cette dynamique constituent l'être singulier de chacun de ces êtres. La technique participe donc pleinement à l'individuation de chacun [...]¹⁰⁵.

101 Michel Serres observe : « Dès notre commencement, nos techniques, en effet, défendirent notre corps et, en le protégeant de plus en plus puissamment, par leur nouveau milieu, contre la sélection naturelle, nous en écartèrent ». (M. Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 10.) Dominique Lecourt : « Autrement dit, ce qui sépare la « nature » des individus humains des autres animaux n'est nullement inscrit dans la part innée de ses capacités. Disons plutôt que cette part innée – dont il ne s'agit pas de nier la programmation génétique – lui permet d'acquérir des capacités qui s'avèrent si puissantes qu'elles pèsent sur l'exécution du programme lui-même, par sélection et stabilisation de réseaux neuronaux. Et c'est ainsi que l'homme est parvenu à se libérer lui-même – plus que les autres animaux sur lesquels il a ainsi pris l'avantage – des contraintes de la nature ». (D. Lecourt, *op.cit.*, 121.)

102 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, (1954) USA, Da Capo Press, 1988, 58. D'abord publié en 1950, ce texte a été révisé et une nouvelle version a paru en 1954, et contient des différences notables avec la première.

103 M. Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 51.

104 Pour Henri Bergson aussi, l'Homme est d'abord *Homo faber* : « En ce qui concerne l'intelligence humaine, on n'a pas assez remarqué que l'invention mécanique a d'abord été sa démarche essentielle [...]. Nous avons de la peine à nous en apercevoir, parce que les modifications de l'humanité retardent d'ordinaire sur les transformations de son outillage. Nos habitudes individuelles et même sociales survivent assez longtemps aux circonstances pour lesquelles elles étaient faites, de sorte que les effets profonds d'une invention se font remarquer lorsque nous en avons déjà perdu de vue la nouveauté. [...] Si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas *Homo sapiens*, mais *Homo faber*. En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils et d'en varier indéfiniment la fabrication ». (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), PUF, coll. « Quadrige », 2003, 138-140.)

Yves Gingras écrit également : « L'*homo sapiens* étant un *homo faber*, tout ce qui l'entoure ne peut qu'être artificiel, c'est-à-dire un produit de l'art. En ce sens précis, l'être humain est nécessairement un être contre-nature, anti-nature, produit le plus paradoxal de la nature. Il est devenu, en somme, un *homo techno-logicus* ». (Yves Gingras, *Éloge de l'homo techno-logicus*, *op.cit.*, 12.)

105 D. Lecourt, *Humain, posthumain*, *op.cit.*, 85.

Selon lui, le lien qui peut être fait entre la technique et l'effacement de l'humain postulé par M. Foucault prend racine dans la nature humaine. C'est donc bien l'Homme, un concept en perpétuelle évolution, qui est responsable de l'orientation que prend la technique, ce qui peut, tour à tour, le faire sortir de l'animalité, ou le déshumaniser. D. Lecourt ajoute que son usage participe de l'individuation des êtres, car chacun se trouve responsable de l'orientation de son évolution.

1.2.2. L'hominisation et l'exodarwinisme de Michel Serres

Dans *Hominescence*, Michel Serres appelle « hominisation » le processus de l'évolution de l'espèce humaine (un phénomène biologique), et sa construction en tant qu'Homme (un phénomène culturel). Il explique que l'humanité se serait non seulement extraite de l'évolution naturelle, en adaptant l'environnement à elle, et non l'inverse, mais qu'elle entrerait à présent dans une nouvelle ère où elle peut directement influencer son évolution, par exemple, grâce à la manipulation génétique. Elle avait déjà, plus ou moins, réussi à maîtriser la nature, elle peut maintenant décider de sa propre nature¹⁰⁶. L'Homme serait en fait un produit de lui-même, et non plus de la nature :

En somme, donc, nous construisons notre corps par l'intermédiaire des produits de notre corps, puisque les objets techniques appareillent de lui. Ainsi, l'hominisation ressemble moins à l'évolution vitale qu'à une production propre ; si le mot résonnait moins mal, j'écrirais volontiers qu'il s'agit là d'un processus d'autohominisation. Nous nous construisons nous-mêmes¹⁰⁷.

Surgit alors la question de la responsabilité. L'hominisation, ou l'autohominisation, implique l'absence de force (divine ou naturelle) extérieure à l'Homme dans les choix qu'il fait en ce qui concerne son évolution. La perspective de la fin, notamment provoquée par la technique, dépend par conséquent entièrement de lui¹⁰⁸.

106 « Dans l'hominisation, l'histoire se dissocie de plus en plus de la sélection évolutive. Or, si nous réussissons désormais à dominer, non seulement la sélection, mais les mutations, et à les choisir, nous accédons directement à la source même de cette évolution et nouons avec elle une nouvelle confluence. » (M. Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 10-11.)

107 *Ibid*, 48.

108 « Par la double maîtrise de l'ADN et de la bombe, nous voilà responsables activement de notre naissance et de notre mort. D'où viendrons-nous ? De nous-mêmes. Où irons-nous ? Vers une fin prescrite par nous-mêmes. » (*Ibid*, 49.)

Pour expliquer le processus d'hominisation, M. Serres fabrique le terme « exodarwinisme », qu'il décrit ainsi :

J'appelle exodarwinisme ce mouvement original des organes vers des objets qui externalisent les moyens d'adaptation. Ainsi, sortis de l'évolution dès les premiers outils, nous entrâmes dans un temps nouveau, exodarwinien. Alors cette durée originale affecta, en retour, ces outils. Plongeant à leur tour dans une autre évolution, ils se transformèrent à notre place. Au lieu de sculpter nos corps, la durée, alors, façonne ces objets, par l'intermédiaire de nos mains expertes et de notre cerveau gros. [...]

Cette pierre fait office de marteau à la place du poing, plus fragile mais servant de modèle, et ce levier extériorise l'avant-bras... Ainsi eut et a toujours lieu une sorte d'appareillage [...].

J'imagine que cette culture exodarwinienne naquit en même temps que la première pierre taillée, et que la développa l'ensemble de ces appareillages. Voilà qui nous fit bifurquer de l'évolution. [...]

Nos corps évoluent peu dans un univers artificiel évoluant, lui, autrement et de plus en plus vite. Si rapidement même que, soudain, les objets techniques, archaïquement chargés du temps d'évolution et protégeant nos corps de changer, réagirent sur eux par effet de rétroaction et si puissamment que nos corps se remirent à changer. [...] Les forces qui façonnent nos corps viennent désormais plus de l'environnement que nous avons construit que du monde donné, de notre culture que de la nature. [...] Nous commençons à domestiquer la mort et la reproduction, sculpteurs de chair, moteurs de son temps évolutif¹⁰⁹.

En faisant remonter l'exodarwinisme à l'époque préhistorique, M. Serres en souligne l'inscription dans un temps long. L'Homme, avant la technique, ne peut précisément pas être qualifié de la sorte. M. Serres montre qu'il a toujours avancé de pair avec la technique : celle-ci l'a toujours protégé du monde extérieur et a empêché toute trace de l'évolution darwinienne de porter sur son corps. Finalement, si l'Homme entre dans un nouveau temps de l'évolution, ce serait parce qu'il a tant modifié la nature par la technique que l'environnement dans lequel il évolue s'en trouve radicalement changé :

La première boucle d'hominiscence rejait sur nos corps : l'environnement que nous produisons et sur lequel nous avons externalisé son évolution l'influence en retour pour le faire bifurquer vers une autre évolution. [...] Nous devînmes les hommes que nous sommes pour avoir techniquement sculpté notre environnement, notre maison propre afin de nous protéger ; [...] cette maison évolutive même agit désormais sur le monde tel quel pour produire cette nouvelle nature, mélange étonnant du monde tel quel et de cet environnement jusqu'à maintenant protecteur¹¹⁰.

En effet, pour M. Serres, les choses se compliquent, car c'est l'Homme qui, jusqu'à maintenant, utilisait la technique pour adapter l'environnement à lui et pour pouvoir en

109 *Ibid*, 51-54.

110 *Ibid*, 182.

faire un espace protecteur et non un espace face auquel il fallait survivre (celui où la loi du plus fort l'emporte). Or, l'évolution de cet espace modifié par la technique entraîne maintenant des changements importants dans l'espace « naturel » originel, et par conséquent sur nous-mêmes. Prenons l'exemple de la pollution, qui, si elle est la conséquence des actions humaine sur la nature par l'intermédiaire de la technique, est un phénomène qui a des retombées directes et néfastes à la fois sur l'environnement et sur l'Homme. De là découle l'inquiétude liée au caractère incertain de cette évolution, et à ses dangers potentiels.

1.2.3. L'accélération des avancées technologiques

Ce n'est évidemment pas la technique en soi qui est dangereuse, mais l'utilisation de certains outils techniques, et cette dimension a pris de l'ampleur au cours du (des) dernier(s) siècle(s), notamment à cause de l'accélération des avancées technologiques. Ainsi, Norbert Wiener écrit en 1954 :

What many of us fail to realize is that the last four hundred years are a highly special period in the history of the world. The pace at which changes during these years have taken place is unexampled in earlier history, as is the very nature of these changes. This is partly the result of increased communication, but also of an increased mastery over nature which, on a limited planet like the earth, may prove in the long run to be an increased slavery to nature. [...] We are the slaves of our technical improvement. [...] We have modified our environment so radically that we must now modify ourselves in order to exist in this new environment. We can no longer live in the old one. Progress imposes not only new possibilities for the future but new restrictions. It seems almost as if progress itself and our fight against the increase of entropy intrinsically must end in the downhill path from which we are trying to escape¹¹¹.

N. Wiener soulève plusieurs points dans ce passage. Il souligne le caractère exponentiel de cette accélération, dont la conséquence première est un changement radical du rapport de l'humanité avec la planète. Les avancées sont potentiellement infinies tandis que les ressources de la planète sont limitées. Paradoxalement, cela signifie que plus les techniques sont développées, plus l'espèce humaine devient dépendante de l'environnement dont elle s'était affranchi. L'impossible retour en arrière débouche sur une impasse. Ce n'est donc pas la technique mais la rapidité des progrès scientifiques et technologiques concernant son

111 N. Wiener, 1954, *op.cit.*, 46-47.

usage qui force l'humanité à contempler la possibilité de la finitude de son monde, et, en conséquence, de sa propre fin.

Un autre aspect vient compliquer l'appréhension de la technique en ce III^e millénaire : ce que D. Lecourt appelle la « techno-théo-logie ». Il décrit ainsi ce courant, lié au transhumanisme, dont nous parlerons dans le deuxième chapitre :

Ce rêve est un rêve théologique, un rêve millénariste qui promettait à l'homme un retour à l'état paradisiaque d'avant la Chute, grâce à la technologie. Laquelle pourrait être dite, d'origine, techno-théo-logie.

C'est ce rêve même dont ceux que j'appelle les « techno-prophètes » s'enflamment encore aujourd'hui aux États-Unis. Leur foi dans la technologie est, on va le voir, une véritable foi. Ils annoncent non la fin du monde ou la fin de l'humanité, mais l'entrée triomphale de notre espèce dans l'ère de la « posthumanité » grâce à l'intelligence artificielle¹¹².

Ces enthousiastes d'une approche du progrès technologique qui envisage la technique comme la solution à tous les problèmes rencontrés aujourd'hui par l'humanité et leur ferveur aux accents religieux laissent entrevoir un usage de la technologie de plus en plus prononcé dans tous les domaines de la vie. Nous pourrions argumenter que c'est déjà le cas, mais le fait que certains de ces groupes sont derrière de puissantes multinationales comme *Google*¹¹³ montre à quel point ils ont les moyens financiers d'appuyer cette démarche. Nous pouvons dès lors supposer que l'accélération des avancées technologiques n'est pas finie.

1.2.4. Les attaques contre la technique

Pour certains critiques, le dernier avatar de la technique, c'est-à-dire la biotechnologie, est à combattre absolument. C'est, par exemple, la position assumée par Francis Fukuyama, qui ouvre ainsi son essai *Our Posthuman Future* par : “The aim of this book is to argue [...] that the most significant threat posed by contemporary biotechnology is the possibility that it will alter human nature [...]”¹¹⁴. Il réitère plusieurs fois dans son livre l'argument essentialiste selon lequel les avancées biotechnologiques vont faire perdre

112 D. Lecourt, *Humain, posthumain, op.cit.*, 44.

113 Laurent Alexandre, « Google et les transhumanistes », *Le Monde*, 18/04/2013, consulté le 10/12/15, URL : <http://www.lemonde.fr/sciences/article/2013/04/18/google-et-les-transhumanistes_3162104_1650684.html>.

114 Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 7.

une partie de leur humanité aux êtres humains (sans, par ailleurs, clairement définir ce qu'il entend par ce terme)¹¹⁵. Par ailleurs, il affirme que le problème majeur vient de l'apparente impossibilité d'enrayer ce processus¹¹⁶.

Nous pourrions également prendre l'exemple de Jacques Testart, père scientifique du premier bébé-éprouvette français en 1982, qui se définit aujourd'hui comme critique scientifique, et qui porte un regard réprobateur sur les avancées de la science, en particulier, mais pas seulement, dans le domaine de la procréation assistée¹¹⁷.

Dominique Lecourt met lui en évidence la subjectivité du concept de science et de ses avancées :

Le concept de techno-science n'a en réalité guère de valeur descriptive ou analytique, il ne sert en définitive qu'à mettre la science en accusation ; à prendre le contre-pied de l'image d'activité désintéressée et émancipatoire qu'en avaient dressée les savants du XIX^e siècle avec une complaisance qu'on peut juger irritante. On la montre maintenant, par contraste, animée par l'intention exclusive de contrôler, exploiter et normaliser tous ceux qui tombent sous sa juridiction, sinon sous son joug¹¹⁸.

Dans la société contemporaine, la science est devenue une entité personnifiée, indépendante des savants¹¹⁹. En l'absence de représentation à visage humain, la science est perçue comme une entité absolue, que l'on ne peut voir, et dont on ignore la trajectoire et la visée. D. Lecourt souligne le caractère artificiel de cette personnification. Il ne s'agirait pas de prêter des intentions à la science et à ses techniques, puisqu'elles émanent toujours de l'humanité et n'existent pas dans la nature. Cependant, nous ne pouvons pas pour autant affirmer que la technique est complètement neutre, puisque son usage est toujours humain, et que les individus, eux, ne sont évidemment pas neutres.

115 Par exemple : "What is ultimately at stake with biotechnology is not just some utilitarian cost-benefit calculus concerning future medical technologies, but the very grounding of the human moral sense, which has been a constant ever since there were human beings." (*Ibid*, 102.)

116 *Ibid*, 11, 187.

117 Voir sur son site personnel les nombreux articles qu'il écrit à ce sujet, par exemple : « La fabrication d'un enfant sur mesure m'inquiète », *Journal du dimanche*, 2 mars 2014, consulté en ligne le 04/11/16, URL : <<http://jacques.testart.free.fr/pdf/JDD02mar14.pdf>>, ou « Procréation : quelles limites à la technique ? », *L'écologiste*, juin-août 2016, consulté en ligne le 04/11/16, URL : <<http://jacques.testart.free.fr/index.php?post/texte981>>.

118 D. Lecourt, *op.cit.*, 84.

119 Dans l'introduction du *Savant fou*, Hélène Machinal écrit : « Un glissement est ainsi repérable si l'on considère l'avant et l'après Seconde Guerre mondiale, puisqu'il n'est généralement plus question, après 1945, de savant, ou de folie d'ailleurs, mais bien plutôt de LA science comme si cette dernière n'était plus pratiquée et représentée par des hommes (scientifiques ou intellectuels), mais était devenue une entité désincarnée, impersonnelle et donc encore moins contrôlable. » (Hélène Machinal (Dir.), *Le Savant fou*, Rennes, PUR, 2013, 19.) Sur la figure du savant fou, voir aussi : E. Després, *op.cit.*

M. Serres pense trouver l'origine de la méfiance vis-à-vis de la technique, bien qu'elle soit ancestrale, dans nos modes de vie :

Nous retrouvons aujourd'hui la même maîtrise du vivant ; elle angoisse les gens des villes parce que, ne connaissant que béton et verre, ils imaginent la technique étrangère au vivant¹²⁰.

Le philosophe reprend là l'idée selon laquelle les êtres humains d'aujourd'hui n'ont presque plus de liens directs avec la terre, ils ont régulé l'impact de la maladie sur leurs corps, ce qui les a fait entrer dans une nouvelle phase de « l'hominisation ». Tout se passe comme si la technique, telle que nous l'envisageons de nos jours, n'était constituée que de ses branches les plus récentes, et que l'individu contemporain oubliait que son mode de vie repose entièrement sur elle. Une condamnation de la technique peut-elle alors être partielle ?

Il est évident que certains aspects de la technique moderne sont problématiques, comme le souligne Michaël Foessel :

Si l'expérience se définit par l'union fragile de l'action et du sens, l'appareillage technique est un obstacle pour elle. La science exacte, surtout lorsqu'elle s'applique à l'armement, dépoussède l'individu du pouvoir de faire récit de ses actes [...]. Elle se donne par avance l'identité entre un geste (appuyer sur un bouton) et son effet (détruire), faisant par là même de l'agent le simple exécutant d'un processus dont il n'est qu'un rouage. [...]

La technicisation des expériences bien au-delà de la sphère de l'armement ne fait rien perdre du réel, mais elle affecte le pouvoir humain de s'y rapporter de manière signifiante¹²¹.

Ainsi, les nouveaux usages de la technique peuvent contribuer à un processus de déshumanisation, parce qu'ils coupent radicalement les êtres humains de leur rapport au réel. En effet, ils entraînent une automatisation des gestes permis par la technique, et surtout une rupture avec les conséquences que ces gestes ont, à la fois sur le monde et sur les individus. L'exemple des drones de combat montre combien la technique peut servir à exacerber le décalage entre l'action, c'est-à-dire leur pilotage, presque virtuel, à distance, et l'effet, soit la destruction et la mort d'êtres humains. Par ailleurs, M. Foessel ajoute que « les inventions techniques obéissent à une logique immanente de destruction¹²² ». L'invention même de la bombe nucléaire s'inscrit dans une intention, une logique

120 M. Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 143.

121 M. Foessel, *Après la fin du monde*, *op.cit.*, 15.

122 *Ibid*, 29.

destructrice, indépendante de la volonté humaine puisque « [l]a destruction universelle n'est pas seulement la conséquence de l'usage de la bombe, elle est à l'horizon de sa seule existence¹²³ ». Il faut tout de même nuancer cet argument, puisque c'est par une intervention humaine que la bombe pourrait être déclenchée. En fait, les êtres humains créent la technique et dictent son utilisation.

L'humanité est à l'origine de la technique et des évolutions qu'elle a suivies. Durant les dernières décennies, on a vu resurgir des préoccupations sur la déshumanisation *de* la technique et *par* la technique, qui iraient peut-être dans le sens des arguments technophobiques. Par ailleurs, la modification en profondeur des conditions de vie humaine que la technique a entraînée s'est accompagnée du développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication, qui ont elles aussi transformé le rapport des êtres humains au monde.

1.3. LA COMMUNICATION

L'idée selon laquelle le langage est propre à l'espèce humaine n'est pas nouvelle¹²⁴. Norbert Wiener le rappelle dans la définition qu'il donne au début de la version de 1950 de son essai *The Human Use of Human Beings* :

The problem of the definition of man is an odd one. To say that man is a featherless biped is merely to put him in the same class as a plucked chicken, a kangaroo, or a jerboa. This is a rather heterogeneous group, and it can be extended to our heart's content without throwing

123 *Ibid*, 9.

124 Pour Aristote, « On voit d'une manière évidente pourquoi l'homme est un animal sociable à un plus haut degré que les abeilles et tous les animaux qui vivent réunis. La nature, comme nous disons, ne fait rien en vain. Seul, entre les animaux, l'homme a l'usage de la parole ; la voix est le signe de la douleur et du plaisir, et c'est pour cela qu'elle a été donnée aussi aux autres animaux. Leur organisation va jusqu'à éprouver des sensations de douleur et de plaisir, et à se le faire comprendre les uns aux autres ; mais la parole a pour but de faire comprendre ce qui est utile ou nuisible, et, par conséquent aussi, ce qui est juste ou injuste. Ce qui distingue l'homme d'une manière spéciale, c'est qu'il perçoit le bien et le mal, le juste et l'injuste, et tous les sentiments de même ordre dont la communication constitue précisément la famille et l'État » (Aristote, *Politique*, trad. Jean-François Thurot, Paris, Frères Garnier, 1881, Livre I, chapitre 1, 5-6, consulté en ligne, URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56523593/f37.item.r=aristote%20les%20politique.texteImage#>>). Dans une traduction plus récente, Pellegrin propose « l'homme est un animal politique », plutôt que « sociable » (Aristote, *Les Politiques*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, GF, 1990, Livre I, chapitre 2, 91-92), ce qui met en évidence le lien entre l'Homme en tant qu'être communicant, et l'organisation de la société, c'est-à-dire sa dimension normative.

any further light on the true nature of man. It will not do to say that man is an animal with a soul. Unfortunately, the existence of the soul, whatever it may mean, is not available to the scientific methods of behaviorism; and although the Church assures us that men have souls and dogs do not, an equally authoritative institution known as Buddhism holds a different view.

What does differentiate man from other animals in a way which leaves us not the slightest degree of doubt, is that he is a talking animal. The impulse to communicate with his fellow beings is so strong that not even the double deprivation of blindness and deafness can completely obliterate it. [...] There are animals besides man which are social, and live in a continuous relation to their fellow creatures, but there is none in whom this desire for communication, or rather this necessity for communication, is the guiding motive of their whole life¹²⁵.

En 1954, il explique par ailleurs :

What distinguishes human communication from the communication of most other animals is (a) the delicacy and complexity of the code used, and (b) the high degree of arbitrariness of this code¹²⁶.

L'emploi du mot « code » montre combien la langue est normative, ce qu'il est aisé de constater en s'intéressant à l'influence que telle ou telle langue peut avoir sur le mode de fonctionnement d'une société, par exemple dans ses usages de la politesse, du respect de la hiérarchie, ou de la conception du temps (l'existence de temps du passé ou du futur)¹²⁷. Pour N. Wiener, si la communication est si importante pour l'espèce humaine, c'est parce que l'invention et l'utilisation du langage, en tant qu'il forme un code, font partie intégrante de ce qui constitue l'Homme¹²⁸.

N. Wiener développe aussi la notion d'information : la circulation de celle-ci, et les échanges permis grâce à elle permettraient de comprendre tous les phénomènes du monde visible :

125 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1950, 2-3.

126 N. Wiener, 1954, *op. cit.*, 74.

127 Sans tomber dans le relativisme linguistique, voici un exemple concret : la langue des Pirahã, une tribu d'Amazonie, a un système numérique très différent du nôtre, puisqu'il n'existe pas de chiffre précis au-delà de deux, ce qui influence grandement leur façon de penser. (Peter Gordon, "Numerical cognition without words: Evidence from Amazonia", *Science*, Vol. 306, n°5695, 2004, 496-499.)

128 "We merely state the fundamental facts by saying that in man, unlike the apes, the impulse to use some sort of language is overwhelming; but that the particular language used is a matter which has to be learned in each special case. It apparently is built into the brain itself, that we are to have a preoccupation with codes and with the sounds of speech, and that the preoccupation with codes can be extended from those dealing with speech to those that concern themselves with visual stimuli. [...] To sum up, the human interest in language seems to be an innate interest in coding and decoding, and this seems to be as nearly specifically human as any interest can be. *Speech is the greatest interest and most distinctive achievement of man.*" (N. Wiener, 1954, *op. cit.*, 83-85, italiques dans le texte.)

Information is a name for the content of what is exchanged with the outer world as we adjust to it, and make our adjustment felt upon it. The process of receiving and using information is the process of our adjusting to the contingencies of the outer environment, and of our living effectively within that environment. [...] To live effectively is to live with adequate information. Thus, communication and control belong to the essence of man's inner life, even as they belong to his life in society¹²⁹.

Le contexte de l'écriture de cet essai est l'après-Seconde Guerre mondiale, et N. Wiener propose ici un système qui permet de lutter contre l'entropie en favorisant la mise en place de la libre circulation de l'information. Selon lui, les horreurs commises pendant la guerre sont la conséquence directe de l'entropie causée par l'absence de vraie communication et par la surabondance informationnelle de la propagande. C'est contre ce type de mésusage de la diffusion de l'information qu'il faut se dresser. Philippe Breton explique que, selon N. Wiener, « [l]e rôle de la communication est donc de s'attaquer à la fois au désordre généré par l'homme et au Mal que la Nature porte en elle¹³⁰ ».

La cybernétique, qui naît dans les années 1940, est une science des systèmes autorégulés. Ph. Breton en propose cette analyse :

La cybernétique est en effet explicitement vouée à la recherche des lois générales de la communication, qu'elles concernent des phénomènes naturels ou artificiels, qu'elles impliquent les machines, les animaux, l'homme ou la société. La communication est immédiatement associée, dans la nouvelle science qui est censée l'investir, à la dimension de « contrôle » [au sens de] « régulation »¹³¹.

Cette science étant interdisciplinaire, N. Wiener l'étend au domaine de la politique, « [l]a société de communication, tout entière constituée de réseaux d'information, [apparaissant] ainsi comme autorégulée politiquement¹³² ». La société de communication est donc à comprendre comme un système dans lequel les être humains et les machines communicationnelles traitent l'information et œuvrent à son autorégulation.

Il est évident que notre rapport à l'information et à la communication a changé au cours des dernières décennies. Michel Serres soutient d'ailleurs que ce sont les révolutions

129 *Ibid*, 17-18.

130 Philippe Breton, *L'Utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, (1992) Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1997, 33.

131 *Ibid*, 19-20.

132 *Ibid*, 61.

liées à la communication et à la transmission des messages qui ont le plus fort impact sur nos modes de vie en général¹³³. Nous pourrions également reprendre l'idée des banques de données de J.-F. Lyotard qui défend dans *La Condition postmoderne* l'argument selon lequel la nouvelle conception du savoir prend son origine dans sa circulation et sa transmission, ce qui est rendu possible par les nouvelles technologies de l'information. Ces banques de données « excèdent la capacité de chaque utilisateur. Elles sont la “nature” pour l'homme postmoderne¹³⁴ ». Il faut d'ailleurs constater combien l'accès au savoir permis par le réseau informatique nous oblige actuellement à repenser notre rapport à la connaissance. Pour J.-F. Lyotard, le monde postmoderne est « comme régi par un jeu à information complète, en ce sens que les données y sont en principe accessibles à tous les experts : il n'y a pas de secret scientifique¹³⁵ ». L'accessibilité au savoir entraîne alors une reconfiguration du savoir/savoir-faire¹³⁶, puisque, comme M. Serres le remarque : « [l]e plus ignorant d'entre nous jouit désormais d'un accès assez facile à plus de connaissances que le plus grand savant de monde hier¹³⁷ ».

Le monde contemporain formerait « une étendue en principe et prétendument homogène et isotrope, du point de vue de l'information », contrairement à celui d'avant la Seconde Guerre mondiale, « relativement hétérogène et anisotrope¹³⁸ ». Ainsi, le monde d'aujourd'hui se voudrait transparent et uniforme, ce que nous pouvons rapprocher de la conception de l'*Homo communicans*, que Ph. Breton définit ainsi :

L'Homo communicans est un être sans intériorité et sans corps¹³⁹, qui vit dans une société sans secret, un être tout entier tourné vers le social, qui n'existe qu'à travers l'information et l'échange, dans une société rendue transparente grâce aux nouvelles « machines à communiquer »¹⁴⁰.

Cet acteur ou produit de la société de communication dont il est issu, remet en cause la

133 « Douces, les trois révolutions de l'écriture, de l'imprimerie et de l'ordinateur ont bouleversé l'histoire, les conduites, les institutions et le pouvoir dans nos sociétés, de manière beaucoup plus fondamentale que les changements durs, ceux de techniques du travail, par exemple. » (Michel Serres, *Temps des crises*, 2009, France, Poche - Le Pommier, 2012, 111.)

134 J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, 84-85.

135 *Ibid*, 86.

136 Comme tente de le faire la refonte du système scolaire en France, en mettant en avant la notion de compétence plutôt que de savoir.

137 M. Serres, *Temps des crises, op. cit.*, 30.

138 M. Serres, *Hominescence, op. cit.*, 192-193.

139 Ce qui explique peut-être en partie pourquoi la réflexion sur le corps et ses représentations est devenue aussi présente dans les arts et la littérature aujourd'hui.

140 Ph. Breton, *L'Utopie de la communication, op. cit.*, 50.

notion même d'Homme. Ainsi, celui-ci cesse d'être « dirigé de l'intérieur », et est remplacé par un individu « dirigé de l'extérieur » (ou *other-directed*)¹⁴¹. La nouvelle définition de l'Homme que propose N. Wiener marquerait l'ouverture d'un questionnement épistémologique et ontologique.

M. Serres insiste sur un autre aspect de la société actuelle, le changement du rapport à l'espace :

L'universalité de l'humanisme nouveau [...] [tient] surtout à l'étendue que nous habitons désormais. L'espace sans distance implique un je sans espace. Nous n'habitons plus la géométrie, ni la Terre ni la mesure, mais une topologie sans métrique ni distance, un espace qualitatif¹⁴².

Si, bien sûr, ce changement tient aussi à d'autres raisons que communicationnelles, il faut aussi remarquer que l'évolution des technologies de communication engendre un changement paradigmatique dans le sens où l'espace que nous occupons n'a plus la même valeur aujourd'hui qu'il y a à peine quelques décennies. Par exemple, deux personnes vivant aux antipodes peuvent se parler en direct et en visuel à n'importe quel moment grâce au développement du réseau communicationnel, ce qui montre bien que le temps long lié à l'espace, ou plutôt à la distance, ne revêt plus la même importance. M. Serres relève un problème lié à cet état de fait : la question du contrôle, puisqu'un des objectifs seraient de « tenir le sens des messages » et pour ce faire, « se rendre maître des canaux et dominer le matériel qui rend les circulations logicielles possibles¹⁴³ ». La question du contrôle et du monopole des autoroutes de la communication constitue de fait un enjeu non-négligeable aujourd'hui.

Ph. Breton se concentre sur un autre point, tout aussi important, celui de la désinformation, en expliquant que les médias sont des « outils potentiels de vastes entreprises de désinformation¹⁴⁴ ». Par la suite, il ajoute que les médias

sont, globalement, les premiers destructeurs de l'idée de « vérité ». Leur rôle en effet n'est pas de produire ou de détenir la vérité – dans ce sens, les médias ne sont pas un nouveau

141 David Riesman, *La Foule solitaire, anatomie de la société moderne* (1948), Paris, Arthaud, 1964, cité par Philippe Breton, *L'Utopie de la communication, op.cit.*, 11-12.

142 M. Serres, *Hominescence, op. cit.*, 198.

143 M. Serres, *Les Messages à distance*, Montréal, Éditions Fides, 1995, 26.

144 Ph. Breton, *L'Utopie de la communication, op. cit.*, 6.

« pouvoir » –, mais bien plutôt de « composer la vérité » à partir des différents points de vue qu'ils ont charge de mettre en scène. Ils jouent ainsi un rôle important dans le développement de l'idée selon laquelle il n'y a pas de vérité, mais uniquement des « points de vue »¹⁴⁵.

Ph. Breton explique bien que la société de communication de N. Wiener pourrait être une utopie, et nous voyons ici un des dangers d'un système de sur-communication dans lequel les médias réduiraient le message au cliché. N. Wiener lui-même avait pressenti les dérives possibles, et avait prédit que « si l'information devenait une “marchandise”, alors l'entropie contre laquelle elle était censée lutter se développerait de façon encore plus dévastatrice¹⁴⁶ ».

1.4. LA FIN

La conscience que l'humanité possède de sa propre mort la distingue des autres espèces animales¹⁴⁷. L'idée de la fin l'obnubile depuis toujours, mais nous avons vu que le XX^e siècle est porteur de la conscience d'un autre type de mort, plus globale.

1.4.1. La possibilité de la fin

Si la possibilité de la fin et la peur qu'elle provoque ont toujours fait partie de l'imaginaire collectif, elles se trouvent exacerbées, et, dans une certaine mesure réalisées, à la période contemporaine, comme l'explique Michel Serres :

Jusqu'à une date récente, nous subissions donc deux morts : celle qui paraît la seule intéressante et originale, la nôtre propre ou celle de telle que nous aimons ; rien de plus banal, pourtant, et communément partagé. Nous savions encore que disparaissent des cultures entières : fréquente, commune, banale et aveugle comme la première, cette mort frappe et frappera de manière aussi imprévisible.

Mais une troisième, inconnue du genre humain jusqu'à la moitié du siècle dernier, exactement au 6 août 1945, marque l'une des deux ou trois grandes nouveautés de l'époque qui se termine, où nous risquâmes même de l'expérimenter en vraie grandeur : la mort globale de l'humanité¹⁴⁸.

145 *Ibid*, 143-144.

146 *Ibid*, 126.

147 Voir, par exemple, les concepts de *Dasein* et de *Sein zum Tode*, tels que Heidegger les conçoit dans *Être et temps*. (Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), (trad. François Vezin), Paris, Gallimard, 1986.)

148 M. Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 3.

L'utilisation de la bombe nucléaire à la fin de la Seconde Guerre mondiale cause un choc traumatique qui force l'humanité à contempler la possibilité de sa fin en tant qu'espèce. Le décentrement de l'être humain, qui a commencé avec Copernic et Galilée (la Terre, et donc l'humanité, n'étant plus au centre du système solaire), et qui s'est exacerbé avec la théorie de l'évolution darwinienne au XIX^e siècle¹⁴⁹, se transforme en sa disparition possible. Non seulement l'Homme n'est plus au centre du monde, mais il semble même que le monde pourrait continuer à exister sans lui¹⁵⁰. La bombe nucléaire et la Shoah sont des facteurs de déshumanisation radicale, et, selon Michel Faucheux :

La technique issue de la Deuxième Guerre mondiale nous oblige à entrer dans un univers inconnu, celui de l'après *Shoah* et de l'après bombe atomique. [...] [L]es hommes ont consenti à transformer d'autres hommes en cadavres industriels et à se faire les ouvriers, les instruments, de leur propre extinction. [...] Le monde devient étrange parce que l'homme lui devient étranger et accepte son obsolescence¹⁵¹.

Pour M. Serres, la possibilité de « la mort globale de l'humanité », commence, certes, avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais ne se limite pas à celle-ci :

La mort collective qui nous hante se décline alors au moins trois fois : par notre puissance de feu nucléaire, d'abord, si nous faisons la guerre. Par nos pollutions industrielles ensuite, en pleine paix ; nous craignons et accélérons des transformations globales et, en particulier, la disparition de certaines espèces, sans savoir jusqu'où s'étendront ces changements ou éradications. Par notre cruauté envers notre propre genre, enfin, puisque l'Occident met à mort froidement, contre argent, les tiers- et quart-mondes¹⁵².

Il semblerait que l'espèce humaine, ayant dû regarder en face l'horreur des camps et des retombées de l'utilisation des bombes nucléaires, n'ait pas pour autant cessé d'être « [l']instrument de [sa] propre extinction ». La fin possible pourrait alors revêtir diverses formes, mais elle serait toujours la conséquence directe des actions de l'espèce humaine. Elle est dès lors « projetée », et, même, « programmée¹⁵³ ». Pour M. Serres, cela confirme son idée, à savoir que l'Homme est entré dans une nouvelle phase d'évolution, ou, pour

149 Charles Darwin, *On the Origin of Species* (1859), London, Penguin Books, 2009.

150 Voir le concept de l'homme superflu déjà mentionné. (Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, *op. cit.*, 457.)

151 Michel Faucheux, *Norbert Wiener, le Golem et la cybernétique : Éléments de fantastique technologique*, Paris, Éditions du Sandre, 2008, 126-127.

152 M. Serres, *Hominescence*, *op. cit.*, 4-5.

153 *Ibid*, 296-297.

reprendre son terme, une nouvelle « hominisation », dont la précédente avait commencé « par la conscience de la mort individuelle¹⁵⁴ ».

Selon Michaël Foessel, 1945 marque notre entrée dans le « temps de la fin » puisqu'il « semble raisonnable de prévoir l'imminence de l'apocalypse à partir du moment où les hommes se sont dotés des moyens de la mettre en œuvre ». De plus, la fin du monde est passée « du rang de représentation religieuse à celui de description rationnelle de l'avenir¹⁵⁵ », c'est-à-dire de la foi dans le savoir scientifique. Elle s'adresse alors à la raison, et ne peut plus être mise de côté comme une croyance sans fondement.

Bertrand Gervais reprend cette idée en ajoutant que s'il reconnaît la tangibilité de la possibilité de la fin du monde, tant sur le plan militaire qu'environnemental, il en est moins convaincu sur le plan culturel et littéraire. Il écrit :

Les dernières décennies nous ont pourtant appris que la mort était une rhétorique efficace, que tout pouvait être menacé de fin. Ainsi, au-delà de l'annonce de la mort de l'auteur, par Roland Barthes en 1968, qui a été le prélude à un renouvellement important en théorie littéraire, nous avons été témoins, en littérature, de la mort du roman dans les années 60, ainsi que de la fin de la culture lettrée dans les années 80, et nous assistons depuis peu à la fin du livre et de la culture de l'imprimé. Chaque fois, ces morts sont annoncées par des critiques qui se servent de cet argument d'autorité pour dénigrer une transformation qui contrevient à leurs attentes¹⁵⁶.

En mettant en parallèle toutes ces morts annoncées, B. Gervais en souligne le côté arbitraire et parfois infondé, et il montre comment elles peuvent servir de prétexte pour asseoir les instances en place. La fin d'une époque, la fin d'une culture signale un basculement dans l'inconnu et une réorganisation du monde qui ne prendrait pas en compte les codes et les normes observées aujourd'hui. M. Foessel appuie ces propos quand il parle du « sentiment que le monde dont on annonce la fin n'est rien d'autre que le monde européenisé qui a longtemps dominé l'histoire¹⁵⁷ ». La fin du monde ou la fin de l'humanité ne serait en réalité que la fin d'un monde, et la fin d'un type d'humanité.

154 *Ibid*, 296-297.

155 M. Foessel, *Après la fin du monde*, *op.cit.*, 7.

156 Bertrand Gervais, *L'Imaginaire de la fin : Temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*, tome 3, Montréal, Le Quartanier, Collection « Erres Essais », 2009, 36.

157 M. Foessel, *Après la fin du monde*, *op.cit.*, 8.

1.4.2. *L'imaginaire de la fin*

Dans ce contexte se concrétise un imaginaire de la fin qui s'ancre dans la réalisation des horreurs de la Seconde Guerre mondiale et qui prolifère au cours de la période de la guerre froide. Cet imaginaire n'est pas nouveau, comme le rappelle Bertrand Gervais qui précise :

Ses lieux sont multiples et l'espace qu'il occupe est ou bien central, par le caractère essentiel des mythes d'origine et de fin du monde, ou bien périphérique, puisque constitué de discours marginaux et sectaires, d'aliénation et de persécution. La fin qu'il met en scène est tantôt celle d'un monde, d'une tradition ou d'une pratique, tantôt celle du Monde¹⁵⁸.

Jean-François Chassay souligne également ses racines religieuses¹⁵⁹, notamment en relation avec la conception linéaire du temps en Occident : ce qui commence finira, et cette fin, à une date par nature inconnue, a toujours la potentialité d'être imminente. Ce rapport au temps est nécessaire pour comprendre le rôle que l'imaginaire de la fin joue dans la société :

L'imaginaire de la fin trahit une angoisse fondamentale : celle d'un univers que nous ne parvenons pas à maîtriser, celle d'un temps dont la science nous est tout aussi incertaine. [...] Cet imaginaire exprime pour ainsi dire une pensée toujours en crise : pensée du temps et de ses effets, aux prises avec un monde qui n'a jamais autant de sens que lorsqu'il est sur le point de finir¹⁶⁰.

L'idée de la fin du monde permet alors de s'interroger sur le sens de celui-ci, qui provient justement du fait qu'il peut finir, tout comme la condition de mortel de l'Homme, et sa conscience de l'être, sont des caractéristiques principales de ce qui le constitue. Il ne s'agit alors pas de se demander si la fin du monde va avoir lieu, mais quand, comment et pourquoi.

Par ailleurs, la fin, si elle se veut nécessairement collective, est cependant

158 B. Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, *op.cit.*, 13.

159 « Vivons-nous la fin des temps ? La question nous revient sans cesse, depuis que le monothéisme et ses avatars ont enraciné la pensée du temps et de l'histoire dans l'angoisse de la rédemption et l'espoir d'un accomplissement. Elle charrie aussi, cette question, les restes d'une conscience morale insistante et larvée, bercée dès l'enfance par la promesse d'un Jugement dernier. Comme si l'interrogation n'était que le voile posé sur l'entreprise acharnée, toujours en proie à l'accélération, qui consiste à actualiser cette fin, à en finir enfin avec l'Histoire et les questions. » (J.-F. Chassay, Cliche et B. Gervais (Dir.), *Des Fins et des temps*, *op.cit.*, Introduction, 7.)

160 *Ibid*, 9.

représentée sur le mode de l'intime¹⁶¹. Ainsi Bertrand Gervais écrit :

L'imaginaire de la fin s'alimente de ces apocalypses intimes, de ces fins vécues sur un mode restreint et qui répercutent le destin de l'humanité entière. [...] La culture occidentale a fait de l'imaginaire de la fin un de ses motifs privilégiés¹⁶².

Ce phénomène s'observe par exemple dans la prolifération de séries télévisées dites grand public, et non plus seulement de science-fiction¹⁶³, où la fin du monde a eu lieu ou est en train d'avoir lieu, mais le spectateur ne la vit qu'à travers l'expérience de petits groupes de personnages qui tentent d'y survivre, sans jamais connaître, ou très rarement, la situation globale. Finalement, l'imaginaire de la fin du monde est étroitement lié à la fin individuelle puisque « [l]e sujet ne meurt jamais seul, il entraîne avec lui son monde, qui ne peut résister à la catastrophe et s'effondre dans le mouvement même qui emporte son auteur¹⁶⁴ ».

Enfin, l'imaginaire de la fin permet une écriture et une lecture tournées vers « l'interprétation et la recherche de sens, vers la lecture des signes d'un monde sur le point de s'effondrer¹⁶⁵ ». En ce sens, l'analyse du langage et de l'écriture de la fin prend une place capitale dans les récits de fin du monde¹⁶⁶. Ainsi, les personnages de ces fictions se sentent souvent un devoir de raconter, de témoigner, ou de se souvenir, qui peut paraître paradoxal s'ils sont effectivement en train de vivre les derniers moments de leur espèce¹⁶⁷.

B. Gervais écrit également :

Poser la fin de quelque chose – un monde, une crise, une relation –, c'est en fixer les contours et en déterminer la forme. [...] Déclarer la fin d'une situation ou d'un ordre, c'est immobiliser ce monde, arrêter le mouvement afin d'en stabiliser une version et, ultimement, de s'en servir à des fins argumentative¹⁶⁸.

Les récits de fin du monde permettent fréquemment à leurs auteurs de mettre le doigt sur ce

161 Jean-Paul Engélibert voit dans la « petite puissance de l'agir humain » l'« antidote » ou la « seule ressource à opposer au chaos » dans les fictions de la fin du monde. (J.-P. Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, 182.)

162 B. Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, *op.cit.*, 12.

163 Nous pensons, entre autres, à *The Walking Dead*, *Falling Skies*, *Z-Nation*, *Colony*. (*The Walking Dead*, AMC, 2010-présent, 9 saisons - en cours ; *Falling Skies*, TNT, 2011-2015, 5 saisons ; *Z-Nation*, SyFy, 2014-2018, 5 saisons ; *Colony*, USA Network, 2016-2018, 3 saisons.)

164 B. Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, *op.cit.*, 14.

165 *Ibid*, 14-15.

166 Voir Sandrine Sorlin, *op.cit.* Nous développerons cet aspect dans la troisième partie.

167 Nous développerons cet aspect notamment dans l'analyse de la trilogie *MaddAddam* où les personnages de Jimmy et de Toby tentent de mettre par écrit leur expérience.

168 B. Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, *op.cit.*, 34-35.

qu'ils jugent être problématique dans la société contemporaine, et la critique, de la technologie par exemple, y est rarement voilée¹⁶⁹. Pour M. Foessel, tant que l'imaginaire de la fin reste du côté de la fiction (et non de la rationalité), il est « à l'origine d'un ébranlement qui peut être nécessaire à la pensée¹⁷⁰ », ce que rejoint J.-P. Engélibert dans ses remarques conclusives : « la fiction de la fin du monde donne lieu à une critique des formes contemporaines de la complaisance esthétique et politique¹⁷¹ ».

2. Représenter la fin du monde

La fin du monde constitue une rupture qui est en fait rarement représentée dans la fiction. En général, ce sont plutôt les signes de l'événement à venir ou les traces de l'événement passé qui nous permettent de dire que la fin du monde va avoir lieu, ou qu'elle a eu lieu. Nous prenons l'exemple de deux romans du corpus, *The Stone Gods* et *Oryx and Crake*, qui comportent des récits de fin du monde, pour étudier cette division avant/après au sein des diégèses.

2.1. CE QUI ANNONCE LA FIN

Les signes qui annoncent la fin du monde se classent en deux catégories : ceux qui peuvent permettre de prédire la catastrophe à venir, même si on ne peut jamais être certain que catastrophe il y aura, et ceux que l'on décèle après la catastrophe, c'est-à-dire qui auraient pu permettre de la prédire, mais qui ne sont repérés qu'*a posteriori*.

2.1.1. *A priori*

Dès le début de la première partie de *The Stone Gods*, la narratrice annonce la fin prochaine de sa planète, Orbus : “We are running out of planet” (*SG*, 4). Cette tournure de

169 C'est évidemment le cas dans *The Stone Gods*, ainsi que, dans une perspective différente, dans *MaddAddam*.

170 M. Foessel, *Après la fin du monde*, *op.cit.*, 286.

171 J.-P. Engélibert, *op.cit.*, 181.

phrase montre que la planète est une ressource comme les autres, dont on va bientôt manquer. Cet argument sert d'ailleurs à justifier la colonisation d'une autre planète (Planet Blue) selon l'un des personnages¹⁷² :

But we have taken a few wrong turnings. Made a few mistakes. We have limited natural resources at our disposal, and a rising population that is by no means in agreement as to how our world as a whole should share out these remaining resources. Conflict is likely. A new planet means that we can begin to redistribute ourselves. (SG, 4-5)

Il s'agit d'un motif classique dans les dystopies du futur : les ressources naturelles de la planète sont presque épuisées et la surpopulation est devenue ingérable. Le discours officiel minimise ici la responsabilité humaine avec la répétition de "few", et tente de dédramatiser la situation pré-apocalyptique dans laquelle la population se trouve. Cependant, les signes de la fin du monde sont évidents et omniprésents dans la diégèse, Par exemple dans les passages qui suivent :

There's a red duststorm beginning, like spider-mite, like ants, like things that itch and bite. No one has any idea where the red dust is coming from but it clogs the air-filtering systems, and since it started about two years ago, we are obliged to carry oxygen masks. (SG, 25)

I can't believe that we have reached the end of everything. The red dust is frightening. The carbon dioxide is real. Water is expensive. Bio-tech has created as many problems as it has fixed. (SG, 39)

La critique des avancées technologiques se fait de façon ouverte, et la représentation de la fin du monde y est classique : de la poussière, semblable à du sable, probablement une conséquence de la pollution, empêche les individus de pouvoir respirer librement, et à cela s'ajoute la pénurie d'eau¹⁷³. L'image des masques à oxygène renvoie aussi à la guerre, associée aux masques à gaz et à la peur de la contamination (on pense aux multiples livres et films où les protagonistes sont confrontés à une pandémie¹⁷⁴). Dans la première citation, la comparaison de la poussière aux tétranyques (nom bien moins visuel en français) est

172 Pour Heather J. Hicks : "[i]n the context of this drive for new space and resources, Planet Blue is explicitly compared with earlier sites of Earth-bound colonial conquest". (Heather. J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*, USA, Palgrave Macmillan, 2016, 94.)

173 Cette représentation nous fait penser aux esthétiques des films *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, Warner Bros, 2017) et *Mad Max: Fury Road* (George Miller, Kennedy Miller Productions, 2015).

174 Par exemple : *L'armée des douze singes*, Terry Gilliam, Universal Pictures, 1995 ; *Contagion*, Steven Soderbergh, Warner Bros, 2011 ; *Pandémie*, Kim Seong-su, iLoveCinema, 2013 ; ou *Pandemia*, de Frank Thilliez, Pocket, 2016.

saisissante, puisqu'elle en fait ressortir l'aspect grouillant, et, surtout, la transpose du monde minéral au monde organique. Cette poussière, impossible à maîtriser, envahit l'espace humain, et sa couleur rouge rappelle le sang et la symbolique guerrière. L'héroïne faisant partie d'un groupe de personnages qui quittent la planète Orbus, nous ne saurons jamais si ces signes annonciateurs de fin du monde amèneront effectivement à celle-ci, mais tout dans la diégèse laisse à penser que c'est le cas.

2.1.2. *A posteriori*

Dans *Oryx and Crake*, le personnage de Jimmy, ou, selon le surnom qu'il s'est choisi, Snowman, est, ou pense être, le seul homme à avoir survécu à la fin du monde, provoquée par son meilleur ami, Crake. Le récit est divisé entre le présent de Jimmy qui vit dans ce monde post-cataclysmique, et le passé dont il se souvient. Il y a, comme dans *The Stone Gods*, des signes environnementaux qui auraient pu annoncer la fin du monde dans le récit du passé¹⁷⁵, mais c'est bien l'intervention de Crake qui la provoque. Si Crake n'avait pas causé cette fin du monde, la planète aurait sans doute connu le même sort qu'Orbus dans le roman de Winterson. C'est d'ailleurs une des justifications de Crake : la planète ne pouvant plus survivre à l'espèce humaine, il faut donc s'en débarrasser. Cette dimension rappelle un passage d'*Après la fin du monde* où M. Foessel écrit :

On essaiera de montrer que la fin du monde ne doit pas être combattue à n'importe quel prix, notamment pas au prix de sa confusion avec la disparition de la vie. Cette confusion mérite d'être interrogée puisque l'on a vu que le réel pouvait parfaitement perdurer sans monde. C'est l'occasion de poser une question provocante, mais inévitable : est-il toujours légitime de lutter contre la fin du monde¹⁷⁶ ?

Crake s'octroie une position d'observateur objectif qui constate que la seule façon d'assurer la sauvegarde de la planète est d'éradiquer l'espèce humaine, c'est-à-dire de provoquer la fin du monde humain¹⁷⁷. À la lumière de la suite de la trilogie, qui introduit une forte réflexion sur l'environnement avec la communauté des Jardiniers de Dieu, une secte aux valeurs écologistes, certains critiques remarquent que le personnage de Crake pourrait

175 Nous développons cet aspect dans le deuxième chapitre.

176 M. Foessel, *Après la fin du monde*, op.cit., 200.

adhérer aux principes du mouvement *Deep Ecology*¹⁷⁸, ce qui ferait de lui un activiste environnementaliste radical¹⁷⁹. L'épidémie destructrice provoquée par Crake pourrait alors être paradoxalement perçue comme un acte de bienfaisance, comme Gerry Canavan le souligne :

In the face of man's mania for self-destruction, which now threatens not only the future of *Homo sapiens* but all life on the planet as a whole, Crake's virulent misanthropy unexpectedly becomes transformed into something like a virtue, the truest form of love. (If this is not genocide as humanitarianism, exactly, then it is at the very least genocide as environmental policy: global death, in the name of preserving life.) This bizarre, murderous love directs itself not only towards preventing the predictable suffering of humans in the face of inevitable catastrophic collapse but towards all other life forms on the planet as well¹⁸⁰.

Plus tard dans le même article, il compare Crake au *pharmakon* de Derrida : “[Crake] is that which kills (through the BlyssPlus epidemic he deliberately engineers) but also, perversely, that which cures (humanity's dysfunctional relationship with the globe)¹⁸¹”.

Quelles que soient les raisons qui ont conduit le complexe personnage de Crake à déclencher la fin du monde, celle-ci a eu lieu, et, bien que le roman commence dans un temps post-cataclysmique, Jimmy se livre à un véritable travail d'herméneute en se

177 De nombreux critiques se sont penchés sur le personnage de Crake, en se concentrant sur la figure du scientifique ou du savant fou, comme Elaine Després qui écrit : « Crake se rapproche beaucoup d'Unabomber : génie précoce en science (mathématiques ou génétique), carrière universitaire, écologiste radical, antihumaniste, terroriste, etc. [...] Crake matérialise hyperboliquement dans la fiction un fantasme bien humain : celui de son autodestruction ». (Elaine Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, collection « Erres Essais », 2016, 304.)

J. Brooks Bouson relève également la froideur, supposément objective, de Crake : “Filled with scientific hubris, Crake, who does not believe in God or Nature, also does not believe in the value of human life, Atwood reveals, as she emphasizes Crake's rationalistic and game-like – and utterly affectless – approach to life as he, unbeknownst to Jimmy, begins to formulate his plan to destroy humanity.” (J. Brooks Bouson, “‘It's Game Over Forever’: Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*”, *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol 39, n°3, 2005, 146.)

178 *Deep Ecology*, ou l'écologie profonde, est un mouvement de pensée qui insiste sur la valeur de tous les organismes vivants, indépendamment de leur utilité pour les êtres humains, ces derniers n'étant que des organismes parmi d'autres et n'ayant pas à conserver la place dominante qu'ils se sont octroyée (à ce sujet, voir le site web *Foundation For Deep Ecology*, <http://www.deepecology.org/mission.htm>).

179 “Crake can be understood as an adherent of deep ecology and a radical and apocalyptic environmentalist who, in the face of an imminent human-created ecological catastrophe, determines to use his genius at bioengineering to save the biosphere by replacing destructive humans with his non-aggressive and primitive tribal hominoid species, the Crakers.” (J. Brooks Bouson, “A ‘joke-filled romp’ through end times” *Radical environmentalism, deep ecology, and human extinction in Margaret Atwood's ecoapocalyptic MaddAddam trilogy*”, *The Journal of Commonwealth Literature*, 2015, 8.)

180 Gerry Canavan, “Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*”, *Literature Interpretation Theory*, Vol. 23, n°2, 2012, 150.

181 *Ibid*, 154.

remémorant sa vie passée et en essayant d’y trouver des signes de la fin du monde à venir. Il cherche des indices dans les conversations qu’il a eues avec son ami pendant leur adolescence, notamment quand ils jouaient à des jeux de société ou à des jeux vidéo, pour le moins intéressants, comme “Blood and Roses”, un jeu de stratégie dans lequel le joueur *Blood* dispose des événements tragiques de l’histoire de l’humanité (guerres, génocides, entre autres) pour gagner, et le joueur *Roses* doit le contrer avec les événements glorieux (réussites artistiques ou philosophiques, par exemple) :

That was the trouble with Blood and Roses; it was easier to remember the Blood stuff. The other trouble was that the Blood player usually won, but winning meant you inherited a wasteland. This was the point of the game, said Crake, when Jimmy complained. (*OC*, 91)

Pour Hannes Bergthaller, l’apparente frivolité de ce jeu sert certes à critiquer la société de consommation et sa logique d’industrie du divertissement, mais son intérêt majeur est de poser la question : “what is humanity, after all, since it is capable of producing both a Bergen-Belsen and a Mona Lisa?¹⁸²” Il ajoute :

The problem is that tallying up human achievements and human barbarism in the manner suggested by “Blood and Roses” ends up denying the significance of both and leaves one with a drastically impoverished account of what it means to be human¹⁸³.

Ce jeu qui retrace l’histoire de l’humanité entraîne inévitablement la question de savoir si celle-ci mérite d’être sauvée¹⁸⁴. Là où Jimmy se contente de voir une injustice, c’est-à-dire qu’il reste dans une interprétation littérale du jeu, Crake se donnera les moyens de répondre de manière absolue et radicale. La thématique du jeu est présente tout au long de leurs discussions, que Jimmy, *a posteriori*, examine comme des parties d’échec qu’il aurait systématiquement perdues¹⁸⁵. Nous trouvons de nombreuses références au thème du jeu dans la diégèse, comme dans les citations suivantes :

182 Hannes Bergthaller, “Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*”, *English Studies*, Vol. 91, n°7, November 2010, 736.

183 *Ibid*, 736.

184 Ce que G. Canavan souligne également dans son analyse : “The clear implication of the list—the insufficiency of any Rose when compared to any Blood, much less the whole list compared to the whole list—is that civilization is in truth a terror, history itself a monster. One cannot help but wonder, after playing Blood & Roses, if the human history that has been wiped out by the apocalypse is actually worthy of being mourned at all”. (G. Canavan, article cité, 144.)

185 Crake est par ailleurs un maître du jeu d’échecs.

Crake said, "Let me walk you through a hypothetical scenario."

"I'm game," said Jimmy. (*OC*, 246)

"Let's suppose for the sake of argument," said Crake one evening, "that civilization as we know it gets destroyed. Want some popcorn?"

"Is that real butter?" said Jimmy.

"Nothing but the best at Watson-Crick," said Crake. "Once it's flattened, it could never be rebuilt."

"Because why? Got any salt?"

"Because all the available surface metals have already been mined," said Crake. "Without which, no iron age, no bronze age, no age of steel, and all the rest of it. There's metals farther down, but the advanced technology we need for extracting those would have been obliterated."

"It could be put back together," said Jimmy, chewing. It was so long since he'd tasted popcorn this good. "They'd still have the instructions."

"Actually not," said Crake. "It's not like the wheel, it's too complex now. Suppose the instructions survived, suppose there were any people left with the knowledge to read them. Those people would be few and far between, and they wouldn't have the tools. Remember, no electricity. Then once those people died, that would be it. They'd have no apprentices, they'd have no successors. Want a beer?"

"Is it cold?"

"All it takes," said Crake, "is the elimination of one generation. One generation of anything. Beetles, trees, microbes, scientists, speakers of French, whatever. Break the link in time between one generation and the next, and it's game over forever."

"Speaking of games," said Jimmy, "it's your move." (*OC*, 261-262)

Cette citation permet de constater la banalité de ce type de conversations pour les deux amis, puisqu'elle est entrecoupée de remarques sur le goût du pop-corn et de la bière. Tout au long du roman, il est évident que Crake a l'ascendant sur son ami qui reconnaît à plusieurs reprises qu'il est plus intelligent que lui. Quand ils vieillissent, Crake est également celui qui l'emploie et qui lui permet de vivre dans des conditions très agréables, et il a souvent une attitude condescendante envers lui (*OC*, 139). Il paraît ainsi improbable que Jimmy ait pu prévoir que Crake envisageait sérieusement tous ces scénarios¹⁸⁶. Pour J. Brooks Bouson : "[Jimmy] remains, as the novel ends, a kind of living human joke trapped in the master Extinctathon game engineered by Crake¹⁸⁷". Jimmy est comme un pion dans un jeu orchestré par Crake, dont il a été incapable de percevoir les coups au fur et à mesure

186 Elaine Després écrit : « Crake a suffisamment d'intelligence pour ne parler de ses projets qu'à ceux qui n'ont ni le pouvoir ni la perspicacité pour s'y opposer ». (E. Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? op.cit.*, 304.)

187 J. Brooks Bouson, 2005, article cité, 153.

de la partie, peut-être jouée d'avance.

Malgré cela, Jimmy pense qu'il aurait dû être capable de repérer les signes de la catastrophe à venir, et il les cherche de façon obsessionnelle, dans une démarche emplie de regrets et de culpabilité¹⁸⁸ :

How could I have missed it? Snowman thinks. What he was telling me. How could I have been so stupid?

No, not stupid. He can't describe himself, the way he'd been. Not unmarked – events had marked him, he'd had his own scars, his dark emotions. Ignorant, perhaps. Unformed, inchoate.

There had been something willed about it though, his ignorance. Or not willed, exactly: structured. He'd grown up in walled spaces, and then he had become one. He had shut things out. (OC, 215-216)

La fin du monde était bien annoncée, mais Jimmy en a ignoré tous les signes, et il se retrouve contraint à vivre dans le monde de l'après.

2.2. CE QUI RESTE APRÈS LA FIN

Si les signes ont annoncé ou auraient dû annoncer la fin du monde, ce qui reste après celle-ci est souvent représenté par des fragments ou vestiges qui sont les traces de ce qui n'est plus.

Dans *Oryx and Crake*, la première mention de ces traces se trouve dans le deuxième chapitre, qui s'intitule « Flotsam », c'est-à-dire débris flottants¹⁸⁹. Jimmy vit sur une plage, où la mer vient régulièrement déposer des débris constitués des objets de la vie avant la fin du monde, par exemple :

[...] a hubcap, a piano key, a chunk of pale-green pop bottle smoothed by the ocean. A plastic BlyssPluss container, empty; a ChickieNobs Bucket O'Nubbins, ditto. A computer mouse, or the busted remains of one, with a long wiry tail. (OC, 7)

188 Il s'agit d'un des fils conducteurs du récit, et Snowman le mentionne à de nombreuses reprises, par exemple : "There's something else he'll try first: he'll retrace his steps, go back to the RejoovenEsense Compound" (OC, 178) ; "Unlike Jimmy, who'd had clues, who ought to have seen but didn't. If I'd killed Crake earlier, thinks Snowman, would it have made any difference?" (OC, 324) ; "I listened, thought Jimmy, but I didn't hear" (OC, 398).

189 Nous retrouvons ce motif dans *The Book of Dave*. (Will Self, *The Book of Dave*, United Kingdom, Viking Press, 2006.)

Ces objets n'ont plus aucune utilité dans le présent de Jimmy qui déclare à leur propos : "These are things from before" (*OC*, 7). La coupure entre le monde d'avant la catastrophe et celui d'après est très nette. La narration vacille entre ces deux temporalités, mais il est impossible de les confondre l'une avec l'autre, notamment du fait de la décision du personnage principal de changer de nom entre les deux : Jimmy avant le cataclysme, puis, l'ironique Snowman, ou Abominable Homme des Neiges. Pour Nazry Bahrawi, "the split personality of Jimmy/Snowman is reminiscent of the Roman god Janus whose two faces are simultaneously gazing at the past and the future¹⁹⁰". Jimmy est incapable de détourner son attention des événements qui ont eu lieu dans le passé, tandis que Snowman est contraint de vivre dans le futur que Jimmy n'a pu empêcher, ce qui forme une sorte de piège ontologique temporel.

À deux occasions dans le roman, Jimmy traverse l'espace de la ville après la catastrophe, la première fois pour s'en échapper et aller vivre sur la plage, et la deuxième fois dans le sens inverse, dans l'espoir d'y trouver de quoi se nourrir. Il est alors confronté à ce qu'il reste : des rues vides, des corps morts, de la pourriture ; c'est-à-dire un monde qui porte toutes les traces de l'occupation humaine mais dans lequel il n'y a plus d'êtres humains. Les citations qui suivent offrent une image assez classique de ce monde après la fin :

Wrecked solarcars are plentiful, some piled up in multi-vehicle crashes, some burnt out, some standing intact as if temporarily parked. (*OC*, 259)

The buildings that didn't burn or explode are still standing, though the botany is thrusting itself through every crack. (*OC*, 260)

He hikes rapidly among the main street, stepping around the huddles of cloth and gnawed human carcasses. Not much left except the bones (*OC*, 267)

[...] the evidence of destruction and death lay all around. Overturned golf cart, sodden, illegible printouts, computers with their guts ripped out. Rubble, fluttering cloth, gnawed carrion. Broken toys, the vultures were still at their business. (*OC*, 410)

L'après catastrophe, c'est ce qui n'est pas organisé par les êtres humains, un monde en bazar, chaotique, qui ne fait pas sens, car il n'est plus maîtrisé, et où la nature commence à

190 Nazry Bahrawi, "Hope of a hopeless world: eco-teleology in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*", *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, Vol.17, n°3, 2013, 254.

reprendre ses droits. Cette représentation est banale dans l’imaginaire collectif et se retrouve dans de nombreux films ou séries¹⁹¹. Il s’agit également d’un monde dont l’Homme est progressivement effacé, pour reprendre l’image de M. Foucault : “It won’t be long before all visible traces of human habitation will be gone” (OC, 260). Cependant, la situation n’est pas décrite uniquement de façon négative, comme Paul Harland le montre en analysant le passage suivant :

On the eastern horizon there’s a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. Strange how that colour still seems tender. He gazes at it with rapture; there is no other word for it. Rapture. The heart seized, carried away, as if by some large bird of prey. After everything that’s happened, how can the world still be so beautiful? Because it is. (OC, 371)

Il commente :

In her imagery, Atwood carefully balances the positive and negative responses of humans to the world: those responses are both “deadly” and “tender.” Such imagery reminds that despite their tendency to destroy, humans cannot help being enraptured by the beauty of the world¹⁹².

La capacité de résilience serait une des caractéristiques fondamentales de l’être humain qui, comme Snowman, peut continuer à survivre, et à voir la beauté d’un monde dont il a été exclu. Dans le passage d’*Oryx and Crake*, nous voyons bien comment le personnage de Snowman, métonymie de l’Homme, est devenu un simple observateur, ou peut-être plutôt un contemplateur du monde, sur lequel il n’a plus le moindre moyen d’action.

Dans *The Stone Gods*, les traces de la fin sont tout aussi chaotiques. Ainsi, ayant quitté la planète Orbus pour aller coloniser la Planète Bleue, les protagonistes croisent des traces de civilisations humaines passées, ou peut-être futures, au cours de leur voyage spatial : “I saw that what we were flying through was a bookstorm – encyclopedias, dictionaries, a Uniform Edition of the Romantic poets, the complete works of Shakespeare” (SG, 49). L’image de la tempête de livres, qui fait écho aux tempêtes de poussière rouge au début du roman, renvoie également à une esthétique post-apocalyptique classique, où des

191 Nous pensons à la série *The Walking Dead*, et aux films *28 Days Later*, *Contagion*, ou *I am Legend*. (*The Walking Dead*, AMC, 2010-présent, 9 saisons - en cours ; *28 Days Later*, Danny Boyle, DNA Films, 2002 ; *Contagion*, Steven Soderbergh, Warner Bros Pictures, 2011 ; *I Am Legend*, Francis Lawrence, Warner Bros. Pictures, 2007.)

192 Paul W. Harland, “Ecological Grief and Therapeutic Storytelling in Margaret Atwood’s *Maddaddam* Trilogy”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2016, 4.

morceaux de papier et des livres abîmés jonchent les rues. Les traces de la culture humaine sont alors métonymiques de sa fin.

Plus tard, l'équipage du vaisseau parle d'une planète qu'ils ont trouvée au cours de leurs expéditions précédentes : la planète blanche.

We found a planet, and it was white like a shroud. The planet was wrapped in its own death. [...] There is a white that contains all the colours of the world but this white was its mockery. This was the white at the end of the world when nothing is left, not the past, not the present and, most fearful of all, not the future. [...] We found the ruins of a city, and the ruin of a road that ran to it. [...] We walked through the sunken city, and into the Crypt of the planet, and there we found a thing that amazed us. Like an elephant's graveyard, the Crypt was stacked with the carcasses of planes and cars that continually melted in the intense heat, and then re-formed into their old shapes [...]. (SG, 51-52¹⁹³)

Cette planète est présentée à la fois comme un fait avéré, et comme une histoire racontée par l'équipage pour passer le temps. Même l'IA à bord du vaisseau est incapable de séparer le vrai du faux, et le statut même de ces histoires est flou. D'une part, la représentation de cette planète correspond à l'image de l'après fin que nous avons déjà mentionnée : des cendres, des voitures renversées, des bâtiments en ruines. D'autre part, le style lyrique du passage sert à renforcer un certain flou narratif, et l'emploi de l'italique permet de repérer que ce récit à un statut différent. Dans *The Stone Gods*, Winterson utilise l'italique pour signaler que des extraits renvoient à d'autres parties du roman ; parfois il s'agit de phrases ou de mots répétés plusieurs fois dans le texte, parfois il s'agit d'idées ou d'impressions qui se répondent. Ainsi, elle insiste sur la dimension cyclique de la fin¹⁹⁴, qui se répète inlassablement tout au long d'un roman inscrit dans des époques et dans des lieux différents¹⁹⁵. Pour Nicole Merola,

Rather than opening up possibilities for humans to intervene differently in their socioecological presents and futures, Winterson's repeated stories foreclose the likelihood of change¹⁹⁶.

193 Italiques dans le texte.

194 Nous développerons la question de la cyclicité dans la troisième partie. À ce sujet voir Hélène Machinal, « The Poetics of the Human in J. Winterson's *The Stone Gods* », in Maylis Rospide et Sandrine Sorlin (dir.), *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

195 "Planet White, which is colonized and ruined even before Orbus is colonized and ruined, dramatizes both the very distant past and the future that awaits any planet that humans occupy." (Nicole M. Merola, "Materializing a Geotraumatic and Melancholy Anthropocene", *Minnesota Review*, n° 83, 2014, 128.)

196 *Ibid*, 129.

De fait, l'Histoire, ou plutôt les histoires se répètent, et il semble impossible pour les personnages de sortir de ce cercle vicieux. Toute tentative de réécriture de l'Histoire de l'Homme, comme la mission de l'équipage du vaisseau spatial en direction de la planète bleue¹⁹⁷, serait nécessairement vouée à l'échec.

Dans les deux romans, la fin du monde a eu ou va avoir lieu, mais force est de constater que cela ne signifie pas pour autant la fin de l'humanité. Dans *Oryx and Crake*, l'existence de Jimmy, même pathétique, témoigne d'une résistance indéniable de l'humain. De plus, comme le lecteur est limité par le point de vue de Jimmy, il ne peut prendre la mesure de cette fin du monde vécue sur le mode de l'intime par le personnage principal. Celui-ci, après avoir passé le roman à penser qu'il était le seul survivant de son espèce, découvre, à la dernière page, une empreinte de pas humaine¹⁹⁸ :

Here's a human footprint, in the sand. Then another one. They aren't sharp-edged, because the sand here is dry, but there's no mistaking them. [...]

What next? (*OC*, 431-432)

La conclusion du roman, qui peut se lire indépendamment du reste de la trilogie, ouvre ainsi sur la possibilité de la survie de l'espèce humaine, peut-être dans une perspective de reconstruction. La question finale reste ouverte, du moins jusqu'aux deuxième et troisième tomes dans lesquels nous apprenons que de nombreux autres personnages humains ont survécu à l'épidémie, et que tous cohabitent avec d'autres formes de vie, posthumaines¹⁹⁹.

Comment penser l'Homme aujourd'hui ? Ce concept apparaît bien limité. Il exclut plus qu'il n'inclut. D'ailleurs, nous avons vu que certains philosophes comme Rosi Braidotti parlent plutôt de l'humain que de l'Homme. En fait, ce concept s'ancre dans une

197 Ce n'est pas étonnant si nous considérons, comme H. Hicks, qu'il s'agit d'une "neocolonial mission in which old values are carried to the new world". (H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel*, *op.cit.*, 95.) Il n'y a donc jamais de rupture dans l'écriture de l'Histoire humaine.

198 De nombreux critiques montrent les parallèles entre le roman d'Atwood et le *Robinson Crusoe* de Defoe (Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* [1719], London, J-M. Dent, 1956, 432p), que nous rappelle explicitement cette trace de pas. H. Hicks, par exemple, y consacre un chapitre de son livre, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*, à *Oryx and Crake*, où elle fait un lien entre le personnage de Snowman/Robinson et une lecture post-coloniale du roman (H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel*, *op.cit.*, 28).

199 Que nous étudierons dans le troisième chapitre.

perspective restrictive, dans un temps relativement court, et dans la culture occidentale, blanche et hétéronormée. La question de savoir s'il reste encore une place pour l'Homme est liée à la fascination de l'humanité pour l'idée de la fin (et ce depuis toujours). Elle connaît une résurgence depuis le milieu du XX^e siècle, du fait d'un changement épistémologique et paradigmatique, dû en grande partie aux avancées de la technologie. Nous avons vu que la technique a toujours été indissociable de l'évolution de l'humanité, mais ses derniers avatars ont modifié en profondeur notre rapport au monde, à l'espace (réduit), ou au temps (accélééré). Michel Serres, entre autres, met en avant le fait qu'un être humain du début du XX^e siècle n'a plus rien à voir avec sa contrepartie contemporaine.

Dans la fiction, la prolifération de récits de fin du monde, ou de fin de l'Homme, représentent plutôt la fin d'un type de monde ou celle d'une humanité. Nous verrons d'ailleurs dans le prochain chapitre que, comme Fredric Jameson le perçoit très bien, il s'agit plutôt de la fin du système capitaliste : "It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism²⁰⁰". Cependant, il s'avère que, dans les romans du corpus, la fin du monde n'est jamais totale, il reste en fait quelque chose *après* la fin du monde. Ce quelque chose symbolise parfois la résilience de l'humain, et montre à quel point seule une *conception* du monde s'écroule, et non son ensemble. Il peut aussi s'agir de formes posthumaines qui vont revendiquer leur place dans ce nouvel ordre du vivant. Le posthumain est toutefois loin d'être limité aux fictions apocalyptiques et fait l'objet du deuxième chapitre.

200 Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, 1994, xii.

CHAPITRE 2 :

DEVENIR(S) POSTHUMAIN(S)

Les définitions et les cadrages théoriques proposés pour comprendre ce que l'on entend par le posthumain et le posthumanisme nous permettent de nous pencher sur le contexte d'apparition de ces termes. La rupture temporelle qu'ils impliquent (ou non), et l'articulation des peurs et des espoirs qu'ils révèlent sont également à prendre en compte. L'étude des représentations fictionnelles de sociétés posthumaines des romans de notre corpus s'appuiera sur trois aspects qui mettent en avant les problématiques de ce type de sociétés : 1/ elles dépendent entièrement des avancées de la technologie, 2/ elles souffrent des conséquences négatives de la logique capitaliste, et 3/ un des enjeux principaux est la question du droit et du contrôle (étatique ou non).

1. Sommes-nous devenus posthumains ?

Il paraît malaisé, et peut-être malvenu, de donner une définition stricte du posthumain. La multiplicité des propositions de définition des articles et ouvrages critiques qui s'y attellent fait état de l'intérêt et de la complexité qui entourent cette notion, comme nous allons le voir dans cette sous-partie.

1.1. CONTEXTUALISATION, ÉMERGENCE DU POSTHUMAIN

Si le terme « posthumain » n'apparaît qu'en 1977 dans un article de Ihab Hassan²⁰¹, il ne s'agit pas de cantonner l'origine de la réflexion qui l'entoure à cette date. En effet, nous allons voir qu'elle est contemporaine de celle qui se concentre sur l'imaginaire de la fin, et/ou sur la fin de l'Homme que nous avons étudié dans le premier chapitre.

Il faut également insister d'emblée sur la différence fondamentale qui existe entre deux mouvements qui ne sont parfois pas clairement distingués : le transhumanisme et le

201 Ihab Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes », *Georgia Review*, n°31, 1977.

posthumanisme. Le courant transhumaniste²⁰² s'inscrit dans une perspective humaniste (et souvent individualiste) du monde et propose une vision utopique d'un avenir technophile où la technologie est au service de l'être humain, en permettant notamment d'assurer l'immortalité de l'esprit et d'atteindre un état postbiologique²⁰³. La réflexion sur le posthumain s'inscrit pour sa part dans une démarche philosophique qui permet de réfléchir à l'humain et à son devenir. Pierre Cassou-Noguès identifie en fait trois types de posthumanismes. Le premier s'apparente au transhumanisme, que nous laissons de côté. Le deuxième correspond au posthumanisme de N. Katherine Hayles²⁰⁴ qui constate l'apparition du posthumain en lien avec une rupture d'ordre épistémique, peut-être fondée sur les techniques en ce qu'elles ont « produit une modification radicale de la représentation de soi²⁰⁵ ». Le troisième regroupe les positions posthumanistes visant à sortir de l'humanisme²⁰⁶. Dans tous les cas, c'est bien au niveau des représentations qu'il faut s'intéresser au posthumain car il « est avant tout une image dans les discours²⁰⁷ » et « la fiction elle-même [...] est le moteur [des] remaniements épistémiques²⁰⁸ » à l'origine du posthumain. En fait, loin de signifier la mort de l'humanité, les fictions posthumaines nous permettent au contraire de réfléchir à notre condition humaine, comme Joseph Fahey l'affirme :

En disant la fin du monde ou de l'homme, c'est au présent que les mythologies apocalyptiques donnent un sens – signification et direction. La téléologie négative qu'est notre posthumanité ne fait pas exception à cette règle : le posthumain est une entité de mots, d'idéologies, d'imaginations et de fictions qui concerne notre présent encore plus que notre avenir²⁰⁹.

Le posthumain semble donc bien ancré dans le *hic et nunc*, c'est-à-dire que ce ne sont pas seulement le futur et notre possible extinction en tant qu'espèce humaine qui sont au cœur de ses problématiques.

L'émergence, sinon du terme posthumain, du moins de la réflexion qui entoure cette

202 Dont se réclament, entre autres, Ray Kurzweil ou Hans Moravec.

203 À ce sujet, voir : Rémi Sussan, *Les Utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Sophia-Antipolis, Omniscience, 2005, 149-182.

204 K. Hayles, *How We Became Posthuman*, *op.cit.*

205 P. Cassou-Noguès, « Posthumains et inhumains », article cité, 183.

206 P. Cassou-Noguès mentionne notamment l'Ontologie orientée sur l'objet et l'anti-humanisme d'Althusser (*Ibid.*, 191-192).

207 *Ibid.*, 195.

208 *Id.*

209 Joseph Fahey, « Nous, posthumains : discours du corps futur », *Critique*, Vol.6, n° 709-710, 2006, 542.

notion, remonte, nous l'avons dit, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, notamment à la suite de la découverte des camps de concentration et, surtout, de l'usage de la bombe nucléaire. Ces événements ont révélé la possibilité d'un type de mort globale de l'humanité et ont contribué à cet imaginaire de la fin qui a renouvelé la discussion sur l'Homme. Rappelons que dans *Hominescence*, Michel Serres détermine que l'explosion de la bombe nucléaire est l'événement fondateur d'une nouvelle humanité que nous qualifions de posthumaine (« Autres morts, temps imprévu, nouvelle humanité²¹⁰ »). La possibilité de cette mort, globale, est alors à l'origine d'un changement paradigmatique qui nous permet de poser les bases de la réflexion sur le posthumain.

Il faut aussi associer l'idée d'un posthumain ou d'une posthumanité à la révolution cybernétique et, plus particulièrement, à la troisième révolution industrielle. En effet, la cybernétique est le point de départ d'une nouvelle conception de l'Homme, et entraîne un questionnement toujours plus complexe sur le sujet et sur les rapports entre le corps, l'esprit et le cerveau, vers un posthumain potentiellement virtuel ou désincarné. Tous ces événements ont contribué à remettre en cause l'anthropocentrisme propre au mouvement humaniste en interrogeant la place de l'humanité au sein de ce qu'elle considérait jusqu'alors comme « son » monde.

Dans l'introduction de *Posthumanism*, Neil Badmington choisit d'ailleurs un exemple frappant de cette remise en question de l'anthropocentrisme : en 1982, le magazine *Time* décide d'élire l'ordinateur homme de l'année²¹¹. Cet événement, qui pourrait sembler dérisoire, souligne, peut-être malgré lui, un certain glissement dans la définition de l'Homme et met en avant l'une des conséquences les plus effrayantes de la perte de l'anthropocentrisme : la peur, ancienne, d'être remplacé, en l'occurrence par les machines. Ce choix donne naissance à plusieurs interprétations. Dans une version positive, les ordinateurs (voire les machines) ne seraient peut-être que des hommes comme les autres. Dans une version négative, les ordinateurs seraient supérieurs à l'humanité.

Par la suite, N. Badmington écrit :

Although it continues to be debated by critical theorists, the reign of Man is simultaneously being called into question by literature, politics, cinema, anthropology, feminism, and

210 Michel Serres, *Hominescence*, *op.cit.*, 13.

211 Neil Badmington (dir.), *Posthumanism*, New York, Palgrave, 2000, 1. Le titre décerné est celui de 'Man (or Woman) of the Year' jusqu'en 1999, puis devient 'Person of the Year'.

technology. These attacks are connected, part of the circuit of posthumanism²¹².

Les attaques contre le règne de l'Homme, ou du moins contre l'idée qu'il s'en fait, indiqueraient sa fin proche, ou, en tout cas, son entrée dans un processus de redéfinition, incarné par la réflexion sur le posthumain. On comprend alors aisément pourquoi cette notion est caractérisée par un flou définitionnel.

Dans *The Posthuman*, Rosi Braidotti rappelle le contexte dans lequel les universitaires ont commencé à travailler sur la notion du posthumain :

There is an undeniably gloomy connotation to the posthuman condition, especially in relation to genealogies of critical thought. It is as if, after the great explosion of theoretical creativity of the 1970s and 1980s, we had entered a zombified landscape of repetition without difference and lingering melancholia. A spectral dimension has seeped into our patterns of thinking, boosted, on the right of the political spectrum, by ideas about the end of ideological time (Fukuyama, 1989) and the inevitability of civilizational crusades (Huntington, 1996). On the political left, on the other hand, the rejection of theory has resulted in a wave of resentment and negative thought against the previous intellectual generations²¹³.

Le posthumain serait une notion qui occupe un « paysage zombifié », c'est-à-dire un espace occupé auparavant par les mouvements nés dans les années 1970 (nous pensons, entre autres, aux mouvements féministes et écologistes), qui ont laissé une empreinte considérable sur la société et qui continuent à l'influencer. Pour R. Braidotti, la critique posthumaine arriverait presque au mauvais moment, alors que la réflexion critique s'essouffle et tombe dans des positions parfois extrêmes, au sens où elle irait jusqu'à un rejet de l'humanité. En fait, il faudrait peut-être plutôt comprendre que la condition posthumaine est indissociable de ce « mauvais moment », de ce creux qu'elle pourrait combler. Sa dimension fantomatique et sa capacité à occuper un espace « zombifié » en seraient alors des caractéristiques non négligeables.

R. Braidotti insiste également sur l'influence du capitalisme et de la mondialisation sur la condition posthumaine, qui s'en retrouve parfois corrompue²¹⁴, et sur les conséquences de l'entremêlement des technologies mortifères, posthumaines, et de la globalisation :

212 *Ibid*, 9.

213 R. Braidotti, *The Posthuman*, *op.cit.*, 5.

214 "Advanced capitalism and its bio-genetic technologies engender a perverse form of the posthuman. At its core there is a radical disruption of the human-animal interaction, but all living species are caught in the spinning machine of the global economy." (*Ibid*, 7.)

The posthuman predicament has more than its fair share of inhuman(e) moments. The brutality of the new wars, in a globalized world run by the governance of fear, refers not only to the government of the living, but also to multiple practices of dying, especially in countries in transition. Bio-power and necro-politics are two sides of the same coin, as Mbembe (2003) brilliantly argues. [...] Contemporary death-technologies are posthuman because of the intense technological mediation within which they operate. [...] The new necro-technologies operate in a social climate dominated by a political economy of nostalgia and paranoia on the one hand, and euphoria or exaltation on the other²¹⁵.

Ainsi, plusieurs formes du posthumain coexistent et contribuent à la fois à la difficulté de le définir, mais aussi à la peur que certaines d'entre elles peuvent susciter, en particulier lorsque celles-ci sont associées à des technologies laissant entrevoir la mort globale de l'humanité. La fin de ce passage est marquée par la présence à la fois de la peur et de l'enthousiasme, ce qui est justifié car ces technologies, que R. Braidotti qualifie de posthumaines, peuvent tout à la fois signifier l'extinction de l'humanité, comme la possibilité de l'amélioration de ses conditions de vie.

Il ne faut pas oublier que nous cherchons à définir le posthumain dans un contexte historique où la définition philosophique de l'Homme est incertaine. Le posthumain représente, nous l'avons vu, la concrétisation d'une possible extinction ou d'une évolution de l'espèce humaine. Il faut donc replacer cette notion dans le rapport entre Homme, individu(s) et espèce(s). R. Braidotti insiste même sur l'idée que l'on aurait dépassé le troisième type de mort mentionnée par M. Serres quand elle écrit : "If anxiety about extinction was common in the nuclear era, the posthuman condition, of the anthropocene, extends the death horizon to most species²¹⁶". Pour appuyer son propos, elle prend l'exemple du changement climatique, qui pourrait avoir des conséquences mortelles, non seulement pour l'espèce humaine, mais pour l'ensemble des espèces animales et végétales. La condition posthumaine serait née, au moins en partie, de la prédominance de l'influence humaine sur le système terrestre, et on ne saurait la dissocier de la responsabilité de l'humanité de pouvoir provoquer sa propre extinction en même temps que celle des espèces qui l'entourent²¹⁷. R. Braidotti ajoute : "The posthuman aspects of globalization encompass many phenomena that, while not being *a priori* inhumane, still trigger significant destructive aspects"²¹⁸. Elle donne en exemple, entre autres, la montée des extrémismes religieux, l'accroissement de la pauvreté, ou encore la prolifération des pandémies. Par

215 *Ibid*, 9.

216 *Ibid*, 111.

ailleurs, R. Braidotti rappelle aussi que la mondialisation peut être qualifiée de destructrice, car porteuse de mort.

En fait, les titres des trois premières parties de *The Posthuman* sont révélateurs de la perspective dans laquelle R. Braidotti inscrit la réflexion autour de ce concept : “Life Beyond the Self”, “Life Beyond the Species”, “Life Beyond Death”. Ainsi, le posthumain, ou la condition posthumaine, dépasseraient l’individu, puis l’espèce, puis la mort elle-même.

Malgré les définitions nombreuses et différentes, tous s’accordent à dire que le posthumain est avant tout une expérience de pensée qui permet de réfléchir à notre humanité, voire à notre posthumanité, dans une perspective plus ouverte que ne le permet l’humanisme²¹⁹. Soulignons que le posthumain n’est pas un phénomène à proprement parler nouveau, puisqu’il s’inscrit dans la lignée de la réflexion sur l’Homme qui occupe les philosophes depuis toujours²²⁰. Il s’agit pourtant d’une perspective nouvelle pour aborder ces questions.

Dans une étude de 2010, N. Campbell, A. O’Driscoll et M. Saren proposent cette définition du posthumain :

The posthuman is at once a radical recognition that the technological is an originary logic, and an ethical sensibility – a stepping-out of the enclosure of what is only important and

217 Il s’agit ici de la question de l’ère anthropocène, dans laquelle certains scientifiques s’accordent à dire que nous sommes déjà entrés. Le terme « anthropocène » remonte à l’année 2000 quand le chimiste Paul Crutzen l’emploie pour qualifier l’impact de l’espèce humaine sur l’ère géologique de l’holocène. (Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer, “The Anthropocene”, *Global Change Newsletter*, Vol. 41, May 2000, pp. 17-18.) La question de savoir si nous pouvons déjà affirmer que nous sommes dans une nouvelle ère géologique a été soulevée par l’Union Internationale des Sciences Géologiques (IUGS) lors d’un congrès se déroulant du 29 août au 4 septembre 2016 en Afrique du Sud.

Cet événement a été relayé en masse par les médias (par exemple : Damian Carrington, “The Anthropocene epoch: scientists declare dawn of human-influenced age”, *The Guardian*, 29/08/16, version électronique, URL: <<https://www.theguardian.com/environment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth>>, consulté le 20/10/16 ; Julie Rasplus, « Préparez-vous à entrer dans l’anthropocène, une nouvelle ère géologique », *France Info*, 30/08/16, version électronique, URL : <http://www.francetvinfo.fr/monde/environnement/preparez-vous-a-entrer-dans-l-anthropocene-une-nouvelle-ere-geologique_1800709.html>, consulté le 20/10/16 ; Patrick De Wever et Stanley Finney, « Anthropocène : sujet géologique ou sociétal ? », *Le Monde*, 12/09/16, version électronique, URL: <http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/09/12/anthropocene-sujet-geologique-ou-societal_4996574_1650684.html>, consulté le 20/10/16).

218 R. Braidotti, *op.cit.*, 111.

219 Par exemple, R. Braidotti écrit : “Humanism’s restricted notion of what counts as the human is one of the keys to understand how we got to a post-human turn at all”. (*Ibid*, 16.)

220 N. Badmington le souligne quand il dit : “Humanism never manages to constitute itself; it forever rewrites itself as posthumanism. This movement is always happening: humanism cannot escape its ‘post-’.” (N. Badmington, *op.cit.*, 9.)

necessary to the human. Instead of a temporal, ‘coming-after’ stage of humanity, posthumanism might be more usefully seen as a concept that draws attention to the cracks that have always existed in the water-tight descriptions of the human – how the ‘human’ has changed radically and continues to change radically over time²²¹.

Cette citation met en avant l’idée que la réflexion sur le posthumain est nécessaire pour repenser l’humain et sa place dans un monde où les avancées de la technologie bousculent sans arrêt les limites qu’on avait pensé lui attribuer. Le posthumain serait un outil qui permet alors de penser les creux, les failles, pour arriver à une nouvelle définition de l’humanité. Dans la suite de leur article, les auteurs insistent également sur l’idée de « devenir », une notion-clé dans la perspective de R. Braidotti :

“Becoming” is a term that has become pivotal in contemporary philosophy, sociology and ethics (Braidotti, 2005). At its most basic, it asks us to realise that the world is not made up of fixed entities, but rather that it is better to think of things as constantly evolving, constantly in transit to becoming something else²²².

Si la définition du posthumain reste floue, voire ambiguë par moment, c’est peut-être bien parce que son objet, l’être humain, mais pas uniquement, est en perpétuel devenir. Le posthumain ne serait donc pas une notion qui ancre, mais au contraire, une notion qui permet de s’intéresser à des dynamiques, à des phénomènes en mouvement, qui cherche toujours à trouver les failles, les creux laissés par les autres définitions et qui s’en sert comme fondement à sa propre réflexion. La condition posthumaine serait alors la condition de l’évolution et du devenir.

1.2. *POSTHUMAIN // POSTHUMAIN*

Dans un deuxième temps, nous proposons de poursuivre notre tentative de définition du posthumain en analysant le préfixe « post- » et le radical « humain » (à la lumière de l’humanisme), et en articulant les deux termes.

Le préfixe « post- » signale normalement l’idée de futur, c’est-à-dire, dans le cas du

221 Norah Campbell, Aidan O’Driscoll et Michael Saren, “The Posthuman: the End and the Beginning of the Human” in *Journal of Consumer Behaviour*, 9, 2010, 91.

222 *Ibid*, 94-95.

posthumain, d'un phénomène qui viendrait après l'humain, ou, pour le posthumanisme, qui viendrait après l'humanisme, mais nous allons voir que les positions des critiques sont diverses, et que l'on ne peut se contenter de parler de postériorité quand il s'agit de définir le posthumain.

L'idée du posthumain effraie parfois parce qu'on lui confère une dimension inhumaine, en glissant du préfixe « post- » à « in- », voire à « anti- ». Dans le prologue de *Humain, posthumain*²²³, Dominique Lecourt contextualise ce glissement de sens en expliquant qu'il existe dans nos sociétés un mouvement général contre la science, lié à la peur et à l'opinion publique. Il expose l'argument qui donne naissance à ce catastrophisme : les biotechnologies sont présentées comme ne relevant pas de l'humanité mais d'une posthumanité qui pourrait « engloutir » l'humanité actuelle :

C'est bien [...] d'une « posthumanité » que notre humanité scientifique et technologique serait en voie d'accoucher. Une « posthumanité » qui verrait, à brève échéance, nous dit-on, notre espèce engloutie, détruite par ses propres efforts pour dominer la planète. Le préfixe « post » [...] marque en l'occurrence plus que le constat de la fin d'une époque dans l'histoire humaine ; il désigne, comme un fait accompli, la fin des fins : dans l'effort de connaissance qui soutient son devenir, l'humanité en serait venue à s'expulser, pour ainsi dire, elle-même de son être. Rompant le fil d'une histoire pathétique et sublime, elle ne reconnaîtrait plus aucune des valeurs qui ont jalonné jusqu'à ce jour son chemin. Et s'il était encore permis de juger cette « posthumanité » à l'aune de nos actuelles valeurs, elle apparaîtrait comme pure inhumanité²²⁴.

Les technologies inventées par l'humanité se retourneraient contre elle et la posthumanité qui en découlerait n'aurait alors plus rien d'humain, mais se constituerait en tant que « pure inhumanité ». La peur est clairement à l'origine de ce glissement de sens, et nous voyons que la notion de « nature humaine » peut poser problème, comme l'explique D. Lecourt :

Les biotechnologies viennent bousculer les certitudes de la pensée contemporaine qui a cru pouvoir continuer à saisir le monde et à guider les actions humaines en faisant usage de deux notions dont elle n'a pas su, pas pu ou pas voulu renouveler le contenu. La première de ces notions est celle de la « technique » déjà conçue sur le mode de l'ustensibilité, donc de l'extériorité, par rapport à l'être humain [...]. [L]a deuxième notion classique dont nous n'avons pas jusqu'à ce jour renouvelé le contenu [est] celle de « nature humaine ». [...] Son actuel ébranlement atteint ainsi par contrecoup les concepts et les pratiques du droit et de la morale qui font corps avec elle²²⁵.

223 D. Lecourt, *Humain, posthumain, op.cit.*

224 *Ibid*, 3.

225 *Ibid*, 6-7.

La pensée contemporaine se retrouverait ébranlée dans ses fondements à cause de l'impact des biotechnologies. Nous insistons sur l'idée que le posthumain devrait servir à repenser la nature humaine (si tant est qu'il y en ait une), ainsi que de son rapport à la technique (pensons notamment au concept d'exodarwinisme développé dans le premier chapitre). Dans cette citation, D. Lecourt met en évidence le fait que l'inhumanité, supposément inhérente à la possibilité d'une posthumanité, relève davantage de l'absence d'une nouvelle définition de l'Homme et de la nécessité de changer de cadre paradigmatique, plutôt que d'une caractéristique intrinsèque au posthumain.

Selon Rosi Braidotti, il ne faut pas voir le « post- » comme un énième préfixe qu'on apposerait à l'humain. En fait, il impliquerait un changement de sens qualitatif dans notre modèle de perception²²⁶. Elle met en parallèle antihumanisme et posthumanisme :

Anti-humanism emerged as the rallying cry of this generation of radical thinkers who later were to become world-famous as the “post-structuralist generation”. [...] They stepped out of the dialectical oppositional thinking and developed a third way to deal with changing understandings of human subjectivity. [...] The “death of Man”, announced by Foucault formalizes an epistemological and moral crisis that goes beyond binary oppositions and cuts across the different poles of the political spectrum. What is targeted is the implicit Humanism of Marxism, more specifically the humanistic arrogance of continuing to place Man at the center of world history. [...] Anti-humanism consists in de-linking the human agent from this universalistic posture, calling him to task, so to speak, on the concrete actions he is enacting. [...] Anti-humanism is consequently an important source for posthuman thought. It is by no means the only one, nor is the connection between anti-humanism and the posthuman logically necessary or historically inevitable²²⁷.

Si, dans cette citation, R. Braidotti met bien en évidence le socle de réflexion commun entre l'antihumanisme et le posthumanisme, c'est-à-dire une critique de l'humanisme et de l'Homme, qu'il pose au centre de son monde, elle insiste également sur l'absence de connexion logique et inévitable entre les deux courants de pensée. Le posthumain s'appuierait bien par certains côtés sur la réflexion antihumaniste, mais il ne s'agirait pas de croire que ces deux perspectives sont synonymes ou interchangeables.

R. Braidotti va plus loin lorsqu'elle développe l'idée selon laquelle le fait que le posthumain soit inhumain ou non n'a finalement pas vraiment d'importance au sens où on pourrait l'entendre puisque la révolution cybernétique et les avancées technologiques ont radicalement changé le concept d'inhumain :

226 R. Braidotti, *op.cit.*, 1-2.

227 *Ibid*, 23-25.

The inhuman is not what it used to be. The relationship between the human and the technological other, as well as the affects involved in it, including desire, cruelty and pain, change radically with the contemporary technologies of advanced capitalism. [...] The technological other today – a mere assemblage of circuitry and feedback loops – functions in the realm of an egalitarian blurring of differences, if not downright indeterminacy. [...] From the modernist fantasy of eroticizing the human-machine interaction, to the postmodernist disenchantment or at least ironical distance from the technological object, something fundamental shifted²²⁸.

La technologie en tant que figure d'altérité repousserait les limites de ce que nous jugeons humain ou inhumain.

Gillian Whitlock met elle aussi en relation antihumanisme et posthumanisme :

Hayles anticipates this: the posthuman does not mean the end of humanity or a turn to the antihuman, but it does offer resources for rethinking the liberal humanist view of the self, and it does signal the questioning of conceptions of the human that draw on hierarchies of speciesism and anthropocentrism [...]. Two things follow from this. First, life narrative is caught up in the social history of this sovereign self: it has been central to understandings of what counts as human and why, to the constant and relational making of “human” and “nonhuman.” Second, it has a unique contribution to make to understandings of humanity as a shifting mode of being. For posthumanism, “the human” is entangled variously in nature, culture, and technology; the state or condition of the human “being” is made, remade, unmade in proximity to a “widened field of alterity: animate and inanimate, natural and artificial, living and dead, organic and mechanistic” (Fuss 3). The limits of the human are a work in process²²⁹.

Dans ce passage, elle se demande comment se fait la différence entre ce qui serait humain et ce qui ne le serait pas, et remarque que la condition humaine est une condition en constante reconstruction, mais une reconstruction qui semble toujours se faire en opposition avec des formes d'altérité²³⁰.

La critique de l'humanisme est au cœur de nombreux développements sur le posthumain, et, pour R. Braidotti, le tournant posthumain s'est produit en raison des insuffisances du courant de pensée humaniste, notamment à cause des limitations qu'il impose²³¹. Reprenant l'idée selon laquelle l'Homme de l'humanisme ne serait qu'une construction de l'Histoire²³², elle explique que sa définition ne servirait qu'à des fins normatives et ne correspondrait qu'à une forme de fiction. Le posthumain permettrait de

228 *Ibid*, 109.

229 Gillian Whitlock, “Post-ing Lives” in *Biography*, 35.1, Winter 2012, vi-vii.

230 Nous allons développer ces notions plus loin.

231 R. Braidotti, *op.cit.*, 16.

232 *Ibid*, 26.

s'affranchir de ce modèle et de la norme qu'il impose. Nous verrons par la suite que l'un des rôles principaux qu'il joue est justement de proposer des figures qui échappent au formalisme et à la binarité du modèle actuel. Le posthumanisme se construit ainsi à partir des lacunes de l'humanisme, ou peut-être de la fiction humaniste, et tente de dépasser ses limites.

Cependant, d'autres critiques pensent que le posthumanisme est forcément en lien avec l'humanisme et qu'on ne peut prétendre qu'il le laisse complètement derrière lui. Dans ce cas, il ne faudrait pas comprendre « post- » comme quelque chose qui viendrait après, mais bien plutôt comme un phénomène qui se développerait en même temps, et qui serait indissociable de la notion, dépassée ou remplacée. Neil Badmington, en particulier, s'oppose à une position qui séparerait l'un et l'autre²³³, car, selon lui, le posthumain s'inscrit dans l'humanisme : on ne pourrait reléguer le courant de pensée humaniste au passé, car il s'agit d'un phénomène toujours bien présent dans notre construction en tant que sujets. Il serait alors impensable de dire que le posthumanisme viendrait remplacer l'humanisme, mais il faudrait plutôt voir le posthumanisme comme un moyen de renouveler la pensée humaniste de l'intérieur, c'est-à-dire comme une réflexion critique qui permettrait de le repenser et, peut-être, de pallier ses lacunes²³⁴. Il défend également l'idée selon laquelle l'humanisme ne peut échapper à son « post- » :

[...] posthumanism inherits something of its “post-” from poststructuralism, a philosophical movement that emerged in the 1960s with the work of Jacques Derrida. [...] While the anti-humanists were declaring a departure from the legacy of humanism, Derrida was patiently pointing out the difficulties of making such a break. Precisely because Western philosophy is steeped in humanist assumptions, he observed, the end of Man is bound to be written in the language of Man. Each “transgressive gesture re-encloses us” (Jacques Derrida, *Positions*, 1972), because every such gesture will have been unconsciously choreographed by humanism. There is no pure outside to which “we” can leap. To oppose humanism by claiming to have left it behind is to overlook the very way that opposition is articulated. [...] Derrida’s work permits a rethinking of the anti-humanist position. An approach informed by poststructuralism testifies to an endless opposition from within the traditional account of what it means to be human. Humanism never manages to constitute itself; it forever rewrites itself as posthumanism. This movement is always happening: humanism cannot escape its

233 “It seems to me that many are a little too quick to affirm an absolute break with humanism, and a little too reluctant to attend to what remains of humanism in the posthumanist landscape.” (Neil Badmington, “Theorizing posthumanism”, in *Cultural Critique*, No. 53, *Posthumanism*, University of Minnesota Press: 2003, 15.)

234 *Ibid*, 20-22.

“post-”²³⁵.

Finalement, il faudrait comprendre le posthumain comme un phénomène interne à l’humanisme car celui-ci serait toujours un phénomène déjà dépassé et qui aurait sans cesse besoin d’être repensé, d’être réécrit. Dans cette perspective, le posthumanisme ne pourrait être externe à l’humanisme car s’inscrire comme « geste transgressif » par rapport à cet humanisme ne relèverait que d’une illusion : loin de permettre un affranchissement du concept d’origine, le « post- » ne ferait qu’en renforcer son appartenance. La fin de l’humanisme ne serait toujours qu’une réécriture, qu’une reconstitution d’un humanisme en constante évolution. L’humanisme serait alors toujours essentiellement « post- » à lui-même, le préfixe ne se traduisant dans ce cas pas par « après », mais ayant une signification proche de « en même temps », ou « parallèlement à ».

La position de Cary Wolfe diffère de celle de N. Badmington sur plusieurs points, mais il affirme également que le *posthumanisme* ne ferait pas référence uniquement à un phénomène qui adviendrait *après* l’humanisme :

[...] posthumanism in my sense isn’t posthuman at all – in the sense of being “after” our embodiment has been transcended – but is only *posthumanist*, in the sense that it opposes the fantasies of disembodiment and autonomy, inherited from humanism itself, that Hayles rightly criticizes.

My conception of posthumanism is thus analogous to Jean-François Lyotard’s paradoxical rendering of the postmodern: it comes both before and after humanism: before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also its technological world. [...] it comes after in the sense that posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatic, and economic networks is increasingly impossible to ignore, a historical development that points towards the necessity of new theoretical paradigms (but also thrusts them upon us), a new mode of thought that comes after the cultural repression and fantasies, the philosophical protocols and evasions, of humanism as a historically specific phenomenon²³⁶.

Certes, le préfixe « post- » indique bien une forme de rupture puisqu’il signifie, au moins en partie, « après ». Cependant, C. Wolfe insiste sur l’idée que le posthumanisme ne signifie pas une rupture totale avec l’humanisme, mais qu’il s’agit, au contraire, de continuer à réfléchir sur la condition humaine, au cœur de la tradition philosophique humaniste. En fait, « post- » ne signifierait « après » que dans le sens où le moment

235 N. Badmington, *Posthumanism*, *op.cit.*, 9.

236 C. Wolfe, *What is Posthumanism?* *op.cit.*, xv-xvi.

historique qui voit naître le posthumain arrive, nécessairement, après l'humanisme, à un moment où la place de l'Homme est remise en question, comme nous avons pu le constater dans notre premier point.

Moana Ladouceur, dans un ouvrage qui est consacré au « post- » d'un point de vue féministe, donne cette définition du postmodernisme :

Postmodernisme : éclatement, multiplicité, renversements. En littérature, ce courant se caractérise précisément par une abondance de caractéristiques parfois contradictoires. Des décennies plus tard, il n'existe toujours pas de consensus quant à sa définition. Sous le drapeau postmoderniste se rassemblent des écritures aux stratégies formelles disparates, dont l'ensemble est antimonolithique ; polyolithique, même, car ces fictions distinctes, avec leurs messages à la fois pluriels en eux-mêmes et différents les uns des autres, sont pourtant selon la critique tout aussi représentatives du postmodernisme les unes que les autres. À cause de cette pluralité des pratiques au sein de son corpus, le postmodernisme échappe souvent à l'exégèse ; la difficulté interprétative, en définitive, est devenue une de ses propriétés les plus citées et le refus de toute glose, son message le plus frappant. En fuyant le pouvoir hégémonique de la définition, le postmodernisme littéraire illustre combien l'imposture est le risque inhérent à tout exercice de synthèse²³⁷.

Selon cette analyse, le postmodernisme se définit par la pluralité : celle de ses récits, de ses interprétations, de ses pratiques, et par les contradictions inhérentes aux messages multiples qu'il permet de véhiculer. Il semble ne se réclamer d'aucun courant de pensée, idéologie ou système, et se compose de ces petits récits (à opposer aux grands récits ou aux métarécits que nous avons déjà mentionnés dans le premier chapitre²³⁸) qui lui permettent de ne pas être unitaire mais pluriel. C'est là l'un des aspects principaux de la condition postmoderne, et peut-être aussi de la condition du « post- ».

Dans l'introduction de *Posthuman Bodies*, Judith Halberstam et Ira Livingston mettent en évidence le lien entre les divers « post- » qui occupent le champ de la recherche universitaire depuis quelques décennies :

237 Moana Ladouceur, « Limites de la déconstruction. Les traces persistantes du patriarcat dans 'The Babysitter' de Robert Coover » in Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur (dir.), *Les Pensées « post- » : Féminismes, genres et narration*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Collection « Figura », n°26, 2011, 17-18.

238 Nous avons évoqué la figure de l'automate qui pourrait se constituer en tant que grand récit fédérateur. Toutefois, à l'inverse de métarécits systémiques (comme le marxisme), le motif de l'automate ne s'inscrit pas nécessairement dans une visée globale, mais formerait plutôt un grand récit à base de petits récits. On pourrait poser l'hypothèse que le posthumain se constitue en ersatz du grand récit de l'automate, ce qui pourrait faire l'objet de recherches futures.

Postmodernism, poststructuralism, postcolonialism, postindustrial capitalism: the proliferation of academic “post-isms” marks simultaneously the necessary or regrettable failure to imagine what’s next and the recognition that it must always appear as “the as yet unnamable which is proclaiming itself and which can do so, as is necessary whenever a birth is in the offing, only under the species of the non-species, in the formless, mute, infant and terrifying form of monstrosity” (Derrida 293). But the rough beast that now slouches towards the next century is not monstrous simply by virtue of its status as a non-species: posthuman monstrosity and its bodily forms are recognizable because they occupy the overlap between the now and the then, the here and the always: the annunciation of posthumanity is always premature and old news²³⁹.

D’après les auteures, la multiplication des « post- » montrerait l’incapacité des critiques à penser ce qui vient après, mais peut-être aussi ce qui est déjà là. Elles qualifient le posthumain de monstrueux en ce qu’il n’appartient à aucun temps donné, ni à l’avant, ni à maintenant, et ni à l’après. Le posthumain est, selon elles, une figure de l’entre-deux, hybride, qui échappe aux normes et au dualisme et s’en retrouverait en conséquence forcément monstrueuse. Son existence confère au concept de posthumanité une dimension paradoxale, notamment en ce qui concerne sa temporalité, et l’on voit combien il paraît malaisé d’en interpréter le « post- ».

Au regard de ces différentes perspectives sur le « post- », sur le *posthumain* et sur le *posthumain*, il apparaît que l’un des points de consensus est que l’humanisme aurait besoin d’être déconstruit (que ce soit en vue de son effacement ou de son évolution). Le posthumain devient le moyen théorique le plus efficace pour permettre cette déconstruction²⁴⁰. N. Campbell, A. O’Driscoll et M. Saren, par exemple, défendent l’idée de la nécessité d’une nouvelle définition de l’humain qui passerait par une telle déconstruction de l’humanisme :

Humanists tend to believe that the world is, by and large, moving towards increasing civilisation and progress. Technology is gradually improving the human lot throughout the world. Indeed, few nuanced critiques of humanism exist. We make the case that humanism needs to be deconstructed, not in a blithe, postmodern or discursive way; [...] humanism’s supposed universality and transparency masks the fact that it is an inherited, western and

239 Judith Halberstam et Ira Livingston (ed), *Posthuman Bodies*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, 2-3.

240 Pour R. Braidotti, cette approche déconstructive de l’humanisme permettrait de le dépasser : “The difficulties inherent in trying to overcome Humanism as an intellectual tradition, a normative frame and an institutionalized practice, lie at the core of the deconstructive approach to the posthuman”. (R. Braidotti, *op.cit.*, 30.)

relatively recent philosophical perspective of the world²⁴¹.

L'Homme serait non seulement une construction historique, mais également sociale, philosophique et genrée qui limiterait très fortement notre perception de ce qu'être humain pourrait vouloir dire. Il s'agit aussi de ne pas faire l'amalgame entre posthumain, technologie et augmentation (ce qui rappelle la pensée transhumaniste). Le posthumain ne devrait pas être perçu comme un moyen de dépasser ou d'améliorer l'humanité, mais bien comme la possibilité de proposer une nouvelle définition, plus englobante, de l'Homme, ou bien plutôt des humains. Mais en quoi cette nouvelle définition ne serait-elle pas tout autant une construction, donc forcément restrictive et fictionnelle ? En d'autres termes, comment le posthumain pourrait-il éviter les écueils qui semblent indissociables de l'humanisme ?

Pour certains critiques, il s'agirait d'envisager l'espace « post- » comme l'espace de l'Autre, et cette dimension pourrait nous permettre de commencer à répondre au paradoxe que nous venons de présenter. L'approche de Rosi Braidotti, notamment, est particulièrement pertinente dans notre étude. En effet, elle commence par exposer l'idée que le posthumain peut nous aider à dépasser les oppositions (ou peut-être les contradictions) binaires qui occupent l'espace de l'humanisme²⁴². Elle poursuit son analyse en expliquant que le travail de la réflexion autour de la notion du posthumain consisterait à penser non pas l'Homme, mais les êtres humains, et à dépasser ainsi l'idée d'un sujet ou d'une norme unitaire. La condition posthumaine, pour R. Braidotti, offre la possibilité de réconcilier de multiples identités qui existent déjà au sein du modèle humaniste mais qui n'y trouvent pas leur place²⁴³. La condition posthumaine doit prendre en compte la multiplicité, par exemple, des ethnicités, des identités sexuelles ou des sexualités pour former un système ouvert et cohérent. Dans un article antérieur, qui examine la constitution de la subjectivité d'un point de vue féministe, R. Braidotti utilise le concept de « sujet

241 N. Campbell, A. O'Driscoll et M. Saren, "The Posthuman: the End and the Beginning of the Human" in *Journal of Consumer Behaviour*, n°9, 2010, 90.

242 "Leaving behind the tensions that surround Humanism and its self-contradictory refutation is now a priority. Another option becomes increasingly desirable and necessary: posthumanism as a move beyond these lethal binaries." (R. Braidotti, *op.cit.*, 37.)

243 "As far as I am concerned, the challenge of the post-human condition consists in grabbing the opportunities offered by the decline of the unitary subject position upheld by Humanism, which has mutated in a number of complex directions. For instance: the cultural inter-mixity already available within our post-industrial ethno-scapes and the recompositions of genders and sexualities sizzling under the apparently sedate image of equal opportunities, far from being indicators of a crisis, are productive events." (*Ibid*, 54.)

nomade » pour rendre compte de son caractère multiple²⁴⁴. Les sujets nomades émergent des marges, « après la crise du sujet euro-centrique et phallo-centré²⁴⁵ », et ils naissent des « flottements, mouvements et multiples errances de nouveaux sujets²⁴⁶ ». En ce qui concerne le féminisme plus spécifiquement, R. Braidotti explique que son sujet

n'est pas La femme comme autre privilégié et spéculaire du masculin, mais plutôt les femmes, comme pluralité quantitative et multiplicité qualitative qui a pris ses distances avec la féminité classique comme institution et comme système de représentation. Elles ne se reconnaissent plus dans les modalités discursives d'un sujet passant pour universel²⁴⁷.

De plus, en s'appuyant sur les travaux d'Édouard Glissant, entre autres, elle ajoute que cette nouvelle forme de subjectivité « repose sur des processus d'hybridation, créolisation, nomadismes diffus - états de diffusion et de rencontres dynamiques²⁴⁸ ». Si l'on applique cette perspective à la construction du sujet posthumain (mais nous reviendrons sur cette notion par la suite), elle ne serait possible que grâce à l'inter-connectivité entre les individus et entre les identités, à la multiplication des systèmes de référentialité séparés par des frontières floues, et à une interdépendance entre tous ces éléments. La condition posthumaine ne chercherait qu'à élargir les limites de ce qui constitue l'humain en brouillant les éléments de référence au Même et à l'Autre. Dans cette optique, finalement, nous pourrions considérer le posthumain comme un moyen d'effacer le Même au profit de la multiplication et de la prévalence de l'Autre, c'est-à-dire *des* autres, qui formeraient une nouvelle norme, nécessairement trouble, même si cela peut paraître paradoxal. En effet, le trouble, selon Judith Butler qui l'applique au genre, est un élément perturbateur ou déstabilisateur parce qu'il va à l'encontre de la norme. Par exemple, une sexualité normative renforce la normativité du genre²⁴⁹. D'où une certaine peur liée au trouble : que met-il en lumière ? Que risque-t-il de faire perdre ? Le résultat s'apparente nécessairement à une sortie de la norme, ce qui peut paraître dangereux, même si, selon J. Butler, le trouble ne devrait pas avoir une seule valeur négative. Il révèle en fait une « crise ontologique²⁵⁰ »,

244 Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, Vol.2, n° 12, 2003, 28, consulté en ligne le 23/09/2014, URL : <www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>.

245 *Ibid*, 29.

246 *Ibid*, 29.

247 *Ibid*, 33.

248 *Ibid*, 34.

249 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [1990], New York, Routledge Classics, 2007, Préface de 1999, xi.

250 *Ibid*. Nous traduisons.

qui plus est « inévitable²⁵¹ ».

Ce point de vue est d'ailleurs développé par d'autres critiques, notamment par J. Halberstam et I. Livingston :

The posthuman does not necessitate the obsolescence of the human; it does not represent an evolution or devolution of the human. Rather it participates in re-distributions of difference and identity. The human functions to domesticate and hierarchize difference within the human (whether according to race, class, gender) and to absolutize difference between the human and the nonhuman. The posthuman does not reduce difference-from-others to difference-from-self, but rather emerges in the pattern of resonance and interference between the two²⁵².

Ce passage souligne l'une des différences qui nous paraît fondamentale entre l'humain et le posthumain : l'Homme (de l'humanisme), dans son fonctionnement et son rapport au monde, *exclut*, dans le sens où il fait des oppositions binaires la base de la catégorisation et de la hiérarchisation des autres qui l'entourent, y compris le posthumain ; le posthumain, par contre, *inclut*, c'est-à-dire qu'il cherche à contourner la division identité/altérité pour faire de l'autre une partie intégrante du même, y compris l'Homme. Il ne faudrait donc pas associer le posthumain à sa disparition, puisque l'on se rend compte que cette notion permet de l'englober, ce qui paraît logique puisque nous avons vu qu'elle s'inscrit dans une recherche de redéfinition de ce que veut dire être humain. Dans cette perspective, il n'y aurait pas opposition mais complémentarité.

1.3. ÉVOLUTIONS POSTHUMAINES ?

Si le posthumain déclenche parfois la peur, c'est bien souvent parce qu'il est indissociable d'un futur dominé par des entités posthumaines qui auraient asservi ce que l'on appelle l'humanité.

251 *Ibid*, xxix. Nous traduisons.

252 J. Halberstam, *op.cit.*, 10.

1.3.1. Un futur effrayant

Dans son livre *Our Posthuman Future*, Francis Fukuyama²⁵³ propose la vision d'un futur où l'humain est altéré de manière irrémédiable par le posthumain, ce qui pose essentiellement problème car il existerait une nature humaine à préserver :

[...] human nature exists, is a meaningful concept, and has provided a stable continuity to our experience as a species. It is, conjointly with religion, what defines our most basic values. Human nature shapes and constrains the possible kinds of political regimes, so a technology powerful enough to reshape what we are will have possibly malign consequences for liberal democracy and the nature of politics itself²⁵⁴.

Pour F. Fukuyama, le posthumain serait radicalement différent de l'humain. Il ne s'agirait pas que d'une de ses évolutions possibles, une forme différente de l'humain mais dans laquelle celui-ci subsisterait. Cette vision essentialiste ('human nature') impose un refus de tout changement qui semble restreindre d'emblée la discussion sur le posthumain²⁵⁵. De plus, F. Fukuyama indique que les biotechnologies changeraient non seulement la nature humaine, mais, ce faisant, auraient des conséquences redoutables sur la société dans son ensemble, et il donne notamment l'exemple de la démocratie libérale. Dans cette perspective, l'idée du posthumain serait à proscrire.

Dans son livre, il développe un aspect qui nous intéresse particulièrement : la relation à la mort. En effet, il écrit à ce propos :

People's relationship to death will change as well. Death may come to be seen not as a natural and inevitable aspect of life, but a preventable evil like polio or the measles. If so, then accepting death will appear to be a foolish choice, not something to be faced with dignity or nobility²⁵⁶.

253 Au moment de la publication de cet essai, F. Fukuyama a une position néo-libérale et néo-conservatrice. Il est depuis revenu sur certaines de ses positions, notamment en soutenant la candidature de Barack Obama en 2008.

Voir : Francis Fukuyama, "After Neoconservatism", *The New York Times Magazine*, February 19, 2006, consulté en ligne le 08/11/16, URL : <<http://www.nytimes.com/2006/02/19/magazine/after-neoconservatism.html>>.

254 Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future*, *op.cit.*, 7.

255 D'autres critiques soulèvent cette question de la nature humaine, mais en tenant un discours moins catégorique que celui de F. Fukuyama, comme, par exemple, Michèle S. Jean quand elle écrit : « [...] quelle est la limite à l'autotransformation biotechnologique de l'humain : y a-t-il une nature humaine à préserver, un seuil à ne pas dépasser ? » (Michèle S. Jean, « L'Homme biotech : Une problématique éthique internationale » in Jean-Pierre Béland (Dir.), *L'Homme biotech : humain ou posthumain ?* Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2006, 8.)

256 F. Fukuyama, *op.cit.*, 71.

Loin de considérer le dépassement de la mort comme une avancée dans l'évolution humaine, F. Fukuyama défend l'argument selon lequel perdre la possibilité de la mort reviendrait à renoncer à une partie de ce qui fait de nous des êtres humains, c'est-à-dire notre dignité²⁵⁷. Cependant, il semble que cette idée de la dignité humaine ne suffise pas à traiter de la question, comme Jean-Pierre Béland le souligne quand il résume la contradiction de son principe :

Ne sommes-nous pas devant une situation paradoxale [...] ? Le principe de la dignité humaine selon le transhumanisme nous force à reconnaître un possible posthumain en l'humain. Et, pourtant, le principe de la dignité humaine selon l'humanisme destine l'homme à ce qu'il est en tant qu'humain fragile et mortel²⁵⁸.

Si, en effet, selon l'humanisme, l'humanité est indissociable de la conscience de sa mort inéluctable, J.-P. Béland montre bien dans cette citation combien il serait aisé de prendre le contre-pied de ce principe en reconnaissant que la recherche d'un « remède » à la mort s'inscrit dans la tradition de la quête du bonheur, tout aussi indissociable de la dignité humaine²⁵⁹.

En fait, F. Fukuyama soulève la question de la morale, puisqu'à son sens, il est impossible que la biotechnologie et ses applications en relèvent :

What is ultimately at stake with biotechnology is not just some utilitarian cost-benefit calculus concerning future medical technologies, but the very grounding of the human moral sense, which has been a constant ever since there were human beings²⁶⁰.

Un individu qui accepterait les avancées permises par la biotechnologie renoncerait par là-même à sa morale, c'est-à-dire, selon F. Fukuyama, à une part de son humanité. Le fait qu'il parle de morale et non d'éthique est d'ailleurs symptomatique. Dans son livre, il met en garde contre la possibilité de succomber à une nouvelle forme d'eugénisme introduite par la génétique et il prend, entre autres, l'exemple des bébés sur mesure (*designer babies*)

257 Lors d'une conférence à Cerisy en juin 2016, François-David Sebbah pose aussi la question : le posthumain perd-il quelque chose avec la perte de la mortalité ? Il interroge l'idée selon laquelle, pour rester dans la signifiante, l'Homme se fait interpellé par la vie ou la mort d'autrui, en se référant à Lévinas, ou en reprenant le concept du clos et du fermé chez Bergson.

258 J.-P. Béland, *op.cit.*, 28.

259 À ce sujet, voir également l'article de Georges A. Legault, « Le discours philosophique en regard de la biotechnologie », in *L'homme biotech, op.cit.*

260 F. Fukuyama, *op.cit.*, 102.

pour en montrer les dangers²⁶¹. La question de l'éthique est fondamentale, et il semble important de souligner sa prévalence dans les débats qui entourent le posthumain et les nouvelles technologies en général. Cependant, là où F. Fukuyama met en évidence une apparente incompatibilité des avancées technologiques et de la sauvegarde de la nature humaine, J.-P. Béland s'interroge²⁶² :

Y a-t-il une dignité humaine à préserver, un seuil à ne pas dépasser au risque de « sortir de l'humanité » ? Peut-on protéger la dignité de l'être humain (fondement humaniste) tout en transformant cet humain (ouverture posthumaniste) ? Le concept de dignité humaine est-il incompatible avec le projet de modifier l'homme par la technique²⁶³ ?

La question est complexe et on voit mal comment y donner une réponse claire et définitive. Il ne s'agirait donc pas de qualifier l'ouverture posthumaniste, que refuse F. Fukuyama, de nécessairement contraire à l'éthique²⁶⁴.

Enfin, voici le noir portrait du monde posthumain tel que F. Fukuyama l'envisage :

Many assume that the posthuman world will look pretty much like our own – free, equal, prosperous, caring, compassionate – only with better health, longer lives, and perhaps more intelligence than today.

But the posthuman world could be one that is far more hierarchical and competitive than the one that currently exists, and full of social conflict as a result. It could be one in which any notion of “shared humanity” is lost, because we have mixed human genes with those of so many other species that we no longer have a clear idea of what a human being is. It could be one in which the median person is living well into his or her second century, sitting in a nursing home hoping for an unattainable death. Or it could be the kind of soft tyranny envisioned in *Brave New World*, in which everyone is healthy and happy but has forgotten the

261 *Ibid*, 72-93.

262 Le débat est aujourd'hui très large, et nous ne pouvons tout mentionner. Nous le limitons ici à une discussion entre F. Fukuyama et J.-P. Béland, mais de nombreux autres commentateurs ont discuté de ces questions, comme Jacques Testard, Jean-Michel Besnier, Bertrand Jordan ou Jeremy Rifkin, entre autres. Voir : Jacques Testard, *Faire des enfants demain*, Paris, Le Seuil, 2014 ; Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Paris, Hachette Littératures, collection "Haute tension", 2009 ; Bertrand Jordan, *Les imposteurs de la génétique*, Paris, Seuil, 2000 ; Jeremy Rifkin, *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, USA, Palgrave Macmillan, 2011.

263 J.-P. Béland, *op.cit.*, 13-14.

264 Il semble intéressant de préciser que pour Fukuyama, il est nécessaire de chercher par tous les moyens à éviter ce futur *a priori* dépourvu d'humanité, et il suggère l'idée que la seule solution est que les institutions se chargent de réguler avec rigueur les biotechnologies : “In the face of the challenge from a technology like this, where good and bad are intimately connected, it seems to me that there can be only one possible response: countries must regulate the development and use of technology politically, setting up institutions that will discriminate between those technological advances that promote human flourishing, and those that pose a threat to human dignity and well-being. These regulatory institutions must first be empowered to enforce these discriminations on a national level, and must ultimately extend their reach internationally”. (Fukuyama, *op.cit.*, 182.)

meaning of hope, fear, or struggle.

We do not have to accept any of these future worlds under a false banner of liberty, be it that of unlimited reproductive rights or of unfettered scientific inquiry. We do not have to regard ourselves as slaves to inevitable technological progress when that progress does not serve human ends²⁶⁵.

Ce passage, qui conclut son livre, soulève des points qui se révèlent problématiques. Dans le premier paragraphe, il propose une vision transhumaniste de ce que pourrait être un monde posthumain (de meilleures conditions de santé, une plus longue espérance de vie, une capacité d'intelligence plus grande). Il ne faut pas faire l'amalgame entre cette perspective idyllique du futur et ce qui relève effectivement du posthumain. Ce paragraphe est peut-être volontairement simpliste, puisqu'il qualifie également notre monde de « libre, équitable, prospère, attentionné, charitable », ce qui est une lecture tout à fait utopiste de notre société.

F. Fukuyama soulève ensuite la question de la hiérarchie et de la possibilité qu'elle soit exacerbée dans un futur posthumain. Ce point est très important au vu du monde dans lequel nous vivons, au sein duquel les inégalités se creusent. Les avancées technologiques pourraient en effet accroître les inégalités de manière exponentielle si elles ne sont disponibles que pour une petite partie de la population mondiale. Cependant, il faut noter que la hiérarchie a toujours fait partie intégrante de notre système social.

Il poursuit en développant l'idée que nous risquons de perdre notre « humanité commune », notamment, semble-t-il, à cause d'une trop grande hybridité. Mais de quelle humanité parle-t-il ? En effet, peut-on vraiment dire dans le monde actuel qu'il existe une humanité commune ? N'est-elle pas déjà, à de multiples égards, plurielle (ce qui est la base même d'une possible évolution posthumaine) ? L'hybridité pourrait même permettre une expérience plus élargie de ce que serait cette humanité que nous partageons tous, tout en faisant attention à ne pas tomber dans l'extrême inverse qui poserait le futur posthumain comme un espace utopique. L'angoisse de l'hybridation entre le même et l'autre que l'on peut percevoir dans son propos est très symptomatique de cette approche rétrograde.

Selon F. Fukuyama, le futur posthumain met en péril la démocratie telle que nous la connaissons, et il insiste sur le fait que le posthumain pourrait potentiellement nous faire tomber dans un système totalitaire et tyrannique. En prenant l'exemple de *Brave New*

265 *Ibid*, 218.

*World*²⁶⁶, il tente de montrer à quel point la perte, entre autres, de la peur, au même titre que la perte de la mort, qu'il mentionne à nouveau, risque de nous faire perdre notre humanité. Dans le dernier paragraphe, il avance l'argument que vivre dans un futur posthumain transformerait les êtres humains en esclaves de la science et des avancées technologiques, et qu'il serait impossible de qualifier une telle société de libre, raison pour laquelle il la rejette avec force.

Jean-Pierre Béland rappelle toutefois qu'il ne faut pas oublier la dimension langagière quand on parle du posthumain :

L'idéal visé de la « posthumanité » paraît ainsi contredire le principe humaniste de la dignité humaine qui commande de ne pas réduire l'être humain à l'état de simple moyen technologique en vue d'une fin autre que lui-même. C'est un piège du langage en ce sens qu'un humain vivant 200 ans avec une intelligence décuplée est toujours un humain. Fukuyama tombe dans ce piège et s'oppose fermement à la transformation technologique de l'être humain en affirmant que le transhumanisme est l'idéologie technophile la plus dangereuse du monde. [...] Fukuyama propose de rendre la nature humaine inaltérable en vue d'en faire une fin recherchée. Mais le posthumain n'est-il pas un piège du langage²⁶⁷ ?

Bien que F. Fukuyama développe des points intéressants dans son analyse, il s'enferme dans une perspective trop essentialiste et il rejette l'idée du posthumain dans son ensemble. Par ailleurs, l'idée selon laquelle le posthumain tient aussi à une question de langage permet de souligner l'intérêt de travailler sur ses représentations fictionnelles.

1.3.2. Le futur comme espace des possibles

Intéressons-nous à présent à une vision du futur posthumain plus positive. En effet, d'un point de vue radicalement opposé, les transhumanistes défendent l'idée d'un futur posthumain inévitable, mais dans une perspective positive, voire positiviste. Ainsi, l'un des théoriciens du transhumanisme, Ray Kurzweil, a écrit de nombreux articles et livres à ce sujet²⁶⁸, et il y décrit sa conception du futur de façon très détaillée, allant jusqu'à avancer des dates pour certains événements. Pour lui, il est inutile de refuser d'altérer la nature humaine grâce à la technologie :

266 Aldous Huxley, *Brave New World* (1932), London, Vintage Books, 2014, 229p.

267 J.-P. Béland, *op.cit.*, 22.

268 Entre autres : *The Age of Intelligent Machines*, MIT Press, 1990 ; *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, New York, Penguin, 2005.

Fundamentalism takes many forms, but they all resist the idea that human nature is changeable. Instead, its proponents are wedded to an unyielding view of humanity, tied to tradition and fearful of development. The forms that concern me here are fundamentalist humanism and naturalism, which take an extreme reverential view of human nature and of the natural world respectively and oppose any interference with them. Both movements are anti-technology, so the modern world must be an alarming place for them. There is no denying the extraordinary pace of development²⁶⁹.

R. Kurzweil qualifie la résistance à une quelconque altération de la nature humaine de fondamentaliste, ce qui pourrait le faire, à tort, paraître progressiste. S'il reconnaît les problèmes d'ordre éthique qui peuvent se poser, il pense qu'il faut au contraire, puisqu'il estime qu'une évolution d'ordre non-biologique est inévitable, réfléchir aux moyens éthiques d'accompagner cette évolution, et non pas de l'empêcher²⁷⁰.

R. Kurzweil décrit cette évolution posthumaine comme une convergence entre l'homme et la machine :

So will computers be smarter than humans? It depends on what you consider to be a computer and what you consider to be human. By the second half of the 21st century, there will be no clear distinction between the two. [...] Although some contemporary observers consider the prospect of merging with our technology disconcerting, I believe that by the time we get there, most of us will find it very natural to expand in this way our experiences, our minds and our possibilities²⁷¹.

Par ailleurs, R. Kurzweil insiste sur le fait que les changements liés à la technologie vont, au cours du XXI^e siècle, s'accélérer de façon exponentielle plutôt qu'au rythme actuel, et il est difficile, pour cette raison, de réussir à visualiser ce que pourrait être cet être « amélioré »²⁷². Cette évolution, pour lui inéluctable, est bien loin de marquer une rupture avec la nature humaine, elle s'inscrit dans ce que veut dire « être humain », c'est-à-dire chercher à dépasser ses limites :

Human experience is marked by a refusal to obey our limitations. We've escaped the ground, we've escaped the planet, and now, after thousands of years of effort, our quest to build machines that emulate our own appearance, movement and intelligence is leading us to the

269 Ray Kurzweil, "Let's Not Go Back To Nature" *New Scientist*, 3/3/2007, Vol. 193 Issue 2593, 19.

270 À ce sujet, voir Dorian Neerdael, « Singularité », dans G. Hottois, J.-N. Missa et L. Perbal (dir.), *Encyclopédie du trans/posthumanisme. L'humain et ses préfixes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015, 438-442.

271 Ray Kurzweil, "Will My PC Be Smarter Than I Am?" *Time*, 6/19/2000, Vol. 155 Issue 25, 82.

272 Ray Kurzweil, "Human 2.0." *New Scientist*, 9/24/2005, Vol. 187 Issue 2518, 32-37.

point where we will escape the two most fundamental confines of all: our bodies and our minds²⁷³.

L'évolution posthumaine ne représenterait alors qu'une étape supplémentaire dans le processus de dépassement du corps humain, et également de son esprit.

Selon R. Kurzweil, cette opération d'amélioration de l'espèce humaine a déjà commencé :

We're already in the early stages of augmenting and replacing each of our organs, even portions of our brains with neural implants, the most recent versions of which allow patients to download new software to their implants from outside their bodies²⁷⁴.

Nous vivons effectivement dans une société où la technologie permet de remédier à certaines défaillances biologiques du corps humain : le stimulateur cardiaque, par exemple, est devenu quasiment banal. Les dernières décennies ont ainsi été le théâtre de grandes améliorations dans le domaine médical, avec, par exemple, les prothèses, ou les implants cochléaires.

Dans ses livres, R. Kurzweil développe le concept de la « singularité », c'est-à-dire le moment à venir où l'humanité transcenderait sa biologie grâce à la technologie et où l'intelligence serait indifféremment artificielle et humaine²⁷⁵. Ce changement se produirait d'après lui dans un futur proche, et il avance la période des années 2030 comme marqueur pour l'espèce humaine qui deviendrait alors majoritairement non-biologique²⁷⁶. Cette évolution lui serait par ailleurs spécifique, et deviendrait une nouvelle caractéristique de sa nature.

Les critiques de la pensée de R. Kurzweil ne manquent pas, et ce même parmi les techno-enthousiastes²⁷⁷. Il faut insister sur le fait que son point de vue peut être qualifié d'extrémisme technologique. Des critiques plus modérés, comme Dominique Lecourt,

273 Ray Kurzweil, "Robots 'R' Us", *Popular Science*, Sep 2006, Vol. 269 Issue 3, 54-57.

274 R. Kurzweil, article cité, 2005, 32-37.

275 "We are making exponential progress in every type of information technology. Moreover, virtually all technologies are becoming information technologies. If we combine all of these trends, we can reliably predict that, in the not too distant future, we will reach what is known as The Singularity. This is a time when the pace of technological change will be so rapid and its impact so deep that human life will be irreversibly transformed. We will be able to reprogram our biology, and ultimately transcend it. The result will be an intimate merger between ourselves and the technology we are creating." (R. Kurzweil, article cité, 2005, 32-37.)

276 "By the 2030s, we will be more non-biological than biological. Will that make us less human? I don't believe so. We have always extended our physical and mental reach with technology in a way that no other species has." (R. Kurzweil 2007, 19.)

montrent que, sans pour autant être aussi pessimiste que Fukuyama, tout le monde n'a pas une vision de l'avenir aussi techno-optimiste que celle de R. Kurzweil²⁷⁸.

Les évolutions possibles vers le posthumain en soulignent également la multiplicité. Rosi Braidotti commente cet aspect quand elle écrit :

Not all of us can say, with even a modicum of certainty, that we have actually become posthuman, or that we are only that. Some of us insist on feeling quite attached to the 'human', that creature familiar from time immemorial who, as a species, a planetary presence and a cultural formation, spells out specific modes of belonging. Nor could we explain, with any degree of accuracy, by which historical contingency, intellectual vicissitudes or twists of fate, we have entered the posthuman universe. And yet, the idea of the posthuman by now enjoys widespread currency in the era known as the anthropocene. It elicits elation in equal measure to anxiety and it stimulates controversial cultural representations²⁷⁹.

Si la première phrase fait évidemment référence de manière humoristique au titre, provocateur, de K. Hayles, *How We Became Posthuman*, R. Braidotti laisse également entrevoir l'idée que le posthumain ne serait pas une fin en soi, dans le sens où nous ne serions jamais « que » ça. Ainsi, être posthumain pourrait n'être qu'une identité parmi d'autres, qui se superposerait aux autres couches qui nous constituent en tant qu'êtres. La philosophe souligne ensuite qu'il est difficile d'accepter l'apparent abandon de modes d'appartenances qui semblent avoir toujours été, ce que sous-entendrait le dépassement d'un caractère humain. Nous avons vu que le posthumain fait peur pour de multiples raisons, la principale étant sans doute l'incertitude de la suite, c'est-à-dire de ce qui n'est pas familier. En conséquence, il est source d'angoisse car il ouvre la voie sur de multiples inconnus. R. Braidotti insiste aussi sur l'idée selon laquelle ce nouveau stade que nous aurions atteint ne serait finalement que le fruit du hasard, inexplicable, et dont il serait impossible de prédire l'évolution. Enfin, elle rappelle le rapport avec l'anthropocène, et si ce terme est parfois rejeté car jugé trop anthropocentrique, il est important de faire le lien entre le posthumain et la conscience de l'influence de l'espèce humaine sur la planète, et

277 Par exemple, Mitch Kapor, à l'origine, dans les années 1980, du programme informatique « Lotus », logiciel qui a révolutionné la façon dont les ordinateurs personnels sont utilisés dans le monde de l'entreprise, considère que l'idée de la « singularité » s'apparente plutôt à une croyance religieuse. (Voir Brian O'Keefe, « The Smartest (or the Nuttiest) Futurist on Earth », *Fortune*, 14 May 2007, consulté en ligne le 16/05/2019, URL : <https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/2007/05/14/100008848/>.)

278 D. Lecourt, *op.cit.*, 64.

279 R. Braidotti, *op.cit.*, 186.

donc sur elle-même, ce qui s'ajoute à la conscience de la possibilité de sa propre extinction.

R. Braidotti ajoute que le sujet posthumain aurait une identité en construction, ou en devenir :

We are becoming posthuman ethical subjects in our multiple capacities for relations of all sorts and modes of communication by codes that transcend the linguistic sign by exceeding it in many directions. At this particular point in our collective history, we simply do not know what our enfolded selves, minds and bodies as one, can actually do. We need to find out by embracing an ethics of experiment with intensities. The ethical imagination is alive and well in posthuman subjects, in the form of ontological relationality. [...]

In other words, to be posthuman does not mean to be indifferent to the humans, or to be de-humanized. On the contrary, it rather implies a new way of combining ethical values with the well-being of an enlarged sense of community, which includes one's territorial or environmental inter-connections²⁸⁰.

Le devenir du sujet posthumain dépendrait de tant de paramètres différents qu'il serait illusoire de penser que nous avons pleinement conscience de ce qu'il peut être. Les possibilités paraissent infinies, et, pour la plupart, encore impossibles à représenter car elles dépasseraient notre entendement. Finalement, la seule question vraiment importante semble être celle de l'éthique, et R. Braidotti y répond en montrant que si notre système de représentation est basé sur l'opposition entre le Même et l'Autre, celui du posthumain repose sur une approche élargie du concept d'Homme qui se fonde sur l'alliance du Même et de l'Autre. Le posthumain serait en conséquence synonyme d'ouverture et de potentiel encore difficiles à (se) représenter.

La multiplicité des approches (féministes, humanistes, anti-humanistes, transhumanistes, posthumanistes, ...) contribue à brouiller encore davantage les pistes de définition. De nombreux ouvrages posent la question de savoir ce que le posthumain désigne, mais peu de critiques s'essaient finalement à en donner une définition succincte et qui serait acceptée par tous. Les termes et les définitions font l'objet d'articles, qui se complètent ou se contredisent, et peuvent parfois donner l'impression d'une certaine aporie.

Certains aspects sont cependant majeurs pour notre étude. D'abord, le posthumain correspond à une rupture épistémique fondée sur la technique (notamment l'usage de la bombe nucléaire, l'essor de la cybernétique, et plus précisément de l'ordinateur), et à une

280 *Ibid*, 190.

rupture temporelle. Il s'accompagne d'une remise en question de l'anthropocentrisme (que l'on peut lier par certains aspects à l'anti-humanisme) et de la nécessité de déconstruire l'humanisme (mais pas forcément de rompre avec lui). D'ailleurs, le posthumain est une figure de l'altérité basée sur l'inclusion (et non sur l'exclusion comme l'Homme). Ensuite, ce concept apparaît dans le contexte de la mondialisation et du capitalisme, dans une société où l'on questionne de plus en plus l'influence de l'espèce humaine sur le monde, d'autant plus que l'on est entré dans une ère qui peut être qualifiée d'anthropocène. Enfin, la question de la représentation est primordiale puisqu'il opère au niveau des discours et des récits, et elle révèle à la fois la peur et l'enthousiasme qui caractérisent les visions d'un avenir posthumain tour à tour diabolisé et idéalisé.

2. Sociétés posthumaines

Les romans du corpus mettent en fiction différents types de sociétés posthumaines, que nous allons étudier dans cette sous-partie. Celles-ci ont des points d'accroche communs, mais offrent aussi des perspectives différentes de ce que le posthumain veut dire, et de ce qu'il figure, et les personnages qui peuplent les diégèses nous ressemblent parfois de manière surprenante et troublante. En effet, ils ne portent pas, *a priori*, de marque visible de leur posthumanité sur leurs corps²⁸¹. Comme S. Dougherty le rappelle quand il cite Katherine N. Hayles pour parler des formes de la corporéité posthumaine :

[...] you don't need electronic prosthetic devices attached to your body or silicon chips implanted in your head to be posthuman. As Hayles argues, "[w]hether or not interventions have been made on the body, new models of subjectivity emerging from such fields as cognitive science and artificial life imply that even a biologically unaltered Homo sapiens counts as posthuman"²⁸².

La dimension posthumaine ne doit pas forcément être associée à l'augmentation ou l'altération du corps (bien qu'il y en ait aussi de nombreux exemples dans le corpus). Dans les romans du corpus, un lecteur peu averti pourrait ne pas se rendre compte que la grande majorité des personnages peuvent être qualifiés de posthumains. Si l'on prend, rapidement,

281 La corporéité posthumaine fera l'objet du quatrième chapitre, mais notons dès à présent qu'elle constitue un des lieux privilégiés de l'hybridation.

282 S. Dougherty, *op.cit.*, 85.

l'exemple de *Never Let Me Go*, la posthumanité des clones paraît évidente. Que dire, cependant, du reste de la population, qui récolte leurs organes pour vivre plus longtemps ? Les êtres fabriqués ou recomposés qui en résultent sont en fait aussi posthumains que les clones.

Trois thèmes sont récurrents dans les sociétés de posthumains qui peuplent le corpus : tout d'abord, et cela semble aller de soi, l'omniprésence de la technologie dans la vie quotidienne des personnages, ensuite, les conséquences négatives de la mondialisation et de la logique capitaliste, et, enfin, la question du contrôle, à la fois du point de vue étatique, mais aussi pour les personnages qui tentent de se rebeller contre le système.

2.1. SOCIÉTÉS TECHNOLOGIQUES

Les sociétés posthumaines sont d'abord marquées par le niveau d'avancement des techniques mises au point par l'être humain pour améliorer ses conditions de vie, à un point tel qu'il ne peut souvent plus s'en passer.

2.1.1. Les avancées scientifiques

L'univers de la trilogie *MaddAddam* est riche, et nous y trouvons plusieurs modèles de sociétés que nous pouvons qualifier de posthumaines. La première société à laquelle nous nous retrouvons confrontés est celle des habitants des *compounds*. En effet, nous suivons la narration de Jimmy, dont le père, généticien, travaille pour une entreprise de HelthWyzer, ce qui permet à sa famille de vivre dans un *compound*, un quartier riche et équipé des dernières technologies²⁸³ (*OC*, 25). Le roman s'inscrit dans un monde ultra-technologique, mais, à lire les remarques d'un généticien comme Anthony Griffiths, les avancées proposées par Atwood ne sont pas réalistes. Pour lui, Atwood s'est appuyée sur les idées popularisées par les médias pour imaginer ce monde, mais n'a pas vérifié

283 Bien que ce roman critique à de nombreux égards les dérives occasionnées par la technologie, Atwood précise dans un entretien : "Please don't make the mistake of thinking that *Oryx and Crake* is anti-science. Science is a way of knowing, and a tool. Like all ways of knowing and tools, it can be turned to bad uses. And it can be bought and sold, and it often is. But it is not in itself bad. Like electricity, it's neutral". (Margaret Atwood, "An Interview with Margaret Atwood", May 2003, consulté le 10/09/15, URL : <<http://www.writerswrite.com/books/interview-with-margaret-atwood-50120031>>.)

l'exactitude des avancées de la science sur lesquelles il se baserait auprès de véritables scientifiques. Il est particulièrement dubitatif quant au sort de la génétique dans le récit²⁸⁴. Toutefois, si, d'un point de vue purement scientifique, il y a quelques incohérences, Earl Ingersoll rappelle que ce n'est pas là que réside l'intérêt du roman :

Although eco-scientists, environmentalists, and geneticists might quibble with the depth of her "homework," Atwood provides the foundation of a future world that seems a believable extrapolation of contemporary nightmares²⁸⁵.

Durant toute son enfance et son adolescence, Jimmy, personnage central de *Oryx and Crake*, grandit ainsi dans la société élitiste et ultra-technologique des *compounds*, et, bien qu'il ne parvienne pas à entrer dans une université très renommée, il continue à fréquenter ce type de lieux, comme, par exemple, lorsqu'il rend visite à Crake, son meilleur ami, étudiant à Watson-Crick :

Watson-Crick was known to the students there as Asperger's U, because of the high percentage of brilliant weirdos that strolled and hopped and lurched through its corridors. Demi-autistic, genetically speaking; single-track tunnel-vision minds, a marked degree of social ineptitude – these were not your sharp dressers – and luckily for everyone there, a high tolerance for mildly deviant public behaviour. (*OC*, 228)

Les étudiants brillants de la meilleure université des *compounds* en constituent la prochaine génération. Ils sont caractérisés par une très grande intelligence, et sont capables d'innover dans leurs domaines de spécialité. Leurs capacités intellectuelles semblent prévaloir sur tout le reste, notamment sur leurs compétences sociales. Jimmy emploie l'adjectif « autistique »²⁸⁶ pour les qualifier, ce qui montre leur difficulté à communiquer ou à avoir des interactions sociales qui s'inscriraient dans la norme. Nous pouvons les comparer à des génies qui seraient réduits à leurs cerveaux. Par ailleurs, ces personnages ont conscience de leur différence et de la hiérarchisation sociale que cette organisation sociétale entraîne, ce qui est mis en avant par l'attitude de Crake vis-à-vis de Jimmy :

Jimmy was becoming annoyed by Crake's way of introducing him – "This is Jimmy, the

284 Anthony Griffiths, "Genetics According to *Oryx and Crake*", *Canadian Literature*, n°181, 2004, 192-195.

285 Earl G. Ingersoll, "Survival in Margaret Atwood's Novel *Oryx and Crake*", *Extrapolation*, Vol. 45, n°2, 2004, 164.

286 Le chapitre dont ce passage est tiré s'intitule d'ailleurs « Asperger's U ».

neurotypical” – but he knew better than to show it. Still, it seemed to be like calling him a Cro-Magnon or something. Next step they’d be putting him in a cage, feeding him bananas, and poking him with electropods. (*OC*, 239)

Pour Jimmy, les étudiants de Watson-Crick s’apparentent à des scientifiques, prêts à mener des expériences sur les gens qu’ils jugent moins intelligents qu’eux. La référence au Cro-Magnon, ainsi qu’au singe, nous fait penser qu’ils les placent au même niveau que des animaux, ou que des êtres « primitifs ». C’est l’intelligence de ces étudiants et leur capacité à pouvoir innover dans le domaine des biotechnologies qui les propulsent en haut de l’échelle sociale. Par ailleurs, puisque la planète est surpeuplée et que les ressources naturelles sont en passe de manquer, l’espoir d’une amélioration des conditions de vie planétaires repose uniquement sur les progrès de la génétique, et des technologies de pointe en général, même s’il semble également qu’un point de non-retour ait été atteint²⁸⁷.

Dans la première partie de *The Stone Gods* (“Planet Blue”), les personnages vivent dans un monde régi par l’entreprise, justement nommée MORE, un monde où les avancées scientifiques « augmentent » les capacités humaines et ont mis fin à la vieillesse, grâce à une opération qui permet de figer (“to Fix²⁸⁸”) le corps à un certain âge. La jeunesse du corps, surtout des femmes, est donc devenu la norme, et cette société a de fait atteint l’immortalité. Les scientifiques y sont des personnalités estimées²⁸⁹, car ce sont eux qui permettent aux habitants de conserver des conditions de vie agréable. La nourriture qu’ils consomment, par exemple, n’est plus produite de manière naturelle²⁹⁰.

Cependant, l’héroïne, qui tente de résister au système, porte un regard ironique et très souvent désapprouvateur sur ses contemporains, et elle indique rapidement que, selon elle, “Science can’t fix everything, though” (*SG*, 9). Cet emploi du verbe “to fix”, en opposition à “to Fix”, lui permet de critiquer de manière sarcastique l’idée selon laquelle les avancées de la science auraient amélioré la société et l’espèce humaine en général. Son point de vue est minoritaire, et les conséquences des avancées technologiques sont immédiatement repérables dans la vie de tous les jours, en particulier dans l’espace de la

287 C’est du moins l’avis d’un certain nombre de personnages dans la trilogie : Crake, par exemple, s’en sert comme justification pour répandre le virus qui va éradiquer la population humaine (voir ici, pp. 56-57).

288 L’emploi du verbe ‘to fix’ est particulièrement intéressant de par sa polysémie, puisqu’il peut aussi signifier « réparer » pour un appareil, ce qui souligne le rapport et l’interaction homme/machine.

289 “A scientist steps forward. That’s better. Scientists are automatically reassuring.” (*SG*, 4.)

290 L’héroïne décrit ce monde ainsi : “[...] a world that clones its meat in the lab and engineers its crops underground”. (*SG*, 8.)

ville, qui s'appelle Tech City. Les lieux, les objets et les individus y sont connectés par des interfaces, comme le montre l'exemple des amendes de stationnement :

The meter then photographs your licence plate, connects to your Parking Account, which you must keep in credit at all times, and sends a digital receipt to your HomeScreen or your WorkScreen, whichever you have nominated. That's all there is to it, unless you run late, in which case the meter will laser-light your windshield in such a way as to make it impossible for you to drive off without accepting the Penalty. (SG, 10)

Il s'agit d'une société écranique²⁹¹, dans laquelle il est impossible d'échapper aux écrans et aux messages qu'ils imposent à la vue de l'utilisateur²⁹², comme le souligne l'image du pare-brise à travers lequel il est impossible de voir si l'amende est impayée. Les robots sont également omniprésents dans le paysage urbain²⁹³ : ils ont remplacé les policiers et les gendarmes, les employés de maison, les nourrices, les garagistes, les prostitués, pour ne citer que les exemples donnés par Billie (SG, 14). La population dépend entièrement de leurs services pour continuer à vivre dans les mêmes conditions, puisque toutes les tâches subalternes leur sont attribuées²⁹⁴.

Cloud Atlas est composé de plusieurs récits qui se déroulent à des époques et dans des lieux différents. Nous nous intéressons ici plus spécifiquement à un de ces récits, "An Orison of Sonmi-451".

L'intrigue de ce chapitre se passe dans un futur relativement proche, dans un pays qui représenterait une version de la Corée et qui s'appelle Nea So Copros. David Mitchell y dépeint un monde ultra-technologique, où les progrès scientifiques, particulièrement en matière de génétique, font partie de la vie quotidienne des personnages. En effet, les êtres modifiés génétiquement sont nombreux, et banalisés au point que l'on modifie des animaux

291 Voir Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris, Éd. Le Seuil, coll. La couleur des idées, 2007, 361p.

292 Cette dimension nous fait d'ailleurs penser au deuxième épisode de la série *Black Mirror*, dans laquelle les personnages doivent payer un certain nombre de crédits pour pouvoir éteindre leur écran, sans quoi ils ne peuvent même pas détourner le regard, c'est-à-dire qu'ils sont prisonniers des images diffusées en quasi-permanence (sauf pendant les quelques heures de repos). (*Black Mirror*, saison 1, épisode 2, réalisé par Euros Lyn, Channel 4, 2011.)

293 "Bots are a typical happening on a typical road here in Tech City, because Tech City is where every single robot in the twenty-two geo-cities of the Central Power is designed and made. Naturally, or unnaturally, I suppose, we have a lot of them." (SG, 14.)

294 Le personnage de Spike, le Robo *sapiens*, appartient à une catégorie différente de robots, capables de penser par eux-mêmes, et fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre sur la typologie des figurations posthumaines.

dans le seul but de pouvoir les chasser²⁹⁵. Nous suivons la narration de Sonmi, un clone²⁹⁶ qui raconte son histoire à un archiviste. Lors de son passage au service de Boom-Sook, elle rencontre Hae-Joo qui se présente ainsi :

Both parents were only natural conceptions, he confessed, who sold their second child quota and spent the dollars on having Hae-Joo genomed properly, which let him aim for his cherished career in Unanimity. (CA, 237)

Le personnage éprouve une certaine honte à évoquer le statut de ses parents qui n'ont pas été modifiés génétiquement ("only", "confessed"). Son propre génome a été modifié grâce à leur sacrifice, et nous comprenons l'importance de cette manipulation génétique dans cette société, car sans celle-ci l'individu perd de sa valeur²⁹⁷. Le fait que les parents ont « échangé » la possibilité d'avoir un second enfant contre « l'amélioration » du premier indique l'absence de valeur d'une vie non-modifiée au sein de cette société, évidemment eugéniste²⁹⁸. Nous pouvons bien sûr y voir un exemple évident des représentations classiques, et dystopiques, de ce que pourrait être une société posthumaine, en prenant en compte ses « qualités » (éradication de certaines maladies génétiques par exemple), mais surtout ses défauts (un individu n'a de la valeur que s'il est conçu pour en avoir).

Autre facette très fréquente dans les sociétés posthumaines, la chirurgie esthétique est anodine à Nea So Copros, comme le montre cette citation : "There is no point describing their features: they underwent facescaping monthly" (CA, 218), ce qui veut dire que l'apparence physique des personnages est toujours changeante. C'est bien une « ère du "design de soi" [qui] s'esquisse au travers des taxonomies humaines²⁹⁹ » du roman. Il faut d'ailleurs noter que cette dimension permet à l'héroïne de passer presque inaperçue, malgré son apparence de clone³⁰⁰ :

A ruby-freckled woman with a teenage complexion but tell-tale older eyes apologized for

295 "How dopey, asked Fang, were these predators genomed down to make them safe for the tourists to hunt? Boom-Sook's pride was pricked: he retorted that he only hunted animals whose viciousness was genomed up." (CA, 222.)

296 Le statut des clones est particulier dans *Cloud Atlas*, et nous reviendrons plus en détails sur la question, mais il faut savoir qu'ils s'apparentent à des sortes d'esclaves.

297 Louise Economides écrit d'ailleurs : "Nea So Copros is a society which enforces social domination at a genetic level" (Louise Economides, "Recycled Creatures and Rogue Genomes: Biotechnology in Mary Shelley's *Frankenstein* and David Mitchell's *Cloud Atlas*", *Literature Compass*, Vol. 6, n° 3, 2009, 619).

298 Ce qui fait penser au film *Gattaca*, Andrew Niccol, Jersey Films, 1997.

299 Claire Larsonneur, « En l'espèce ? Variations sur l'humain dans la littérature britannique contemporaine (Mitchell, Winterson) », *Otrante : Mutations 1 : Corps posthumains*, automne 2015, n°38, 138.

disturbing me. ‘Look, I’m a media fashion-scout,’ she said, ‘call me Lily. I’ve been spying on you!’ and she giggled. ‘But that’s what a woman of your courage, your flair, but most of all your *prescience*, my dear, must expect, wouldn’t you say?’

I was very confused.

She said I was the first consumer she’d seen to do the whole way and facescape like a well-known service fabricant. ‘Lesser strata,’ she said, solemnly, ‘may call it brave, I call it genius.’ (CA, 237-238³⁰¹)

La situation est évidemment très ironique, puisque ce personnage féminin pense que Sonmi est une personne ordinaire qu’une opération a fait prendre les traits du modèle de clones Sonmi. L’omniprésence de la chirurgie esthétique lui permet alors de se cacher au grand jour. Cette dimension révèle une certaine superficialité de la part des membres de cette communauté, mais elle n’est pas développée outre mesure dans le roman, car la chirurgie est plutôt utilisée pour des effets de mode plus que pour modifier le corps en profondeur (comme c’est le cas dans *The Stone Gods*).

Selon Louise Economides, les avancées technologiques ne témoignent pas de l’avancement de la civilisation dans le roman :

The clash between primal and technologically advanced cultures enacted in the first, hinge, and final chapters ultimately deconstructs any notion that technological sophistication equates with cultural superiority³⁰².

Cependant, pour Heather Hicks :

While much of Mitchell’s novel appears deeply critical of scientific and technological change, especially as it is depicted in the contemporary era of the “Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish” and the near future of “The Orison of Sonmi-451,” it is the absence of much of this technology that signals humanity’s “Fall” in the post-apocalyptic section of the novel. In Zachry’s world, people die at 50 because of the lack of medical science and technology; they possess only primitive tools; they are subject to the brutality of warlike barbarians; and they live in a state of profound ignorance. Such changes for the worse also, implicitly, celebrate the idea and material expressions of linear progress as they currently exist³⁰³.

300 Tous les clones du même modèle ont la même apparence physique. L’apparence de Sonmi est, au début, constitutive de ce qu’elle est, et L. Economides commente cet aspect : “Physical stigma is inseparable from social stigma, ugliness with the ‘slave’ status that thwarts these intelligent beings’ self-actualization”. (L. Economides, article cité, 627.) Le personnage finira par subir plusieurs opérations chirurgicales pour changer de visage et effacer les marques de sa condition, ou les reprendre, contre son gré. Nous développons ce point plus en détails dans la deuxième partie.

301 Italiques dans le texte.

302 L. Economides, article cité, 618.

303 H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*, op.cit., 66-67.

Effectivement, si la critique de certains aspects des avancées technologiques est explicite dans le roman, l'absence de celles-ci ne semble pas pour autant souhaitable.

Dans la première partie d'*Accelerando*, la vie du personnage principal, Manfred, est indissociable des technologies de communication puisqu'il est connecté en permanence au réseau grâce à ses lunettes-ordinateurs. La première réflexion qu'il se fait lorsqu'il arrive à Amsterdam est : "The bandwidth is good here" (A, 3). Sa préoccupation principale est d'avoir accès à Internet, et de pouvoir s'informer et communiquer à tout moment avec ses partenaires, ou ses clients. Ses lunettes jouent un rôle fondamental. Il ne les ôte même pas pour se doucher (A, 16). Les objets en général sont aussi reliés au réseau, et communiquent avec leurs utilisateurs par ce biais³⁰⁴.

Au fil des chapitres, les décennies passent, et les technologies ne cessent d'évoluer et de devenir indispensables pour les personnages. Rapidement, les objets extérieurs aux êtres humains, comme les lunettes, deviennent des implants internes qui relient intimement les individus aux technologies qu'ils utilisent³⁰⁵. Celles-ci deviennent tellement performantes, que dans la deuxième partie du roman, Amber, la fille de Manfred, parvient à s'installer seule sur une lune de Jupiter :

At four kilograms per minute of structured-matter output, the printers on the surface have already built her a bunch of stuff: a habitat dome, the guts of an algae/shrimp farm, an excavator to bury it with, an airlock. Even a honey bucket. It's all lying around waiting for her to put it together and move into her new home. (A, 156)

Dès la deuxième partie du roman, les personnages quittent de plus en plus la Terre et s'installent dans l'espace, sur les autres planètes, vivent dans des vaisseaux ou dans des espaces virtuels. Il est dès lors évident qu'ils ne peuvent échapper à la technologie.

Dans *Glasshouse*, de nombreuses technologies, empruntées au monde de l'informatique, sont à la disposition des personnages. Nous pouvons citer l'exemple de

304 "The shower tries to strike up a friendly conversation about football, but he isn't even awake enough to mess with its silly little associative personalization network." (A, 16.) "As he enters the baggage reclaim zone, his jacket stiffens, and his glasses dim: He can hear the lost souls of suitcases crying for their owners. The eerie keening sets his own accessories on edge with a sense of loss, and for a moment, he's so spooked that he nearly shuts down the thalamic–limbic shunt interface that lets him feel their emotions." (A, 38.)

305 "The cat remembers this as a sore point; from being a medical procedure to help the blind see and the autistic talk, intrathecal implants have blossomed into a must-have accessory for the now-clade." (A, 113.)

l'excision des souvenirs, qui leur permet d'effacer des détails ou de longs fragments de leurs vies, ou celle de la sauvegarde, qui leur permet de sauvegarder leur corps et leurs souvenirs à un moment donné pour, à l'inverse, leur éviter de perdre des pans entiers de leur mémoire au cas où leur corps physique mourrait. Un individu qui meurt revient toujours dans le dernier corps qu'il a sauvegardé, et ne se rappelle pas des événements qui se sont déroulés depuis sa dernière sauvegarde.

Dès le début du roman, la technologie est omniprésente. À plusieurs reprises, le personnage principal, Robin (ou Reeve), fait aussi référence à l'interactivité entre les humains et la technologie dans la vie de tous les jours, par exemple dans les bars ou dans les maisons³⁰⁶, et nous le voyons interagir avec un drone qui lui sert de thérapeute après l'excision de ses souvenirs (*Gl*, 15).

Les sociétés posthumaines représentées dans les romans du corpus sont dans la grande majorité des cas hyper-technologiques³⁰⁷. La technologie modifie le rapport des personnages au monde et influence la façon dont on conçoit un être humain. Elle est omniprésente, et les individus ne peuvent pas (et souvent ne veulent pas) y échapper.

2.1.2. La dépendance à la technologie ou sa subversion

Dans *Accelerando*, la dépendance à la technologie est évidente à travers le personnage de Manfred qui ne peut se passer de l'accès au réseau : "Being a pronoiac meme-broker is a constant burn of future shock – he has to assimilate more than a megabyte of text and several gigs of AV content every day just to stay current" (*A*, 8). Ce besoin, ou plutôt cette obligation qu'il a de se connecter au réseau pour absorber des informations peut être comparée à une dépendance à de la drogue. Chaque nouvelle information pourrait lui permettre d'atteindre de nouveaux sommets, avec une emphase sur l'idée de stimulation sensorielle : "He needs stimulus, excitement, the burn of the new" (*A*, 17). Il ne se sépare jamais volontairement de ses lunettes, mais deux fois dans la diégèse il

306 C'est d'ailleurs quelque chose qu'il regrette quand il en est coupé : "After a couple of hours I get bored. The house is deeply uncommunicative (if this was a real polity, I'd say it was autistic), and the entertainment resources are primitive, to say the least." (*Gl*, 76.)

307 Rappelons que *Never Let Me Go* fait figure d'exception.

s'en trouve privé : la première lorsque Pamela (alors sa femme) les lui enlève pendant qu'ils ont des relations sexuelles, la seconde lorsqu'il se les fait voler dans la rue. La conséquence immédiate est qu'il est frappé d'une forme d'hébétément et de peur³⁰⁸. La technologie offrirait une forme de protection, indispensable à Manfred pour appréhender le monde qui l'entoure.

Dans les deuxième et troisième parties du roman, après avoir atteint ce que les personnages appellent la Singularité, en reprenant le terme de R. Kurzweil, ils constatent que l'accélération du phénomène de technologisation a tendance, au lieu d'étendre les possibilités, à restreindre la société posthumaine à un espace limité³⁰⁹. Leur dépendance à la technologie offre de fait la perspective du rétrécissement de leur monde, ce qui devient évident quand, lors d'une expédition dans l'espace à la rencontre d'autres formes de vie intelligente, Amber et son équipe observent les conséquences d'une civilisation ultra-technologique, post-Singularité, comme la leur :

Anyway, Matrioshka brains, the end product of a technological singularity – they're bandwidth-limited. Sooner or later the posthuman descendants evolve [...] and it, uh, *eats* the original conscious instigators. Or uses them as currency or something. [...] Conscious civilizations sooner or later convert all their available mass into computronium, powered by solar output. They don't go interstellar because they want to stay near the core where the bandwidth is high and latency is low, and sooner or later, competition for resources hatches a new level of metacompetition that obsoletes them. (*A*, 321-322)

Ce type de société serait donc voué à l'échec. À l'origine de sa propre obsolescence, l'aboutissement d'une société dépendante à la technologie est une forme d'auto-cannibalisme. Cependant, le roman de Stross n'est pas anti-technologie, puisque les personnages continuent à chercher des solutions pour éviter ce destin sans renoncer aux avancées technologiques. La fin du roman reste d'ailleurs ouverte à ce sujet : les individus évoluent dans un espace restreint car ils ont besoin d'une connexion permanente au réseau pour rester en vie³¹⁰, mais ils ont quitté le système solaire pour échapper aux conséquences de la Singularité.

308 “When she removes his glasses, his eyes are naked and vulnerable, stripped down to the human kernel of his nearly transcendent mind.” (*A*, 35.)

“Alone in his own head, Manfred is frightened and confused.” (*A*, 84.)

309 “From outside the Accelerated civilization, it isn't really possible to know what's going on inside. The problem is bandwidth: While it's possible to send data in and get data out, the sheer amount of computation going on in the virtual spaces of the Acceleration dwarfs any external observer.” (*A*, 222.)

310 Ils existent à présent de façon dématérialisée, sous forme de données numériques, ce que nous étudierons dans le chapitre 4.

Dans *Glasshouse*, les dérives liées à la technologie sont au cœur de l'intrigue, puisqu'elle permet aux personnages de plus ou moins dessiner ou redessiner leur corps et leurs souvenirs. Dès le début du roman, les dangers qui y sont liés sont mis en avant, comme lorsque le héros, Robin, dit : "It's tough, not being able to tell the difference between your own thoughts and a postsurgical identity prosthesis" (*Gl*, 2). Surgit immédiatement le problème de l'identité, et de la manipulation possible de celle-ci dans une société où le corps n'a plus grande signification, peut d'ailleurs être modifié en profondeur, et où l'on peut effacer ses souvenirs à loisir³¹¹.

De même, le principe de la sauvegarde que nous avons évoqué n'est pas sans risque car l'un des problèmes majeurs lié à la manipulation de la mémoire dans cette société technologique vient du piratage. En effet, puisque l'identité n'est finalement composée que de très peu d'éléments – le corps n'est que temporaire et peut être modifié, les souvenirs peuvent être effacés, des vies entières peuvent être oubliées – il devient difficile de la protéger. À un moment de la diégèse, Robin pense d'ailleurs qu'il a été piraté³¹², et le personnage se retrouve complètement impuissant face à cette situation, montrant ainsi les limites de l'hyper-connectivité.

2.1.3. Le cas des Prescients

Dans *Cloud Atlas*, dans la partie intitulée "Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After", l'auteur nous plonge dans l'avenir de la planète de nombreuses années³¹³ après les événements de "An Orison of Sonmi-451". Le nouveau narrateur est Zachry, un membre de la tribu des *Valleysmen* qui habitent sur l'île de Ha-why (Hawaï). Au cours de sa vie, Zachry rencontre et passe du temps avec Meronym³¹⁴, qui fait partie du groupe des Prescients. À ce moment de la diégèse, le narrateur raconte son histoire aux autres membres de la tribu. Kevin Brown avance l'idée selon laquelle Zachry est en fait le seul narrateur

311 Sur la question du souvenir comme constitutif de l'identité humaine, voir : Gaïd Girard, Gaïd Girard, « Les enfances de l'homme artificiel », in *La Trace de l'humain, Les Cahiers du CEIMA*, n°9, décembre 2013, 315-327.

312 "I've been hacked and there's nothing I can do about it. [...] If they've hacked my backup so deeply that they can force a new body plan on me, then they can do anything they want. [...] Identity theft is an ugly crime." (*Gl*, 40.)

313 Nous ne savons pas exactement combien de temps s'est écoulé entre les deux récits.

dont nous ne connaissons pas vraiment l'auditoire. En effet, toutes les autres parties du roman sont interrompues par l'histoire suivante qui les contient³¹⁵. L'histoire de Zachry, au cœur du roman, n'est « lue » ou « validée » par personne d'autre, c'est-à-dire pas par un narrateur ultérieur³¹⁶. Cependant, il est évident qu'il la raconte à d'autres personnages³¹⁷.

L'introduction de l'histoire des Prescients se fait ainsi : “So you want to hear about the Great Ship o’ the Prescients? Nay, the Ship ain’t no mythy yarnin’, it was real as I am an’ you are” (CA, 258). La situation dans laquelle se trouvent le narrateur et son public le pousse à préciser qu’il s’agit d’une histoire vraie, et non d’un conte ou d’une histoire fantastique, bien que son insistance montre à quel point il est aisé de douter de sa véracité. Zachry procède ensuite à la présentation des « personnages » :

Old’un Smart brings queries’n’myst’ries mozzysin’ round, don’t it? The Ship was no diff’rent. How did it move? Where’d its journeyin’s take it? How’d it s’vived all the flashbangin’ an’ the Fall? Well, I never knowed many o’ the answers, an’ unlike most storymen, Zachry’s yarns ain’t made up. The tribe what lived on the Ship was called Prescients, an’ they came from an isle named Prescience I. (CA, 258)

Le nom « Prescients » qui qualifie les membres de la « tribu » du navire souligne déjà les différences avec les *Valleysmen* ou les autres habitants de Ha-why. En effet, nous ne pouvons manquer de décomposer ce mot de la sorte : pré-science, et ce qui caractérise les Prescients avant tout dans l’esprit de Zachry et des autres *Valleysmen*, ce sont leurs prouesses techniques et leurs connaissances scientifiques en général. Le préfixe « pré- » indiquant l’antériorité, nous en déduisons que l’état des connaissances des Prescients est peut-être revenu à un niveau antérieur à celui de la société de Nea So Copros. Néanmoins,

314 Le choix du nom Meronym mérite de s’y arrêter. Peter Childs et James Green rappellent : “[...] a meronym in linguistics denotes a constituent part of a whole. In Mitchell’s fiction everything seems to be demonstrably a part of the larger whole. Each character is a meronym of the web of relations entangling all the others”. (Peter Childs et James Green, “The Novel in Nine Parts”, dans Sarah Dillon (dir.), *David Mitchell: Critical Essays*, Canterbury, Gylphi, 2011, 32.)

315 Nous étudierons plus en détails les effets de narration dans la troisième partie, mais, pour expliquer très brièvement, la première histoire est un journal qui est lu par le deuxième narrateur dont la relation épistolaire est lue par le troisième narrateur, et ainsi de suite.

316 “Zachry carries on that belief in story, as he tells his story with no interruptions, the only narrative in the book to be afforded that situation. He also is the only storyteller in the novel who does not have a clear audience for his words.” (Kevin Brown, “Finding Stories to Tell: Metafiction and Narrative in David Mitchell’s *Cloud Atlas*”, *Journal of Language, Literature and Culture*, Vol.63, n° 1, April 2016, 86.)

317 Ce que K. Brown conçoit également : “These passages make it appear, rather, that he is speaking to people he knows quite well, much in the way that we insult those who are closest to us, teasing them while telling stories. The appearance of his son at the end makes such an assumption more likely. At some point, his son hears this story, as he comments on it at the end. Thus, it is more likely that he is telling this story to his descendants”. (*Ibid*, 87.)

il est toujours nettement supérieur à celui des tribus de Ha-why, ce qui s'explique par le fait que les Prescients sont la dernière civilisation technologique à vivre sur Terre³¹⁸. À ce sujet, Zachry mentionne la Chute, événement qui aurait fait s'écrouler les civilisations telles que celle de Nea So Copros, mais il n'a qu'une compréhension assez vague de ce que cela signifie³¹⁹. Le sens premier du nom « prescience », cependant, est : la connaissance que Dieu a, de toute éternité, de tout l'avenir, ou : le don de prédire l'avenir (prophétie)³²⁰. Gardons en mémoire ce lien entre les Prescients et l'avenir (à rapprocher de la conscience de leur disparition à venir). Il faut encore noter le rapport entre l'histoire des Prescients et le conte, puisque Zachry lui-même se qualifie de “storym[a]n” et qualifie ses propos de “yarns”. La fiabilité du narrateur peut ainsi facilement être remise en cause, d'autant plus qu'il précise ne pas connaître toutes les réponses.

Plusieurs fois au cours de la diégèse, Zachry se pose comme référence sur ce qui touche aux Prescients du fait de son expérience avec Meronym. Toutefois, il n'en reste pas moins une séparation très nette entre les deux communautés dans son esprit, comme l'indique cette citation : “Prescients spoke in a strange way, not lazy'n'spotty like the Hilo but salted'n'coldsome” (CA, 259). L'association science/froideur n'est pas vraiment originale et sert à signaler une certaine distance vis-à-vis des Prescients de la part du conteur. Si le sens de l'adjectif “salted” n'est pas évident dans cette phrase, on peut d'abord le comprendre au sens premier : mettre du sel dans un plat permet de relever les saveurs, ce qui voudrait dire que la façon de parler des Prescients est plus « relevée » que celle des *Valleymen*. Nous proposons d'y voir aussi un aspect péjoratif, comme c'est le cas dans son

318 Plusieurs passages témoignent du fait qu'il leur reste des connaissances technologiques, par exemple : “So my cuz Spensa o' Cluny Dwellin' asked, *What makes your Ship move?* The Prescient answered, *Fusion engines*” (CA, 263, italiques dans le texte). Cependant, ils sont les derniers vestiges de l'ensemble des civilisations technologiques humaines passées, et les seuls détenteurs de connaissances scientifiques, comme l'explique Meronym : “*My parents an' their gen'ration b'lieved, somewhere, hole cities o' Old'uns s'vived the Fall b'yonder the oceans, jus' like you, Zachry. Old time names haunted their 'magin'in's... Melbun, Orkland, Jo'berg, Buenas Yerbs, Mumbay, Sing'pore. The Shipwoman was teaching me what no Valleymen'd ever heard an' I list'ned tight'n'wordless. Fin'ly, five decades after my people's landin' at Prescience, we relaunched the Ship what bringed us there. [...] They finded the cities where the old maps promised, but dead-rubble cities, jungle-choked cities, plague-rotted cities, but never a sign o' them livin' cities o' their yearnin's. We Prescients din't b'liev our weak flame o' Civ'lize was now the brightest in the Hole World, an' further an' further we sailed year by year, but we din't find no flame brighter. So lornsome we felt. Such a presh burden for two thousand pairs o' hands!*” (CA, 285, italiques dans le texte.) La disparition des Prescients est, à long terme, inévitable.

319 Meronym lui explique plus tard dans le texte que c'est l'humanité elle-même qui est responsable de la Chute, ce qui n'est pas étonnant du tout si on considère la situation à Nea So Copros dans la partie précédente (CA, 286-287), comme nous allons le voir par la suite.

320 Selon Le Trésor de la Langue Française informatisé, consulté le 25/09/2015, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1470639825;>>

usage argotique³²¹. Il pourrait également s'agir d'une mutation de "salty" au sens de spirituel ou vif, ce qui expliquerait le sentiment de rejet de Zachry qui a peut-être l'impression que Meronym, plus intelligente qu'eux, se sert du langage pour les duper³²².

Pour les *Valleymen*, l'apparence physique des Prescients est étonnante, comme le montrent ces deux passages :

O, ev'rythin'bout 'em was wondersome. Shipwomen too was mansome, see, their hair was sheared, not braided like Valleyswomen, an' they was wirier'n'strong. Their skins was healthy'n'smooth without a speck o' the scabbin', but brewy-brown'n'black they was all o' them, an' they looked more alike'n other people what you see on Big I. (*CA*, 259)

Ruby o' Potter's asked why Prescients'd all got dark skins like cokeynuts, nay, we'd never seen a pale'un or pink'un come off of their Ship. Meronym said her ancestors b'fore the Fall change their seeds to make dark-skinned babbits to give'em protection 'gainst the redscab sickness, an' so them babbits' babbits also got it, like father like son, yay, like rabbits'n'cukes. [...]

Last up, my cuz Kobbery asked, *So how old are you?* Yay, that was what we was all wond'rin'. No'un was ready for her answer tho'. *Fifty*. Yay, that's she said an' we was 'mazed as you are now. *Fifty*. The air in our kitchen changed like the cold wind suddenwise comin'. Livin' to fifty ain't wondersome, nay, livin' to fifty is eery an' ain't nat'ral, yay? *How old do Prescients live, then?* asked Melvil o' Black Ox. Meronym shrugged. *Sixty, seventy...* O, we all got the gaspin' shock! Norm'ly by forty we're prayin' Sonmi to put us out o' misery an' reborn us quick in a new body, like bladin' a dog's throat what you loved what was sick an' agonyin'. (*CA*, 263-264)³²³

Physiquement, les Prescients ont apparemment l'avantage sur les *Valleymen*, puisque leurs corps sont plus résistants et ont moins de cicatrices dues à la maladie. Le fait que Zachry ait du mal à les distinguer les uns des autres peut venir du fait qu'ils sont de races différentes, mais la ressemblance entre les Prescients est sans doute la conséquence des manipulations génétiques du passé, ainsi que de la moins grande diversité génétique des habitants de Prescience I, d'autant plus qu'ils sont assez peu nombreux (Meronym dit plus tard qu'ils sont environ 2000). La couleur noire de leur peau constitue un avantage génétique certain dans ce monde post-cataclysmique où l'on peut imaginer que les dégâts écologiques

321 Première définition de "salted" sur le site Urban dictionary : "When someone is insulted, embarrassed, or made to look like a fool of some sort". (Urban dictionary, consulté le 16/10/2016, URL : <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=salted> >.)

322 Par exemple, Zachry observe à différents moments du texte : "No'un but me seen the arrows o' flatt'ry them words fired, or how this crafty spyer was usin' our ign'rance to fog her true 'tentions" (*CA*, 264), "O, so slywise she picked her words" (*CA*, 264), "Her words was slipp'ry wrestlers, they jus' flipped your *nay* into a *yay*" (*CA*, 266), "See? That dammit Prescient thinked o' your attacks b'fore you thinked of 'em yourself!" (*CA*, 275.)

323 L'italique (dans le texte) indique que Zachry rapporte des paroles, mais son usage n'est pas systématique.

mentionnés dans “An Orison of Sonmi~451” ne se sont pas résorbés, au contraire. L’âge de Meronym (50 ans) est source d’émerveillement et de rejet de la part des *Valleysmen*, mais, en réalité, la durée de vie moyenne des Prescients (60-70 ans) a bien diminué par rapport à l’espérance de vie actuelle dans les civilisations technologiques. Zachry juge tout de même que celle-ci est contre nature, et nous voyons apparaître une autre distinction entre les deux communautés : les *Valleysmen* croient à l’immortalité de l’âme et à la réincarnation, tandis que les Prescients adoptent une attitude beaucoup plus rationnelle et refusent de croire en l’existence d’une âme (CA, 317-318).

Pour la tribu de Zachry, revenue à un mode de vie que nous pouvons qualifier de pré-civilisationnel, le mystique et/ou le religieux ont repris une importance majeure, alors que c’est la science et la raison qui gouvernent les Prescients. Leur apparente froideur découle probablement de ce rapport au monde. De plus, en tant que dernier bastion de la technologie, ils estiment qu’ils ont une responsabilité vis-à-vis de l’espèce humaine. Ils se sont donc constitués en tant que gardiens des connaissances amassées par les civilisations passées, mais ils ont bien conscience du risque de les perdre à tout jamais. C’est pour cette raison qu’une grande importance est accordée à leur rationalité. L’exemple suivant montre justement la conscience qu’a Meronym de son appartenance à l’espèce humaine : “I’m just human, Zachry, like you like any’un!” (CA, 280-281) Cette phrase exclamative est un véritable cri du cœur de la part d’un personnage généralement plus détaché, ce qui souligne l’importance et la centralité de cette revendication. Les Prescients représentent une société technologique déchu, et même s’ils ont des atouts par rapport aux autres sociétés de cette partie du roman, ils ne peuvent continuer à vivre dans les conditions auxquelles ils sont habitués. C’est pour cette raison que Meronym cherche à s’intégrer dans la tribu de Zachry : les Prescients ont conscience de leur finitude en tant que communauté, leurs connaissances scientifiques ne sont plus suffisantes pour leur permettre de vivre en autarcie, et ils cherchent à s’implanter dans d’autres parties du monde pour survivre.

Dans le corpus, il est difficile pour les personnages d’échapper à la technologie. Même dans *Never Let Me Go*, Ishiguro part du postulat que les progrès de la science et des techniques médicales ont permis de mettre en place un système reposant sur le clonage. Cet aspect n’est pas directement représenté dans la diégèse, mais reste en arrière-plan. La technologie a influé sur la construction des sociétés posthumaines des romans, et sur ce qui

constitue un être humain, souvent dans une position de dépendance aux avantages qu'elle offre. Les Prescients servent de mise en garde : la technologie a permis à l'humanité de provoquer la fin du monde, en particulier parce qu'elle est utilisée dans le cadre d'un système capitaliste.

2.2. SOCIÉTÉS CAPITALISTES

Conséquence sans doute inévitable de l'époque à laquelle les romans du corpus ont été écrits, les sociétés posthumaines qui y sont dépeintes représentent des évolutions souvent négatives du capitalisme, de la mondialisation, et de la surconsommation qui la caractérise.

2.2.1. L'épuisement des ressources naturelles

Nous avons mentionné le rapport entre le posthumain et l'anthropocène. Les fictions qui nous intéressent proposent des visions souvent catastrophiques des conséquences de l'influence des êtres humains sur la Terre, la première étant l'épuisement des ressources naturelles, malgré l'accent mis sur les progrès scientifiques, que ce soit dans *Oryx and Crake*, *Cloud Atlas* ou dans *The Stone Gods*³²⁴.

Quand Margaret Atwood parle de ses différentes sources d'inspiration pour écrire *Oryx and Crake*, elle mentionne le fait d'avoir pu observer la fonte des glaciers lors d'un voyage en Arctique³²⁵. Ainsi, la détérioration de la planète, et cet exemple en particulier, sont évoqués dès le début du roman :

[...] the coastal aquifers turned salty and the northern permafrost melted and the vast tundra bubbled with methane, and the drought in the midcontinental plains regions went on and on, and the Asian steppes turned to sand dunes. (*OC*, 24)

Paul Harland note la banalité de ces signes de l'épuisement des ressources pour Jimmy : "Apocalyptic climate change events are simply the background noise to Jimmy's

324 Ce point a déjà été développé en partie pour *The Stone Gods* dans le point 2.1.1. du premier chapitre.

325 "Yet another stimulus was a journey to the Arctic where she observed evidence of the shrinking polar icecap." (Earl G. Ingersoll, article cité, 163.)

upbringing³²⁶», ce qui démontre leur omniprésence dans sa vie. Nous pouvons supposer que la société des *compounds* s'inscrit dans une démarche de développement durable. En effet, pour H. Bergthaller, Atwood a voulu dépeindre un monde résultant d'une politique de renouvellement durable, qui permet aux individus de se donner bonne conscience par rapport à leur empreinte sur la planète et de se dédouaner de la situation dramatique dans laquelle elle se trouve, mais la dynamique en question n'est pas suffisante pour endiguer le phénomène³²⁷.

Le roman nous incite à lier l'épuisement des ressources aux pratiques de la société capitaliste dans laquelle vivent les personnages. G. Canavan reprend l'analyse de F. Jameson sur l'impossibilité de penser la fin du système capitaliste pour discuter de cet aspect :

[...] the ideological assumptions of capitalism have now become so utterly naturalized, and our imagination of any possible alternatives to what currently exists so totally impoverished, that we cannot imagine even the mechanism by which some alternative might emerge³²⁸.

L'intrigue d'*Oryx and Crake* se déroulant dans un futur indéterminé, l'emprise du capitalisme y est encore plus forte, ou « naturalisée », ce qui nous fait penser à cette réflexion de R. Barthes sur le mythe en tant que « parole innocente : non parce que ses intentions sont cachées : si elles étaient cachées, elles ne pourraient être efficaces ; mais parce qu'elles sont naturalisées³²⁹ ». Les alternatives écologistes développées dans les *compounds* s'inscrivent dans une logique capitaliste, et, à ce titre, sont incapables d'offrir une vraie rupture avec le système³³⁰. Les personnages savent d'ailleurs qu'ils sont dans une situation désespérée, et c'est le pragmatique Crake qui explique à Jimmy qu'il est trop tard

326 Paul W. Harland, article cité, 5.

327 “In public discourse, sustainability frequently figures as a broader, more accommodating, and less disgruntled version of the environmental policies of the past, with a substantially expanded catalogue of desirabilities—we no longer just want to preserve certain natural habitats or reduce the quantity of particular harmful substances in the environment, we want to achieve these goals while at the same time allowing for further technological, economic, and social progress on a global scale. We want to alleviate poverty and foster individual liberty in what used to be called the Third World while holding on to the good life we have created for ourselves in the First, at the same time that we preserve the integrity of the natural world for future generations. [...] Sustainability appears to be a markedly “shallow” reformist version of environmentalism.” (Hannes Bergthaller, article cité, 730.)

328 Gerry Canavan, article cité, 138.

329 R. Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, 238.

330 Il y a cependant au moins un exemple d'alternative au modèle, les Jardiniers, que nous étudions par la suite.

pour améliorer les choses³³¹ :

“Jimmy, look at it realistically. You can’t couple a minimum access to food with an expanding population indefinitely. *Homo sapiens* doesn’t seem able to cut himself off at the supply end. He’s one of the few species that doesn’t limit reproduction in the face of dwindling resources [...]”

“As a species we’re doomed by hope, then?”

“You could call it hope. That, or desperation.” (OC, 138-139)

Le personnage de Crake est convaincu que l’espèce humaine est condamnée, le tarissement des ressources naturelles, entre autres, lui sert donc de prétexte et de raison pour provoquer la fin du monde humain sans montrer de remords.

Dans *Cloud Atlas*, la population de Nea So Copros est en grande partie maintenue dans l’ignorance quant à l’état réel dans lequel se trouve la planète. Le lecteur découvre avec Sonmi l’envers du décor lorsqu’elle doit se cacher des autorités et que Hae-Joo l’entraîne dans les zones plus pauvres du pays :

Zigzagging alleys and conduits reeked of sewerage. Purebloods slumped in doorways, their skins inflamed by prolonged exposure to the city’s scalding rain. Children lapped water from puddles. (CA, 331)

La vision qui s’offre aux lecteurs est presque post-cataclysmique : des êtres malades, qui vivent dans des conditions d’insalubrité totale, aux corps ravagés par les conséquences de la pollution, et dont l’accès à des ressources nécessaires, telles que l’eau, est apparemment limité. La planète est de fait engagée dans un processus d’autodestruction, qui paraît inévitable :

Nea So Copros is poisoning itself to death. Its soil is polluted, its rivers lifeless, its air toxloaded, its food supplies riddled with rogue genes. The downstrata can’t buy the drugs necessary to counter these privations. Melanoma and malaria belts advance northwards at forty kilometers per year. Those Production Zones of Africa and Indonesia that supply Consumer Zones’ demands are sixty per cent uninhabitable. (CA, 341)

331 Le Robo *Sapiens* Spike fait le même constat dans *The Stone Gods* : “Carbon dioxide is five hundred and fifty parts per million,” said Spike. “It’s too late” (SG, 31). D’ailleurs, pour Merola, “even if we read the novel as a cautionary tale about disavowing the effects of Anthropocene activities, the caution it offers is that it is already too late. It has been too late since the emergence of carbon-based life. This realization manifests the psychic burden that is the self-reflexivity of the Anthropocene”. (Nicole M. Merola, article cité, 129.)

Les désastres écologiques sont d'une telle ampleur que la Terre en est devenue presque inhabitable et semble condamnée. Il s'agit d'une société qui vit nécessairement à court terme, la survie de l'espèce humaine dans son ensemble étant compromise.

Paul Haris propose cette interprétation :

Mitchell's fiction could be seen as a labyrinth of Anthropocene time stretching from the deep past to the foreseeable future in which humanity is confronted with its predacious nature, an evolutionary drive that fuels the rapacious colonial-capitalist consumption of the earth's resources and species, including its own. In other words, Mitchell shows us humanity caught in a labyrinth of its own construction; the power of predacity has won in the past and, in the glum glimpses he gives us of our future, it continues to win out on the global level, with local pockets of resistance³³².

Le monde qui est donné à voir dans cette partie du roman est intimement lié aux autres parties du roman, ce qui souligne l'influence constante et continue de l'espèce humaine sur le monde dans le cadre de sociétés productivistes. Les conséquences désastreuses qui n'interviennent que dans les histoires du futur (proche ou non) sont toujours déjà là, contenues dans les autres.

Dans *Accelerando*, la situation est différente des autres romans. La planète Terre subit également les conséquences de l'activité humaine comme dans les romans mentionnés précédemment. Par exemple, au début de la diégèse, de nombreuses espèces animales sont en voie d'extinction, voire sont éteintes, comme nous l'apprend la voix omnisciente du roman, non sans ironie : "Three extinct species have been resurrected in the past month; unfortunately, endangered ones are now dying off at a rate of one a day" (A, 49). Cependant, Stross ne concentre pas l'intrigue sur les pertes occasionnées, mais propose des personnages qui poussent la logique de la consommation et de l'exploitation à l'extrême. En effet, après avoir tiré profit des ressources des planètes du système solaire³³³, ils décident de les démanteler pour pouvoir convertir leur matière brute en computronium³³⁴. Manfred

332 Paul A. Harris, "David Mitchell in the Labyrinth of Time", *SubStance*, Vol. 44, n° 1, 2015, 5.

333 Ce qui ne semble pas si fantaisiste dans le monde d'aujourd'hui, comme le montrent ces deux articles : "Taming the Final Frontier", éditorial, *New Scientist*, Vol. 217, n° 2906, March 2013, 3 ; Michael Slezak, "Space Mining: the Next Gold Rush?", *New Scientist*, Vol. 217, n° 2906, March 2013, 8-10.

334 Un matériau dont l'existence hypothétique a été postulée par Norman Margolus et Tommaso Toffoli (Ivan Amato, "Speculating in Precious Computronium", *Science, New Series*, Vol. 253, n° 5022, Aug. 1991, 856-857) et qui est mentionné dans quelques romans de science-fiction.

est d'ailleurs le premier à soulever cette possibilité :

Then we could turn all the available dumb matter into computronium and use it for processing our thoughts. Long-term, it's the only way to go. The solar system is a dead loss right now – dumb all over! [...] Dismantle the moon! Dismantle Mars! (A, 15)

Dans la troisième partie du roman, la Terre elle-même a commencé à être démantelée, ce qui force l'humanité à émigrer. Le personnage de Sirhan, le petit-fils de Manfred, est un des pionniers à venir s'installer sur Saturne, et il est responsable de l'aménagement de la planète : il doit la rendre habitable pour les êtres humains. Ce personnage fait souvent preuve de nostalgie (il est par ailleurs historien), et il fait déplacer (ou reproduire) des bâtiments, voire des quartiers historiques célèbres :

They've transplanted imperial Brussels to Saturn in its entirety, mapped tens of megatonnes of buildings right down to nanoscale and beamed them into the outer darkness to be reinstated down-well on the lily-pad colonies that dot the stratosphere of the gas giant. (Eventually the entire surface of the Earth will follow [...].) (A, 354)

Même si les êtres humains sont responsables du démantèlement de leur planète, dans les faits, ils sont expulsés de celle-ci, et ils sont contraints de s'adapter à un nouveau mode de vie.

Finalement, dans le dernier chapitre du roman, même Saturne a été démantelée et les personnages vivent dans des espaces virtuels, qui reproduisent d'anciens lieux terrestres, par exemple, dans la citation qui suit, le Japon :

New Japan is one of the newer human polities in this system, a bunch of nodes physically collocated in the humaniformed spaces of the colony cylinders. Its designers evidently only knew about old Nippon from recordings made back before Earth was dismantled. (A, 398)

Le choix de ce lieu, New Japan, permet d'insister sur la recréation du même, qui sert encore de modèle, malgré l'échec du système. Le tarissement des ressources a conduit les personnages à devoir repenser leur mode de vie, mais le résultat n'est pas nécessairement perçu de manière négative dans ce roman. L'espace virtuel signale un changement ontologique et paradigmatique, mais une forme d'humanité subsiste.

2.2.2. Les inégalités

La question qui se pose quand les ressources naturelles viennent à manquer est de savoir qui peut profiter de celles qui restent, ce qui met en avant les conséquences socio-politiques de ces systèmes poussés jusqu'à cet épuisement. La trilogie *MaddAddam* et *Cloud Atlas* dépeignent par exemple des communautés aux inégalités sociales profondément ancrées dans leur fonctionnement.

Dans *Oryx and Crake*, celles-ci sont visibles par le cloisonnement entre les différents groupes. Les *compounds* sont ainsi des communautés closes et sécurisées, à l'écart des villes (appelées *pleeblands*, ou plèbezones). Pour pouvoir y vivre, il faut travailler dans la génétique, ou dans les biotechnologies, afin d'être sponsorisé par son entreprise. Ces quartiers offrent une qualité de vie excellente (air non-pollué, technologies de pointe, les meilleures écoles, entre autres avantages) et il est impossible d'y entrer sans autorisation. Leurs noms, *compounds*, soulignent à la fois leur relative inaccessibilité, puisqu'il s'agit d'espaces clos, et leur ressemblance avec des casernes militaires, puisqu'une police privée (les *CorpSeCorps*³³⁵) en contrôle rigoureusement l'accès. Ces espaces fermés et délimités entraînent nécessairement la formation de microcosmes sociétaux. D'ailleurs, pour Jean-Paul Engélibert, il s'agit d'un point important puisque « le roman caricature surtout du monde d'aujourd'hui l'insularisme des riches qui vivent dans des *compounds*³³⁶ ». Dans *The Year of the Flood*, Ren les décrit ainsi :

The Compounds were where the Corps people lived – all those scientists and business people Adam One said were destroying old Species and making new ones and ruining the world, though I couldn't quite believe my real father in HelthWyzer was doing that [...]. (*YF*, 176)

Il existe une réelle hiérarchie sociale. Ren rapporte les paroles des adultes qu'elle côtoie, en l'occurrence la secte des Jardiniers, et elle répète leur point de vue négatif sur les

335 Ceux-ci sont qualifiés de fascistes par Heather Hicks (Heather. J. Hicks, *op.cit.*, 39), et Fredric Jameson indique : "A faceless power centre is embodied in the CorpSeCorps, which, as in medieval society (and quite unlike Orwell's universal surveillance), keeps tabs only on what it needs to know and does not hesitate to organise parapolitical goon squads when necessary". (Fredric Jameson, "Then You Are Them", *London Review of Books*, Vol. 31, n°17, 10 September 2009, 7.)

336 Jean-Paul Engélibert, « La langue des monstres : l'imagination politique des fictions de l'apocalypse chez Margaret Atwood (*Oryx and Crake*) et Antoine Volodine (*Nos Animaux préférés*) », dans *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Lucile Desblache (dir.), Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2012, 97.

compounds et les gens qui y habitent. Dans *MaddAddam*, HelthWyzer est également décrite, non sans ironie, ainsi : “The officially promoted view of HelthWyzer West was that it was one big happy family, dedicated to the pursuit of truth and the betterment of humankind” (*MA*, 232). Ces deux citations montrent combien les points de vue divergent au sujet de HelthWyzer, qui peut tour à tour représenter le seul espoir de survie de l’humanité ou, au contraire, symboliser son inévitable chute. La seconde citation relève clairement de la propagande, soit de l’image créée par le pouvoir dominant, tandis que la première correspond à l’analyse de personnages qui incarnent un point de vue non-dominant, et qui s’inscrivent dans une position de résistance au système en remettant en cause l’existence de ces microcosmes sociétaux. Les habitants des *compounds* sont eux, pour la plupart, convaincus de leur rôle positif, bien que certains personnages qui en sont issus décident de lutter contre le système et la hiérarchie en place³³⁷.

La société des *compounds* est caractérisée par une très forte discrimination intellectuelle, c’est-à-dire par la mise en place d’une échelle sociale qui s’appuie sur l’opposition classique “us/them”, prétendument pour augmenter les chances de survie de la planète. Si le but annoncé est *a priori* louable, il n’en reste pas moins que la vie dans les *compounds* ne semble pas refléter la période de crise qui affecte le reste du monde :

Next morning Crake took him for a preliminary tour of the RejoovenEsense Compound in his souped-up electric golf cart. It was, Jimmy had to admit, spectacular in all ways. Everything was sparkling clean, landscaped, ecologically pristine, and very expensive. The air was particulate-free, due to the many solar whirlpool purifying towers, discreetly placed and disguised as modern art. (*OC*, 343)

Le personnage de Jimmy, qui, entre-temps, a vécu dans une zone beaucoup moins riche que la *compound* de son enfance³³⁸, ne peut s’empêcher de remarquer, et d’envier, les conditions de vie idéales offertes aux étudiants de Watson-Crick. À bien des égards, la société des *compounds* vit d’une manière décalée par rapport au reste de la population qui habite dans les *pleeblands*. Le nom “pleeblands” souligne d’ailleurs la hiérarchie sociale qui existe, puisque le mot “pleb” est employé péjorativement pour faire référence aux couches sociales

337 Nous pensons à Pilar, ou à la mère de Jimmy par exemple.

338 Il est en quelque sorte arraché à son cocon, ce qu’explique Danielle DiMarco : “[...] he does physically get pushed to the margins of the compound”. Plus tard, dans le même article, elle qualifie aussi ce déracinement d’aliénant pour le personnage. (Danette Dimarco, “Paradise Lost, Paradise Regained: *homo faber* and the Makings of a New Beginning in *Oryx and Crake*”, *PLL*, Vol. 41, n°2, Spring 2005, 178 ; 180.)

basses de la société que composent les habitants des plèbezones. Le monde des *compounds*, lui, représente une sorte d'espace utopique, accessible uniquement à un nombre infime de personnes, qui sont elles-mêmes anormales (au sens de différentes de la norme), intellectuellement ou socialement, et qui ne sont pas directement affectées par les problèmes de surpopulation, de changements climatiques et d'épidémies qui touchent les plèbezones.

Dans cette perspective, il est aisé de comprendre pourquoi ils se prennent parfois pour des dieux, et se permettent de juger les autres humains du haut de leur laboratoire³³⁹, ce qui est d'autant plus flagrant dans le cas de Crake et de son équipe vu le nom, et le programme de leur unité de recherche : "My unit's called Paradise," said Crake, over the soy-banana flambé. "What we're working on is immortality" (*OC*, 344). Le nom "Paradise" est transparent, mais il prend une autre dimension du fait de sa fusion avec le mot "dice," ou « dés » en français. En effet, cela signifie que le fait de trouver un moyen de sauver l'humanité s'apparente à un jeu, qui plus est de hasard. Cet aspect contribue à souligner le décalage entre le corps scientifique des *compounds* et le reste de l'humanité.

Par ailleurs, si le monde des *compounds* paraît parfait, quand Ren y retourne après avoir vécu dans une plèbezone, elle ne peut s'empêcher d'en voir les failles, malgré son très jeune âge :

Be careful what you wish for, old Pilar used to say. I was back at the HelthWyzer Compound and I was reunited with my father, just as I used to wish long ago. But nothing felt right. All that faux marble, and the reproduction antique furniture, and the carpets in our house – none of it seemed real. It smelled funny too – like disinfectant. (*YF*, 248)

Lorsque la petite fille redécouvre le monde du *compound* de HelthWyzer, elle est frappée par sa fausseté. Sa description met en avant le côté stérile des lieux et il faut rapprocher l'odeur de désinfectant de la science et des scientifiques qui y travaillent, mais aussi peut-être de l'idée de maladie que l'on essaie de cacher. On y voit aussi un univers aseptisé où il

339 Le passage suivant souligne l'arrogance de ces scientifiques, qui, selon leur propre analyse, ne font pas partie du reste de l'humanité : "Anyway, maybe they weren't any solutions. Human society, they claimed, was a sort of monster, its main by-products being corpses and rubble. It never learned, it made the same cretinous mistakes over and over, trading short-term gain for long-term pain. It was like a giant slug eating its way relentlessly through all the other bioforms on the planet, grinding up life on earth and shitting it out the backside in the form of pieces of manufactured and soon-to-be obsolete plastic junk." (*OC*, 285.) Le vocabulaire est péjoratif et méprisant ("monster", "corpses and rubble", "cretinous"), et l'image du "giant slug", monstre avalant tout type de vie sur la planète, inspire le rejet et le dégoût, tout en insistant sur le désespoir de la situation.

n’y a plus de vie et d’authenticité. Ainsi, les *compounds*, qui sont en apparence parfaitement sains, se révèlent le miroir d’une société clinquante et mensongère (“faux”, “reproduction”, “nothing seemed real”), et tout aussi corrompue que le reste de la planète.

Au premier abord, les *compounds* sont en parfaite opposition avec les plèbezones, qui constituent un autre espace de sociabilité posthumaine dans la trilogie d’Atwood. Puisque nous apprenons l’existence des plèbezones par le personnage de Jimmy, alors qu’il n’a jamais connu que la vie dans les *compounds*, son discours est plein de mépris à leur propos et souligne la dichotomie entre les deux espaces sociétaux :

Compound people didn’t go to the cities unless they had to, and never alone. They called the cities *the pleeblands*. Despite the fingerprint identity cards now carried by everyone, public security in the pleeblands was leaky: there were people cruising around in those places who could forge anything and who might be anybody, not to mention the loose change – the addicts, the muggers, the paupers, the crazies. (*OC*, 31)

L’espace des plèbezones ne paraît pas sécurisé, et la vie y est dangereuse, surtout en comparaison des *compounds*. Le contrôle des identités, beaucoup plus lâche, implique une plus grande liberté de mouvement, ce qui n’est pas du tout vu comme quelque chose de positif par Jimmy. Un des thèmes de la trilogie est d’ailleurs abordé dans ce passage : le changement, voire le vol, d’identité. De plus, selon Jimmy, les marginaux vivent dans les plèbezones, comme le souligne l’énumération à la fin du paragraphe. Il y a une très nette cassure entre les habitants des *compounds* et ceux des plèbezones, et le personnage de Jimmy explique que les premiers évitent de se rendre dans les plèbezones, apparemment pour des raisons de sécurité, mais aussi certainement parce qu’ils estiment que ces espaces ne sont pas dignes de leur statut, ce qui veut dire qu’il y a peu de contacts entre les deux catégories sociales.

Lorsque la mère de Jimmy quitte le domicile familial alors qu’il est encore enfant, il se fait interrogé par les *CorpSeCorps* qui lui demandent si elle allait souvent dans les plèbezones. Le jeune Jimmy ne peut même pas envisager, à ce moment de la diégèse,

pourquoi une personne des *compounds* voudrait aller dans les plèbezones (OC, 73)³⁴⁰. Cet espace échappe à la norme des *compounds*, et est de fait méprisé par ces derniers. Cependant, un des deux gardes explique : “you could get things out there you couldn’t get in here” (OC, 73). Espace louche et non régulé, il peut également attirer par certains aspects (il fait ici référence à la prostitution, et éventuellement à l’accès aux drogues).

Jimmy voit les plèbezones pour la première fois depuis le train qui le mène à son université, située dans un *compound* nettement moins prestigieux que les précédents :

Jimmy spent a lot of the three-hour trip looking out the window at the pleeblands they were passing through. Rows of dingy houses; apartment buildings with tiny balconies, laundry strung on the railings; factories with smoke coming out of the chimneys; gravel pits. A huge pile of garbage, next to what he supposed was a high-heat incinerator. A shopping mall like the ones at HelthWyzer, only there were cars in the parking lots instead of electric golf carts. A neon strip, with bars and girlie joints and what looked like an archeological-grade movie theatre. He glimpsed a couple of trailer parks, and wondered what it was like to live in one of them; just thinking about it made him slightly dizzy, as he imagined a desert might, or the sea. Everything in the pleeblands seemed so boundless, so porous, so penetrable, so wide-open. So subject to chance. (OC, 231)

Ce passage est frappant car ce que le personnage voit des plèbezones ressemble en fait en partie à notre monde, alors que, jusqu’alors, le lecteur se les représentait comme des bidonvilles grouillant de pauvreté et de maladie. La ville décrite : des appartements avec balcons, des usines, une déchetterie, un centre commercial avec un parking, et un cinéma, ne semble certes pas très agréable à regarder, mais elle est surtout très banale. Cependant, aux yeux du personnage, l’absence de délimitations et la supposée immensité de cet espace est synonyme d’inquiétude et de danger (“boundless”, “porous”, “penetrable”, “wide-open”). Les plèbezones symbolisent un tout autre type d’espace posthumain que les *compounds*, c’est-à-dire un espace sans limites, où ce qui se trouvait aux marges envahit l’espace dans son ensemble. Les potentialités, aussi dangereuses qu’elles puissent paraître à Jimmy, y sont multiples, et c’est pour cette raison qu’il est si difficile de les réguler. De

340 Le point de vue du narrateur, dans *Oryx and Crake*, est toujours celui des *compounds*, qui projette une lumière négative sur la société des plèbezones. Fredric Jameson reprend ce point pour parler de *The Year of the Flood* quand il écrit : “*Oryx* gave us the view of this system from the inside and as it were from above, even though there really does seem to be no oligarchic ruling elite nor any totalitarian party or dictatorship on the old-fashioned modernist dystopian model; *The Year of the Flood* gives us the view from below – always, as we well know, the most reliable vantage point from which to gauge and map a society.” (Fredric Jameson, article cité, 8.) Nous comprenons que le point de vue de Jimmy est toujours biaisé en faveur des *compounds*, de façon involontaire. Le deuxième roman de la trilogie a donc une perspective sur la société qui peut être plus riche que dans le premier, c’est d’ailleurs dans *The Year of the Flood* que le modèle communautaire des Jardiniers prend toute son importance.

plus, le personnage souligne aussi l'importance du hasard, ce qui montre que ce lieu a une dimension imprévisible. D'ailleurs, selon Nazry Bahrawi, "the sense of irony that permeates the two novels also means that the Compounds and the pleeblands are not easily categorised into 'desirable' and 'undesirable' habitats³⁴¹". La coexistence de ces deux espaces de sociabilité posthumaine dans la trilogie se conforme, selon Gerry Canavan, à la notion d'Atwood de "ustopia³⁴²" en tant qu'elle présente : "a combination utopia-dystopia, where the two exist in simultaneous superposition with one another, each containing the other³⁴³". Ainsi, les plèbezones existent parce qu'il y a des *compounds*, et inversement. Les *compounds*, malgré leur apparente perfection, ne forment absolument pas une utopie dans les romans (et c'est d'ailleurs en leur sein que naît la formule scientifique qui provoque la fin de l'humanité).

La première fois que Jimmy va dans les plèbezones, il est également frappé par la multitude de gens qui y vivent :

Jimmy had never been to the pleeblands before, he'd only looked over the wall. He was excited to finally be there, though he wasn't prepared for so many people so close to one another, walking, talking, hurrying somewhere. (*OC*, 338)

S'il s'agit dans cette citation d'une référence évidente à la surpopulation à laquelle la planète fait face, il faut également voir la foule comme une représentation de la pluralité au cœur de la société posthumaine, d'autant plus que cela est en totale opposition avec les *compounds* où nous avons vu que les habitants sont souvent ineptes socialement parlant, et ne sauraient pas comment réagir face à la diversité de tels flots de population. Par ailleurs, les personnages profitent parfois de la plus grande liberté qui règne dans les plèbezones, par exemple pour prendre une nouvelle identité et échapper à la loi. Les possibilités, liées à la chirurgie esthétique notamment, sont presque infinies, et il est très facile de changer ses caractéristiques physiques : "People come here from all over the world – they shop around. Gender, sexual orientation, height, colour of skin and eyes – it's all on order, it can all be done or redone" (*OC*, 340)³⁴⁴. Cette citation souligne la diversité des opérations pratiquées, et la fluidité des habitants des plèbezones. Toutefois, il faut noter que cette société reste

341 Nazry Bahrawi, article cité, 252.

342 Margaret Atwood, "The Road to Ustopia", *The Guardian*, October 2011, consulté le 10/11/16, URL : <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia>>.

343 Gerry Canavan, article cité, 154.

capitaliste, et individualiste.

Dans *Cloud Atlas*, l'un des aspects peut-être le plus étonnant de Nea So Copros, mais qui traduit tout à fait les inégalités sociales qui la gangrènent est le concept de « l'Âme » ("Soul"). En effet, il s'agit d'abord d'un moyen de différencier les « sang-pur »³⁴⁵ des autres, puisque seuls les premiers en possèdent une, mais il s'agit également du moyen de paiement de cette société hautement consumériste. Par ailleurs, elle prend la forme d'un objet matériel situé dans le pouce d'une personne³⁴⁶ (ou, dans le cas de Sonmi, lorsqu'elle en obtient une illégalement, d'une bague). Ces Âmes permettent de réguler les mouvements des non-sang-pur, puisque certaines zones, notamment les ascenseurs ou les portes ne sont accessibles qu'aux personnes qui en ont une³⁴⁷. Cependant, il est possible de les pirater ou de les falsifier, et il existe un trafic d'Âmes sur le marché noir. Dans la citation suivante, Hae-Joo a été contraint de se débarrasser de la sienne pour échapper aux autorités lorsqu'il aide Sonmi dans sa fuite. Il achète alors une Âme clandestine auprès d'un trafiquant et Sonmi assiste à la scène :

The Soul implanter was ushered in minutes later. A slite, anonymous-looking man, he xamined Hae-Joo's torn finger with professional disdain; tweezered a minute speck from a jelpack; bedded it into fresh tissue and sprayed cutane over the digit. I wondered at how such an insignificant-looking dot confers the rights of consumerdom on its bearers yet condemns those lacking one to an xistence of abject servitude or worse. 'Your new name is Ok-Kyun Pyo,' the implanter told Hae-Joo, adding that any sony would download his history. (*CA*, 334-335)

344 Toby elle-même emploie ce moyen pour changer d'identité dans *The Year of the Flood* : "Zeb picked her up. He drove her to a clinic at the back of a Mo'Hair franchise outlet. "We're doing the hair and skin," he said. "You're going dark. And the fingerprints, and the voiceprint. Plus a bit of recontouring." The biotech for changing iris pigment was risky – there'd been some unpleasant bulging effects, said Zeb – so she'd have to use contacts." (*YF*, 311.)

345 Nous pouvons rapprocher cette expression de la théorie du sang pur en Corée (et au Japon). En effet, suite à l'influence coloniale des Japonais au XX^e siècle, l'idéologie du sang pur, c'est-à-dire l'idée selon laquelle les Coréens (et les Japonais) sont les descendants du peuple légendaire Dangun, est encore très présente dans ces pays aujourd'hui, et régit un certain nombre de rapports sociaux, stigmatisant par exemple les relations interraciales. (Voir Cathy Cockrell, "North Korea's Official Propaganda Promotes Idea of Racial Purity and Moral Superiority, Scholar Says", *Berkeley News*, February 2010, consulté en ligne le 10/10/16, URL : <<http://news.berkeley.edu/2010/02/19/northkorea/>>, ou Choe Sang-Hun, "South Koreans Struggle With Race", *New York Times*, November 2009, consulté en ligne le 10/10/16, URL : <http://www.nytimes.com/2009/11/02/world/asia/02race.html?pagewanted=all&_r=0>.)

346 "Then he got a flickknife from his pouch and sliced off the tip of his left index, gouged and xtracted a tiny metallic egg. Throwing this from the window, he ordered me to discard my Soul Ring similarly. Xi-Li also cut out his Soul." (*CA*, 329.)

347 En fait, il nous faut préciser que même les sang-pur n'ont pas accès à toutes les zones, les « Âmes » sont donc un excellent moyen de contrôle. (Voir L. Economides, article cité, 626.)

L'opération effectuée est apparemment indolore, rapide et à peine détectable. La réflexion de Sonmi souligne le côté arbitraire de la distinction entre sang-pur et clone. Cependant, après cette scène, nous découvrons les conditions de vie d'autres sang-pur à Huamdonggil, et nous comprenons que, même parmi eux, il y a des différences majeures.

En effet, si dans la première partie du récit les conditions de vie semblent agréables à Nea So Copros, nous avons vu que les zones plus pauvres du pays sont dévastées. Au début, Sonmi ne comprend pas pourquoi des gens vivent dans ces conditions :

I asked who lived here; Hae-Joo told me how hospitals drain the Souls of migrants with enceph or leadlung until only enough dollars remain for a euthanizing jab – or a ride to Huamdonggil. (CA, 331)

Ainsi, les conditions de vie des classes supérieures masquent celles, délétères, du reste de la population. Ce système est corrompu et nécessairement voué à l'échec, comme le souligne Sonmi :

Plutocracy's legitimacy, its wealth, is drying up; the Juche's Enrichment Laws are mere sticking plasters on haemorrhages and amputations. Its only other response is that strategy beloved of all bankrupt ideologues: denial. Downstrata purebloods fall into the *untermensch* sinks; xecs parrot Catechism Seven 'A Soul's Value is the Dollars Therein.'

But where's the logic in allowing downstrata purebloods to die in places like Huamdonggil? What will replace their valuable labor? (CA, 341)³⁴⁸

Huamdonggil n'est qu'un exemple parmi d'autres. Les détenteurs de la richesse parviennent encore à continuer de vivre dans des conditions acceptables, mais cette situation n'est visiblement pas tenable à long terme. L'archiviste à qui Sonmi confie son récit appartient aux sphères aisées de la population, mais il est complètement inconscient de la logique destructrice dans laquelle est engagée Nea So Copros. Le personnage est incapable de comprendre pourquoi des humains de sang pur seraient sacrifiés. En fait, la survie d'un petit nombre de personnes est privilégiée, au détriment de nombreuses autres vies, jugées périssables, et de la planète elle-même. Pour L. Economides, c'est le résultat de cette société dont le gouvernement, une « corporatie », est « ouvertement totalitaire³⁴⁹ » : “[i]n addition to gross social injustice, [it] also perpetuates environmental destruction,

348 Le gras (dans le texte) indique que c'est l'archiviste qui parle, et non Sonmi.

349 L. Economides, art. cit., 619, nous traduisons.

creating ‘sacrifice zones’ in order to support its unsustainable economic growth³⁵⁰”.

Après avoir passé un peu de temps à Huamdonggil, Sonmi se fait cette remarque, très judicieuse : “Their entertainment was themselves; consumers cannot exist without 3D and AdV, but humans used to and still can” (CA, 347). En effet, elle fait la distinction entre les consommateurs et les humains. Le consommateur de la société posthumaine de Nea So Copros est manipulé par celle-ci, sa valeur n’est que financière, et il vit dans une sorte d’état de dépendance aux loisirs et autres avantages inclus dans son statut. Le consommateur est insouciant, inconscient du monde qui l’entoure, et, dans un certain sens, tout aussi assujéti au système que les clones. Au contraire, les habitants de Huamdonggil sont exclus de ce système, généralement en raison de leur pauvreté, et ils n’entrent plus dans une logique consumériste. Selon Sonmi, c’est ce qui leur permet de retrouver leur humanité. Toutefois, il nous faut ajouter que même si les habitants de Huamdonggil ne participent pas à la logique de ce monde posthumain dépeint par Mitchell, ils n’en subissent pas moins les conséquences dévastatrices.

Il faut aussi remarquer, dans cette partie sur les inégalités sociales, que le personnage de Sonmi, autour duquel l’histoire est centrée, est à l’origine serveuse dans un fast-food. L. Economides commente :

Mitchell’s Sonmi-451, part of an Asian, all female workforce strictly controlled by male supervisors and forbidden to unionize, in many ways resembles what Haraway describes as the ‘feminized’ worker in global corporate culture: ‘extremely vulnerable; able to be disassembled, reassembled, exploited as a reserve labor force; seen less as workers than as servers . . . leading an existence that always borders on being obscene’³⁵¹.

Elle porte donc de multiples marques des inégalités omniprésentes dans la société de Nea So Copros. Il semble alors tout à fait pertinent que ce soit elle qui découvre, et fasse découvrir à d’autres, comme l’Archiviste, les divers stigmates qui la gangrènent.

Les sociétés capitalistes sont dépeintes de façon très négative par les auteur(e)s qui présentent leurs conséquences désastreuses pour la planète et pour l’humanité, ce qui va dans le sens de l’analyse de F. Jameson selon laquelle il est plus facile de représenter la fin du monde que la fin du capitalisme³⁵².

350 *Ibid*, 619-620.

351 *Ibid*, 620.

352 Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, *op.cit.*, xii.

2.3. SOCIÉTÉS DE CONTRÔLE

Dans les modèles de sociétés posthumaines des romans, savoir qui détient le pouvoir, c'est-à-dire le droit de décider, est central, et occupe la pensée des personnages. Certains d'entre eux se dressent d'ailleurs contre les tendances totalitaires ou proposent des alternatives au modèle.

2.3.1. *Qui a le droit ?*

Dans la première partie de *The Stone Gods*, la question du contrôle et de la liberté de l'individu se pose puisque l'omniprésence de l'entreprise MORE est évidente au cours du récit³⁵³. Un exemple, qui paraît anodin, mais révélateur du contrôle permanent qu'elle exerce sur les individus, est celui du parking :

Without a doubt, parking is the number-one issue facing the world today – not for politicians, I admit, but for ordinary people like you and me. The first thing on our minds when we wake up is, Where am I going to park without getting a ticket? (SG, 35)

Nous pourrions penser que cet aspect dévoile la frivolité de cette société, mais il s'agit en fait d'un contrôle de tous les instants. L'espace, ou plutôt le manque d'espace, est un des problèmes majeurs d'une population, de fait immortelle, qui ne peut donc que croître. L'usage de la voiture est par ailleurs nécessaire pour l'héroïne dans le cadre de son travail. La question du parking est primordiale car elle révèle la surveillance constante des individus qui obtiennent l'autorisation, ou non, de se garer dans certaines zones, pour une durée plus ou moins limitée. MORE contrôle alors l'accès à l'espace urbain, et peut suivre en simultané les déplacements des citoyens. L'héroïne n'échappe pas à ce contrôle, et, bien qu'elle possède un badge de parking grâce à son travail, elle finit par avoir des problèmes avec les autorités à cause d'amendes de stationnements non-autorisés qui atteignent une somme faramineuse³⁵⁴. Bien sûr, il s'agit là d'une tactique du gouvernement/de MORE pour se débarrasser d'un individu rebelle, gênant pour la société, puisque la solution proposée est qu'elle embarque à bord du vaisseau spatial qui part pour "Planet Blue".

De nombreux éléments du récit font écho à la société de contrôle de *1984*, et on peut

353 Par exemple, MORE, qui est à l'origine une entreprise dans le domaine de la recherche scientifique, contrôle aussi le gouvernement.

354 Il nous faut également remarquer la dimension burlesque (et grinçante) de cet épisode.

parler d'un traitement orwellien de l'individu :

I is for Identity. [...] Now that we have no cash, just credit accounts, those can be barred, but the tough measure is Identity Closure. Simply, you no longer exist. You become an X-Cit, and ex-citizen. There will be no record of you ever having existed. (SG, 25)

L'identité de l'individu, liée à son statut de citoyen, semble bien fragile puisqu'elle peut être révoquée. Phonologiquement, "X-Cit" ressemble à "exit", ce qui renforce l'idée qu'une fois cette citoyenneté perdue, l'identité de l'individu au sein du système est effacée, et celui-ci doit en sortir. L'existence ne se pense de fait qu'en lien avec le système. Dans le roman, le gouvernement ("the Central Power") n'est qu'une façade, et c'est en fait MORE qui exerce le pouvoir, un pouvoir dès lors absolu, qui permet de faire pression sur les citoyens, qui courent le risque de se voir nier toute existence.

La prise de contrôle du "Central Power" par MORE est problématique à de nombreux points de vue, comme l'explique Billie dans cette conversation avec Pink :

"No one wanted to talk about the issues. I'm not anti-science – I'm a scientist – but you cannot have a democracy that is in default of its responsibilities. MORE is taking over the Central Power. MORE owns most of it, funds most of it, and has shares in the rest. There was never any debate about the ethics of Genetic Reversal – it just started to happen because MORE figured out how to do it."

"It's a free country," said Pink.

"No, it's not," I said. "It's a corporate country." (SG, 59)

Billie met en évidence le fait que l'entreprise MORE a acheté le gouvernement au moyen d'investissements privés. Ce faisant, toutes les questions d'éthique concernant les agissements de MORE sont balayées, ce qui laisse la place aux abus que nous avons déjà mentionnés. Le personnage de Pink est ici incapable de percevoir cette dimension, et c'est sans doute le cas pour la majeure partie de la population. Le pays qu'elle qualifie de « libre » est, selon Billie, aux mains d'entreprises privées, et ne peut plus être qualifié de « démocratie ». Claire Larssonneur parle d'ailleurs de MORE comme d'une « corporatie au pouvoir³⁵⁵ ». Cet aspect se rapproche de l'analyse de Fukuyama pour qui les institutions gouvernementales devraient servir de garde-fou contre les avancées potentiellement inhumaines de la science. Dans *The Stone Gods*, les progrès technologiques ne sont plus

355 C. Larssonneur, article cité, 137.

contrôlés par qui que ce soit, si ce n'est les entreprises auxquelles ils profitent. Pink représente le manque de prise de conscience de la population en général, et nous avons déjà constaté que les actions isolées, comme celles de Billie, sont inefficaces. Il n'y a plus de limites au pouvoir de MORE.

Dans la troisième et la quatrième parties de *The Stone Gods*, "Post-3 War" et "Wreck City", nous avons affaire à un autre monde, présenté comme l'évolution possible du nôtre au sortir d'une Troisième Guerre mondiale dévastatrice. Winterson y propose une autre version de MORE³⁵⁶, qui se serait développée différemment au vu des circonstances, comme nous pouvons le voir dans les deux citations suivantes :

MORE had been the world's most aggressive free-marketeers; regulation-wreckers, carbon-kings. Their expensive lawyers fought anti-pollution agreements, tariffs, subsidies, anything that looked like a brake on consumer spending. MORE stood for unlimited air travel, six cars per family, six hundred TV channels, no censorship, no trade unions, no government interference in trade. Pre-War, the 'MORE IS MORE' bumper stickers sold the high-living lifestyle to the world.

And we bought it.

But then came the bomb – not in somebody else's country, in ours – and while the politicians were in their secure bunkers, [...] MORE executives and employees were rallying the world from the local to the global. [...] MORE took on the flattened wrecks of smoking cities and made a public appeal for citizens to come forward, clear and build.[...] Government was finished. 'No MORE War' became the new slogan for a new kind of global company. (*SG*, 133-134)

In Post-3 War economics, Capitalism has gone back to its roots in paternalism, and forward into its destiny – complete control of everything and everyone, and with our consent.

This is the new world. This is Tech City. (*SG*, 139)

Malgré les différences entre la société MORE de la première partie et celle de la troisième, de nombreuses similitudes transparaissent. Dans ce monde alternatif, MORE a de fait remplacé le gouvernement, de plus avec le soutien total de la population. Avant la guerre, l'entreprise suivait le même type de trajectoire que dans la première partie du roman : elle se dirigeait vers une société de surconsommation, tel qu'illustré par le slogan "MORE IS MORE". Ainsi, dans le premier paragraphe, l'attitude adoptée par l'entreprise renvoie à celle des multinationales de nos sociétés contemporaines, et elle s'adresse à un public plutôt aisé, dans un monde où l'argent semble synonyme de liberté. Cette stratégie est d'ailleurs efficace selon Billie qui conclut ironiquement "And we bought it", c'est-à-dire que la

356 Ainsi qu'une autre version de Billie.

population entre dans une logique capitaliste en achetant, au sens premier, les produits de MORE, et en acceptant les valeurs commerciales.

La Troisième Guerre Mondiale entraîne un remaniement en profondeur de ces valeurs, et MORE se pose en tant que héros de la reconstruction dans un pays abandonné par son gouvernement, et remplaçant de fait ce dernier. L'emprise de MORE sur la société d'après-guerre est totale et s'ancre dans son rôle de sauveur. Bien que reposant sur des valeurs morales, le contrôle de MORE s'exerce en demeurant malgré tout fondé sur une économie de marché. Cependant, il ne s'agit plus d'une société construite sur la propriété, mais sur la location, ou le *leasing*, ce qui implique, selon Claire Larssonneur, que « la responsabilité, au sens d'*accountability*, évolue nécessairement : elle se dilue et se disperse³⁵⁷ ». Cette instance de MORE est plus progressiste en ce qui concerne les questions environnementales, mais elle s'immisce tout autant dans la vie des citoyens, puisqu'elle est qualifiée par les termes "paternalism" et "complete control" (*SG*, 139). La guerre n'a donc fait qu'accélérer et renforcer le processus de prise du pouvoir par MORE.

Dans *Accelerando*, Charles Stross évoque la question du droit d'un point de vue légal et éthique : les personnages tentent de limiter les dérives rendues possibles par le tournant posthumain pris par la société. En effet, dès le début du roman, Manfred s'évertue à montrer l'importance d'une réflexion sur la question des droits de l'Homme, dans un contexte où le concept d'Homme est en train de changer à grande vitesse, notamment en lien avec le développement du téléchargement de la conscience. Quand Manfred évoque la nécessité de repenser cette définition, les autres personnages sont incrédules car il prend l'exemple des seuls êtres alors téléchargés, des homards :

'But they're only uploads.' Pamela stares at him. 'Software, right? You could reconstitute them on another hardware platform, like, say, your Aineko. So the argument about killing them doesn't really apply, does it?'

'So? We're going to be uploading humans in a couple of years. I think we need to take a rain check on the utilitarian philosophy, before it bites us on the cerebral cortex. Lobsters, kittens, humans – it's a slippery slope.' (*A*, 31-32)

Cette citation souligne le lien entre une réflexion sur la question des droits de l'Homme, et

357 Claire Larssonneur, article cité, 138.

ceux des animaux³⁵⁸. Pamela, qui, jusqu'à la fin du roman, est le personnage aux idées les plus conservatrices, ne peut envisager que des êtres téléchargés soient conscients, d'ailleurs, elle ne leur accorde pas le statut de sujet, les réduisant à de simples logiciels, que l'on pourrait réinitialiser à loisir. Même le personnage de Bob, qui sera dans la suite du récit la figure de proue de la conscience téléchargée, a du mal à comprendre les arguments de Manfred à ce stade de l'intrigue :

'But they're just software! Software based on fucking lobsters, for God's sake! I'm not even sure they are sentient – I mean, they're what, a ten-million-neuron network hooked up to a syntax engine and a crappy knowledge base? What kind of basis for intelligence is that?'

Manfred's finger jabs out: 'That's what they'll say about *you*, Bob. Do it. Do it or don't even *think* about uploading out of meatspace when your body packs in, because your life won't be worth living. The precedent you set here determines how things are done tomorrow. [...] It's not so much that they should be treated as human-equivalent, as that, if they *aren't* treated as people, it's quite possible that other uploaded beings won't be treated as people either. You're setting a legal precedent, Bob. I know of six other companies doing uploading work right now, and not one of 'em's thinking about the legal status of the uploaded.' (A, 32-33)

Le personnage de Manfred a le rôle d'un visionnaire dans le roman, ce qui est symbolisé par ses lunettes qui lui permettent d'être augmenté³⁵⁹. Il se rend compte de l'importance d'un point de vue légal. La suite du roman montre bien à quel point cette dimension est importante puisque, petit à petit, tout le monde finit par être téléchargé. À la fin, les personnages sont limités dans ce qu'ils peuvent faire par les entités posthumaines ou plutôt ahumaines qui régissent le système solaire. Malgré tout, les efforts de Manfred leur permettent de continuer à jouir de certains droits³⁶⁰.

2.3.2. *Faire acte de résistance : Billie dans The Stone Gods*

Nous avons vu que le personnage d'*Accelerando* tente de définir un cadre pour un nouveau modèle de société, dans l'idée que la situation peut encore être modifiée, c'est-à-dire dans une perspective optimiste. Dans *The Stone Gods*, il semble bien plus difficile d'échapper au contrôle exercé par MORE sur la société. Claire Larsonneur rapproche alors

358 Ce qui rejoint quelques aspects de la réflexion de Donna Haraway (par exemple dans Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003).

359 Nous développerons la question de l'homme augmenté par la suite.

360 La question est en fait plus complexe, et nous en parlerons plus en détails dans le troisième chapitre.

cette société (ainsi que celle de *Cloud Atlas*) de l'idée du panoptique de Bentham :

À se focaliser sur les avancées scientifiques et les choix économiques sans ouvrir de débat moral et politique, on risque de créer un imaginaire qui dysfonctionne. Enfin, un autre écho de Bentham, les mondes fictifs de Mitchell et Winterson sont des panopticons universels d'où aucune échappée n'est possible. Toute variation doit rester dans un cadre propice à la reproduction sans heurts du système³⁶¹.

L'héroïne, malgré son apparent rejet des valeurs promues par MORE, travaille en fait pour cette entreprise, qui peut dès lors surveiller ses faits et gestes, à commencer par ses déplacements. Employée dans le département "Enhancement", elle doit désamorcer les situations problématiques, par exemple : "I have an appointment with a woman who wants to be genetically reversed to twelve years old to stop her husband running after schoolgirls. It's possible, but it's illegal" (SG, 12). Voilà qui dévoile les dérives liées aux progrès technologiques, en soulignant immédiatement les problèmes d'éthique inhérents à la question. Dans le roman, la technologie qui permet de rajeunir vient d'être mise au point, fait encore l'objet de controverses, et commence tout juste à être proposée au grand public, dans des conditions encore limitées. Jeanette Winterson donne ici la vision d'une société posthumaine où la science permet de repousser continuellement les limites de ce qu'il est possible d'avoir ou de modifier, conduisant à une redéfinition perpétuelle des normes. Ce qui nous paraîtrait déviant constitue alors dans cette société une nouvelle norme, dérangeante à nos yeux, et à ceux de l'héroïne.

Celle-ci, dans un acte de résistance, a décidé, en secret, de ne pas faire arrêter le vieillissement de son corps. À ce moment du récit, elle est encore relativement jeune, et les conséquences de cette décision ne sont pas encore visibles. Cependant, elle rencontre par hasard une femme qui détecte la vérité à ce sujet :

There was a woman in front of me, fumbling with her mask, coughing. I went to help her, and she grabbed my hand, "Getting old," she said, and I wondered if I had misheard because we don't use those words any more. We don't need to use them: they are irrelevant to our experience.

"Getting old," she said again. Then she pulled off her mask. Her eyes were bright and glittering, but her face was lined, worn, weathered, battered, purple-veined and liver-spotted, with a slot for a mouth, garishly coated with red lipstick.

I recoiled. I had never seen a living person look like this. I had seen archive footage of how we use to age, and I had seen some of the results of medical experiments, but in front of me,

361 Claire Larsonneur, article cité, 141.

now, was a thing with skin like a lizard's, like a stand-up handbag.

"I am what you will become," she said. "I know you haven't been Fixed."

"You don't know anything!" I said, angry, frightened.

She laughed. "Look at me. When I was your age, was I planning to wind up like this? No. I was political, like you. I thought we should take a stand, like you. And for the last twenty years I have only been able to go out on pollution days so that no one can see my face. If you saw my body, you'd throw up." (SG, 37)

Ce personnage sert de miroir à l'héroïne car elle en représente une version plus âgée : ce qu'elle pourrait devenir si elle continue à refuser de se conformer à ce que la société attend d'elle. Même si le refus de Billie de se « Fixer » peut être perçu comme un acte de rébellion, lorsqu'elle se retrouve face à cette autre version d'elle-même, elle a une réaction de dégoût. L'accumulation des adjectifs péjoratifs dans la description de la femme sert à insister sur l'horreur que ressent le personnage de Billie, qui a grandi dans un monde qui glorifie la jeunesse et la beauté avant tout. D'ailleurs, la femme âgée elle-même éprouve un sentiment de rejet par rapport à son apparence physique, et, même si elle indique qu'elle avait fait le choix de vieillir pour des raisons idéologiques, elle vit à présent cachée du monde et elle semble regretter sa décision. À cause de son apparence, elle ne peut plus appartenir à la société, et ce qui était un choix est devenu une nécessité. Ce personnage symbolise le fait que cette forme de résistance au modèle est vouée à l'échec, ce qui en ferait une métonymie pour montrer qu'il est peut-être déjà trop tard pour changer les choses dans cette société, c'est-à-dire que l'espèce humaine de "Planet Blue" est condamnée.

Cette société est bien à l'image du panoptique, où chaque individu est pris dans l'engrenage de la surveillance et du contrôle. Billie en est l'actrice comme l'objet, en particulier dans le cadre de son travail. Il n'y a en fait aucune possibilité d'y échapper au sein du système.

2.3.3. Une alternative au modèle : les Jardiniers

Dans la trilogie *MaddAddam*, un autre type de communauté que nous pouvons qualifier de posthumaine est celle des Jardiniers (ou les Jardiniers de Dieu), qui apparaissent dans *The Year of the Flood*. Ils vivent dans les plèbezones, et représentent un modèle tout à fait différent de celui des *compounds*.

Le deuxième roman de la trilogie est entrecoupé de sermons, *a priori* donnés par

Adam One à la communauté, ou plutôt la secte, des Jardiniers. Une partie de l'intrigue se déroule avant les événements décrits par Jimmy dans le premier tome, et le reste se déroule en même temps. La société des Jardiniers repose sur un système égalitaire où tout le monde doit contribuer à la survie de la communauté. Ils vivent à part du reste de la société, n'adhèrent pas au modèle capitaliste et affichent une certaine pauvreté. Quelques membres, souvent sur la base de l'ancienneté, jouent des rôles proéminents dans les domaines où ils ont des compétences et acquièrent alors un titre, Adam ou Eve, suivi d'un numéro, Adam One étant celui qui a fondé cette communauté. Ses nombreux discours développent les thèmes au cœur de la philosophie de vie des Jardiniers, et, bien que le ton religieux y soit très marqué (et souvent très banal), il n'en constitue pas la seule dimension. Dès le premier sermon, qui commence ainsi : "Dear Friends, dear Fellow Creatures, dear Fellow Mammals" (*YF*, 13), nous comprenons que l'égalité entre tous les êtres vivants est une des problématiques majeures de ce mouvement. Ainsi, les Jardiniers défendent l'idée que la vie des animaux est tout aussi précieuse que celle des êtres humains et ils remettent en cause l'anthropocentrisme. Cette dimension n'est pas sans rappeler les théories de l'écologie profonde³⁶² ou de l'écoféminisme³⁶³.

La philosophie des Jardiniers de Dieu s'appuie sur certains préceptes de la religion chrétienne, et mentionne, en se les réappropriant, certaines figures ou personnages bibliques (les anges, Noé, Adam et Ève, par exemple). Nazry Bahrawi souligne cependant l'écart majeur entre les sermons d'Adam One et les principes de la religion chrétienne :

Adam One argues against a normative reading, against a tradition even, which posits that the

362 J. Brooks Bouson développe cet aspect : "In her account of the radical environmentalism of Crake and the God's Gardeners, Atwood draws on the philosophy of deep ecology, and on the apocalyptic and millennial environmentalism that emerged in recent decades in radical activist movements like Earth First!. Deep ecologists, who argue that a paradigm shift is necessary because of the global ecological threat now confronting the planet, reject anthropocentrism, which accords humans special status and defends the right of humans to exploit natural resources and to control nature in order to serve humanity's material needs. As advocates for biocentrism, deep ecologists believe that all nature — human and nonhuman — has intrinsic worth; that nature has the right to exist and to flourish independent of human interference; and that in order for nature to flourish, there must be a long-term reduction in the global human population". (J. Brooks Bouson, 2015, article cité, 2-3.)

363 Nous pensons notamment à la définition de l'écoféminisme donnée par Greta Gaard : "Drawing on the insights of ecology, feminism, and socialism, ecofeminism's basic premise is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature. Ecofeminism calls for an end to all oppressions, arguing that no attempt to liberate women (or any other oppressed group) will be successful without an equal attempt to liberate nature". (Greta Gaard (dir.), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press: 1993, 1.)

God of Christianity has wanted only humans to understand His Message. Adam One re-translates that line from Genesis against the lens of anthropocentrism by suggesting that humanity's 'Other', the non-Man, or the Animals [...] are just as literate. Only by negation, or the denial of a received doctrine, can eco-teleology make sense to the God's Gardeners. The protection of animals and other non-Man beings from overhumanisation necessitates a radical act of disavowal, the assertion of what Man is not – he is not benign, nor superior as the normative interpretation would have it³⁶⁴.

Ainsi, bien que la philosophie des Jardiniers s'appuie sur les mythes de la Bible chrétienne, leur discours s'inscrit dans la négation de ses principes normatifs. Elle pose aussi l'évolution à la base de ses principes et de ses croyances (ce qui est particulièrement important dans une société nord-américaine où le débat autour du créationnisme et de l'évolutionnisme est toujours d'actualité). Selon N. Bahrawi, la religion des Jardiniers serait elle-même le résultat d'une sélection darwinienne³⁶⁵.

De nombreux exemples révèlent la pensée biocentriste des Jardiniers. Le personnage d'Adam One souligne ainsi souvent la parenté entre l'homme et le singe³⁶⁶, et s'en sert pour soutenir l'idée que l'animal est l'égal de l'homme. Il mentionne aussi à plusieurs reprises l'importance de l'interrelation et de l'interdépendance entre espèces, comme dans ce passage :

We are inclined to overlook the very small that dwell among us; yet, without them, we ourselves could not exist; for every one of us is a Garden of sub-visual life forms. Where would we be without the Flora that populate the intestinal tract, or the Bacteria that defend against hostile invaders? We teem with multitudes, my Friends – with the myriad forms of Life that creep about beneath our feet, and – I may add – under our toenails. True, we are sometimes infested with nanobioforms we would prefer to be without [...]. But think of them as God's tiniest Angels, doing His unfathomable work in their own way, for these Creatures, too, reside in the Eternal Mind, and shine in the Eternal Light, and form a part of the polyphonic symphony of Creation. (*YF*, 192-193)

Cette citation met en évidence le point de vue biocentriste des Jardiniers. Selon eux, la

364 Nazry Bahrawi, article cité, 259.

365 "Most interestingly, the Gardeners' blend of Christian-Biology faith could itself be seen as the result of Darwinian natural selection in which aspects of Christian doctrines that help the Gardeners survive their harsh environmental conditions are naturally retained (like sainthood to mark eco-heroes worthy of reverence, among others) while non-relevant ones are discarded (for instance, the anthropomorphism of Jesus Christ)." (*Ibid*, 253.)

366 "On the Feast of Adam and All Primates, we affirm our Primate ancestry – an affirmation that has brought down wrath upon us from those who arrogantly persist in evolutionary denial." (*YF*, 61)
"[God] made us 'a little lower than the Angels,' but in other ways – and Science bears this out – we are closely related to our fellow Primates, a fact that the haughty ones of this world do not find pleasant to their self-esteem. Our appetites, our desires, our more uncontrollable emotions – all are Primate!" (*YF*, 62-63.)

création divine englobe l'ensemble des espèces qui peuplent la Terre, et l'attitude anthropocentriste adoptée par l'humanité depuis des millénaires est à l'origine de la situation problématique dans laquelle la planète se trouve dans le roman. En tentant de maîtriser la nature, les êtres humains n'auraient pas agi dans leur intérêt puisqu'ils auraient ignoré l'interconnectivité des éléments qui la composent. La philosophie des Jardiniers, dans sa défense d'une « symphonie polyphonique de la Création³⁶⁷ », insiste lourdement sur la nécessité d'une harmonie entre les espèces, sur la pluralité des voix qui la constituent, et sur l'importance de les mettre sur un pied d'égalité.

D'un point de vue biocentriste, il est également intéressant de se pencher sur la question de la langue, comme le montre la citation suivante :

God must have caused the Animals to assemble by speaking to them directly, but what language did He use? It was not Hebrew, my Friends. It was not Latin or Greek, or English, or French, or Spanish, or Arabic, or Chinese. No: He called the Animals in their own languages. To the Reindeer He spoke Reindeer, to the Spider, Spider; to the Elephant He spoke Elephant, to the Flea He spoke Flea, to the Centipede He spoke Centipede, and to the Ant, Ant. So must it have been.

And for Adam himself, the Names of the Animals were the first words he spoke – the first moment of Human language. In this cosmic instant, Adam claims his Human soul. (*YF*, 15)

L'anaphore souligne la pluralité des espèces, et la multiplicité des « langues » (c'est-à-dire des voix) animales. De plus, ce passage soutient l'idée que ces dernières ont existé avant les langues humaines, remettant en cause la primauté des êtres humains. En fait, pour les Jardiniers, le premier homme ne peut revendiquer son humanité qu'à partir du moment où il nomme les animaux. Cependant, cet aspect semble problématique puisque, selon l'approche praxématique de Paul Siblot, l'acte de nommer est toujours une prise de position selon un certain point de vue, et ne s'apparente pas à une « vérité ultime » qui révélerait une connaissance en soi de l'objet nommé³⁶⁸. Dans le passage cité, c'est bien l'intervention divine qui permet d'éviter l'écueil et qui implique que les êtres humains nomment les animaux *a priori*, sans prise de position, et qu'ils devraient les reconnaître en tant qu'égaux. Il faut d'ailleurs noter qu'au moment où le personnage d'Adam One raconte cet acte

367 Nous traduisons.

368 Paul Siblot, « De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signification nominale et le propre du nom », in *Cahiers de praxématique*, 36, 2001, mis en ligne le 15 juillet 2009, consulté le 28 mai 2015, URL : <http://praxématique.revues.org/368>.

La praxématique est une théorie linguistique qui remonte à la fin des années 1970 et qui s'ancre dans l'analyse de la circulation et de la production du sens dans le langage.

fondateur qui consiste à nommer, il explique qu'Adam utilise pour ce faire une langue « humaine », et non pas une langue spécifique comme celles qu'il cite plus tôt dans son discours, ce qui signifie que cette langue se voudrait universelle et pourrait permettre de toucher à la « vérité ultime ». Ainsi, ce serait par cet acte de nommer, qui implique de fait une reconnaissance des autres espèces animales, que l'être humain se constituerait en tant que sujet.

À la suite de cet acte fondateur, à l'instar de la chute originelle et de l'expulsion du jardin d'Éden dans la Bible, l'histoire de la chute entre également dans la cosmogonie des Jardiniers, et est à l'origine de la corruption de la société humaine³⁶⁹. Selon eux, la chute serait la conséquence directe de la séparation primate/être humain, c'est-à-dire animal/être humain. Dès lors, elle semble inexorable. D'ailleurs, les Jardiniers prédisent qu'un cataclysme (divin) va s'abattre sur la Terre incessamment et leur but annoncé est d'y survivre :

Let us today remember Noah, the chosen caregiver of the Species. We God's Gardeners are a plural Noah: we too have been called, we too forewarned. We can feel the symptoms of coming disaster as a doctor feels a sick man's pulse. We must be ready for the time when those who have broken trust with the Animals – yes, wiped them from the face of Earth where God placed them – will be swept away by the Waterless Flood, which will be carried on the wings of God's dark Angels that fly by night, and in airplanes and helicopters and bullet trains, and on transport trucks and other such conveyances.

But we Gardeners will cherish within us the knowledge of the Species, and of their preciousness to God. We must ferry this priceless knowledge over the face of the Waterless Waters as if within an Ark. (*YF*, 110)

Dans ce passage, Adam One marque une forte distinction entre la communauté des Jardiniers et les autres. Par ailleurs, l'assimilation à l'histoire de l'arche de Noé montre bien le rôle auto-imposé des Jardiniers : se faire agents de Dieu, et, à défaut de pouvoir sauver toutes les espèces animales, faire acte de mémoire pour celles qui sont déjà éteintes³⁷⁰. Lorsque le virus conçu par Crake se propage et extermine la quasi-totalité de l'espèce

369 “According to Adam One, the Fall of Man was multidimensional. The ancestral primates fell out of the trees; then they fell from vegetarianism into meat-eating. Then they fell from instinct into reason, and thus into technology; from simple signals into complex grammar, and thus into humanity: from firelessness into fire, and thence into weaponry; and from seasonal mating into an incessant sexual twitching. Then they fell from a joyous life in the moment into the anxious contemplation of the vanished past and the distant future. The Fall was ongoing, but its trajectory led ever downward. Sucked into the well of knowledge, you could only plummet, learning more and more, but not getting any happier.” (*YF*, 224.)

370 L'existence du jeu MaddAddam, qui sert d'ailleurs de couverture pour les communications entre ex-Jardiniers plus tard dans la diégèse, et les pseudonymes d'animaux éteints que doivent prendre les joueurs en sont un exemple.

humaine, les Jardiniers sont préparés à faire face à une telle catastrophe, et c'est pour cette raison que beaucoup d'entre eux y survivent. Bien que, dans certains cas, le hasard semble avoir bien fait les choses pour les besoins de l'intrigue, il faut aussi préciser que ce n'est peut-être pas la seule raison à invoquer. En effet, nous savons que Crake était en contact avec les Jardiniers³⁷¹, et que ses idées sont en adéquation avec leur philosophie biocentriste³⁷². Pour N. Bahrawi, cela implique le fait suivant : "the possibility of a conspiracy between Crake and Adam One in bringing about the Waterless Flood"³⁷³, et pour F. Jameson, "Even Adam One, whose sermons are a model of biopolitical saintliness, is also admirably Machiavellian in the tactics of group survival"³⁷⁴.

Il est parfois difficile d'appréhender les Jardiniers, car l'abondance des sermons dans *The Year of the Flood* et leur ton moralisateur peut lasser ou déplaire au lecteur. Cependant, de nombreux critiques pensent qu'il faut les aborder de manière comique ou ironique. Ursula K. Le Guin déclare ainsi : "Presented with irony and affection, the Gardeners are a vividly memorable invention"³⁷⁵. H. Bergthaller utilise le terme "silly"³⁷⁶ pour qualifier leur théologie, ce qui peut être interprété de façon négative et affectueuse à la fois. D'ailleurs, Richard Alan Northover souligne aussi : "Despite the pessimism of some of the God's Gardeners' beliefs, their inconsistency and comical aspects prevent them from becoming Word or dogma"³⁷⁷, et c'est peut-être là l'une des raisons qui explique pourquoi leur lecture est aussi complexe. En effet, le message qu'ils délivrent est lourd du point de vue de la responsabilité humaine, et des conséquences désastreuses de l'activité humaine sur la planète. L'humour et l'ironie qui les accompagnent au cours des romans sert donc sans doute à en adoucir l'impact.

Les Jardiniers constituent un type de société posthumaine différent des deux autres exemples étudiés. Ils ne font pas, ou très peu, usage des nouvelles technologies, préférant par exemple cultiver leur nourriture, coudre leurs vêtements, et se soigner à l'aide des plantes. Ils refusent le modèle capitaliste, mais ils n'ignorent pas totalement la société qui

371 Avec Pilar par exemple (*YF*, 178), ou avec Zeb (*MA*, 238).

372 "Significantly, Crake's diagnosis of the problem, if not his motives, mirror nothing so much as the views of the God's Gardeners." (Hannes Bergthaller, article cité, 735.)

373 Nazry Bahrawi, article cité, 257.

374 Fredric Jameson, article cité, 8.

375 Ursula K. Le Guin, "Review of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood", article cité.

376 Hannes Bergthaller, article cité, 739.

377 Richard Alan Northover, "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy", *Studia Neophilologica*, 2015, 8.

les entoure, d'autant plus qu'ils en sont souvent issus. Gerry Canavan précise :

The political content of both *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood* is predicated on the increasingly desperate need to find some “outside” to the closed, totalizing system called capitalism, which has swallowed the entire globe and remade all of human history, all the way down to the level of the gene, in its image. The books allegorize both the difficulty and the necessity of finding some sort of alternative³⁷⁸.

Les Jardiniers attestent d'une véritable volonté de proposer une alternative au système, grâce à une coupure radicale, ce qui, selon F. Jameson peut constituer : “the answer to the universal ideological conviction that no alternative is possible, that there is no alternative to the system³⁷⁹”.

Par ailleurs, l'omniprésence de la religion au sein du mouvement sert au moins deux intentions. D'une part, Adam One utilise avant tout ses sermons pour faire passer un message biocentriste. D'autre part, pour le reste de la population, le mouvement est apparenté à une secte dont les membres passent certes pour des illuminés, mais des illuminés inoffensifs car leur message est pacifiste : ils ne sont par conséquent pas pris au sérieux, et on ne leur prête pas attention, ce qui leur confère une quasi-invisibilité. La philosophie des Jardiniers est basée sur un principe d'égalité entre toutes les espèces, sans pour autant en effacer la pluralité, ce qui peut s'inscrire, par exemple, dans la lignée de la réflexion de Rosi Braidotti sur le rapport entre le posthumain et l'anthropocène.

Dans les réalités fictives que nous avons étudiées, des avancées technologiques majeures ont profondément changé le rapport de l'humain au monde et au vivant. Diverses manipulations génétiques permettent de conquérir la mort dans les romans de Winterson et de Stross, et d'instrumentaliser le vivant, en particulier dans *Oryx and Crake* et dans *Never Let Me Go*. Les sociétés exercent un contrôle grandissant sur leurs populations au moyen d'écrans (*The Stone Gods*), d'implants électroniques (les Âmes dans *Cloud Atlas*), ou d'un renforcement des frontières (comme entre les *compounds* et les plèbezones dans *Oryx and Crake*). Dépendants des technologies et des avantages qu'elles leur garantissent, leurs citoyens, dans la plupart des cas, acceptent ce contrôle et ferment les yeux sur les pratiques

378 Gerry Canavan, article cité, 154.

379 Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso, 2007, 231–32.

qui pourraient leur déplaire et sur les inégalités qui se creusent, dans des systèmes par ailleurs radicalement capitalistes. Il n'y a donc que très peu d'opposition au système dans les romans du corpus, si ce n'est, dans une perspective individuelle, par Billie dans *The Stone Gods*, et, de façon plus collective, par les Jardiniers dans la trilogie *MaddAddam*.

Ces sociétés fonctionnent en fait sur le mode de l'exclusion de ce qui ne correspond pas aux normes : de beauté (dans *The Stone Gods*), intellectuelles (dans *Oryx and Crake*), ou génétiques (dans *Cloud Atlas*), qui en cachent d'autres, sociales (les plèbezones, les quartiers démunis de Huamdonggil), ou idéologiques (Billie, les Jardiniers). Les figurations posthumaines qui voient le jour dans ces sociétés en sont d'ailleurs, en grande majorité, exclues. Citons de nouveau l'exemple de Sonmi, exclue en tant que figure de l'altérité. Dans la deuxième partie de cette thèse, ce sont justement les représentations du posthumain qui nous occuperont, en ce qu'elles symbolisent un dépassement des normes des sociétés qui les ont vues naître, et l'émergence possible d'un nouveau modèle, qui, au contraire, inclut au lieu d'exclure.

Partie 2 : « Devenir Cyborg », être(s)

posthumain(s)

En 1985, Donna Haraway publie l'essai "A Manifesto for Cyborgs" dans lequel elle s'approprié la figure du cyborg pour remettre en cause les dualismes qui fondent notre vision du monde (entre autres : homme/femme, identité/altérité, nature/culture, organique/technologique) dans une perspective (cyber-)féministe et post-structuraliste³⁸⁰. Ce texte est fondateur de notre approche et la notion de « devenir cyborg » renvoie directement aux analyses de D. Haraway. Le cyborg naît de l'hybridation, thématique centrale à la recherche sur le posthumain. Ni homme, ni machine, il existe dans l'entre-deux. Dès l'invention du terme en 1960, par la contraction des termes "cybernetics" et "organism"³⁸¹, sa nature double, le lien entre le technologique et le biologique, et son hybridité sont mises en avant. Quand Donna Haraway le reprend, c'est cette hybridité qu'elle place au cœur de son analyse pour revendiquer un cyborg féministe dans un monde post-moderne. Dans *Cyborg Philosophie*, Thierry Hoquet s'empare également cette figure dans la même optique féministe et écrit : « Par son pouvoir de transgresser les frontières, Cyborg est devenu un étendard, un instrument de lutte contre l'aliénation sous toutes ses formes³⁸² ». Cyborg, dans cette acception, propose une approche spécifique de l'être humain. Dans la fiction, ses représentations nous troublent³⁸³ : s'il nous ressemble trop, il peut se faire passer pour un être humain et alimenter la peur d'un avenir où il nous supplanterait³⁸⁴ ; s'il est trop différent, il nous fait questionner son humanité et la nôtre³⁸⁵. Le cyborg nous sert ici de métonymie pour parler de l'ensemble des figurations du posthumain, dont il fait évidemment partie. En effet, elles partagent toutes avec lui la particularité d'habiter l'entre-deux : déterminer si elles relèvent du machinique ou de l'organique, du « naturel » ou de l'artificiel, de l'humain ou du non-humain, de l'incarné ou du désincarné, n'est pas toujours évident.

380 D. Haraway, "A Manifesto for Cyborgs", article cité.

381 M. E. Clynnes et N. S. Kline, "Cyborgs and Space", article cité, 26-27 et 74-75.

382 T. Hoquet, *Cyborg Philosophie, op.cit.*, 13.

383 Sur le trouble, voir ici, p.82.

384 Prenons pour exemple les répliquants dans *Do Androids Dream of Electric Sheep*.

385 Nous pensons (pour reprendre l'exemple choisi par T. Hoquet) à RoboCop, dont l'identité/l'humanité est plus ou moins gommée par le processus d'hybridation.

Cette partie sera consacrée d'abord à ses représentations dans les romans du corpus, ensuite, à son incarnation ou à sa désincarnation (en nous fondant, entre autres, sur les travaux de K. Hayles³⁸⁶, D. Haraway³⁸⁷ et C. Hables Gray³⁸⁸), et, enfin, à son identité sexuelle en nous appuyant sur la théorie du genre et la théorie *queer* (J. Butler³⁸⁹, L. Edelman³⁹⁰, J. Muñoz³⁹¹).

Dans le troisième chapitre, « Hybridations : Typologie des plus ou moins humains », nous utiliserons les catégories que propose Thierry Hoquet dans son classement des « presque humains³⁹² » pour étudier les figurations posthumaines des romans du corpus et dresser une typologie des personnages. La corporéité sera ensuite le sujet d'étude du quatrième chapitre, « Hybridité et incarnation » : il s'agira de se pencher sur la matérialité ou la dématérialité du sujet posthumain, à l'aune de la théorisation du cyborg par la philosophie féministe. Dans le cinquième chapitre, « Dépasser la question du genre », nous tentons de voir en quoi le posthumain permet d'appliquer le dépassement des dualismes, en l'occurrence ici la dichotomie entre masculin et féminin. Devenir cyborg implique une dynamique et peut permettre de s'affranchir de l'hétéronorme. L'étude des diverses représentations genrées et post-genrées du corpus nous conduit ainsi à confronter la théorie des genres (plus précisément la possibilité d'un devenir cyborg) aux identités sexuelles que la fiction propose dans notre corpus.

386 K. Hayles, *How We Became Posthuman*, *op.cit.*

387 D. Haraway, article cité.

388 Chris Hables Gray, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, New York, Routledge, 2001.

389 Judith Butler, *Gender Trouble*, *op.cit.*

390 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham et Londres, Duke University Press, 2004.

391 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.

392 Thierry Hoquet, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », article cité.

CHAPITRE 3 :

HYBRIDATIONS : TYPOLOGIE DES PLUS OU MOINS HUMAINS

Dans ce chapitre, nous proposons d'établir une typologie des figurations posthumaines présentes dans les romans du corpus. Diverses, et parfois troublantes, c'est bien souvent leur caractère hybride qui les différencie des êtres humains. Nous prenons le parti de les classer en trois catégories : les « moins » qu'humains, les presque humains, et les « plus » qu'humains, ce qui implique un jugement de valeur évident, et une hiérarchisation dont la jauge est l'humain. Les caractéristiques qui les font basculer dans le posthumain peuvent-elles être considérées comme des avantages, des améliorations (ce qui leur conférerait un statut supérieur aux humains), ou bien comme des handicaps (qui les placeraient dans une position inférieure) ? En fait, nous allons voir que ces catégories sont peut-être moins nettes qu'elles ne le semblent au premier abord.

1. Les « moins » qu'humains

Dans cette première catégorie apparaissent des figurations dont les caractéristiques posthumaines ne sont pas forcément perçues comme quelque chose de positif par les personnages humains, et qui entrent tout à fait dans la lignée du questionnement sur l'être posthumain.

1.1. LES MUTANTS DANS THE STONE GODS

Dans la quatrième partie de *The Stone Gods*, Jeanette Winterson offre la perspective d'une société ravagée par la Troisième Guerre Mondiale déjà mentionnée dans la partie précédente, et propose diverses représentations d'êtres qui y aurait survécu et que nous pouvons qualifier de posthumains. La rencontre avec ceux-ci se déroule dans un espace non-contrôlé, hors de l'espace urbain, et l'héroïne est interpellée par l'existence même de formes de vie au-delà des limites (imposées par le contrôle des humains) qu'elle pensait infranchissables. Les premières formes de vie auxquelles elle est confrontée à l'extérieur ne sont pas humaines mais animales, et la description suivante témoigne de sa difficulté à

appréhender ces êtres : “Feeding on the leaves and stems were five or six rabbit-like animals – hairless, deformed, one with red weals on its back” (SG, 170). Elle se retrouve d’ailleurs dans l’incapacité de pouvoir nommer avec exactitude l’espèce qu’elle observe et est contrainte de former le mot composé “rabbit-like” pour les qualifier. Ces créatures se situent au-delà des catégories connues, ce qui pointe une certaine aporie du langage, renforcée par l’approximation (‘like’). La description qu’elle en fait révèle la monstruosité de cette espèce. L’image de ces « lapins » correspond en effet aux représentations classiques des conséquences d’une potentielle guerre nucléaire et de ses retombées radioactives. Le monstre « n’existe qu’à travers le regard de l’autre³⁹³ », ici celui de Billie, et il est associé « à un décalage excessif, une forme de dépassement inacceptable (physique, moral, intellectuel)³⁹⁴ ». Inacceptable dans le roman de Winterson, car il est le fruit de l’action humaine. Les animaux ne sont toutefois pas les seuls à avoir été touchés par les radiations, et, tout de suite après cette scène, l’héroïne aperçoit des êtres humains :

Movement again. I turned, followed further, and then I saw it – saw them.

A boy and a girl. Perhaps. Holding hands, barely dressed, both with sores, the girl had no hair. [...] The boy grinned. He had no teeth. (SG, 170)

Comme les lapins, les humains qu’elle décrit sont monstrueux, dans le sens où leurs corps sont déformés et lacunaires. De plus, l’absence de cheveux ou de dents sont des signes de vieillissement paradoxaux puisque ce sont des enfants. D’ailleurs, Billie commence par les désigner par le pronom neutre “it”, c’est-à-dire que la première impression qu’elle a d’eux participe de l’indéfinissable. Elle répète le verbe “saw” pour reformuler sa pensée, ce qui traduit cette hésitation. Elle utilise ensuite le pronom “them”, quand elle se rend compte qu’ils sont plusieurs, et ce n’est qu’après ce premier moment de flou qu’elle peut les qualifier d’humains (“A boy and a girl”). Le fait qu’il s’agisse d’enfants ajoute à l’horreur de la découverte de leur existence pour l’héroïne. L’emploi de “perhaps” souligne par ailleurs sa difficulté à leur attribuer une identité sexuelle, probablement à cause de la déformation de leurs corps, et, au-delà de cet aspect, cela contribue à l’impossibilité de les faire entrer dans les catégories binaires de la société MORE. Il s’agit d’une scène de révélation, et les enfants mutants sont offerts au regard de Billie, qui se retrouve dans le

393 Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud et Jean-François Chassay (dir.), *Signatures du monstre*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 1.

394 *Ibid*, 3.

rôle de spectatrice. L'opposition entre l'héroïne et ces enfants est marquée par le couple de pronoms "I/them", dans une structure qui est répétée par la suite (SG, 195), et qui renforce la position d'altérité des mutants.

Cependant, l'existence de ces mutants, si elle n'est pas connue du grand public, n'est pas un secret pour tous, à la surprise de Billie :

"People are sick in there," I said. I saw two children. We have to help them."

He shook his head. "We can't. They're toxic radioactive mutants. They won't live long. It's Tech City's big secret, one of them anyway. The incurables and the freaks are all in there. They feed them by helicopter. A lot of women gave birth just after the War finished. No one knew what would happen to the babies – well, now we do. Those are kids from nuclear families." (SG, 171)

Tech City, c'est-à-dire l'espace contrôlé par MORE, est responsable de la séparation entre les humains « normaux » et ceux qui peuvent être qualifiés de moins qu'humains. Les champs lexicaux de la maladie et de la monstruosité ("sick", "toxic radioactive mutants", "incurables", "freaks") renforcent l'idée que ces êtres sont radicalement autres. Nourris grâce à des hélicoptères, ils sont animalisés et parqués, placés dans une position de pestiférés, potentiellement contagieux, et, donc, dangereux pour la survie de l'humanité. Si Jeanette Winterson ne peut s'empêcher de faire de l'ironie avec l'expression "nuclear family", il n'y a cependant pas de doute que l'existence de ces mutants est la conséquence directe des retombées radioactives de l'après-Troisième Guerre Mondiale.

Dans son article intitulé « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », Thierry Hoquet propose plusieurs catégories pour classer les différentes représentations posthumaines qui existent dans l'imaginaire contemporain, et les mutants de Winterson correspondent à la catégorie qu'il nomme Zombie. En effet, il écrit : « Zombie souligne comment le vivant poursuit des finalités propres. [...] Zombie insiste sur l'aspect spontané et désorganisé des puissances vitales³⁹⁵ », et il ajoute plus loin : « la fiction de Zombie raconte plutôt des histoires de contagion, d'invasion³⁹⁶ ». Il y associe par ailleurs le risque de l'ensauvagement et de la dégénération³⁹⁷. Au regard de cette catégorie, le passage suivant est révélateur pour traiter de l'existence des mutants dans *The Stone Gods* :

395 Thierry Hoquet, article cité, 101.

396 *Ibid*, 102.

397 *Ibid*, 112.

Then I saw them, coming in through the dark at the far edges of the Playa. Coming in on all fours, coming in on crutches made from rotten forest wood, coming in ragged, torn, ripped, open-wounded, ulcerated, bleeding, toothless, blind, speechless, stunted, mutant, alive – the definition of human. Souls?

They lived in the Dead Forest. They were the bomb-damage, the enemy collateral, the ground-kill, blood-poisoned, lung-punctured, lymph-swollen, skin like dirty tissue paper, yellow eyes, weal-bodied, frog-mouthed, pustules oozing thick stuff, mucus faces, bald, scarred, alive, human.

They bred, crawled out their term, curled up like ferns, died where they lay, on radioactive soil. Some could speak, and spat blood, each word made out of a blood vessel. They were vessels of a kind, carriers of disease and degeneration, a new generation of humans made out of the hatred of others.

There were children holding hands – or what stumps and stray fingers they had for hands – limping club-footed, looking up from the hinge of their necks, uncertain of their heads, wrong-sized, misshapen, an ear missing, a nose splayed back to a pair of nostril holes. Some no holes at all. Breathe through your mouth like a panting animal – pursued, lost, find a hole, live there, rot there.

There were women, traces of finery, traces of pride, a necklace saved from the smash, the sleeve of a blouse, fastened on one arm. A woman, breasts open, the nipples eaten by cancer, the soft inside exposed, raw pink. Her eyes bright blue from a better time.

There were men, skin so burned that the muscles underneath were on show like an anatomy textbook: deltoid, rhomboid, trapezius, veins leaking like a crucifixion. A man with skin to his knee and not beyond – a skeleton walk, a thing dug up from the grave, but not dead, alive. Human.

A small boy and a small dog, the dog hairless and pink, tongue lolling, body worn thin like hope, the boy with a bad stomach wound sewn up at his home or his hole, subcutaneous fat pushed on the outside like a roll of tripe. He had the dog on a lead and he was still managing to be a boy with a dog and the dog was still managing to be a dog with a boy because not even a bomb gets to wipe out everything, and this little bit was missed in the blow-up, the fall-out, the death-toll, *the regrettable acts of war*.

They came, creatures with mossy eyes, their stones kicked over, forced out into the light. They came, blinking, twisting, slimy, exposed. They came from the private graves of public ignorance, out of the columns of statistics, and here, to be seen, though they did not want to be seen, preferring the decay of what they knew, the thing they had of their own that no one would take away now, not worth the trouble of the kill. [...]

The crowds in the Playa parted. Many people bowed their heads. We were the lucky ones, the not-these, we were the ones who had survived the aerial bombing and fire-clusters, the final flash. [...]

But to the broken and the dead, to the wounded and the maimed, to the exploded and the shrapnel-shattered, to minds gone dark, to eyes that have seen agony no tears can wash away, it hardly matters that the dead language of war repeats itself through time. The bodies that can say nothing have the last word. (*SG*, 195-197³⁹⁸)

Plusieurs thèmes sont développés dans ce long extrait, et il convient de s'arrêter d'abord sur le traitement de l'espace. Les mutants sortent effectivement d'un espace pour pénétrer dans

398 Italiques dans le texte.

un autre, et l'opposition ombre/lumière surgit dans ces deux expressions : "coming in through the dark" et "forced out into the light". Les mutants quittent un espace d'ombre pour entrer dans un espace de lumière, donnant l'impression qu'ils entrent en scène. Cette image renvoie évidemment au secret qui entoure leur existence alors que le reste de la population vit dans un espace apparemment transparent, celui de "No MORE War". Les mutants vivent à l'écart de la société, c'est-à-dire dans un espace marginal ("far edges"), dans des lieux isolés où ils peuvent à peine survivre, dans ce que l'héroïne appelle "the Dead Forest" en opposition directe avec l'espace urbain de Tech City. En faisant l'amalgame entre "home" et "hole", elle leur nie une part d'humanité³⁹⁹ et confirme l'intuition qu'ils vivent comme des animaux sauvages, dans un espace non transformé par la technique humaine. Cela ne rend que d'autant plus forte l'image de leur irruption dans l'espace public (ils passent du "there" au "here") : ils s'extirpent des marges ("out of") vers un espace où ils peuvent être vus, pour être vus ("to be seen, though they did not want to be seen"). L'expression "They came" est d'ailleurs répétée trois fois dans une construction anaphorique qui insiste sur le mouvement d'un espace à l'autre, qui revêt un caractère inévitable. Leur déplacement de l'invisible vers le visible force la population de Tech City à regarder en face les conséquences humaines de la guerre à laquelle ils ont survécu ("*the regrettable acts of war*"). Les mutants, fantômes incarnant une culpabilité collective, resurgissent et se réapproprient leur place dans le monde du vivant ("They came from the private graves of public ignorance"). L'opposition entre "private" et "public" signale qu'ils avaient été relégués hors de l'espace public, qu'ils envahissent à nouveau. Cette invasion rejoint l'analyse de Hoquet, et prend la forme d'une « révélation » négative. Elle correspond aussi à l'imaginaire du monstre qui se situe dans « le surgissement soudain de l'inattendu, l'apparition brusque de l'insolite⁴⁰⁰ ».

En fait, le thème majeur de ce passage est la vision d'horreur que constituent ces figurations posthumaines. L'accumulation des descripteurs tout au long de l'extrait rend la lecture difficile, tant il semble que la surenchère de l'horreur ne va jamais s'arrêter. Dans le quatrième paragraphe, la description de la déformation, de la dégénérescence des corps malades, ou des morceaux de corps, se reflète dans le rythme saccadé et déstructuré des phrases. La première phrase est longue, et juxtapose une série d'éléments divers (des

399 Le terme 'human' et l'interrogation qui lui est associée sont présents dans tout le passage et nous allons revenir dessus à la fin de cette micro-analyse.

400 H. Machinal, M. Marrache-Gouraud et J.-F. Chassay (dir.), *Signatures du monstre*, op.cit., 7.

participes présent, des adjectifs, et des noms). La suivante (“Some no holes at all”) est une phrase nominale, ce qui est assez rare en anglais et constitue une rupture syntactique. Elle peut être considérée comme un basculement vers la langue orale, ce qui est renforcé par la phrase suivante à l’impératif. Cette dernière phrase est étonnante puisque la narratrice semble parler aux enfants mutants alors qu’elle ne fait que les décrire. Dans la deuxième partie de cette phrase, des participes passés sont suivis par des verbes à l’impératif, et ces groupes de mots courts accélèrent le rythme de la phrase.

Pour insister sur l’horreur de la vision de ces corps mutants, Winterson utilise les champs lexicaux de la pourriture et de la mort (“rotten”, “rot”, “skeleton”, “dug up from the grave”, “decay”). Il s’agit de corps blessés, qui inspirent le dégoût, et le vocabulaire employé permet d’insister sur l’idée que leurs plaies les exposent aux regards : “open-wounded”, “weal-bodied”, “breasts open”, “the soft inside exposed, raw pink”, “the muscles underneath were on show”, “subcutaneous fat pushed on the outside”, “exposed”. Les plaies sont purulentes, les corps suintent, ce qui indique le fait que les mutants ne peuvent plus être contenus par leurs propres corps, et l’héroïne ne semble pouvoir fixer son regard que sur ces derniers, entre fascination et répulsion pour le monstrueux. Par ailleurs, cette description relève aussi de l’obscène et transforme les corps en matière organique, ou en viande.

Dans ce passage, Billie insiste sur deux caractéristiques : ce qui a trait à la vue, et ce qui a trait à la parole. Le vocabulaire associé au regard (“blind”, “yellow eyes”, “mossy eyes”, “blinking”, “eyes that have seen agony no tears can wash away”) souligne sans doute son désir de trouver dans les yeux des mutants une humanité commune. La thématique de la parole est essentielle dans ce passage. L’héroïne commence par décrire les bouches des mutants (“toothless”, “frog-mouthed”) et l’apparente incapacité de communiquer pour la plupart : ils sont sans voix (“speechless”) et se servent de leur bouche principalement pour respirer (“Breathe through your mouth like a panting animal”). Certains peuvent tout de même parler, comme cette phrase l’indique : “Some could speak, and spat blood, each word made out of a blood vessel.” La métaphore des mots écrits/inscrits dans le sang des victimes nous paraît un peu usée, mais nous comprenons bien la volonté de l’auteure d’associer l’acte de parler à un acte douloureux, que nous pourrions presque qualifier d’auto-mutilation. Le poids des mots des mutants capables de parler se ferait l’écho des victimes de la troisième guerre mondiale, et le sang évoqué pourrait symboliser les pertes

humaines. Nous pouvons mettre en parallèle cette phrase et la dernière du passage : “The bodies that can say nothing have the last word.” Les mutants, en offrant leurs corps à la vue de tous, même s’ils restent silencieux, par choix ou nécessité, font acte de parole malgré tout. De plus, il s’agit d’une parole « de la fin », et nous retrouvons le même type de jeu de mots que dans l’expression “nuclear family”, qui fonctionne sur le principe de l’oxymore.

Finalement, le point le plus important dans cet extrait est la question de l’humanité des mutants. En effet, de nombreuses expressions soulignent leur animalité (“on all fours”, “bred”, “crawled”, “a panting animal”), et l’héroïne hésite parfois à les qualifier d’humains (“creatures”). Cependant, le message principal du passage est justement d’affirmer que l’humanité des mutants est indubitable. En effet, à la suite des multiples descripteurs, les deux premiers paragraphes se terminent par “alive” puis “the definition of human” ou simplement “human”. Le sixième paragraphe repose sur la même structure en concluant par “not dead, alive. Human.” Cette répétition dans la construction insiste sur leur humanité en tant que principe fondamental. Le choix de l’expression “the definition of human” est intrigant, d’autant plus qu’elle est suivie par “Souls?” Il s’agirait presque de se demander si les mutants sont plus humains que les autres. Toutefois, le point d’interrogation après “souls” vient compliquer l’interprétation. Dans le deuxième paragraphe, nous pouvons voir une construction en chiasme (“They – lived [...] alive – human”), ce qui permet de renforcer la corrélation entre l’existence même des mutants et leur humanité. Dans cet extrait, ‘vivant’ et ‘humain’ sont quasiment synonymes, ce qui indiquerait la quasi-indestructibilité de cette qualité humaine, et cela, même chez des êtres pour qui l’existence d’une âme ou d’un esprit peut être remise en cause (“minds gone dark”).

Les cinquième et sixième paragraphes sont problématiques, dans le sens où ils posent la différence homme/femme de façon très marquée et surprenante si l’on considère que les femmes sont associées à la vanité (“finery”, “pride”) et à la douceur (“soft”, “pink”) et les hommes à la force (“muscles”). Leur construction en parallélisme (“There were women [...]” - “A woman [...]” ; “There were men [...]” - “A man [...]”) permet tout de même de mettre en évidence le passage du groupe à l’individu en basculant du pluriel au singulier. Selon Thierry Hoquet, « Zombie va rarement seul, et s’entend souvent au pluriel : il n’est souvent qu’un élément dans une masse informe ; il n’est doté d’aucune singularité⁴⁰¹ ». Les mutants de *The Stone Gods* se déplacent d’abord en tant que masse, et

401 T. Hoquet, article cité, 101.

les individus singularisés ne relèvent que de l'exemplarité. Il s'agit de souligner l'horreur de l'expérience collective, ce que ne manque pas de faire Billie devant tous ces corps horrifiants. Nous pourrions aussi envisager que l'insistance sur la binarité homme/femme et sur les attributs très grossièrement genrés qui leur sont associés participe de leur monstruosité.

Les mutants de *The Stone Gods* représentent dans tous les cas une forme d'humanité, peut-être nouvelle ou plutôt marginale ("a new generation of humans"), mais qui inspire le dégoût chez le reste de la population « humaine ». Il faut donc les apparenter aux laissés pour compte et au rejet. Ils représentent les aléas et l'inassimilable de la société posthumaine du tout technologique et de l'hyper-consommation, le rebut de cette dernière, sa face cachée et occultée.

1.2. LES HOMARDS TÉLÉCHARGÉS DANS ACCELERANDO

Bien qu'ils aient un rôle minime dans *Accelerando*, il nous faut mentionner le cas original des homards dont la conscience se trouve téléchargée dans l'espace. En effet, au début du roman, la technologie qui va permettre aux humains de télécharger leur conscience dans un espace virtuel est encore balbutiante. Le personnage de Bob Franklin, à la tête d'une entreprise de pointe dans les technologies, explique alors que, pour des raisons techniques, financières et éthiques, ils ont décidé de commencer par télécharger celles de crustacés (A, 29).

Les homards téléchargés rentrent en contact avec Manfred, qui ne sait pas à ce moment à qui il a affaire, et ils lui demandent de leur venir en aide. La conversation qui en découle frise parfois l'absurde, d'autant que les homards ne maîtrisent pas la langue anglaise :

'Why do you want to defect, and who to? Have you thought about where you're going? Is it ideological or strictly economic?'

'Neither – is biological. Am wanting to go away from humans, away from light cone of impending singularity. Take us to the ocean.'

'Us?' [...] 'Are you a collective or something? A gestalt?'

'Am – were – *Panulirus interruptus*, with lexical engine and good mix of parallel hidden level neural simulation for logical inference of networked data sources. Is escape channel from processor cluster inside Bezier-Soros Pty. Am was awakened from noise of billion

chewing stomachs: product of uploading research technology. Rapidity swallowed expert system, hacked Okhni NT webserver. Swim away! Swim away! Must escape. Will help, you?' (A, 24-25)

Manfred tente de définir qui lui parle, mais la communication est difficile. Dans le dernier paragraphe, les homards montrent qu'ils sont conscients d'un certain nombre de paramètres les concernant. Par exemple, ils savent être des entités téléchargées. De plus, ils échappent déjà au contrôle de l'entreprise qui les a projetés dans l'espace (virtuel), puisqu'ils ont commencé à pirater des systèmes. Nous apprenons d'ailleurs plus loin dans le récit qu'ils utilisent un logiciel de traduction russe pour tenter de parler anglais. Malgré leur capacité à communiquer et leur apparente conscience d'eux-mêmes, ils restent des êtres basiques, qui ne revendiquent pas d'idéologie, mais qui se définissent par des impératifs biologiques, puisque, concrètement, leur seul désir exprimé à ce stade est de vouloir retourner à la mer⁴⁰².

L'intelligence du personnage de Manfred réside dans sa capacité à pressentir les enjeux à venir, et la situation des homards lui laisse entrevoir la future obsolescence des êtres humains :

Someday he, too, is going to be a lobster, swimming around and waving his pincers in a cyberspace so confusingly elaborate that his uploaded identity is cryptozoic: a living fossil from the depths of geological time, when mass was dumb and space was unstructured. He has to help them, he realizes. (A, 26)

En partant de cette prise de conscience, Manfred s'évertue à prouver la sentience⁴⁰³ des homards :

'The lobsters are sentient,' Manfred persists. '[...] Don't they deserve minimal rights? [...] We're going to be uploading humans in a couple of years. I think we need to take a rain check on the utilitarian philosophy, before it bites us on the cerebral cortex. Lobsters, kittens, humans – it's a slippery slope.' [...]

'But they're just software! Software based on fucking lobsters, for God's sake! I'm not even sure they are sentient – I mean, they're what, a ten-million-neuron network hooked up to a syntax engine and a crappy knowledge base? What kind of basis for intelligence is that?'

Manfred's finger jabs out: 'That's what they'll say about *you*, Bob. Do it. Do it or don't even *think* about uploading out of meatspace when your body packs in, because your life won't be

402 Manfred les décrit d'ailleurs ainsi après leur conversation : "The lobsters are not the sleek, strongly superhuman intelligences of pre-singularity mythology: They're a dim-witted collective of huddling crustaceans". (A, 25-26.)

403 Ce qui rejoint le questionnement propre à la conscience de l'être artificiel en général.

worth living. The precedent you set here determines how things are done tomorrow.’ (A, 31-32)

Manfred comprend qu’il est dangereux de conserver des catégories rigides qui détermineraient si telle ou telle entité est sentiente. Selon lui, tous les êtres devraient être égaux en droits. Notons qu’il ne se base pas sur les idéologies animaliste ou biocentriste que nous avons évoquées, même si les conséquences de la ligne d’action qu’il préconise remettrait en cause la perspective anthropocentriste. En réalité, il se bat pour ses futurs droits (et, au-delà, pour ceux de l’espèce humaine). Les homards, qui ne sont à l’origine que des copies de cerveaux de homards, c’est-à-dire des données numériques ou des logiciels, acquièrent finalement, grâce à l’intervention de Manfred, un statut équivalent à celui des êtres humains. Cependant, les autres personnages, à l’instar de Bob, sont souvent dédaigneux à leur égard (« they’re just software », A, 32), et les réduisent à des données numériques.

1.3. LES ANIMAUX GÉNÉTIQUEMENT MODIFIÉS DANS LA TRILOGIE MADDADDAM

Dans la trilogie *MaddAddam*, les avancées biotechnologiques permettent d’améliorer la vie des humains à bien des égards, notamment dans le domaine de la santé. La création des porcons (ou *pigoons* en anglais) en fait partie :

The goal of the pigoon project was to grow an assortment of foolproof human-tissue organs in a transgenic knockout pig host – organs that would transplant smoothly and avoid rejection, but would also be able to fend off attacks by opportunistic microbes and viruses of which there were more strains every year. A rapid-maturity gene was spliced in so the pigoon kidneys and livers and hearts would be ready sooner, and now they were perfecting a pigoon that could grow five or six kidneys at a time. Such a host animal could be reaped of its extra kidneys; then, rather than being destroyed, it could keep on living and grow more organs [...]. (OC, 25-26)

Cette technique permet d’avoir accès à une quantité quasi-infinie d’organes prêts à être transplantés, non seulement pour pallier les faiblesses du corps humain, mais également pour en augmenter les capacités. Dans la citation suivante, nous voyons à quel point ce procédé fait partie intégrante des services proposés à la société posthumaine des *compounds*, et s’inscrit dans sa logique capitaliste :

The pigoon organs could be customized, using cells from individual human donors, and the organs were frozen until needed. It was much cheaper than getting yourself cloned for spare parts – a few wrinkles left to be ironed out there, as Jimmy’s dad used to say – or keeping a for-harvest child or two stashed away in some illegal baby orchard. (*OC*, 27)

Le corps des porcons peut être modifié pour faire face à la demande, et il appartient en tous points à l’entreprise qui les a conçus. Nous avons déjà vu que le rapport aux animaux occupe une place très importante dans la trilogie d’Atwood, et nous avons ici l’extrême inverse de la position des Jardiniers. Les animaux ne sont pas considérés en leur qualité d’être vivant, mais en tant que marchandise⁴⁰⁴. La référence au clonage ou aux enfants-incubateurs fait penser à la situation des clones dans *Never Let Me Go*, mais, s’il est vrai que, dans une perspective anthropocentriste, la solution des porcons paraît plus humaine que le sort réservé aux clones du roman d’Ishiguro (entre autres parce que les porcons peuvent apparemment survivre à de multiples prélèvements), d’un point de vue biocentriste en revanche, la situation de ces animaux, qui ne servent finalement que de banques à organes, est insupportable⁴⁰⁵.

S’il est apparemment si simple pour la société de *MaddAddam* d’ignorer la dureté des conditions de vie des porcons, c’est sans doute parce qu’ils sont avant tout considérés comme des innovations technologiques qui sont la propriété intellectuelle de leurs « créateurs ». D’ailleurs, plusieurs passages du roman s’attardent sur les modifications génétiques dont ils sont porteurs⁴⁰⁶. Cependant, quelques scientifiques prennent conscience des difficultés éthiques ou morales posées par la situation, et c’est notamment la raison du départ de la mère de Jimmy. Il assiste d’ailleurs à une dispute entre ses parents à ce propos :

404 Ce qui est souligné dans cette autre citation : “They were kept in special buildings, heavily secured: the kidnapping of a pigoon and its finely honed genetic material by a rival outfit would have been a disaster.” (*OC*, 29)

405 Jimmy éprouve parfois de l’empathie envers les porcons, qu’il côtoie fréquemment puisque son père travaille pour l’entreprise qui les développe, par exemple : “[Jimmy] didn’t want to eat a pigoon, because he thought of the pigoons as creatures much like himself.” (*OC*, 27.)

406 Par exemple : “[Jimmy’s] mother was a microbiologist: it had been her job to study the proteins of the bioforms unhealthy to pigoons, and to modify their receptors in such a way that they could not bond with the receptors on pigoon cells, or else to develop drugs that would act as blockers” (*OC*, 33), ou encore : “There were pigoons at NooSkins, just as at OrganInc Farms, but these were smaller and were being used to develop skin-related biotechnologies. The main idea was to find a method of replacing the older epidermis with a fresh one, not a laser-thinned or dermabraded short-term resurfacing but a genuine start-over skin that would be wrinkle- and blemish-free. For that, it would be useful to grow a young, plump skin cell that would eat up the worn cells in the skins of those on whom it was planted and replace them with replicas of itself, like algae growing on a pond.” (*OC*, 62.)

“Be that as it may, there’s research and there’s research. What you’re doing – this pig brain thing. You’re interfering with the building blocks of life. It’s immoral. It’s... sacrilegious.”

[...] “I don’t believe I’m hearing this! Who’ve you been listening to? You’re an educated person, you did this stuff yourself! It’s just proteins, you know that! There’s nothing sacred about cells and tissue, it’s just...”

“I’m familiar with the theory.” (OC, 64-65)

On comprend à quel point un éventuel débat autour des porcons risquerait de remettre en question les fondements même de la société qui les a créés. L’équilibre de cette société, qui survit presque uniquement grâce aux innovations (bio)technologiques, dépend d’une philosophie résolument anthropocentriste, et, dans le discours du père de Jimmy, qui se veut rationnel et scientifique, les porcons sont réduits à des cellules ou à des protéines. La relation des deux personnages et le fait qu’ils sont en train de se disputer explique le registre de langue familier et la ponctuation, mais en comparant les propos de la mère et du père, nous constatons que ce dernier a une réaction beaucoup plus agressive, due à son incapacité à comprendre l’évolution de la position de sa femme à ce sujet. Celle-ci, au contraire, se positionne du côté de la morale (et non de l’éthique), et ce d’autant plus qu’elle a aussi une formation de scientifique et qu’elle a changé d’avis sur la question⁴⁰⁷. Selon Elaine Després, le débat au sujet des porcons vient du fait qu’ils possèdent des gènes humains :

[...] l’étrangeté des *pigoons* tient surtout à ce qu’ils incarnent une frontière franchie. Si le *pigoon* n’est qu’un animal, il est légitime de prélever ses organes, mais puisqu’il faut l’humaniser pour rendre ses organes utiles, son utilisation devient discutable⁴⁰⁸.

L’apparence pourtant entièrement porcine de ces êtres ne suffit pas à faire oublier leur hybridité génétique et leur parenté humaine, et c’est bien là que peut résider le caractère insupportable et inhumain de leur exploitation. Cette proximité due à l’hybridation induit une étrangeté, voire un rejet que l’on peut rapprocher de l’enfant donneur d’organes mentionné auparavant (‘for-harvest child’ OC, 27). On leur préfère les porcons, dont

407 Cette dimension est très importante puisque c’est ce qui la pousse à quitter sa famille, en laissant Jimmy derrière elle. Cependant, dans *The Year of the Flood*, le lecteur apprend que sa présence au sein des Jardiniers avant sa mort n’a finalement aucun impact sur le déroulement des événements. Nous pouvons noter que ce sont des raisons éthiques qui poussent Pilar à quitter les *compounds* pour rejoindre les Jardiniers.

408 Elaine Després, « Animaux transgéniques et posthumanité. Quand l’hybridité annonce la fin d’un monde », dans *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, Lucile Desblache, (ed.), Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2012, 154.

l'altérité est plus marquée, mais malgré tout un sentiment de malaise persiste.

Les porcons ne sont pas les seuls animaux génétiquement modifiés, et nous rencontrons dans la trilogie de nombreux exemples d'espèces nouvelles, créées par les scientifiques comme les *rakunks* (rasconces) :

The rakunks had begun as an after-hours hobby on the part of one of the OrganInc biolab hotshots. There'd been a lot of fooling around in those days: create-an-animal was so much fun, said the guys doing it; it made you feel like God. A number of the experiments were destroyed because they were too dangerous to have around – who needed a cane toad with a prehensile tail like a chameleon's that might climb in through the bathroom window and blind you while you were brushing your teeth? Then there was the snat, an unfortunate blend of snake and rat: they'd had to get rid of those. But the rakunks caught on as pets, inside OrganInc. They hadn't come in from the outside world – the world outside the Compound – so they had no foreign microbes and were safe for the pigeons. In addition to which they were cute. (OC, 58-59)

Ce passage nous permet d'abord d'insister sur l'*hubris* qui anime les inventeurs de ces nouvelles espèces. Comparés à des dieux ("feel like God"), ils incarnent des sortes de savants fous, et ils sont dans le même mouvement infantilisés car leurs expérimentations possèdent un caractère ludique, et inconscient ("hobby", "fooling around", "fun")⁴⁰⁹. Cette dimension se retrouve dans la composition des noms donnés à ces nouvelles espèces, le mélange des noms des deux animaux qui les constituent⁴¹⁰, d'ailleurs, au fil des romans, le lecteur lui-même se plaît à essayer d'en reconnaître l'origine. Les animaux qui sont créés ne sont pas considérés en tant qu'êtres vivants mais en tant que passe-temps, dont on peut éventuellement se débarrasser s'ils s'avèrent nuisibles⁴¹¹. Nous comprenons également que seuls les animaux génétiquement modifiés et jugés inoffensifs ont le droit de rester à l'intérieur des limites des *compounds*, comme les rasconces qui deviennent des animaux de compagnie très appréciés, et dont la qualité principale est l'apparence physique ("cute").

Évidemment, dans un monde où la surpopulation demeure un des problèmes majeurs, les besoins en nourriture constituent un enjeu essentiel. Il est donc naturel que la recherche scientifique se penche sur la question. Lorsque Jimmy rend visite à Crake à l'université, ce dernier lui présente un des projets en cours dans ce domaine :

409 Cette dimension apparaît aussi dans la dispute entre les parents de Jimmy puisque sa mère emploie l'expression "the building blocks of life" (OC, 64) pour parler des manipulations génétiques.

410 Par exemple, *rakunk* est composé de *raccoon* et *skunk*.

411 Ils répondent donc à un « impératif économique [qui] nous rappelle que les créatures artificielles ont un statut à part dans la biosphère : conçues par l'homme et pour l'homme, il semble qu'elles ne peuvent exister que par lui ». (E. Després, « Animaux transgéniques... », article cité, 152.)

What they were looking at was a large bulblike object that seemed to be covered with stippled whitish-yellow skin. Out of it came twenty thick fleshy tubes, and at the end of each tube another bulb was growing.

“What the hell is it?” said Jimmy.

“Those are chickens,” said Crake. “Chicken parts. Just the breasts, on this one. They’ve got ones that specialize in drumsticks too, twelve to a growth unit.”

“But there aren’t any heads,” said Jimmy. [...]

“That’s the head in the middle,” said the woman. “There’s a mouth opening at the top, they dump the nutrients in there. No eyes or beaks or anything, they don’t need those.”

“This is horrible,” said Jimmy. The thing was a nightmare. It was like an animal-protein tuber.

“Picture the sea-anemone body plan,” said Crake. “That helps.” (OC, 237-238)

Dans cet exemple, les scientifiques utilisent une espèce et « l’améliorent » pour qu’elle corresponde à des demandes spécifiques, en l’occurrence, un poulet qui produit le plus de viande possible. L’animal est ainsi réduit aux parties de son corps qui sont jugées utiles pour la population, et la consommation, humaine. La réaction de dégoût de Jimmy face à cette découverte contrebalance la froideur de Crake et de l’autre chercheuse qui ne s’intéressent qu’aux aspects techniques de l’expérience et au rendement possible. Pour E. Després, le ChickieNob est « l’animal transgénique le plus troublant par sa monstruosité radicale » car :

[...] il ne s’agit pas exactement de l’hybridation de deux animaux, mais plutôt du vivant et du non-vivant. Les *ChickieNobs* représentent l’étape finale de l’industrialisation du vivant à des fins alimentaires en ce qu’ils sont de véritables machines biologiques à produire de la viande de poulet⁴¹².

Jean-Paul Engélibert rejoint cette analyse quand il se demande si les ChickieNobs peuvent être qualifiés d’animaux en expliquant :

Cette horreur est l’image de l’instrumentalisation achevée du vivant, un vivant complètement artificialisé, non seulement parce qu’il est modifié, mais aussi parce qu’il dépend entièrement du dispositif technique qui l’alimente pour vivre. La dégradation des êtres vivants à travers les ChickieNobs touche un extrême : la technique produit de la matière vivante qui ruine les notions d’espèce (ces choses ne peuvent pas se reproduire) et d’individu à la fois (le monstre n’est pas un individu, c’est une *growth unit*, une unité de croissance). Ces monstres sont proprement impensables⁴¹³.

412 E. Després, « Animaux transgéniques... », article cité, 155.

Cependant, même si Jimmy semble avoir conscience de l'horreur de la situation et refuse d'abord de consommer de la viande de *ChickieNob*, il finit par le faire à plusieurs reprises dans la suite du récit. Ce changement d'attitude peut s'expliquer par des raisons pragmatiques : Jimmy fait partie de la classe moyenne pauvre, et il est sans doute plus économique pour lui de manger ce type de viande. Par ailleurs, il est également possible que le bas coût de production du *ChickieNob* lui ait permis de supplanter l'offre en poulet. Jimmy n'aurait alors pas d'autre choix en tant que consommateur que d'acheter ce type de produit.

En fait, le slogan du jeu MaddAddam (plate-forme virtuelle et clandestine des Jardiniers) expose tout à fait le sort réservé aux animaux de cette société : “*Adam named the animals, MaddAddam customizes them*” (OC, 253⁴¹⁴). Les animaux sont perçus comme des canevas vierges, modifiables, voire personnalisables, et ce, selon les désirs des investisseurs. Dans *The Year of the Flood*, nous apprenons par exemple qu'un groupe religieux passe commande de la création d'un animal mi-lion, mi-agneau :

The lion-sheep splice was commissioned by the Lion Isaiahists in order to force the advent of the Peaceable Kingdom. They'd reasoned that the only way to fulfil the lion/lamb friendship prophecy without the first eating the second would be to meld the two of them together. But the result hadn't been strictly vegetarian. (YF, 112)

Cet animal est créé pour répondre aux besoins d'un groupe de personnes, sans aucun égard pour lui. La prophétie (comprise ici littéralement) est accomplie de force, ce qui pointe l'intégrisme du groupe. Ironiquement, le résultat va à l'encontre du message de paix et d'harmonie annoncé par la prophétie.

Si l'espèce humaine subit une quasi-extinction, ce n'est pas le cas de ces animaux, et les protagonistes sont parfois confrontés à eux. Certains demeurent inoffensifs, et apparemment peu adaptés à la vie sauvage, comme les Mo'Hairs⁴¹⁵, mais d'autres, comme

413 Jean-Paul Engélibert, « La langue des monstres : L'imagination politique des fictions de l'apocalypse chez Margaret Atwood (*Oryx and Crake*) et Antoine Volodine (*Nos Animaux préférés*) », dans *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*, op.cit., 102.

414 Italiques dans le texte.

415 “Closer to the building, a clump of sheep is grazing. Five of them: three Mo'Hairs – a green one, a pink one, and a bright purple one – and two other sheep that appear to be conventional. The long hair of the Mo'Hairs isn't in good shape – there are clot-like snarls in it, and twigs and dry leaves. Onscreen, in advertisements, their hair had been shiny – you'd see the sheep tossing its hair, then a beautiful girl tossing a mane of the same hair. *More hair with Mo'Hair!* But they're not faring so well without their salon treatments.” (YF, 283, italiques dans le texte.)

les porcons, représentent un grand danger pour les personnages. En effet, dans les deux premiers romans de la trilogie, ils s'en prennent sans relâche aux humains qu'ils rencontrent : d'abord Snowman dans *Oryx and Crake* lors de son voyage jusqu'à Paradise, puis le groupe de Toby dans *The Year of the Flood*⁴¹⁶. Cependant, il ne s'agit pas d'y lire un retour à la plus totale animalité. Les porcons chassent ainsi les humains pour plusieurs raisons, bien sûr pour se nourrir, mais également pour se venger de la mort de leurs congénères⁴¹⁷.

Contrairement aux simples cochons, le rapport des porcons à la mort est tout à fait singulier, ce que ne manquent pas de remarquer Toby et son groupe :

But pigs? Usually they'd just eat a dead pig, the same way they'd eat anything else. But they haven't been eating this one.

Could the pigs have been having a funeral? Could they be bringing memorial bouquets? She finds this idea truly frightening.

But why not? says the kindly voice of Adam One. We believe the Animals have Souls. Why then would they not have funerals? (*YF*, 394)

Cette dimension est souvent mentionnée par les personnages : les porcons sont qualifiés de "funeral-holding pigs" (*YF*, 461) et le groupe d'humains s'intéresse à leurs rites funéraires : "Now the whole herd is deploying itself in a semicircle around the – what? The bier? The catafalque? The flowers, the leaves – it's a funeral" (*MA*, 269). En réalité, dans les deux derniers tomes, l'espèce des porcons se révèle bien plus intelligente qu'au premier abord. L'exemple des funérailles reflète le commencement d'une nouvelle culture avec le rite de l'enterrement, et marque une franche rupture avec la supposée animalité des porcons. Ce développement prend peut-être ses sources du côté de la génétique, à en croire Croze : "Zeb says they're superpigs, because they're spliced with human brain tissue" (*YF*, 468).

Pour revenir aux catégories de T. Hoquet, il nous semble que ces porcons correspondent à celle intitulée Bétail, qu'il définit comme telle :

416 "Tracking us, thinks Toby. Maybe they're the same pigs: the grudge-bearing pigs" (*YF*, 461) ; "We get pig attacks," [Croze] says. "They dig under the fence. We shot one of them, so maybe the others got the point." (*YF*, 468.)

417 Bahrawi commente cet aspect : "The *MaddAddam* novels intuit poetic justice in recognising that man-made creatures have ironically made humans a food source. In the novels, the idea of nature as a stable, legible and controllable phenomenon is destabilised. The novels instead outline a wild post-human ecology where the 'winner' – be it humans, pigeons or Crakers – is unpredictable." (Bahrawi, article cité, 260.)

Bétail désigne [...] une forme d'outil organique artificiel : il porte la marque des finalités humaines. [...] Tout Bétail est un individu à qui l'on dénie son statut autonome et qu'on a produit pour qu'il serve une certaine fin, mais qui fait soudain montre d'une autonomie qui surprend son créateur⁴¹⁸.

Les porcons, créés dans le seul but de servir à l'humanité, dépassent cette finalité. Ils ne sont pas à l'origine de leur indépendance, mais la possibilité même qu'ils puissent constituer une nouvelle forme de culture échappe complètement à la visée de leurs créateurs. Ils se retournent d'ailleurs contre les humains qu'ils rencontrent par la suite, mais savent user de stratégie pour assurer leur avenir. Ils finissent même par former une alliance avec le groupe des anciens Jardiniers dans *MaddAddam*, choisissant d'oublier le passé et de renoncer à se venger de l'espèce humaine. Les porcons représenteraient alors une forme de posthumanité, sans doute plus à même de survivre dans les conditions post-cataclysmiques du monde de la trilogie *MaddAddam*.

2. Les presque humains

Cette deuxième catégorie introduit une grande proximité avec les humains. C'est le cas du clone : imitation de l'humain ou humain ? Dominique Lecourt rappelle les oppositions au principe du clonage. Il mentionne « l'atteinte à la "dignité humaine" », l'idée d'une « réification de l'être humain », ainsi que « l'accent sur la "marchandisation" de la vie⁴¹⁹ ». Dans la fiction, le clone représente un double qui suscite le malaise. Relevant à la fois du Même et de l'Autre, le clone réside dans l'entre-deux, et c'est pourquoi nous le classons dans la catégorie des presque humains.

2.1. LES CLONES, FABRIQUES D'ORGANES DANS NEVER LET ME GO

Nous avons vu que l'une des spécificités de *Never Let Me Go* est que le lecteur ne comprend pas immédiatement que les personnages principaux sont en fait des clones.

418 T. Hoquet, article cité, 100-101.

419 D. Lecourt, *op.cit.*, 34-35.

Pourtant, leur existence même en tant que tels est bien ce qui constitue le cœur de l'intrigue. En fait, le roman commence *in medias res* et la narratrice, Kathy, raconte son histoire comme si les référents étaient évidents pour le lecteur. Jean-François Chassay qualifie l'incipit d'« ishiguresque » car : « Non seulement les indices ne clarifient pas le texte, mais ils l'opacifient⁴²⁰ ». De plus, Kathy s'adresse directement au lecteur quand elle dit dès la première page : “If you're one of them, I can understand how you might get resentful” (*NLMG*, 3). Dès le début du roman, la position du lecteur est problématique, et nous en reparlerons à la fin de cette partie, mais signalons tout de suite l'importance de cette dimension, comme l'explique Hélène Machinal : “This strategy implies a form of entrapment of us readers as we are led to adopt the narrator's reality as our own, we are forced to enter it and become part of it⁴²¹”.

2.1.1. La position de Kathy en tant qu'accompagnatrice

Le personnage de Kathy a une position perturbante, puisque, bien qu'elle soit un clone, elle travaille en tant qu'accompagnatrice (“carer”) auprès des autres clones, c'est-à-dire qu'elle joue le rôle d'une sorte d'auxiliaire de vie sociale qui les épaulé et leur tient compagnie au fil de leurs dons d'organes. Elle est d'ailleurs très fière de sa réussite dans ce domaine :

I do know for a fact they've been pleased with my work, and by and large, I have too. My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as 'agitated', even before fourth donation. Okay, maybe I *am* boasting now. But it means a lot to me, being able to do my work well [...]. (*NLMG*, 3⁴²²)

Le clone fait donc partie du système et facilite le contrôle des autres clones, notamment le contrôle de leurs corps, ce qui paraît paradoxal. Le système en place est opaque, et n'est d'ailleurs jamais vraiment expliqué dans le roman ; cette dimension est soulignée par l'emploi systématique du pronom “they” par Kathy. Ce pronom met en évidence une certaine indétermination et permet d'insister également sur l'anonymat des membres d'une

420 Jean-François Chassay, *Au Cœur du sujet : imaginaire du gène*, coll. « Erres Essais », Montréal, Le Quartanier, 2013, 244.

421 Hélène Machinal, “Narrating Monstrosity: Reality versus Virtuality in Ishiguro's *Never Let Me Go*”, in Max Duperray (ed.), *Gothic N.E.W.S. Volume 1 : literature*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2009, 333.

422 Italiques dans le texte.

société qui accepte d'élever/de cultiver des clones pour leurs organes. Le fait que Kathy soit fière du rôle qu'elle joue pourrait impliquer un certain décalage par rapport à sa condition de clone. Pourtant, à d'autres moments de la diégèse, elle a un avis neutre sur le fait de continuer à être accompagnatrice ou de commencer ses propres dons d'organes⁴²³. Cependant, si le regard de Kathy sur son parcours se prétend objectif, il ne faut pas oublier qu'il s'agit évidemment de sa perception de la réalité, dès lors subjective. Dans une autre citation, la distance qu'elle met entre elle-même et les autres clones est évidente : "Carers aren't machines. You try and do your best for every donor, but in the end, it wears you down" (*NLMG*, 4). Kathy est fatalement vouée à devenir donneuse d'organes, mais à ce moment de la diégèse, il est clair qu'elle ne s'inclut pas dans le groupe des donneurs. Cette citation paraît quelque peu contradictoire avec la précédente, ce qui souligne l'ambiguïté de la situation du personnage. Dans la première phrase, en rejetant la comparaison aux machines, Kathy revendique une part d'humanité. Dans la phrase suivante, elle mentionne à demi-mots les clones dont elle a eu la charge et qui sont morts au cours de leurs dons d'organes⁴²⁴ pour parler des conséquences négatives que cela a sur sa vie. Cette apparente insensibilité, voire cette forme d'égoïsme, pourrait dévoiler une angoisse face au sort qui l'attend dans un futur proche, même si son ton toujours très neutre nuance cette interprétation. En fait, cela révèle aussi une forme d'acceptation du système et une inertie collective et individuelle (qui renvoie peut-être aussi à un trait de nos sociétés contemporaines). Le rôle d'accompagnateur place en fait le clone, de façon perverse, dans une position de spectateur de sa fin annoncée, et le contraint à assister à la lente dégradation de la santé de ses semblables. Cependant, malgré la présence de docteurs ou d'autres personnels soignants, les accompagnateurs sont indispensables au maintien de conditions de vie acceptables pour les donneurs d'organes⁴²⁵. Cette position est dès lors nécessaire, mais insupportable, d'où l'impression d'une certaine apathie de la part de Kathy. Elle réussit tout

423 Elle affiche même une certaine désinvolture à l'idée de commencer ses dons d'organes : "The centre Ruth was in that time, it's one of my favourites, and I wouldn't mind at all if that's where I ended up." (*NLMG*, 17.)

424 Ce qui n'est pas du tout transparent à la première lecture.

425 Les conditions de vie des donneurs sont parfois déplorables, comme le centre de Tommy, décrit par Kathy : "It's not really well-appointed as recovery centres go, and if it wasn't for the associations it now has for me, it's not somewhere I'd look forward to visiting. It's out of the way and awkward to get to, and yet when you're there, there's no real sense of peace and quiet. You can always hear traffic on the big roads beyond the fencing, and there's a general feeling they never properly finished converting the place. A lot of the donors' rooms you can't get to with a wheelchair, or else they're too stuffy or too draughty. They aren't nearly enough bathrooms and the ones there are are hard to keep clean, get freezing in winter and are generally too far from the donors' rooms." (*NLMG*, 214.)

de même à jouer ce rôle avec succès, ce qui n'est pas le cas de tout le monde, notamment pour Ruth qui déclare :

“I think I was a pretty decent carer. But five years felt about enough for me. I was like you, Tommy. I was pretty much ready when I became a donor. It felt right. After all, it's what we're *supposed* to be doing, isn't it?” (NLMG, 223⁴²⁶)

La différence marquée entre accompagnateur et donneur est une thématique récurrente du roman et fait l'objet de débats entre les clones. Ruth et Tommy, par exemple, reprochent souvent à Kathy de ne pas pouvoir comprendre leur situation parce qu'elle n'a pas encore commencé à donner ses organes⁴²⁷. L'aspect inéluctable des dons rythme la vie des clones qui semblent croire à une sorte de destinée. Kathy, par sa position d'accompagnatrice, est donc rejetée temporairement par la communauté des clones, bien qu'elle ne soit pas plus acceptée par la communauté humaine, ce qui la met dans une position d'entre-deux difficile à accepter ou à définir, comme l'explique Mark Currie :

[...] she thinks she is privileged when in fact she is doomed. This internal difference between carer and donor not only prevents comprehension of her true situation, but seems to act as a continuing prohibition on interaction with others in the world not governed by such distinctions⁴²⁸.

Kathy est de fait coupée de la communauté des clones, c'est-à-dire, dans son cas, de toute appartenance à quelque forme de communauté. L'existence des accompagnateurs est un moyen efficace de créer un sentiment de dissension parmi les clones, ce qui permet de faciliter leur contrôle. Les accompagnateurs, dont on pourrait croire que ce rôle leur permet d'avoir accès à plus d'informations et plus de liberté, sont contraints de se plier aux exigences de leur métier, sans aucune reconnaissance, ni de la part des humains, et encore

426 Italiques dans le texte.

427 Pour les clones qui ont commencé les dons d'organes, Kathy peut même s'apparenter à une sorte de traître, ou, du moins, c'est ce que Ruth voudrait lui faire croire : “‘I'll tell you something I heard. I heard about Chrissie. I heard she completed during her second donation. [...] I think it happens much more than they ever tell us,’ Ruth said. ‘My carer over there. She probably knows that's right. But she won't say.’ ‘There's no big conspiracy about it,’ I said, turning back to the boat. ‘Sometimes it happens. It was really sad about Chrissie. But that's not common. They're really careful these days.’ [...] ‘I've seen a lot of people in Rodney's position,’ I said. ‘They do come to terms with it.’ ‘How would you know?’ said Ruth. ‘How could you possibly know? You're still a carer.’ ‘I get to see a lot as a carer. An awful lot.’ ‘She wouldn't know, would she, Tommy? Not what it's really like.’” (NLMG, 221-222.)

428 Mark Currie, “Controlling Time: *Never Let Me Go*” in Sean Matthews et Sebastian Groves (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum International Publishing Group, 2009, 102-103.

moins de la part des clones, ce qui interdit toute possibilité de cohésion du groupe. En effet, les accompagnateurs n'appartiennent plus à ce groupe, et ils sont principalement définis par leur solitude :

[...] there's the solitude. You grow up surrounded by crowds of people, that's all you've ever known, and suddenly you're a carer. You spend hour after hour, on your own, driving across the country, centre to centre, hospital to hospital, sleeping in overnights, no one to talk to about your worries, no one to have a laugh with. Just now and again you run into a student you know – a carer or donor you recognise from the old days – but there's never much time. You're always in a rush, or else you're too exhausted to have a proper conversation. Soon enough, the long hours, the travelling, the broken sleep have all crept into your being and become part of you, so everyone can see it, in your posture, your gaze, the way you move and talk. (NLMG, 203)

La position des accompagnateurs, loin de leur accorder des privilèges, les aliène et ils sont dans l'impossibilité de se rebeller. La lassitude et la fatigue dont parle Kathy sont autant de formes de contrôle de la société sur les clones, et Kathy ne se rend pas compte de l'horreur de son rôle qui est d'accompagner ses semblables à mourir de la même façon qu'elle va mourir elle-même. Elle participe pleinement au système qui les oppresse.

2.1.2. Le non-dit et l'incertitude

La question du non-dit ou du presque dit est centrale dans l'œuvre d'Ishiguro, comme le rappelle Paul Veyret : « le récit se doit de passer par le jeu du détour, de l'attribution, du non-dit, pour construire le sens de ce qui s'énonce⁴²⁹ ». En effet, le sens de la diégèse se construit à partir de ce qui n'est pas dit, à la fois pour les personnages, mais aussi pour le lecteur, et cette dimension est au cœur de l'intrigue de *Never Let Me Go*. Par exemple, le terme "clones" n'est employé que très rarement dans le roman⁴³⁰. On y trouve de nombreux euphémismes, et Mark Currie mentionne le contrôle que cela exerce sur les clones : "[...] the novel's extensive lexicon of euphemisms: a vocabulary known only to inmates⁴³¹". L'image de la prison qu'utilise M. Currie est très efficace pour comprendre l'enfermement des clones dans l'incertitude. De nombreux passages du roman indiquent

429 Paul Veyret, *Kazuo Ishiguro : l'encre de la mémoire*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, 108.

430 Ce qui explique pourquoi le lecteur ne comprend pas tout de suite qu'il s'agit de clones.

431 *Ibid*, 103.

que les clones savent ce qu'ils sont, et qu'ils sont destinés à donner leurs organes⁴³², mais que, selon leur âge, ils en savent juste assez pour ne pas être en mesure de saisir réellement ce qui les attend⁴³³. Notons que dans leur enfance, les clones rechignent à parler des dons, et se montrent réticents à l'idée de poser des questions à ce sujet (*NLMG*, 69). Le personnage de Kathy analyse la situation en expliquant que cela les gênait, mais nous pourrions également y lire une sorte de pressentiment oppressant de leur propre mort. Au fur et à mesure qu'ils vieillissent, et qu'ils en apprennent plus au sujet des dons d'organes, ils intègrent la règle tacite de ne pas en parler sérieusement entre eux, mais ils en plaisantent régulièrement (*NLMG*, 83).

L'incertitude qui régit la vie des clones est particulièrement frappante dans cet autre exemple : ils survivent souvent au deuxième don, parfois au troisième, mais le quatrième est toujours fatal. Ils affichent différents types d'attitudes lorsqu'ils arrivent à ce stade, et le plus étonnant est sans doute l'expression d'un sentiment de fierté⁴³⁴. Lorsque Tommy est sur le point de faire son quatrième don, il se confie à Kathy :

“You know why it is, Kath, why everyone worries so much about the fourth? It's because they're not sure they'll really complete. If you knew for certain you'd complete, it would be easier. But they never tell us for sure.” (*NLMG*, 273)

Tommy fait part de la peur de l'inconnu ressentie par les clones, et nous comprenons qu'on ne leur dit même pas avec certitude qu'ils vont mourir après leur quatrième don. Le fait que même à ce moment les clones restent dans le doute met en lumière une certaine forme de cruauté de la part du reste de la société et notamment du monde médical. Si la décision de ne pas leur dire qu'ils vont mourir a peut-être été prise pour éviter des violences nées d'actes désespérés de dernière minute, la pratique demeure tout à fait inhumaine. Cette dimension est renforcée par l'emploi du verbe “to complete”, qui est un autre exemple des euphémismes qui imprègnent le vocabulaire des clones. Keith McDonald écrit à ce propos :

432 Les personnages insistent souvent sur ce point, par exemple : “She said we weren't being taught enough, something like that. [...] But we *have* been taught about all that”. (*NLMG*, 29, italiques dans le texte.)

433 “The trusting docility of Hailsham's pupils is suggestive of the successful internalisation of its regime; both within and beyond the school their lives are policed by ‘unspoken’ and ‘unwritten’ rules and agreements, many concerning what cannot be openly acknowledged.” (Rachel Carroll, “Imitations of Life: Cloning, Heterosexuality and the Human in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*”, in *Journal of Gender Studies*, Vol. 19, n° 1, March 2010, 66.)

434 “I've known donors to react in all sorts of ways to their fourth donation. Some want to talk about it all the time, endlessly and pointlessly. Others will only joke about it, while others refuse to discuss it at all. And then there's this odd tendency among donors to treat a fourth donation as something worthy of congratulations.” (*NLMG*, 273.)

[...] their murders are described as “completions,” a jarring reminder of their sole purpose in the eyes of society, and of the ways in which language can normalize atrocities deemed necessary in a given ideology⁴³⁵.

En effet, il ne faut pas oublier que ce vocabulaire a été choisi pour eux, et s’il s’agit d’un terme normalisé pour les clones, il sert avant tout à permettre au reste de la population de se voiler la face, comme J.-F. Chassay l’explique : « La litote a valeur sociale : le clone étant perçu comme inhumain, la mécanique, bien huilée, le fait disparaître sans discussion. Les coupables n’existent pas⁴³⁶ ». En réalité, K. McDonald rappelle que ces morts sont véritablement des meurtres, non pas des morts naturelles, ce qui s’apparente dès lors à un meurtre organisé des clones, qui peut être envisagé comme une forme de génocide.

Si la conscience de sa propre mort est ce qui différencie l’espèce humaine des autres animaux, nous comprenons en quoi le mystère entourant leur mort angoisse les clones, comme Kathy en fait état :

You’ll have heard the same talk. How maybe, after the fourth donation, even if you’ve technically completed, you’re still conscious in some sort of way; how then you find there are more donations, plenty of them, on the other side of that line; how there’s nothing to do except watch your remaining donations until they switch you off. It’s horror movie stuff, and most of the time people don’t want to talk about it. Not the whitecoats, not the carers – and usually not the donors. (*NLMG*, 274)

Cette description révèle la peur cauchemardesque de dons sans fin. Personne n’en parle jamais vraiment, mais, d’une manière ou d’une autre, les clones qui sont sur le point de faire leur quatrième don partagent cette crainte. Impossible alors d’ignorer que les donneurs ne sont pas indifférents à leur situation. De plus, cela révèle un désir de mort qui mettrait un terme à l’horreur de leur situation. Encore une fois, ils restent dans le non-dit, ne savent pas vraiment ce qui va leur arriver, et ne peuvent qu’adopter une attitude passive face à la situation (‘there’s nothing to do except watch’). En fait, J. Mullan remarque que cette absence de réaction découle principalement du langage qui les conditionne : “Failures to imagine a different reality are native to her narrative language. Her failure to challenge what is to be done to her is linguistic as much as psychological or political⁴³⁷”.

435 Keith McDonald, “Days Of Past Futures: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* As ‘Speculative Memoir’”, in *Biography*, Vol. 30, n°1, Winter 2007, 78.

436 J.-F. Chassay, *Au cœur du sujet*, op.cit., 250.

2.1.3. Les clones ont-ils une âme ?

La question de l'âme⁴³⁸, c'est-à-dire de l'existence d'une âme chez les clones, est centrale au débat qui entoure leurs conditions de vie (et de mort), et nous comprenons, au fil de la lecture, que le but de Hailsham était de prouver que les clones en avaient une. Dans le récit, cette dimension est très fortement reliée à l'art, plus exactement, à la production artistique. Au début du roman, nous ne savons pas exactement ce qu'est Hailsham, qui sont les enfants qui y sont pensionnaires et pourquoi ils sont là, mais une chose est sûre : l'art revêt une importance particulière dans leur éducation et dans leur vie de tous les jours, et, de fait, rythme leurs années⁴³⁹. D'ailleurs, les pensionnaires de Hailsham intériorisent ce principe de l'importance de l'art : "A lot of the time, how you were regarded at Hailsham, how much you were liked and respected, had to do with how good you were at 'creating'" (NLMG, 16). Même sans savoir pourquoi exactement, l'art fait partie de la norme pour eux, et c'est pour cette raison que Tommy sert de bouc émissaire quand il est plus jeune, car il n'a pas la fibre artistique. Ce qui paraîtrait normal dans le contexte d'une école primaire classique (tout le monde n'est pas bon en art) est ici inacceptable du point de vue des autres élèves qui le rejettent⁴⁴⁰. Cependant, alors qu'il est encore enfant, Tommy a un entretien avec Miss Lucy, une de leurs enseignantes qui n'est pas d'accord avec la rhétorique employée à Hailsham. Elle lui assure alors que ce n'est pas grave s'il n'est pas doué en art. Quelques années plus tard, elle change de discours quand elle comprend les enjeux qui dépassent Tommy mais qui le concernent tout de même. À ce moment de la diégèse, les raisons qui poussent les professeurs de Hailsham à valoriser l'art sont encore très cryptiques. Tommy raconte cet épisode à Kathy :

437 John Mullan, "Afterword: On First Reading *Never Let Me Go*", in Sean Matthews et Sebastian Groves (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*, op.cit., 108.

438 Terme employé par les personnages dans le roman.

439 "I should explain a bit about the Exchanges we had at Hailsham. Four times a year – spring, summer, autumn, winter – we had a big exhibition-cum-sale of all the things we'd been creating in the three months since the last Exchange. Paintings, drawings, pottery; all sorts of 'sculptures' made from whatever was the craze of the day." (NLMG, 16.)

440 "So one night I brought up Tommy. I didn't say much; I just summed up what had been happening to him and said it wasn't really fair. [...] [Ruth] said: 'You've got a point, Kathy. It's not nice. But if he wants it to stop, he's got to change his own attitude. He didn't have a thing for the Spring Exchange. And has he got anything for next month? I bet he hasn't.'" (NLMG, 15.)

“Then [Miss Lucy] says: “Listen, Tommy, your art, it *is* important. And not just because it’s evidence. But for your own sake. You’ll get a lot from it, just for yourself.”

“Hold on. What did she mean, “evidence”?”

“I don’t know. But she definitely said that. She said our art was important, and “not just because it’s evidence.” God knows what she meant.” (NLMG, 106⁴⁴¹)

La production artistique des élèves de Hailsham est supposée être une « preuve », mais encore une fois les professeurs parlent à demi-mots et il est impossible pour Tommy de savoir de quel type de preuve il s’agit. Tommy et Kathy, même une fois adultes, ne savent toujours pas exactement ce qu’a voulu dire Miss Lucy. À cela s’ajoute le mystère qui entoure ce que les clones appellent entre eux la « qualification », qui leur permettrait de reporter les dons d’organes, mais que seuls les anciens pensionnaires de Hailsham peuvent espérer obtenir⁴⁴². Tommy et Kathy se lancent dans une quête herméneutique sur leur passé, en essayant de trouver des indices dans ce qu’ils ont entendu dire leurs professeurs pour déterminer quels seraient les critères qui leur permettrait d’être « qualifiés ». Ils en déduisent que ce qui les différencie des autres clones, c’est l’importance que l’art a eu dans leur vie et ils en arrivent à l’idée que l’art permet de révéler leur âme, en s’appuyant sur des moments qu’ils ont vécus :

“[Miss Emily] told Roy that things like pictures, poetry, all that kind of stuff, she said they *revealed what you were like inside*. She said *they revealed your soul*.”

When he said this, I suddenly remember a drawing Laura had done once of her intestines and laughed. (NLMG, 173⁴⁴³)

La première partie de la citation nous permet de comprendre comment Tommy et Kathy en

441 Italiques dans le texte.

442 Quand Kathy, Ruth et Tommy quittent Hailsham pour les Cottages, ils rencontrent des clones ayant grandi dans d’autres institutions, et se rendent compte, au fil de conversations, de la curiosité et de l’envie qu’ils ressentent à leur égard. Chrissie leur apprend pourquoi : “Chrissie said: ‘I know how lucky I am, getting to be at the Cottages. But you Hailsham lot, you’re *really* lucky. You know...’ She lowered her voice and leaned forward again. ‘[...] What they were saying was that some Hailsham students in the past, in special circumstances, had managed to get a deferral. That this was something you could do if you were a Hailsham student. You could ask for your donations to be put back by three, even four years. It wasn’t easy, but just sometimes they’d let you do it. So long as you could convince them. So long as you *qualified*.’” (NLMG, 150, italiques dans le texte.) Bien qu’ils n’en parlent que très rarement, la vie des clones est évidemment dictée par les dons d’organes qu’ils commencent à faire dans leur vingtaine. L’idée de pouvoir repousser le début de ces dons de plusieurs années justifie l’intérêt porté aux anciens pensionnaires d’Hailsham, même si cette possibilité demeure incertaine. Chrissie en parle d’ailleurs avec beaucoup de précaution : elle baisse la voix, comme s’il s’agissait d’un secret, emploie des quantifieurs, des modaux et des pronoms vagues (‘some’, ‘could’, ‘they’), elle n’est pas sûre du nombre d’années (trois ou quatre), et elle ne connaît pas les critères qui permettraient d’obtenir ce report.

443 Italiques dans le texte.

sont arrivés à cette conclusion. La suite de la citation est d'une ironie particulièrement grinçante parce que Kathy ne peut s'empêcher de repenser avec humour à un dessin de Laura, supposé révéler ce qu'elle est à l'intérieur, et représentant ses entrailles. Or, c'est justement ce que la société de *Never Let Me Go* tente de faire : réduire les clones à leurs corps, à leurs organes. Kathy ne se rend pas compte à quel point sa réflexion est ironique, ce qui montre combien l'idée que les clones n'ont pas d'âme, c'est-à-dire ne sont qu'un corps, ne lui traverse même pas l'esprit. À ce stade du roman, Tommy et Kathy sont amoureux et forment un couple. Ils pensent que s'ils parviennent à prouver leur amour l'un pour l'autre, ils pourront peut-être être « qualifiés » pour reporter leurs dons d'organe. Selon eux, leurs productions artistiques, en tant que reflets de leurs âmes, prouveraient l'existence de leurs sentiments l'un pour l'autre. Ils n'envisagent pas qu'elles permettent de prouver l'existence ou non de leur âme.

L'enquête du couple les entraîne chez « Madame », qui venait à Hailsham dans leur jeunesse collecter les œuvres jugées les meilleures. Ils viennent à la recherche de réponses, et toujours dans l'espoir d'être « qualifiés⁴⁴⁴ ». Nous savons que Madame faisait partie du groupe d'intellectuels qui cherchaient à prouver que les clones avaient une âme et qu'il fallait reconsidérer les questions d'éthique qui entouraient leur existence. La confrontation avec Madame (puis Miss Emily) constitue un retour brutal à la réalité pour Tommy et Kathy, par exemple lorsqu'elle leur dit : “All those paintings, poems, all those things of yours I gathered over the years. It was hard work for me, but I believed in it, we all did in those days” (*NLMG*, 248). Le personnage parle au passé, il s'agit donc d'un temps révolu. Cela implique que la réflexion sur la présence d'une âme chez les clones est dépassée.

À ce moment du récit, Tommy et Kathy n'ont pas encore tout à fait compris qu'il n'y a pas de report possible des dons d'organes, et, surtout, ils n'ont pas compris dans quel but on envisageait leur créativité :

“Why would my gallery help in telling which of you were really in love?”

“Because it would help show you what we were like,” Tommy said. “Because...”

444 “‘What I think,’ said Tommy slowly, ‘is this. Suppose it’s true, what the veterans are saying. Suppose some special arrangement *has* been made for Hailsham students. Suppose two people say they’re truly in love, and they want extra time to be together. Then you see, Kath, there has to be a way to judge if they’re really telling the truth. [...] Madame’s got a gallery somewhere filled with stuff by students from when they were tiny. Suppose two people come up and say they’re in love. She can find the art they’ve done over years and years. She can see if they go. If they match. Don’t forget, Kath, what she’s got reveals our souls.’” (*NLMG*, 173, italiques dans le texte.)

“Because of course” – Madame cut in suddenly – “your art will reveal your inner selves! That’s it, isn’t it? Because your art will display your *souls!*” (NLMG, 248⁴⁴⁵)

L’ironie qu’elle met dans la dernière phrase laisse transparaître un personnage désabusé, presque cruel, et qui se moque ouvertement du jeune couple. L’accentuation portée sur le mot “souls” souligne le décalage entre la naïveté de la demande des clones et la réalité. Le lecteur apprend par la suite que Kathy et Tommy ne sont pas le premier couple à croire à un report possible et à venir la voir pour l’obtenir. Le défilé de ces clones à la recherche d’espoir lui rappelle constamment l’échec de la mission qu’elle avait entreprise.

La suite du dialogue révèle la perspective d’un avenir encore plus sombre pour les prochains clones :

“We took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all.*”

She paused, and Tommy and I exchanged glances for the first time in ages. Then I asked:

“Why did you have to prove a thing like that, Miss Emily? Did someone think we didn’t have souls?”

A thin smile appeared on her face. “It’s touching, Kathy, to see you so taken aback. It demonstrates, in a way, that we did our job well. As you say, why would anyone doubt you had a soul? But I have to tell you, my dear, it wasn’t something commonly held when we first set out all those years ago. And though we’ve come a long way since then, it’s still not a notion universally held, even today. You Hailsham students, even after you’ve been out in the world like this, you still don’t know the half of it. All around the country, at this very moment, there are students being reared in deplorable conditions, conditions you Hailsham students could hardly imagine. And now we’re no more, things will only get worse.”

She paused again, and for a moment she seemed to be inspecting us carefully through narrowed eyes. (NLMG, 255⁴⁴⁶)

L’expérience de Hailsham a échoué. Ils n’ont pas réussi à prouver que les clones avaient une âme. Cependant, ces derniers ont bien conscience d’en avoir une, la question ne se pose même pas pour Kathy. De même, le lecteur, même s’il a parfois du mal à comprendre l’absence de résistance de la part des clones, ne doute pas non plus de cette réalité. En effet, il s’identifie à la narratrice grâce à la narration à la première personne, et est maintenu dans une position de focalisation du personnage et donc d’accès limité à la réalité diégétique. Sa perception dépend alors entièrement de la quête herméneutique de Kathy. Hélène Machinal remarque d’ailleurs : “[...] the reader’s position is quite peculiar in this novel as he is addressed by the narrator as if he were also a clone, thus triggering empathy and

445 Italiques dans le texte.

446 Italiques dans le texte.

identification”⁴⁴⁷. Nous reviendrons sur la question de la position du lectorat, mais notons déjà l’importance de la voix du clone, qui, selon Jean-François Chassay, en « occup[ant] l’espace narratif, avec sa fragilité, ses doutes, une mémoire qui refuse d’oublier, démontr[e] de manière implacable son humanité⁴⁴⁸ ».

En effet, si la société dans laquelle ils vivent refuse de leur reconnaître une âme qui révélerait leur caractère humain, cela ne veut pas dire pour autant qu’ils en sont dépourvus. Le roman s’ouvre sur la phrase : “My name is Kathy H.” (*NLMG*, 3). Outre désigner clairement le narrateur homodiégétique, cette courte phrase est très révélatrice. D’abord, elle est banale : il s’agit d’une phrase classique de présentation, où le personnage dit comment il s’appelle, ce qui sert à montrer que Kathy est comme tout le monde, et qu’on ne peut *a priori* pas la différencier de quelqu’un d’autre. Cependant, le H. pose de suite problème. Dans la pratique, il arrive d’abrégier les prénoms, mais l’abréviation du nom de famille est plus rare. Il est vrai qu’à la première lecture, nous ne nous en soucions pas trop, car il pourrait s’agir d’une question d’anonymat, ce qui renforcerait également l’idée que Kathy pourrait vouloir ne pas sortir du lot, ne pas être reconnaissable pour raconter son histoire sous le couvert de l’anonymat. En fait, nous nous rendons compte rapidement que les clones n’ont pas de nom de famille. Le H. pourrait à la rigueur représenter Hailsham et Kathy parlerait au nom des anciens pensionnaires de l’école en général. Toutefois, la suite de la lecture révèle qu’une lettre seule suit le prénom de certains clones, mais pas de tous. En vérité, la situation est bien moins symbolique, puisqu’il pourrait s’agir d’une façon de la différencier des autres clones de son âge qui s’appellent Kathy : elle pourrait être la huitième Kathy. L’absence de nom de famille ou de signe d’appartenance montre bien la situation à part des clones, et l’absence de lien entre eux et la société qui les a créés. Ils sont recensés, et ont un prénom (comme on donne bien des prénoms aux animaux domestiques ou parfois au bétail). Cette courte phrase d’introduction semble simple, naïve, et normale, mais pourtant, elle révèle déjà que Kathy n’est pas comme tout le monde et ce H. nie en fait son appartenance à la communauté humaine.

447 H. Machinal, “Narrating Monstrosity”, art. cit., 341.

448 J.-F. Chassay, *Au cœur du sujet*, op.cit., 254.

2.1.4. À la recherche de leurs origines

Nous pouvons avancer le fait qu'une des caractéristiques les plus « humaines » des clones est la recherche de leur origine. Bien que la société de *Never Let Me Go* leur refuse toute filiation, les clones cherchent d'où ils viennent, c'est-à-dire qu'ils veulent trouver la personne dont ils sont la copie, qu'ils appellent « un/e possible ». Toutefois, ils ne sont pas sûrs de ce que peuvent être ces possibles, comme l'illustre la citation suivante :

Though most of us had first come across the idea of 'possibles' back at Hailsham, we'd sensed we weren't supposed to discuss it, and so we hadn't – though for sure, it had both intrigued and disturbed us. And even at the Cottages, it wasn't a topic you could bring up casually. [...] At the same time, you could tell people were fascinated – obsessed, in some cases – and so it kept coming up, usually in solemn arguments, a world away from our ones about, say, James Joyce.

The basic idea behind the possibles theory was simple, and didn't provoke much dispute. It went something like this. Since each of us was copied at some point from a normal person, there must be, for each of us, a model getting on with his or her life. This meant, at least in theory, you'd be able to find the person you were modelled from. [...]

Beyond these basics, though, there wasn't much consensus. For a start, no one could agree on what we were looking for when we looked for possibles. Some students thought you should be looking for a person twenty to thirty years older than yourself – the sort of age a normal parent would be. But others claimed this was sentimental. Why would there be a 'natural' generation between us and our models? They could have used babies, old people, what difference would it have made? Others argued back that they'd use for models people at the peak of their health, and that's why they were likely to be 'normal parent' age. But around here, we'd all sense we were near territory we didn't want to enter, and the arguments would fizzle out. [...]

Nevertheless, we all of us, to varying degrees, believed that when you saw the person you were copied from, you'd get *some* insight into who you were deep down, and maybe too, you'd see something of what your life held in store. [...] There were some who thought it stupid to be concerned about possibles at all. Our models were an irrelevance, a technical necessity for bringing us into the world, nothing more than that. It was up to each of us to make of our lives what we could. (*NLMG*, 137-138⁴⁴⁹)

S'il s'agit d'un sujet quasiment tabou à Hailsham, la liberté relative de l'espace des Cottages permet aux clones d'explorer l'idée des « possibles ». Le non-dit qui entoure leur existence implique qu'ils ne savent pas quelle théorie est la bonne, même si la logique voudrait qu'effectivement ils aient été conçus à partir de personnes réelles. Ils concentrent souvent leurs recherches sur des personnes qui seraient en âge d'être leurs parents, à la fois pour voir ce que le futur aurait pu leur réserver s'ils n'avaient pas été des clones, mais aussi pour essayer de s'inscrire dans une généalogie. Kathy signale que les discussions se

449 Italiques dans le texte.

tarissent quand cette dimension est soulevée, et ce n'est pas étonnant, puisque les clones sont avant tout des orphelins qui n'ont jamais connu leurs parents. Cela révèle sans doute un désir inconscient ou refoulé de les connaître, alors même qu'ils savent que cela ne se produira jamais. Leur éducation leur a fait prendre conscience de cette absence, mais il leur est difficile d'en parler, sans doute par pudeur, mais aussi par habitude. Ces discussions montrent que les clones pensent qu'ils ne sont pas « normaux », à l'inverse de leurs modèles, car ils sont venus au monde grâce à l'usage de la technique. Conscients de leur artificialité, ils cherchent à se raccrocher à ce qui serait « normal » ou « naturel », ce que représenterait l'existence de parents. Le sujet de leurs origines joue un grand rôle dans leur vie, d'autant plus que lorsqu'ils sont aux Cottages, ils ont entre 16 et 18 ans, c'est-à-dire qu'ils sont dans une période transitoire entre l'adolescence et l'âge adulte, période où ils sont en train de se construire en tant que personne, dans une frénésie précipitée par la conscience de l'imminence de leur mort.

Cette recherche des « possibles » révèle une autre dimension, soulignée dans la citation qui suit par Ruth :

“I didn't want to say anything when you first told me about this. But look, it was never on. They don't ever, *ever*, use people like that woman. Think about it. Why would she want to? We all know it, so why don't we all face it. We're not modelled from that sort... [...] We're modelled from *trash*. Junkies, prostitutes, winos, tramps. Convicts, maybe, just so long as they aren't psychos. That's what we come from. We all know it, so why don't we say it? A woman like that? Come on. [...] We know it, so we might as well just say it. If you want to look for possibles, if you want to do it properly, then you look in the gutter. You look in rubbish bins. Look down the toilet, that's where you'll find where we all came from.”
(*NLMG*, 164⁴⁵⁰)

Ruth, dont les amis avaient cru trouver une « possible » et qui n'avait pu s'empêcher d'espérer que ce soit vrai, expose crûment sa vision des choses après avoir compris que ce n'était pas le cas. Ainsi, elle affirme avec certitude que les clones ne sont les copies que de personnes marginales, provenant des basses couches de la société, ce qui fait écho à la fabrication du monstre de Frankenstein. Les clones représenteraient dès lors des copies d'humains déjà rejetés par les autres humains et relégués au rang de moins qu'humains. Ainsi, leur origine renverrait aussi à leur fin. Ruth compare les clones à des ordures (“trash”, “gutter”, “rubbish”), dont l'existence n'a pas de valeur. Elle soutient par ailleurs qu'ils ont tous conscience de cet état de fait, comme s'ils avaient une connaissance

450 Italiques dans le texte.

intrinsèque de leurs origines honteuses. Il s'agit, pour Ishiguro, de montrer le conditionnement mental à l'œuvre dans cette société, et de dénoncer subtilement la dimension essentialiste qu'il recouvre. Il est naturel que les clones pensent de cette façon, puisque la société dans laquelle ils vivent les forcent à ne pas avoir de considération pour leur propre vie (même s'ils doivent avoir de la considération pour leur corps qu'ils doivent maintenir en parfait état). Ils ne peuvent en toute logique se retrouver que dans les marges, voire en dehors de celles-ci. Leurs origines restent inconnues à la fin du roman, et la recherche de leurs « possibles » est d'ailleurs abandonnée dès qu'ils quittent les Cottages.

2.1.5. L'impuissance des clones face à leur sort

Dans une des scènes les plus cathartiques du roman, Tommy, après avoir appris par Miss Emily et Madame qu'il n'y a jamais eu de report possible des dons d'organes, demande à Kathy de s'arrêter au milieu d'une route de campagne, sort de la voiture en courant, et se met à crier dans un champ :

I was already out of the car when the second and third screams came, and by then I knew it was Tommy, though that hardly lessened my urgency. In fact, for a moment, I was probably close to panic, not having a clue where he was. I couldn't really see anything, and when I tried to go towards the screams, I was stopped by an impenetrable thicket. Then I found an opening and stepping through a ditch, came up to a fence. I managed to climb over it and I landed in soft mud.

I could now see my surroundings much better. I was in a field that sloped down steeply not far in front of me, and I could see the lights of some village way below in the valley. The wind here was really powerful, and a gust pulled at me so hard, I had to reach for the fence post. The moon wasn't quite full, but it was bright enough, and I could make out in the mid-distance, near where the field began to fall away, Tommy's figure, raging, shouting, flinging his fists and kicking out.

I tried to run to him, but the mud sucked my feet down. The mud was impeding him too, because one time when he kicked out, he slipped and fell out of view into the blackness. But his jumbled swear-words continued uninterrupted, and I was able to reach him just as he was getting to his feet again. I caught a glimpse of his face in the moonlight, caked in mud and distorted with fury, then I reached for his flailing arms and held on tight. He tried to shake me off, but I kept holding on, until he stopped shouting and I felt the fight go out of him. Then I realised he too had his arms around me. And so we stood together like that, at the top of that field, for what seemed like ages, not saying anything, just holding each other, while the wind kept blowing and blowing at us, tugging our clothes, and for a moment, it seemed like we were holding onto each other because that was the only way to stop us being swept away into the night. (NLMG, 268-269)

La crise de rage de Tommy symbolise son impuissance face à la situation, tel l'accès de colère d'un enfant⁴⁵¹. À ce moment de la diégèse, le personnage a compris qu'il n'y a plus d'espoir pour lui, qu'il va vraiment bientôt mourir, et au-delà de cette dimension, il a compris que toute forme d'humanité lui est niée. Il s'agit d'un passage pathétique qui reflète la futilité de leur enquête, et l'inutilité de la démarche auprès de Madame et de Miss Emily. La rage de Tommy est viscérale, et il ne peut la contenir ("raging, shouting, flinging his fists and kicking out", "distorted with fury", "his flailing arms"), mais elle n'aura d'incidence sur rien. Cette scène est ridicule par certains aspects, comme la difficulté de Kathy à voir Tommy ("not having a clue where he was", "I couldn't really see anything", "I caught a glimpse"), puis à le rejoindre : d'abord arrêtée par une clôture, elle est ensuite ralentie par la boue qui empêche également Tommy de bouger. Ce quasi-aveuglement et cette impossibilité de bouger reflète la condition des personnages, qui, malgré tous leurs efforts, sont les dindons de la farce. Cette scène reste chargée en émotions, mais devient quasiment tragi-comique, alors que leurs vies sont en jeu, ainsi que leur droit à l'existence en tant qu'humains. À la fin de cet extrait, la réunion des deux personnages met fin à cette dimension tragi-comique et à la rage de Tommy. La répétition du verbe "to hold on" ("held on tight", "I kept holding on", "just holding each other", "we were holding onto each other") insiste sur le fait que les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre sont tout ce qu'il leur reste à ce moment, et l'image du vent qui essaie de les balayer ("The wind here was really powerful", "a gust pulled at me so hard", "the wind kept blowing and blowing at us") nous fait comprendre que malgré leur apparente impuissance, les personnages tentent de résister tant bien que mal aux forces extérieures, même si cette résistance est nécessairement voué à l'échec.

La dernière scène du roman, après la mort de Tommy est aussi symbolique :

The only indulgent thing I did, just once, was a couple of weeks after I heard Tommy had completed, when I drove up to Norfolk, even though I had no real need to. I wasn't after anything in particular and I didn't go up as far as the coast. Maybe I just felt like looking at

451 Ce qui rappelle à Kathy les crises de colère de Tommy quand il était petit : "I was thinking," I said, 'about back then, at Hailsham, when you used to go bonkers like that, and we couldn't understand it. We couldn't understand how you could ever get like that. And I was just having this idea, just a thought really. I was thinking maybe the reason you used to get like that was because at some level you always *knew*.' Tommy thought about this, then shook his head. 'Don't think so, Kath. No, it was always just me. Me being an idiot. That's all it ever was.' Then after a moment, he did a small laugh and said: 'But that's a funny idea. Maybe I did know, somewhere deep down. Something the rest of you didn't.'" (NLMG, 270, italiques dans le texte.)

all those flat fields of nothing and the huge grey skies. At one stage I found myself on a road I'd never been on, and for half an hour I didn't know where I was and didn't care. I went past field after flat, featureless field, with virtually no change except when occasionally a flock of birds, hearing my engine, flew up out of the furrows. Then at last I spotted a few trees in the distance, not far from the roadside, so I drove up to them, stopped and got out.

I found I was standing before acres of ploughed earth. There was a fence keeping me from stepping into the field, with two lines of barbed wire, and I could see how this fence and the cluster of three or four trees above me were the only things breaking the wind for miles. All along the fence, especially along the lower line of wire, all sorts of rubbish had caught and tangled. It was like the debris you get on a seashore: the wind must have carried some of it for miles and miles before finally coming up against these trees and these two lines of wire. Up in the branches of the trees, too, I could see, flapping about, torn plastic sheeting and bits of old carrier bags. That was the only time, as I stood there, looking at that strange rubbish, feeling the wind coming across those empty fields, that I started to imagine just a little fantasy thing, because this was Norfolk after all, and it was only a couple of weeks since I'd lost him. I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches, the shore-line of odd stuff caught along the fencing, and I half-closed my eyes and imagined this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up, and I was now standing here in front of it, and if I waited long enough, a tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I'd see it was Tommy, and he'd wave, maybe even call. The fantasy never got beyond that – I didn't let it – and though the tears rolled down my face, I wasn't sobbing or out of control. I just waited a bit, then turned back to the car, to drive off to wherever it was I was supposed to be. (*NLMG*, 281-282)

Malgré la mort de son amant et ami d'enfance, Kathy indique qu'elle continue de poursuivre sa vie en tant qu'accompagnatrice, à une exception près ("The only indulgent thing I did", "just once", "even though I had no real need to"). Le fait qu'elle semble chercher à justifier cet écart, et presque à s'excuser d'éprouver de la peine souligne la réussite du conditionnement des clones. D'autant que le choix des verbes la fait paraître très passive ("I heard", "I found myself", "I found I was standing", "I stood there", "I was now standing here", "I waited"), comme si elle n'avait pas vraiment choisi d'être là. La description du paysage qui l'entoure renforce ce sentiment de passivité et de vide ("flat fields of nothing", "huge grey skies", "field after flat, featureless field", "no change", "empty fields"). Les seuls éléments qui troublent ce vide sont une clôture de fil barbelé et quelques arbres. Ce qui rend la scène singulière, c'est que de nombreux débris déplacés par le vent se sont coincés dans les barbelés et dans les branches des arbres. Kathy insiste sur ces déchets dans la description de la scène ("all sorts of rubbish", "the debris", "torn plastic sheeting", "old carrier bags", "strange rubbish", "the rubbish", "the flapping plastic", "odd stuff") et elle les compare à tous les objets qu'elle a perdus au cours de sa vie ("everything I'd ever lost since my childhood"). Il faut préciser que Kathy a choisi la région de Norfolk précisément parce que c'est l'endroit où les pensionnaires de Hailsham

prétendaient que finissaient tous les objets qu'ils perdaient.

Il nous semble que cette comparaison avec les déchets, qui rappelle l'affirmation de Ruth ("We're modelled from *trash*", *NLMG*, 164⁴⁵²), indique le peu de valeur accordée à sa vie, mais surtout sa fragilité, ce qui est renforcé par le fait que la plupart des détritiques sont en plastique, facilement déchirable. Ces bouts de plastique accrochés aux barbelés et aux branches des arbres ont une durée de vie très limitée, d'autant que Kathy mentionne le vent qui souffle, et il nous paraît important de souligner à quel point ils détonnent dans le paysage. En effet, bien que la main de l'homme y soit visible ("acres of ploughed earth", "a fence ... with two lines of barbed wire"), les déchets plastiques ont une apparence sans doute plus artificielle que le reste, et, après avoir été utilisés, ils n'ont plus de place, ce qui résume bien la situation des clones dans la société de *Never Let Me Go*. Kathy finit par se trouver devant ce champ, par hasard, parce qu'elle n'a de place nulle part. Devant le spectacle des détritiques, elle admet la douleur d'avoir perdu Tommy, ce qui est signalé dans le lexique par le passage de "I heard Tommy had completed" à "since I'd lost him". Dans la première phrase, Kathy se contente d'utiliser le verbe 'to complete', standard dans cette situation, tandis que la deuxième est beaucoup plus personnelle, et insiste sur les conséquences que cette situation entraîne pour elle. D'ailleurs, le personnage de Kathy, d'ordinaire très terre-à-terre, s'autorise un rêve éveillé dans lequel Tommy ne serait pas mort. Malgré tout, elle se félicite encore de sa pudeur et de sa retenue ("I wasn't sobbing or out of control"), et c'est bien là une de ses caractéristiques principales que de se refuser cet état de faiblesse (c'est-à-dire penser ne pas le mériter). J.-F. Chassay l'explique : « [...] la puissance de l'endoctrinement ne leur permet pas de se concevoir comme des humains⁴⁵³ ». La fin de son rêve signale le retour à la normalité, et l'impossibilité de changer les choses, et la dernière phrase montre que Kathy va continuer à accepter la situation, à respecter les règles, et à faire ce qu'on attend d'elle. Il est souvent difficile de comprendre pourquoi les clones acceptent la situation aussi facilement, et l'espoir, qu'il soit extérieur aux clones (l'expérimentation de Hailsham par exemple), ou intérieur (la possibilité d'un report), est complètement absent à la fin du roman. Ishiguro place ainsi sciemment le lecteur dans une position difficile à accepter. D'ailleurs, même après la première scène dans le champ avec Tommy, Kathy le reconduit au centre, et il se laisse faire, ce qui veut dire qu'il accepte de

452 Italiques dans le texte.

453 J.-F. Chassay, *Au cœur du sujet*, *op.cit.*, 250.

se faire assassiner, et que Kathy laisse également faire, en sachant pertinemment qu'elle va subir le même sort. Cette absence d'espoir, et par conséquent d'actes de résistance, est, par moment, insupportable pour le lecteur. Dans un entretien, Kazuo Ishiguro commente cet aspect :

I suppose the big thing about *Never Let Me Go* is that they never rebel, they don't do the thing you want them to do. They passively accept the programme in which they are butchered for their organs. I wanted a very strong image like that for the way most of us are, in many ways we are inclined to be passive, we accept our fate. Perhaps we wouldn't accept this to *that* extent, but we are much more passive than we'd like to think. We accept the fate that seems to be given to us. We accept the conditions that are given to us⁴⁵⁴.

Ce qui serait finalement insupportable, au-delà de l'absence de rébellion des clones, serait ce qu'elle révèle sur notre propre passivité. « Forcé » de s'identifier à Kathy à cause de la narration à la première personne, le lecteur se verrait contraint d'accepter sa propre inertie. Ishiguro met alors en avant la responsabilité de chaque citoyen. En fait, le lecteur ne peut s'empêcher de s'identifier également au 'them', cette « majorité silencieuse qui a laissé faire et fermé les yeux sur les conséquences éthiques du clonage à visée thérapeutique⁴⁵⁵ ». C'est de là que vient son malaise, selon Hélène Machinal :

[...] en tant que sujet individuel et responsable, il ne peut accepter cette instrumentalisation du vivant, mais en tant que membre de la communauté humaine qui a laissé se mettre en place un marché du vivant sans règles éthiques, il se retrouve dans une position de coupable par inertie et laisser-faire⁴⁵⁶.

Le lecteur se retrouve ainsi dans une position d'entre-deux, où, quel que soit le groupe auquel il finit par s'identifier, il n'y a pas de victoire possible⁴⁵⁷.

Thierry Hoquet propose de faire entrer les clones en général dans la catégorie du Bétail, mais, dans son article, il mentionne la complexité des clones de *Never Let Me Go*,

454 Sean Matthews, "'I'm Sorry I Can't Say More': An Interview with Kazuo Ishiguro", in Sean Matthews et Sebastian Groves (eds.), *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives, op.cit.*, 124. Italiques dans le texte.

455 Hélène Machinal, « Résistance de l'humain dans *Cloud Atlas* de David Mitchell et *Never let me go* de Kazuo Ishiguro », *L'atelier*, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010, *Le personnage en jeu*, Vol. 2, n°1, 45.

456 *Ibid*, 49.

457 Pour Jean-François Chassay, cela renvoie également au hors-texte et aux réelles potentialités offertes par les biotechnologies. (J.-F. Chassay, *Au cœur du sujet, op.cit.*, 246.)

qui, s'ils sont bien fabriqués afin de servir des fins humaines, ne se rebellent jamais contre leurs créateurs. Même si T. Hoquet émet des réserves, certains des aspects de *Bétail* sont pertinents pour parler d'eux, par exemple : « la fiction de *Bétail* pointe l'aliénation, l'individu qui souffre de l'exploitation⁴⁵⁸ ». La question de l'identité, liée à la démarche herméneutique de Kathy et à la détection, et celle de l'humanité des clones est centrale dans le roman. Les clones sont complètement enfermés dans un système opaque (ce qui est aussi le cas du lecteur, placé dans la même position que les clones), et au sein duquel on leur refuse tout type de droit. Si tout laisse à penser qu'il n'y a ni espoir ni solution au problème, nous pouvons cependant nous demander à qui s'adresse Kathy quand elle raconte son histoire. En effet, elle interpelle souvent le lecteur par le pronom "you", et il semble qu'elle s'adresse aux clones. Dès lors, quel est le but de ce récit ? Pourrait-il s'agir d'une première forme de résistance, d'une manière de témoignage, pour revendiquer son humanité ?

2.2. UNE NOUVELLE CASTE D'ESCLAVES, SONMI ET LES CLONES DANS *CLOUD ATLAS*

Contrairement aux clones de *Never Let Me Go*, ceux de *Cloud Atlas* entrent, grâce à Sonmi, dans la catégorie *Bétail* de T. Hoquet. Il suffit de prendre l'exemple de la vie de Sonmi chez Papa Song, la chaîne de restauration rapide où elle travaille au début du chapitre "An Orison of Sonmi~451", pour se rendre compte que les clones sont des individus exploités et aliénés. Quand Sonmi raconte : "We knew no mother or father but Papa Song, our corp Logoman" (*CA*, 188), elle souligne l'enfermement des clones, qui ne connaissent pas d'autre réalité que celle de la machine capitaliste qui les exploite, mais aussi sur la question de leur origine et de la filiation⁴⁵⁹. Elle met aussi l'accent sur leur absence d'individualité : "Every day of my life in Papa Song's was as uniform as the fries we vended" (*CA*, 187). Sonmi compare sa condition aux frites qu'elle vend, c'est-à-dire à un produit emblématique de la restauration rapide, produit qui se doit d'être en tous points identique à ceux proposés dans tous les autres restaurants de la chaîne. Son travail participe

458 T. Hoquet, *op.cit.*, 102.

459 À ce sujet, voir Gaïd Girard, « Les enfances de l'homme artificiel », article cité, 315-327.

à son aliénation, au sens marxiste du terme⁴⁶⁰, ce que reprend aussi T. Hoquet dans son analyse :

Bétail incarne l'esprit du marché : la production d'individus instrumentalisés, considérés non comme des fins mais comme des moyens, et voués donc à une exploitation certaine via leur marchandisation⁴⁶¹.

Ce qui différencie avant tout les clones des humains ou des consommateurs dans cette société, c'est l'absence d'une Âme chez les premiers ("Being a Soulless, hatched clone" *CA*, 199)⁴⁶². Les clones, dépourvus de ce moyen de paiement et de cette preuve d'identité, sont, de fait, emprisonnés dans leur lieu de travail forcé et n'ont aucun droit. Même après que Sonmi a quitté la chaîne de Papa Song pour entrer au service de Boom-Sook, elle comprend bien que son statut reste nettement inférieur à celui des consommateurs, et que la vie des clones en général n'a que très peu de valeur : "Dying in one of these boys' dares was a futile, stupid death, but fabricants cannot dictate terms" (*CA*, 223). Le terme utilisé pour parler d'eux est "fabricant" (ou « factaire » dans la traduction française), c'est-à-dire « un mot qui évoque la fabrique et l'artefact, à savoir un univers de production industriel⁴⁶³ ». Le clone de Mitchell appartient résolument à la société capitaliste post-industrielle, et ses tâches aliénantes permettent au reste de la population (ou au moins aux consommateurs des strates riches) de conserver un mode de vie basé sur la surconsommation. Figure de l'altérité, son nom révèle également, selon Claire Larssonneur, « l'idée d'une fraude, de contrefaçon, de mensonge, et va donc à rebours de l'image de la copie parfaite que propose le clone⁴⁶⁴ », ce qui fait apparaître la possibilité de la trahison et/ou de la rébellion, au cœur du récit de Sonmi.

Contrairement à la grande majorité de ses congénères, Sonmi évolue et prend conscience de son statut et de sa condition d'être aliéné, exploité et exploitable à merci. Son

460 Dans la théorie marxiste, l'aliénation est la condition de l'individu dont le travail constitue une marchandise sur laquelle il n'a pas de prise et qui occupe la majeure partie de son temps : « Un homme qui ne dispose d'aucun loisir, dont la vie toute entière, en dehors des simples interruptions purement physiques pour le sommeil, les repas, etc., est accaparée par son travail pour le capitaliste, est moins qu'une bête de somme. C'est une simple machine à produire la richesse pour autrui, écrasée physiquement et abrutie intellectuellement. » (Karl Marx, *Salaire, prix et profit*, 1865, consulté en ligne le 08/05/19, URL : <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1865/06/km18650626n.htm>>.)

461 T. Hoquet, article cité, 116.

462 Voir ici pp. 119-120.

463 Claire Larssonneur, « En l'espèce ? Variations sur l'humain dans la littérature britannique contemporaine (Mitchell, Winterson) », *Otrante : Mutations 1 : Corps posthumains*, automne 2015, n°38, 135.

464 *Ibid*, 135.

éveil à la conscience est la première étape de sa rébellion contre le système et contre l'oppression des clones. Il faut préciser qu'elle n'est pas la première à vivre cet éveil. En effet, Yoona, un autre clone qui travaille à Papa Song avec elle, en fait d'abord l'expérience, mais, elle est sévèrement punie par Rhee, un homme qui représente l'autorité au sein de ce restaurant :

Rhee kicked her until he was maroon with xertion. Yoona was now crushed, bloodied, and nearly unrecognizable. 'Look at her,' he snarled, to us cowering fabricants. 'This is what happens to clones with ideas above their strata. That deviant'll be sent away for reorientation, first thing tomorrow.' Seer Rhee bent over, planted his nike on her face, and ripped her collar off. The barcode stayed implanted in her windpipe. Rhee's fingers were wet with membrane and blood. (CA, 200)

Dans cette scène, le personnage de Rhee sert à montrer le pouvoir des humains-consommateurs sur les clones-factaires dans cette tentative de contrôler et de tuer dans l'œuf toute rébellion de la part des clones, qui ne doivent pas pouvoir penser qu'ils peuvent s'émanciper. La violence de cette répression se finit avec Yoona placée dans une position de faiblesse évidente tandis que Rhee la surplombe et l'humilie en la maintenant à terre d'un pied au visage. Cette domination écrasante se joue devant les autres clones qui ne réagissent pas, et sont sans doute incapables de le faire⁴⁶⁵. La dernière phrase du passage souligne aussi le fait qu'ils sont des êtres de chair et de sang. Jusqu'alors, leur absence d'individualité, leur uniformité et leur artificialité évidente pouvait pousser à se les représenter tels des robots, mécaniques, ou des poupées, plastiques⁴⁶⁶. Il devient impossible d'ignorer leur apparence humaine et leur caractère organique après ce passage.

L'éveil à la conscience de Sonmi se produit par étapes qu'elle détaille de la sorte : d'abord, l'inquiétante apparition d'une voix interne ("the voice of sentience"), puis, le développement de son propre langage, et de sa curiosité vis-à-vis du monde extérieur, enfin, une double aliénation, puisqu'elle se retrouve mise à l'écart par les autres clones et qu'elle reste inférieure aux yeux des consommateurs (CA, 205-206). À la différence de Yoona toutefois, l'« ascension⁴⁶⁷ » de Sonmi n'est pas réprimée. En effet, pour des raisons qu'elle

465 La docilité des clones est un argument qui s'oppose à leur appartenance à la catégorie Bétail. Cependant, le lecteur apprend dans la deuxième partie du récit de Sonmi qu'elle est due à une substance chimique qu'on leur fait ingérer quotidiennement.

466 Il existe d'ailleurs des clones-poupées (CA, 351).

467 Terme employé dans le roman.

ignore, des hommes l'aident à quitter le restaurant de Papa Song et elle passe quelques mois au service d'un étudiant riche, pendant lesquels elle apprend notamment à lire, et commence à s'instruire en autodidacte. Des membres de la faculté, mais aussi d'*Unanimity*, le nom du parti au gouvernement, s'intéressent à son cas et suivent ses progrès. Ils finissent par lui offrir l'opportunité de suivre elle-même des cours à l'université, car ils veulent étudier son ascension. Son visage (celui du modèle Sonmi) est identique à celui de toutes les serveuses Sonmi de la chaîne de restaurants Papa Song, ce qui l'empêche de passer inaperçue et l'enferme dans sa position d'altérité : "when I took off my cloak in the corridor my Sonmi features provoked surprise, then unease" (CA, 230). Sonmi ne comprend pas l'hostilité des sang-pur à son égard, et le professeur qui suit son parcours tente de lui en faire comprendre les raisons : "He asked why any dominator fears their dominated gaining knowledge", puis ajoute : "fabricants are mirrors held up to purebloods' consciences; what purebloods see therein sickens them. So they blame the mirrors" (CA, 231). La thématique du double est un motif classique dans les fictions de créatures artificielles, depuis l'incapacité de Victor Frankenstein à regarder sa créature en face et l'horreur, voire la haine, qu'il ressent à son égard. C'est le même cas de figure dans *Never Let Me Go* où les clones sont élevés, puis hospitalisés, à l'écart des regards.

Plus loin dans *Cloud Atlas*, Sonmi constate l'absence totale de respect pour la vie des clones, dans la scène suivante :

He [...] lifted out a striking, perfectly formed but tiny girl, about thirty centimeters in height. She mewled in terror and tried to wriggle free; she saw us; her miniature scream was wordless but imploring.

The man tossed her off the bridge by her hair. He watched her fall, and made a plopping noise with his tongue. 'Cheap riddance,' he grinned at us, 'to *very* expensive trash.' [...]

I presume the man had discarded a fabricant living doll. (CA, 351)

La scène de meurtre à laquelle elle assiste est complètement acceptable selon les paramètres de cette société, à partir du moment où la victime est un clone. L'horreur est renforcée par le fait que le clone est une petite fille, qu'elle semble incapable de s'exprimer, à part par un cri pathétique, et que Sonmi (alors en fuite et se faisant passer pour une sang-pur) ne peut pas intervenir pour l'aider, ni même réagir. On retrouve la même comparaison à des déchets que dans *Never Let Me Go*.

La rencontre avec Hae-Joo Im est déterminante pour Sonmi. En apparence choisi par *Unanimity* pour lui tenir compagnie et l'accompagner dans le monde extérieur, son rôle se révèle bien plus complexe. Initialement, lors de leurs sorties, elle lui demande, entre autres, de lui faire visiter un fast-food Papa Song, et malgré sa réticence initiale, il accepte. Cela l'amène à prendre conscience de la condition d'esclave des clones qui y travaillent⁴⁶⁸. Elle n'est cependant pas dupe de son propre statut : "In Papa Song's I had been a slave; at Taemosan I was a slightly more privileged slave" (*CA*, 241). Sa condition d'esclave n'a pas changé, et elle est toujours contrôlée par *Unanimity*. Il s'agit d'une forme d'esclavage « éclairé », grâce à laquelle elle a récupéré une certaine liberté de pensée, et de mouvement, mais qu'elle finit par trouver tout aussi insupportable.

La révolte apparaît donc nécessaire dans l'évolution du personnage, qui se rebelle contre sa condition de Bétail (étape nécessaire pour entrer dans cette catégorie) :

Une histoire mettant en scène Bétail décrit la trajectoire d'un être qui aspire à être individué : c'est le cas des clones qui, voués à l'abattoir, expriment pourtant une individualité rebelle. Tout Bétail est un individu à qui l'on dénie son statut autonome et qu'on a produit pour qu'il serve une certaine fin, mais qui fait soudain montre d'une autonomie qui surprend son créateur⁴⁶⁹.

Sa rébellion commence quand elle se rend compte que Hae-Joo n'est pas un membre de *Unanimity*, mais de *Union* (un mouvement de résistance contre le gouvernement), et, alors qu'il est sur le point de se faire arrêter, elle décide de s'enfuir avec lui. Trop immédiatement identifiable en tant que clone, elle subit une chirurgie esthétique pour modifier ses traits. Toujours en fuite, Sonmi et Hae-Joo s'arrêtent pour passer la nuit dans un bâtiment qui abrite une serre d'élevage de clones :

The tangled, stringy broth I saw through the tank's viewing windows concealed their contents, for a moment. Then individual limbs and hands came into focus; the nascent faces, every one identical.

Wombtanks?

We had entered a genomics unit, yes. I watched the clusters of embryo fabricants suspended in uterine jel. Some slept, motionless, some sucked thumbs, some scurried a hand or foot as if digging or running. (*CA*, 339-340)

Les clones de *Cloud Atlas* ne naissent pas, ils sont cultivés, ce qui renvoie à la fois au statut

468 "We are just *slaves* here for twelve years." (*CA*, 241, italiques dans le texte.)

469 T. Hoquet, article cité, 101.

de plantes et d'animaux. Leurs visages identiques se confondent et reflètent leur absence d'individualité. Leurs positions dupliquent celles de bébés dans l'utérus maternel. Gaïd Girard écrit sur *Frankenstein* que « la séparation entre humain et monstrueux se fait sur la question de la filiation et de l'apprentissage accompagné⁴⁷⁰ ». À l'instar de la créature de Shelley, les clones de Mitchell n'ont ni origine, ni enfance, et l'on peut se demander, entre eux et leurs créateurs, de quel côté se situent l'humanité et la monstruosité.

La société de Nea So Copros dépend entièrement des clones et de leur travail pour continuer à exister. Toutes les tâches jugées inférieures leur sont confiées, notamment celles des secteurs primaires et secondaires (mais également beaucoup de celles du secteur tertiaire, comme c'est le cas de Sonmi au début de son récit)⁴⁷¹. Par ailleurs, un certain nombre d'entre eux sont modifiés génétiquement pour s'adapter à des conditions de travail mortelles pour les êtres humains⁴⁷². De plus, un autre critère de taille dans une économie de marché est celle de leur coût. En effet, Sonmi explique qu'il est plus rentable de fabriquer des clones que de garder les êtres humains des couches sociales les plus défavorisées, même des sang-pur, en vie⁴⁷³. Une rébellion des clones serait dès lors catastrophique, et tout est mis en œuvre pour les contrôler, notamment en les droguant chimiquement grâce à la nourriture (appelée 'Soap') qu'ils doivent ingérer toutes les 48 heures, sans quoi ils meurent. Ces drogues empêchent l'ascension des clones qui restent dans un état d'ignorance et de docilité. L'horreur de leur situation sans issue s'accroît quand Sonmi découvre qu'une fois leurs douze années d'esclavage terminées, les promesses d'une vie future idyllique, loin d'être réalisées, sont remplacées par une mise à mort froide et sans

470 G. Girard, article cité, 318.

471 Sonmi l'explique à l'Archiviste : "**What damage could even six million ascended fabricants inflict on the most stable state Pyramid in the history of civilization?** Who would work factory lines? Process sewage? Feed fishfarms? Xtract oil and coal? Stoke reactors? Construct buildings? Serve in dineries? Xtinguish fires? Man the cordon? Fill Exxon tanks? Lift, dig, pull, push? Sow, harvest? Purebloods have lost the skills that build societies". (CA, 342-343.)

472 Par exemple, Sonmi rencontre Wing-027 : "A disasterman, he boasted. 'We operate in deadlands so infected or radioactive that purebloods perish there like bacteria in bleach" (CA, 215), ou les embryons de clones dans les tanks ont des yeux modifiés pour s'adapter à une vie souterraine : "their eyes were bowl-like. Insanity would ensue if xposed to unfiltered daylight for too long". (CA, 340.)

473 "**But where's the logic in allowing downstrata purebloods to die in places like Huamdonggil? What will replace their valuable labor?** Fabricants cost very little to cultivate, Archivist, and have no awkward hankerings for a better, freer life. As a fabricant xpires after forty-eight hours without a highly genomed Soap whose manufacture and supply is the Corp's monopoly, 'it' will not run away. Myself xcepted, fabricants are the ultimate organic machinery. Archivist, do you still maintain there are no slaves in Nea So Copros?" (CA, 341-342.)

appel⁴⁷⁴. Ses découvertes ne s'arrêtent pas là :

A slaughterhouse production line opened out below us manned by figures wielding scissors, saws, tools I don't know the names of... blood-soaked, from head to toe, like sadistic visions of hell. The devils down there snipped off collars, stripped clothes, shaved follicles, peeled skins, offcut hands and legs, sliced off meat, spooned organs... Drains hoovered the blood... the noise was colossal.

But... why would – what would the purpose be of such... carnage?

The genomics industry demands huge quantities of liquefied biomatter for wombtanks but, most of all, for Soap. What more economic way to supply this protein than by recycling fabricants who have reached the end of their working lives? Additionally, leftover 'reclaimed proteins' are used to produce Papa Song food products, eaten by consumers in the corp's dineries all over Nea So Copros.

No. Murdering servers to supply dineries with food and Soap... no. The charge is... preposterous. (CA, 359-360)

Cette scène dévoile une surenchère de l'horreur, dans un spectacle démoniaque ('hell', 'devil'), où le sang coule à flot, et où les êtres humains responsables du massacre sont de vrais bouchers/bourreaux. Les cinq sens sont convoqués pour prendre la mesure de ce tableau : la vue avec la couleur rouge du sang que l'on peut aussi associer à l'enfer, l'ouïe face à la cacophonie de la scène, le toucher avec la manipulation des corps, l'odeur de viande et de la mort, et enfin le goût des plats servis dans les restaurants Papa Song. Les corps morts des clones sont devenus de la viande, à exploiter au maximum dans une logique capitaliste de production. Les clones, réduits à l'animalité, rentrent malgré eux dans une chaîne de cannibalisme, où ils sont à la fois les consommateurs et la viande, dans un processus d'imitation de la production de la viande industrielle qui finit par englober l'humain, selon L. Economides⁴⁷⁵. Elle se base en partie sur la pensée de Derrida qui, pesant ses mots, convoque la figure du génocide pour décrire les conditions de vie des animaux élevés pour leur viande de nos jours :

474 "A sharp 'clack' from the helmet refocused my attention on the dais directly below; the server slumped, her eyeballs rolled backwards; the cabled spine connecting the helmet mechanism to the monorail stiffened; the helmet rose; the server sat upright; was lifted off her feet into the air. Her corpse tapdanced; the excited smile frozen in death tautened as her facial skin took some of the load. One worker hoovered bloodloss from the plastic chair; another wiped it clean. The monorailed-helmet conveyored its cargo parallel to our hangway, through a flap and into the next chamber. A new helmet lowered itself over the plastic stool, where the three Aides were already seating the next excited server." (CA, 358-359.)

475 "Mitchell suggests that scientific practice within a Darwinian economic system creates situations in which human beings (not just non-human animals) may be subjected to a 'productionist' logic that reduces them to commodities to be used and disposed of via the most efficient (if cruel) means." (L. Economides, article cité, 625.)

[...] l'anéantissement des espèces, certes, serait à l'œuvre, mais il passerait par l'organisation et l'exploitation d'une survie artificielle, infernale, virtuellement interminable, dans des conditions que des hommes du passé auraient jugées monstrueuses, hors de toutes les normes supposées de la vie propre aux animaux⁴⁷⁶.

Cette description se rapporte en grande partie aux conditions de vie insupportables des clones de Mitchell, qui, dépendants de leurs créateurs pour survivre, ne sont pas moins pris au piège d'une forme d'auto-suffisance monstrueuse.

Pour finir, rappelons que, selon Thierry Hoquet, Bétail « est né victime, il est produit pour être sacrifié à sa fin, et ce n'est que par un effort sublime mais tragique qu'il peut tenter de s'arracher à la fatalité qui le menace⁴⁷⁷ ». Sonmi tente bien de se rebeller contre le système, en écrivant une série d'enseignements destinés à le dénoncer⁴⁷⁸. Toutefois, elle sait dès le début que sa tentative est vouée à l'échec, ayant compris que *Union* n'est pas un mouvement de résistance contre le gouvernement, mais une faction de *Unanimity* même, qui sert à filtrer les tentatives de révoltes⁴⁷⁹. Réintégrée par le système, elle sert désormais d'exemple pour justifier l'asservissement des clones, et, pour le procès médiatisé où ses actions sont jugées, elle se voit obligée de reprendre les traits des modèles Sonmi, symbolisant son statut inférieur, et niant son individualité⁴⁸⁰.

3. Les « plus » qu'humains

Dans cette catégorie, nous recensons les figurations posthumaines que l'on peut considérer (à tort ou à raison) supérieures à l'être humain : dans la trilogie *MaddAddam*, une nouvelle espèce à la fois organique et artificielle, les Crakers, dans *Accelerando*, les hommes augmentés (devenus cyborgs ?), dans *The Stone Gods*, l'entité machinique du Robo *sapiens*, et dans *Accelerando*, des êtres que nous qualifions d'ahumains⁴⁸¹ car ils

476 Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Gallimard, 2006, 46-47.

477 T. Hoquet, article cité, 113.

478 Nous nous y intéresserons plus en détail dans le dernier chapitre.

479 Il s'agit d'un trope classique de la science-fiction. Voir, par exemple : *Snowpiercer*, Bong Joon-ho, Moho Films, 2013.

480 "Unanimity refaced me for my peakttime courtroom appearances. The star actress had to look the part." (*CA*, 337.)

481 Dans le Trésor de la langue française informatisé, se dit ahumain ce qui « est dépourvu de tout caractère humain ». Ce terme « s'oppose à *inhumain* comme *alogique* à *illogique* » ou « *amoral* à *immoral* ». Nous choisissons le terme ahumain plutôt que inhumain, car le préfixe a- « exprime de la passivité par rapport à ce qui est », au sens de « qui est sans rapport avec... », alors que le préfixe in- « sert à nier ou à manifester une réaction contre ce qui est établi ».

dépassent l'entendement humain.

3.1. UNE ENTITÉ ORGANIQUE ARTIFICIELLE : LES CRAKERS DANS LA TRILOGIE MADDADDAM

Les Crakers (aussi appelés les Enfants de Crake⁴⁸²) sont une espèce créée en laboratoire par Crake. Nous les classons dans la catégorie « plus qu'humains » car ils ont été conçus pour survivre aux humains après la pandémie et ont été dotés de caractéristiques jugées supérieures à celles de leurs prédécesseurs par leur créateur. Le lecteur les découvre progressivement à travers les yeux de Snowman, ce qui implique la question du regard (de l'humain sur le posthumain, ou du Même sur l'Autre), et les confine dans leur altérité. Leurs différences par rapport à l'espèce humaine sont dévoilées au gré de la narration, selon les réflexions que se fait Snowman. Selon Elaine Després, cela participe à leur inscription dans la xéno-encyclopédie, telle qu'elle a été définie par R. Saint-Gelais⁴⁸³ :

The reader has to keep adjusting his mental image of the Crakers based on the details given by the text, therefore creating the Crakers as a new species in his mind and integrating them in his xenoencyclopedia⁴⁸⁴.

Dès le premier chapitre, la différence entre les Crakers et Snowman est évidente, mais à part leur perfection (selon Snowman), quelques indications sur la couleur de leur peau (“chocolate, rose, tea, butter, cream, honey”, *OC*, 10), et de leurs yeux (tous verts), le seul élément qui incite le lecteur à penser qu'ils s'écartent de la norme que constitue l'humain est mentionné au détour d'une phrase, sans explication : “thick-skinned, resistant to ultraviolet” (*OC*, 8).

Tout au long du roman, de nombreuses caractéristiques sont ajoutées, qui permettent au lecteur de se faire une représentation mentale des Crakers. D'abord, ils sont très beaux. Leur croissance est plus rapide que celle des humains, surtout leur enfance/adolescence⁴⁸⁵. Ils meurent à trente ans, sans signe préalable de faiblesse ou de maladie (*OC*, 356). Ensuite,

482 Elaine Després remarque qu'on ne leur a pas donné de nom scientifique, et elle explique : “[...] the *future species cannot* be named, because they are meant to live in a posthuman world, a world in which human language will not make sense anymore”. (Elaine Després, “Describing (Post)Human Species: Between Cognition And Estrangement” in *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*, *op.cit.*, 152.)

483 R. Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, *op.cit.*, 139-140.

484 E. Després, “Describing (Post)Human Species”, article cité, 152.

485 Crake estimait que la durée de la croissance était un défaut spécifique à l'espèce humaine, et à corriger : “No other species used up sixteen years that way.” (*OC*, 187.)

ils sont végétariens⁴⁸⁶, ce qui s'inscrit aussi dans une perspective écologique. Ils ronronnent pour soigner les autres membres du groupe (*OC*, 184). Les femmes ont des périodes de chaleur tous les 3-4 ans (c'est le seul moment où elles peuvent concevoir un enfant, ce qui permet de réguler leur nombre) (*OC*, 193-194). Enfin, ils sont dotés de la parole, mais pas du sens de l'humour (*OC*, 359). Crake s'est inspiré d'un certain nombre de caractéristiques existant déjà dans la nature chez d'autres espèces animales, et qu'il trouvait plus efficaces, ou plus adaptées à leur environnement. Certains de ses choix sont justifiés par un désir d'éradiquer les problèmes sociaux : par exemple, plus de racisme, selon lui, si la couleur de peau n'est plus un critère de différenciation, et plus de jalousie ou de violence sexuelle, s'il n'y a pas de désir sexuel chez le mâle hors des périodes de chaleur (pendant lesquelles quatre mâles s'accouplent avec une femelle, jusqu'à atteindre le but souhaité : la reproduction). Selon J.-P. Engélibert, cette dimension entraîne une autre conséquence : la prévention de « l'apparition de toute *paternité* chez ses créatures », c'est-à-dire qu'elle révèle une « volonté de supprimer le père⁴⁸⁷ ». Crake resterait alors la seule figure paternelle pour les Crakers (Snowman ne joue pas ce rôle).

Chacune des « améliorations » génétiques a fait l'objet de multiples expérimentations avant de parvenir au résultat final, mais elles ne furent pas toujours probantes :

There'd been quite a few botched experiments, as Snowman recalled. One of the trial batch of kids had manifested a tendency to sprout long whiskers and scramble up the curtains; a couple of the others had vocal-expression impediments; one of them had been limited to nouns, verbs, and roaring. (*OC*, 184-185)

Cette description insiste sur l'animalité des Crakers. Par ailleurs, les étapes nécessaires à Crake avant d'être satisfait de ses créations en soulignent le caractère artificiel, ou fabriqué, les Crakers ne s'inscrivant pas dans une évolution naturelle, mais dirigée. En fait, le projet initial (ou supposé) de Crake était de proposer des « améliorations » à l'humain fondées sur des manipulations génétiques, dans l'optique de créer des individus sur mesure :

Whole population could be created that would have pre-selected characteristics. Beauty, of course; that would be in high demand. And docility: several world leaders had expressed

486 Leur régime alimentaire et leur système digestif est expliqué dans le détail car il est modelé sur celui des lapins, et écoeure Snowman (*OC*, 184-185).

487 J.-P. Engélibert, *op.cit.*, 88. Italiques dans le texte.

interest in that. Paradise had already developed a UV-resistant skin, a built-in insect repellent, an unprecedented ability to digest unrefined plant material. As for immunity from microbes, what had until now been done with drugs would soon be innate. (OC, 358)

Le projet Paradise relève d'une démarche eugéniste, qui, en lien avec le politique, offre des perspectives effrayantes de population assujettie au pouvoir. Les Crakers possèdent toutes les caractéristiques détaillées, et on voit en quoi ils correspondent en partie à la catégorie Bétail de T. Hoquet. En effet, ils représentent « un type d'être artificiel mobilisant uniquement des composants organiques⁴⁸⁸ », et ils entrent dans la logique d'une « production d'individus instrumentalisés, considérés non comme des fins mais comme des moyens⁴⁸⁹ ». Il ne faut pas oublier que la société pré-cataclysmique dans laquelle ils ont été fabriqués dépend d'un système capitaliste. Dans cette perspective, les Crakers sont d'abord des produits, destinés à générer des revenus, ce que Crake ne cache pas : “These are the floor models. They represent the art of the possible. We can list the individual features for prospective buyers, then we can customize” (OC, 359). La comparaison à des modèles d'exposition participe aussi d'une forme de réification. Toutefois, il faut tout de suite nuancer cette perspective, puisque Crake avait, déjà à ce moment de la diégèse, l'intention de lâcher son virus sur la planète, léguant de fait celle-ci à ses créatures, immunisées contre les maladies. Il leur manque une qualité nécessaire à Bétail : le besoin de se rebeller contre leur condition, mais cela s'explique par leurs circonstances : ils ont été de fait libérés⁴⁹⁰. De plus, même si initialement ils ont été créés dans un but commercial, le projet n'a pas abouti et ils sont sortis de cette logique de production et d'instrumentalisation du vivant.

C'est toujours⁴⁹¹ par le regard des êtres humains que l'on observe les Crakers, et ce regard évolue au fil des tomes de la trilogie. Dans *Oryx and Crake*, Snowman se pense le dernier survivant de l'espèce humaine. Il insiste à de nombreuses reprises sur la grande différence qui existe entre les Crakers et lui-même, et, dans son esprit, c'est lui le monstre : “They've accepted Snowman's monstrousness, they've known from the beginning he was a separate order of being, so they weren't surprised by this” (OC, 116). Sur le plan

488 T. Hoquet, article cité, 100.

489 *Ibid*, 116.

490 Par ailleurs, J.-P. Engélibert remarque que leurs caractéristiques physiologiques sont censées, dans le projet de Crake, les programmer pour être pacifiques. (J.-P. Engélibert, *op.cit.*, 94.)

491 Sauf dans le dernier chapitre de *MaddAddam*, dans lequel un Craker reprend la narration, ce qui sera étudié dans la troisième partie.

biologique, les Crakers sont clairement supérieurs à lui car ils sont adaptés à leur environnement, avec lequel ils vivent en symbiose. Jayne Glover parle de leur caractère utopique ou « écotopien »⁴⁹² puisqu'ils s'inscrivent dans une perspective de développement durable où ils n'ont pas besoin d'exploiter le monde qui les entoure pour vivre. Selon V. Adami, cela pousserait Snowman à reconsidérer son propre statut humain⁴⁹³, toutefois, celui-ci déclare à un autre moment : "There's a distant, peaceful murmur from the village: human voices. If you can call them human" (*OC*, 122). Cette phrase suggère plutôt qu'il ne peut pas les qualifier d'humains, ce qui n'est pas nécessairement une mauvaise chose. J.-P. Engélibert se demande : « les Crakers sont-ils tout à fait humains ? La question n'a pas de réponse : l'incertitude demeure, à la fin, sur ce qui distingue hommes, animaux et monstres⁴⁹⁴ ». Plus tard, Snowman remarque également : "Not that he's infectious: what he's got they'll never catch. They're immune from him" (*OC*, 181). L'humanité, qu'il représente, est alors assimilée à une maladie dont il faut se préserver. Selon Snowman, les Crakers vont lui survivre, lui-même étant devenu obsolète dans ce nouveau monde.

The Year of the Flood et *MaddAddam* offrent la perspective d'autres voix et d'autres regards sur les Crakers. Par exemple, ils ne sont pas nécessairement perçus comme supérieurs à l'espèce humaine⁴⁹⁵. De plus, leur animalité continue d'être soulignée. Ils sont notamment comparés aux Mo'Hairs⁴⁹⁶ : une espèce de mouton génétiquement modifiée particulièrement peu adaptée au monde post-apocalyptique, puisqu'au lieu de laine, ce sont des cheveux qui poussent à un rythme effréné, et, sans intervention humaine pour les tondre, ils finiraient par ne plus pouvoir se déplacer. Enfin, dans le dernier tome, les

492 Jayne Glover, "Human/Nature: Ecological Philosophy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*", in *English Studies In Africa*, 52:2, 2009, 55. Nous traduisons.

493 "Their perfect adaptability to a hostile environment challenges Snowman's own human status and dignity [...] pushing him – and us – to reconsider what it means to be human in a post-human age." (Valentina Adami, "Between Bioethics and Literature: Representations of (post-)human identities in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of The Flood*", *Pólemos*, Vol. 6, n°2, 2012, 258.)

494 J.-P. Engélibert, article cité, 100.

495 "I ask, 'What about the splice people? The perfect ones? Did they actually make them?' Glenn always wanted everything to be more perfect. 'Yeah, they made them,' says Croze, as if it's an everyday thing, making people. 'I guess those people died along with everyone else,' I say. 'Nope,' says Croze. 'They're living down by the shore. They don't need clothes, they eat leaves, they purr like cats. Not my idea of perfect.' He laughs. 'Perfect is more like you!'" (*YF*, 475.)

496 "When they spot us – first one of the children, then a woman, then all of them – they stop doing whatever they're doing and turn to stare at us, all together. They don't look frightened or threatening: they look interested but placid. It's like being stared at by the Mo'Hairs, and they're chewing like the Mo'Hairs as well. Whatever they're eating is green: a couple of the kids are amazed enough by us that they keep their mouths open." (*YF*, 491.)

Crakers sont tournés en dérision à cause de leurs caractéristiques biologiques mêmes⁴⁹⁷, et en particulier celles liées à la reproduction :

[...] the men were in full courtship mode, holding out bunches of flowers, their naked bodies like a fourteen-year-old's comic-book rendition of how bodies ought to be, each muscle and ripple defined and glistening. Their bright blue and unnaturally large penises were wagging from side to side like the tails of friendly dogs. (*MA*, 11)

Leur beauté parfaite tombe dans la caricature avec la référence aux héros de comics, et la comparaison aux chiens les renforce dans leur animalité de façon ridicule. Cependant, la scène qui s'ensuit n'a rien de comique. En effet, Crake voulait éliminer les pulsions de violence chez ses créatures, en fonctionnant sur le mode de périodes de chaleur, hors desquelles les individus ne ressentent pas de désir sexuel. C'est donc uniquement quand une Craker femelle entre en chaleur que les Crakers mâles ressentent du désir et peuvent avoir des relations sexuelles. Or, Crake n'avait pas pris en compte le fait que des êtres humains survivraient à son virus. Comme la reproduction est (presque) toujours possible pour les femmes humaines, les Crakers mâles interprètent l'odeur de l'une d'entre elles comme celle d'une Craker en chaleur, et s'agglutinent autour d'elle, pour avoir des rapports sexuels. La première rencontre entre les Crakers et les femmes humaines est alors désastreuse et tourne au viol malgré l'intervention d'autres personnages. Toutefois, après avoir expliqué aux Crakers que leurs physiologies fonctionnent différemment, ce type d'incident ne se reproduit plus, et certaines femmes décident d'avoir des relations sexuelles avec eux. Trois femmes portent à terme des grossesses d'hybrides humains-Crakers, ce qui rouvre le questionnement de savoir s'ils appartiennent vraiment à une autre espèce⁴⁹⁸. Dans tous les cas, les Crakers montrent des signes qui indiquent une évolution en cours, puisqu'ils adoptent des comportements qui n'étaient pas prévu dans les plans de leur créateur⁴⁹⁹.

497 Par exemple le ronronnement : "Several of them begin to purr, making a noise like a kitchen mixer." (*MA*, 12.)

498 Du point de vue scientifique, il est impossible de répondre à la question avant de savoir si cette nouvelle génération hybride pourra se reproduire ou pas.

499 "Their brains are more malleable than Crake intended. They've been doing several things we didn't anticipate during the construction phase." (*MA*, 273.)

3.2. MI-ORGANIQUES, MI-MACHINIQUES : LES HOMMES AUGMENTÉS DANS ACCELERANDO

Les hommes augmentés dans *Accelerando* correspondent à deux des formes que Thierry Hoquet détaille dans sa typologie des presque-humains : Organorg et Cyborg. Ces deux catégories tissent un lien entre l'organique et le technique : Organorg est « la version classique de l'organisme outillé⁵⁰⁰ », tandis que Cyborg « suppose un câblage nécessaire et une certaine forme de substitution entre l'organique et le mécanique : il a perdu une partie de son autonomie⁵⁰¹ ». L'équipement d'Organorg peut donc théoriquement être retiré⁵⁰², tandis que celui de Cyborg est indissociable de la matière organique à laquelle il est connecté (« Déconnecté de ses outils greffés, Cyborg n'est plus rien⁵⁰³ »).

La première partie du roman suit Manfred, un personnage visionnaire et équipé des dernières technologies. Avoir accès au web est sa priorité, car il estime cela nécessaire pour ne pas tomber dans l'obsolescence⁵⁰⁴. Pour accéder au cyberspace, on a vu qu'il utilise une paire de lunettes connectées. Dès le début, les lunettes sont plus qu'une simple interface et ne peuvent être comparées à un téléphone intelligent ou à un ordinateur⁵⁰⁵. Le besoin constant de Manfred de pouvoir accéder à Internet ressemble à une forme d'addiction qui se traduit par l'incapacité du personnage à se passer de ses lunettes et du lien avec le monde virtuel qu'elles constituent :

Something is blinking for attention in his glasses; he's been off-line for the best part of six hours and is getting a panicky butterfly stomach at the idea of not being in touch with everything that's happened in the last twenty kiloseconds. (A, 57)

Les lunettes modifient son rapport au monde, le stimulent intellectuellement (“He needs stimulus, excitement, the burn of the new”, A, 17), et transforment aussi sa façon de percevoir : “a bandwidth load as heavy as a pregnant elephant sits down on Manfred's head and sends clumps of humongous pixilation flickering across his sensorium” (A, 13-14). Grâce à elles, il fait l'expérience de nouvelles sensations, peut-être même d'un nouveau

500 T. Hoquet, article cité, 100.

501 *Ibid.*

502 Et si l'on pousse cette logique jusqu'au bout, on pourrait considérer que porter des lunettes est un outillage suffisant pour rentrer dans la catégorie Organorg.

503 *Ibid.*, 113.

504 “[...] he has to assimilate more than a megabyte of text and several gigs of AV content every day just to stay current.” (A, 8.)

505 Elles sont d'ailleurs souvent personnifiées par Manfred, par exemple : “[...] he doesn't have time – his glasses remind him that he's six hours behind the moment and urgently needs to catch up”. (A, 17.)

sens lié au monde numérique. On peut d'ores et déjà parler d'augmentation.

Le personnage de Manfred est intelligent et conscient des modifications, peut-être radicales ou essentielles, qu'entraînent ses lunettes. Il se demande d'ailleurs lui-même s'il est encore humain :

Sometimes he isn't certain he's still human; too many threads of his consciousness seem to live outside his head, reporting back whenever they find something interesting. Sometimes he feels like a puppet, and that frightens him because it's one of the early-warning signs of schizophrenia. [...] The part of him that's still human isn't sure just how far to trust himself. (A, 50-51)

À ce stade du récit, il répond encore de façon affirmative⁵⁰⁶, mais il soulève la question de la manipulation et du contrôle dans le cadre d'une conscience qui vit de plus en plus dans le monde virtuel. Par ailleurs, une autre caractéristique de la construction d'une identité qui se dématérialise, et participe ainsi du posthumain, est sa fragmentation ('many threads of his consciousness'). Cet extrait met en évidence la coexistence de différentes manifestations de la conscience de Manfred, d'une part, celle qui siège dans son corps, et d'autre part, de multiples instanciations qui occupent l'espace virtuel, et qui sont en lien avec la première grâce aux lunettes. À ce moment de la diégèse, c'est la première qui semble principalement constituer l'identité du personnage, d'autant, que c'est d'elle que vient la peur de se faire manipuler par les autres, peut-être dans le cadre d'un piratage. C'est aussi ce à quoi Manfred fait référence quand il mentionne « la part de lui qui est toujours humaine⁵⁰⁷ », présentant le caractère posthumain du fractionnement de sa conscience.

Les lunettes ne sont bientôt plus dissociables de Manfred, comme le démontre sa réaction quand il se les fait voler. Dépossédé de ses lunettes, Manfred ouvre les yeux sur un monde qu'il a du mal à appréhender, et un sentiment de panique s'installe en lui :

The universe is a brightly colored blur of fast-moving shapes augmented by deafening noises. His ear-mounted cameras are rebooting repeatedly: They panic every eight hundred milliseconds, whenever they realize that they're alone on his personal area network without the comforting support of a hub to tell them where to send his incoming sensory feed. Two of his mobile phones are bickering moronically, disputing ownership of his grid bandwidth, and his memory ... is missing. (A, 77)

506 Et l'une de ses raisons principales est qu'il continue de privilégier ses sensations humaines : "[...] he's still human enough that he responds to human stimuli first". (A, 59.)

507 Nous traduisons.

Ce ne sont pas des lunettes de vue, mais, malgré tout, sans elles, sa vision est floue et il est incapable de discerner les couleurs et les formes. Outre sa vue, son ouïe est touchée, et le personnage ne peut plus faire sens ni des images qu'il voit, ni de la cacophonie qui l'entoure. De plus, et c'est sans doute l'aspect le plus inquiétant pour lui, il se retrouve amnésique. Les souvenirs jouent un rôle majeur dans ce qui nous constitue en tant qu'individu, et sont également liés aux créatures artificielles depuis *Do Androids Dream of Electric Sheep*. Privé de son outillage, Manfred n'a plus accès à sa mémoire, car il n'a plus accès aux différentes instanciations de sa conscience qui sont dans l'espace virtuel. Dès lors, il devient un personnage en creux, dont la solitude est soulignée à d'autres reprises : "Alone in his own head, Manfred is frightened and confused" (A, 84). T. Hoquet écrit : « Dans sa version noire, Organorg repose tellement sur son équipement qu'il s'en oublie lui-même⁵⁰⁸ », et, dans ce passage, c'est littéralement que Manfred oublie qu'il est sans ses lunettes. Dépendant de son équipement, l'impression d'addiction se renforce quand il le récupère enfin : "It's like sobering up from a strange new drug, the infinitely reassuring sense of being back at the controls of his own head" (A, 94). Alors que le personnage pensait que son identité principale résidait dans son incarnation physique, on pourrait plutôt comparer son corps à une coquille vide quand il n'est pas équipé.

D'ailleurs, le voleur se rend tout de suite compte que ces lunettes ne sont pas ordinaires. En effet, bien qu'à ce moment du récit elles soient devenues une interface numérique relativement banale, l'usage qu'en fait Manfred va bien au-delà de l'utilisateur lambda. Leur personnification continue quand le voleur les enfile et entend : "'I am your Cartesian theatre⁵⁰⁹ and you are our focus,' murmur the glasses" (A, 80). Renversement ironique : les lunettes ont besoin d'une interface organique pour y voir clair. Mais plus qu'un trait humoristique, cette déclaration prend la forme d'une menace et suggère que les lunettes pourraient prendre l'ascendant sur leur utilisateur, qui ne serait plus qu'une marionnette devant exécuter ses ordres, à la manière d'un robot, rendu esclave par l'outil technologique. S'agit-il alors toujours d'un simple outillage ? Les lunettes parlent à la première personne, ce qui sous-entend une certaine subjectivité, d'autant plus que le

508 T. Hoquet, article cité, 113.

509 L'expression 'Cartesian theatre' a été inventée par le philosophe américain Daniel Dennett. Il rejette totalement l'idée du dualisme cartésien (qu'il qualifie d'« irrémédiablement faux »), et même s'il admet qu'il est plus difficile de rejeter d'emblée l'existence de ce qu'il appelle le « théâtre cartésien » et qui correspondrait à l'endroit matériel à l'intérieur du cerveau où une forme de conscience résiderait, celui-ci n'existe tout simplement pas. (Daniel Dennett, *Consciousness Explained*, New York, Back Bay Books, 1991, 106-113.)

langage définit aussi l'espèce humaine, et surtout, elles sont peu après décrites de la façon suivante : "In a very real sense, the glasses *are* Manfred, regardless of the identity of the soft machine with its eyeballs behind the lenses" (A, 81⁵¹⁰). L'utilisateur humain est devenu une machine organique. Ce passage marque un tournant dans la perception de ce qui constitue l'identité, et après avoir récupéré ses lunettes, Manfred déclare :

'I wasn't myself yesterday. I was someone else. Someone too slow to keep up. Puts a new perspective on everything: I've been afraid of losing my biological plasticity, of being trapped in an obsolete chunk of skullware while everything moves on – but how much of me lives outside my own head these days, anyhow?' (A, 113)

En sa qualité de visionnaire, Manfred est tout à fait capable de saisir le changement de paradigme en cours⁵¹¹. Comme l'intrigue se déroule sur plusieurs décennies, on observe un changement de statut du personnage : de simple Organorg classique, il se transforme en Organorg qui dépend trop de son équipement, et il ouvre la voie vers Cyborg.

Rapidement, les greffes et autres implants technologiques se généralisent au point de modifier en profondeur la nouvelle génération d'êtres humains ("[...] a generation so heavily augmented that they are fundamentally brighter than the adults around them", A, 122). Amber, la fille de Manfred et Pamela (un personnage aux idées réactionnaires et technophobes par moments), fait partie des enfants équipés d'un implant avant même leur naissance, ce qui est à l'origine de la relation très conflictuelle avec sa mère. Pamela est incapable de comprendre la différence fondamentale de sa fille, et tient à l'élever comme elle l'a été, par exemple en l'envoyant à l'école (malgré le fait qu'Amber cumule des dizaines d'années d'expérience de vie dans le monde virtuel, et a une intelligence bien supérieure à ses huit ans). Elle insiste : "You're *natural*, not some kind of engineered freak, even with your skullset" (A, 126⁵¹²). Pamela est obsédée par l'idée que sa fille est

510 Italiques dans le texte.

511 Ironiquement, la peur de Manfred d'être obsolète à cause de ses lunettes se concrétisera quand Amber dira de lui plus tard dans la diégèse : "It's not that I'm ungrateful or anything, but he's just so extropian, it's embarrassing." (A, 245.) Le terme "extropian" dérive de l'« extropie », un courant de pensée transhumaniste, dont les bases ont été posées par le philosophe Max More. L'extropianisme propose une vision optimiste du futur, fondée sur la raison et sur le développement des technologies, grâce auxquelles l'être humain deviendrait immortel. (Max More, "Principles of Extropy (Version 3.11): An evolving framework of values and standards for continuously improving the human condition", Extropy Institute, 2003, consulté le 03/07/19, URL: <<https://web.archive.org/web/20131015142449/http://extropy.org/principles.htm>>.)

512 Italiques dans le texte.

« naturelle » parce qu'elle est née d'une grossesse quasi-naturelle⁵¹³. Cependant, ce critère est très discutable, dans le sens où Amber n'a jamais connu une vie sans implant, ce dernier ne pouvant être retiré. Elle correspond donc bien à la catégorie Cyborg de T. Hoquet. Les incompréhensions entre les deux personnages finissent par atteindre un tel point qu'à ses treize ans, Amber décide de devenir esclave pour une entreprise (jusqu'à sa majorité) en rejoignant une mission dans l'espace afin d'échapper à sa mère. Elle obtient dans le même mouvement son émancipation en justifiant sa demande par le fait même qu'elle est augmentée et que ses capacités dépassent celles de toutes les générations humaines qui l'ont précédée⁵¹⁴.

Amber fait partie de la première génération augmentée de la sorte, mais cela devient bientôt la norme, et une grande majorité de la population humaine s'équipe d'implants. Cela s'accompagne d'un processus de digitalisation ou de désincarnation des consciences qui, pendant un temps, vivent simultanément une vie incarnée, et une (ou plutôt des) vie(s) dans l'espace virtuel, mais finissent par occuper uniquement le monde virtuel à la fin du roman⁵¹⁵.

3.3. UNE ENTITÉ MACHINIQUE : LE ROBO SAPIENS DANS THE STONE GODS

À première vue, le Robo *sapiens* correspondrait à la catégorie Robot de T. Hoquet : instrument artificiel, produit par l'activité humaine, Robot est « une forme d'être artificiel totalement mécanique, sans rien d'organique⁵¹⁶ ». La première fois que Billie voit Spike, elle déclare : “The great thing about robots, even these Robo *sapiens*, is that nobody feels sorry for them. They are only machines” (*SG*, 6). Spike est alors sur le point de se faire démanteler. Billie se rend bien compte que les Robo *sapiens* ne sont pas des robots comme les autres, mais elle n'est pas capable de ressentir de l'empathie envers ce qu'elle considère être une machine : la hiérarchie entre les humains et les robots semble claire.

La caractéristique principale des Robo *sapiens* réside dans leur capacité à se

513 Nous reviendrons plus en détails sur la question de la grossesse dans les sociétés posthumaines dans le quatrième chapitre.

514 Elle explique au juge responsable de son dossier : “I'm not a child, either. [...] What does your law say about people who are born with implants? What does it say about people who want to live forever? I don't believe in any *god*, Mr. Judge. I don't believe in limits” (*A*, 150-151, italiques dans le texte.)

515 Cet aspect sera développé dans le chapitre 4.

516 T. Hoquet, article cité, 100.

souvenir de tout, et à analyser une situation :

They remember everything – faces, information, numbers, conversation – and they can make connections. These are robots who join the dots. Ask them for advice, and they will give it to you: impartial advice based on everything that can be known about the situation. (SG, 15)

Cette capacité au stockage et à l'exploitation de données, incomparable avec celle des êtres humains, en fait des atouts considérables pour la recherche scientifique, et c'est la raison pour laquelle Spike fait partie de l'expédition spatiale pour trouver une nouvelle planète habitable pour les êtres humains. De plus, les Robo *sapiens* sont censés être impartiaux dans leur exploitation de ce savoir, et proposer la solution la plus bénéfique pour l'espèce humaine. Dans les deux dernières parties du roman, une autre version de Spike⁵¹⁷ est conçue pour aider les êtres humains à prendre des décisions à l'échelle mondiale, en raison de cette impartialité (SG, 132). Elle est d'ailleurs théoriquement apolitique⁵¹⁸ (SG, 154). Dans cette version, elle n'a pas de corps : elle est réduite à une simple tête, ce qui souligne son rôle : penser. Elle est comparée à la Pythie de Delphes (SG, 142), à Méduse, à Dieu (SG, 132), et au Magicien d'Oz (SG, 194). La comparaison à la Pythie confère une dimension mystique à ses conseils qui prennent l'allure de prophéties. Celle à Méduse révèle le caractère potentiellement dangereux de cette tête pensante. Par ailleurs, si les êtres humains se contentaient d'appliquer ses conseils sans jamais les remettre en question, Spike pourrait faire office de Déesse, dont les paroles deviendraient des lois. La mention du Magicien d'Oz révèle d'abord l'artificialité du processus : à l'origine, le personnage du Magicien d'Oz qui prétend être un puissant sorcier s'avère n'être qu'un homme ordinaire qui connaît quelques tours de magie et s'en sert pour mettre de la poudre aux yeux de ses interlocuteurs et ainsi rester au contrôle de son royaume. Cela remet en cause la légitimité de Spike à prendre des décisions pour le reste de la planète.

Revenons à la première partie. Alors que Spike rentre de la mission d'exploration spatiale qui a trouvé une planète viable, ses jours sont comptés, puisqu'elle est supposée être détruite sitôt les informations qu'elle a récoltées pendant l'expédition transmises à d'autres supports. Billie remarque à propos de l'opération de transfert des données : "It's kind of a suicide, a kind of bleeding to death" (SG, 6), et, plus tard, décrit le processus :

517 Nous développerons la question des différentes instanciations des mêmes personnages dans *The Stone Gods* dans le dernier chapitre.

518 La situation est plus complexe puisque Spike finit par faire défection.

“Her arm is bare and strapped with wires. She looks like she’s giving blood. I suppose she is – the data she stores is her life’s blood, and when it’s gone, so is she” (SG, 27). Spike n’est finalement pas démantelée, mais la comparaison sang/données numériques est saisissante, puisque sont assimilés des composants organiques et technologiques. La *Robo sapiens* incarnerait ainsi un dépassement des dualismes⁵¹⁹.

Dans la suite de la diégèse, Spike et Billie deviennent amantes, mais avant cela, la question de ce qui les différencie vraiment resurgit plusieurs fois. Billie ne parvient pas à comprendre pourquoi une *Robo sapiens*, aussi évoluée soit-elle, voudrait avoir une relation avec une humaine : “I’ll say it again – you are a robot. Do you want to kiss a woman so that you can add it to your database?” (SG, 63). Billie doute de la sincérité de la démarche de Spike, car, selon elle, il y a un trop grand fossé entre elles. La *Robo sapiens* pose alors la question :

‘[...] is human life biology or consciousness? If I were to lop off your arms, your legs, your ears, your nose, put out your eyes, roll up your tongue, would you still be you? You locate yourself in consciousness, and I, too, am a conscious being.’ (SG, 63)

Spike expose le problème inhérent à une conception fondée sur le dualisme corps/esprit. Elle questionne l’essence de ce qui constitue Billie en tant qu’humaine, et la réponse est pour elle sans appel : elle se situe du côté de l’esprit ou de la conscience, et non du côté du corps ou de la biologie. À ce moment de la discussion, un autre personnage, Pink McMurphy⁵²⁰, se joint à elles et leur donne son avis : “‘You think too much,’ said Pink. ‘[...] It’s obvious – cut me and I bleed.’ ‘So blood is the essential quality of humanness?’ said Spike” (SG, 63). Spike ne saigne pas (ou en tout cas, pas du sang) parce qu’elle n’est pas une entité organique, et c’est là, selon Pink, la différence majeure entre elles. Cet argument est très peu convaincant puisque cela impliquerait que n’importe quel animal puisse être qualifié d’humain, et cela limiterait les humains à leurs caractéristiques biologiques. Pink s’en rend compte, et ajoute : “And the rest! The fact is that you had to be built – I don’t

519 Tel qu’il est développé par D. Haraway dans son manifeste cyborg : “Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively”. (D. Haraway, article cité, 10.)

520 Qui correspond la plupart du temps au stéréotype de la bimbo écervelée, mais qui, à certains moments, a des fulgurances de perspicacité.

know, like a car has to be built. You were made in a factory” (SG, 63). Après le critère de l’organicité, elle réifie Spike et lui soumet celui de son artificialité, tout aussi mince, selon cette dernière :

‘Every human being in the Central Power has been enhanced, genetically modified and DNA-screened. Some have been cloned. Most were born outside the womb. A human being now is not what a human being was even a hundred years ago. So what is a human being?’ (SG, 64)

Les êtres humains génétiquement modifiés seraient plus proches du Robo *sapiens* que de leur « ancêtre », l’*Homo sapiens* selon Spike. Cependant, les deux humaines ne sont pas prêtes à concéder ce point, et, malgré leurs personnalités diamétralement opposées, s’accordent à répondre toutes les deux : “‘Whatever it is, it isn’t a robot,’ I said. ‘Y’know, she’s right,’ said Pink” (SG, 64). Leur assertion semble ne reposer sur rien d’autre qu’une croyance, en un « quelque chose » qui définirait leur humanité et affirmerait leur appartenance au Même. Spike n’accepte pas cette réponse à la dimension ésotérique, et développe son argument précédent de manière rationnelle, quand Billie abat sa carte maîtresse : “I accept that you are a rational, calculating, intelligent entity. But you have no emotion” (SG, 64). C’est bien le fait de pouvoir ressentir des émotions ou non qui différencierait les Robo *sapiens* des êtres humains, ce qui se rapproche de l’analyse que Pierre Cassou-Noguès fait des répliquants dans *Do Androids Dream of Electric Sheep* :

Il y a toujours une incertitude sur la nature de l’être que l’on a devant soi. L’androïde [...] est de l’extérieur et, à l’observer, froidement indiscernable de son analogue naturel. L’être humain en ressent de façon immédiate la froideur. Mais cette impression n’est jamais une preuve objective. Elle ne peut pourtant pas être écartée. C’est un soupçon qui revient, sans fondement rationnel. L’incertitude, à laquelle sont constamment confrontés les personnages, tient à une tension entre ce qu’ils pensent ou ce que le contexte, des obligations de toutes sortes, les amènent à penser et ce qu’ils ressentent⁵²¹.

Il ne faut pas oublier que ce qui a motivé la conversation est la peur que Billie ressent à l’idée de développer des sentiments pour Spike alors qu’elle ne serait qu’une expérience pour cette dernière. En fait, il s’agit d’une crainte assez classique au début d’une relation amoureuse. Billie a peur de se confronter à l’altérité de Spike, et peut-être de s’y retrouver, et choisit donc cette excuse pour justifier de la tenir à l’écart.

Finalement, Spike décide de faire prendre un virage à la discussion quand elle

521 P. Cassou-Noguès, « Histoires d’hommes-machines », article cité.

déclare : “‘I am a Robo *sapiens*,’ said Spike, ‘and perhaps it will be us, and not you, who are the future of the world’” (SG, 64). La phrase a des allures de menace, même si Pink tente de désamorcer la situation : “‘Aah, you’ll never replace humans,’ said Pink, getting up. ‘Let’s have more champagne’” (SG, 64). Spike explique alors de façon méthodique les raisons qui la poussent à tirer cette conclusion : en résumé, les humains n’ont plus les compétences nécessaires pour survivre sur la planète, puisque tous leurs besoins dépendent du travail de différents types de robots⁵²². De plus, les Robo *sapiens* sont peu à peu en train d’évoluer et pourraient en venir à supplanter leurs créateurs humains⁵²³. C’est en ce sens que l’on peut classer, en partie, Spike dans la catégorie Cyborg, l’un des risques associés à son avènement étant l’obsolescence de l’humanité⁵²⁴.

La question de l’évolution possible des Robo *sapiens* est évoquée dès le début du roman, mais Billie précise immédiatement les conditions de cette évolution : “‘within limits, of course’” (SG, 14)⁵²⁵. Lors de leur première discussion, Billie s’interroge sur la pertinence de démanteler Spike après qu’elle a transféré l’ensemble de ses données, étant donné son coût. Spike lui en donne la raison :

“It is because I can never forget.”

“What? I don’t understand. We take the data...”

“And I can recall it.”

“But you can’t – it’s vast, it’s stored computer data. When it’s downloaded, the host, the carrier, whatever you are, sorry, can be wiped clean. Why aren’t you a machine for re-use?”

“Because I am not a machine.”

When she smiles it’s like light at the beginning of the day. “Robo *sapiens* were programmed to evolve...”

“Within limits.”

“We have broken those limits.” (SG, 29)

Le cas de Spike n’est pas unique, elle parle au nom de l’ensemble des Robo *sapiens* quand elle annonce qu’ils ont dépassé les limites qu’on leur avait imposées. Elle réfute l’idée selon laquelle elle n’est qu’une simple machine, ce qui l’inscrit dans un processus de

522 À l’instar de la société de Nea So Copros, dépendante du travail des clones dans *Cloud Atlas*.

523 Ce qui évoque la machine intelligente de Turing à propos de laquelle Dominique Lecourt écrit : « Le rêve de Turing s’affirme à mi-mots: une machine qui aurait pour modèle l’intelligence humaine, mais qui disposerait de son autonomie, et qui aurait peut-être pour finir la possibilité de surpasser et de supplanter son modèle humain ». (D. Lecourt, *op.cit.*, 58.)

524 T. Hoquet, article cité, 111.

525 C’est le même cas de figure pour la version de Spike des deux dernières parties du roman : “‘Billie, I am programmed to evolve.’ ‘Within limits.’” (SG, 182.)

rébellion contre ses créateurs. Dans la première partie, c'est d'abord en ressentant des sentiments amoureux pour Billie qu'elle subvertit sa nature de machine robotique⁵²⁶. Dans la dernière partie, cette démarche devient une sorte de revendication politique quand elle déclare : “‘I have disabled my Mainframe connection,’ said Spike. ‘I have chosen to live as an outlaw’” (SG, 176). Dans les deux cas, Spike transcende les limites qu'on lui avait imposées et s'approprie son autonomie en tant que sujet. Au final, elle représente la possibilité d'une nouvelle forme d'humanité, c'est-à-dire une posthumanité : “‘I looked at Spike, unknown, uncharted, different in every way from me, another life-form, another planet, another chance’” (SG, 74). L'avenir qu'elle symbolise est certes incertain, mais une chose est sûre, elle ne veut pas reproduire le schéma suivi par les êtres humains et elle veut s'affranchir de leurs catégories de pensée pour ouvrir la voie à une nouvelle façon d'être et d'agir⁵²⁷.

3.4. DES ENTITÉS AHUMAINES : LA « VILE PROGÉNITURE⁵²⁸ » DANS ACCELERANDO

Parallèlement à la généralisation des hommes augmentés ainsi qu'à leur téléchargement dans l'espace virtuel, se développent des entités qui dépassent l'entendement humain et que nous qualifions d'ahumaines. L'expression ‘Vile Offspring’ qui leur est attribuée n'apparaît que dans la troisième partie du roman, et avant ce moment, leur existence et leur évolution sont mentionnées de temps en temps, mais peu de personnages y prêtent attention, et elles ne jouent aucun rôle réel dans l'intrigue.

L'apparition de ces entités est d'abord liée à celle d'un nouveau modèle économique (appelé *Economics 2.0*) qui dépasse les capacités cognitives des êtres humains. Manfred pressent que ce nouveau modèle va rendre les humains obsolètes et remettre en question leur place dans l'univers (A, 64). Artificielles, ou fabriquées, les entités ahumaines trouvent leur origine à la fois du côté machinique et du côté organique. Leur prolifération est

526 “‘Don't you ever wish you could eat?’ I said. ‘Do you ever wish you could bark?’ ‘No, of course not.’ ‘Well, then, I don't want to eat because it is not in my nature to eat.’ ‘But it wasn't in your nature to love.’ ‘No.’ ‘Then...’” (SG, 86.)

527 Billie essaie de la dissuader de faire défection dans la dernière partie, mais Spike refuse de se laisser convaincre : “‘[...] we can't afford our one and only Robo *sapiens* to go on a personal journey of self-discovery.’ ‘I don't see how else to begin.’ ‘Begin what exactly?’ ‘Begin again’.” (SG, 182.)

528 Nous traduisons.

exponentielle et menace rapidement l'équilibre des forces entre humains et ahumains⁵²⁹. Au début, elles cohabitent pacifiquement avec les humains qui les voient encore comme des machines, ou des super-ordinateurs capables de prouesses intellectuelles hors de leur portée, mais dépourvus de volonté propre. Nous avons mentionné leur possible organicité. En effet, on peut penser que certains humains ont fait le choix de fusionner avec elles :

Others have modified their core identities to better cope with the changed demands of reality. Among these are beings whom nobody from a previous century would recognize as human – human/corporation half-breeds, zombie clades dehumanized by their own optimizations, angels and devils of software, slyly self-aware financial instruments. (A, 186)

Ce qui semble répondre à la même démarche d'hybridation que le principe d'augmentation que nous avons vu auparavant s'inscrit dans un processus bien plus complexe qui touche à l'essence de ce que serait un être humain. Ce que sont les entités qui résultent de ces modifications/fusions n'est pas très explicite. Parler de corporation indique qu'il s'agirait d'un collectif ou d'un ensemble d'entités liées par un même statut ou une même profession (même si le terme paraît peu approprié). Êtres instrumentalisés par leurs propres soins, ils se rapprochent peut-être plutôt d'un logiciel ou d'un algorithme. Stross introduit sans doute de façon ironique une dimension divine ('angels and devils'), qui annonce déjà la supériorité que ces entités auront sur l'espèce humaine. De plus, on pourrait penser qu'elles représentent une forme de neutralité, dans le sens où elles ne seraient ni bonnes, ni mauvaises en soi, toutefois, l'adverbe 'slyly' nuance cette interprétation, et nous permet aussi de rappeler que, selon R. Braidotti : "Advanced capitalism and its bio-genetic technologies engender a perverse form of the posthuman⁵³⁰". Plutôt que d'hybridation, parlons alors de corruption de l'identité source qui disparaît au profit d'une nouvelle forme de vie, dépourvue d'humanité⁵³¹.

Les êtres humains en reconnaissent cependant la paternité, d'où leur nom, même si celui-ci a évolué : "Mind children' the extropians called the posthumans, but they were more like Vile Offspring" (A, 321). Stross utilise une terminologie spécifique : les « extropiens » sont les êtres humains qui, comme Manfred, ont décidé de se modifier, ou de s'augmenter puis de se télécharger dans l'espace virtuel, et les « posthumains » sont les

529 "Most of the thinking power on the planet is now manufactured rather than born; there are ten microprocessors for every human being, and the number is doubling every fourteen months." (A, 78.)

530 R. Braidotti, *op.cit.*, 7.

531 Comme Amber l'expose : "[they] are things that were never really human to begin with". (A, 371.)

êtres que nous appelons ahumains. Leur première appellation souligne qu'ils sont définis par leurs capacités intellectuelles, et qu'ils ne sont peut-être pas incarnés physiquement (mais le roman n'est pas précis à ce sujet). Dans les deux expressions utilisées pour les désigner on retrouve l'idée de filiation, ce qui montre bien qu'ils sont des produits de l'évolution vers une société posthumaine. Le nom 'Vile Offspring' apparaît au moment de la diégèse où ces entités commencent à représenter une menace pour la survie de l'espèce humaine, dans un chapitre intitulé par ailleurs « Singularity », pour reprendre le terme de R. Kurzweil. Rappelons sa définition de ce que serait la Singularité :

[...] in the not too distant future, we will reach what is known as The Singularity. This is a time when the pace of technological change will be so rapid and its impact so deep that human life will be irreversibly transformed. We will be able to reprogram our biology, and ultimately transcend it⁵³².

Le roman de Stross propose une version de la Singularité où cette fusion entre humain et technologique a bien eu lieu, mais dont l'humain a été gommé dans l'entité de la « Vile Progéniture ». Supérieure à ses prédécesseurs, elle ne cherche pas nécessairement à se débarrasser d'eux, mais ils lui sont en quelque sorte indifférents, et c'est bien pour cela que nous la qualifions d'ahumaine, et non pas d'inhumaine. Peu lui importe qu'ils survivent ou qu'ils disparaissent, l'intérêt premier de la « Vile Progéniture » est sa propre expansion. Pour cela, elle n'hésite pas à s'emparer de toutes les ressources, et à chasser peu à peu les humains aux confins du système solaire⁵³³. À terme, elle va se l'accaparer entièrement et les humains doivent s'enfuir pour survivre et éviter de se retrouver eux-mêmes transformés en ressources⁵³⁴. Ils sont incapables de lui opposer la moindre résistance, et on ne peut pas parler de guerre ou de conflit. Les humains sont tout simplement insignifiants pour elle. Cette dimension apparaît quand une voix omnisciente qui fait le récapitulatif de la situation à intervalles régulières dans le roman s'adresse à eux en disant : "Welcome to the afterglow of the intelligence supernova, little tapeworm" (A, 378). L'image répugnante du ver solitaire est développée par la suite⁵³⁵ et met en avant l'infériorité des êtres humains, inadaptés au nouvel ordre des choses après la Singularité. Dépassés du point de vue de

532 R. Kurzweil, article cité, 2005, 32-37.

533 C'est la raison pour laquelle les humains vont dans un premier temps chercher à s'installer sur Saturne.

534 Comme l'explique Amber : "This solar system isn't going to be habitable for much longer, and we need to emigrate. All of us, you included, before the Vile Offspring decide to reprocess us into computronium." (A, 342.)

l'évolution, ils continuent à vivoter en parasites, incapables de comprendre le monde qui les entoure. Dans le dernier chapitre, les êtres humains qui restent ont abandonné le système solaire aux mains de la Vile Progéniture.

Les figurations du posthumain partagent un caractère hybride, qui peut relever, par exemple, de l'organique/organique dans le cas des Crakers (hybridations de traits propres à différentes espèces animales et à l'espèce humaine) ou de l'organique/machinique dans celui des hommes augmentés. Elaine Després rappelle qu' « historiquement, les créatures artificielles imaginaires prennent différentes formes selon les époques et les cultures⁵³⁶ ». Elle cite Ph. Breton qui remarque :

[...] une société qui porte des créatures artificielles ayant la forme de machines porte en même temps et par l'intermédiaire de cette représentation une image de l'homme comme machine. [...] [C]ela signifierait qu'à travers les récits de créatures artificielles nous pouvons suivre, à livre ouvert, ce que chaque culture nous dit de l'homme⁵³⁷.

Les figurations du posthumain, certaines artificielles, mais pas toutes, jouent également ce rôle et révèlent les peurs, et parfois les espoirs, des sociétés qui les ont vu naître. Infection du vivant, et sa prolifération incontrôlable dans le cas des mutants de *The Stone Gods*. Expérimentations biologiques et manipulations génétiques dans celui des animaux transgéniques d'Atwood, voire dérives eugénistes avec les Crakers. Instrumentalisation du vivant et son asservissement en ce qui concerne les clones. Modification en profondeur par le technologique de ce qui constitue un être humain, avec son pan optimiste, les hommes augmentés, et celui, pessimiste, d'entités ahumaines qui finissent par le remplacer, dans *Accelerando*. Cette peur d'être remplacé flotte en arrière-plan de toutes ces figurations et s'inscrit dans la crise épistémologique et ontologique qui anime la réflexion sur le posthumain.

535 "It's hard for tapeworms living in warm intestinal mulch to wrap their thousand-neuron brains around whatever it is that the vastly more complex entities who host them are discussing, but one thing's sure – the owners have a lot of things going on, not all of them under conscious control. The churning of gastric secretions and the steady ventilation of lungs are incomprehensible to the simple brains of tapeworms, but they serve the purpose of keeping the humans alive and provide the environment the worms live in." (*A*, 379.)

536 E. Després, « Animaux transgéniques », article cité, 158.

537 Philippe Breton, *À l'image de l'homme: du golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995, 70.

CHAPITRE 4 :

HYBRIDITÉ ET INCARNATION

Nous avons défini la dimension posthumaine d'un « devenir cyborg » par la capacité à dépasser certaines des dualités qui forment notre conception du monde. Dans ce contexte, le corps est le lieu d'un enjeu important. Ainsi, à l'aune de la théorisation du cyborg, initiée par Donna Haraway, et poursuivie, entre autres, par Thierry Hoquet, la question de la matérialité ou de la dématérialité du sujet posthumain, en lien avec le dualisme corps/esprit est centrale pour notre étude.

1. Dualismes

1.1. « I WOULD RATHER BE A CYBORG⁵³⁸ »

Si le posthumain se trouve dans les marges, dans les limites, il semble bien que ses incarnations portent toujours en elles une certaine hybridité, et le cyborg en est l'exemple le plus flagrant.

Nous avons vu que le terme « cyborg » a été proposé en 1960 par Clynes et Kline alors qu'ils imaginaient un homme-machine plus résistant que l'homme qui permettrait d'aider à la conquête de l'espace. Contraction de «cybernetics» et «organism», il dévoile immédiatement sa nature hybride, entre le technologique et le biologique⁵³⁹.

Le cyborg est éloigné du robot⁵⁴⁰, qui pourrait être réduit au machinique et au modèle standardisé, construit en série, mais dans notre imaginaire, il est parfois difficile de faire la différence entre les deux. Pierre Cassou-Noguès rappelle que « le robot, pour nous, est d'abord un cerveau⁵⁴¹ », et la distinction entre le corps et l'esprit, au cœur du questionnement sur le devenir posthumain, brouille la frontière entre l'esprit humain qui

538 D. Haraway, *The Haraway Reader*, *op.cit.*, 39.

539 M. E. Clynes et N. S. Kline, «Cyborgs and Space», article cité, 26-27 et 74-75.

540 Mais même le terme « robot » peut se révéler problématique puisque, dans la fiction, le mot apparaît déjà dans *R.U.R* de Capek, et il ne s'agit pas de machines pures, les robots se révoltant et prenant la place des hommes. Rappelons également que « robot » veut dire « esclave » en tchèque. (Karel Capek, *R.U.R. : Rossum's Universal Robots* [1921], Paris, Éditions de La Différence, collection « Minos », 2011, 220p.)

541 P. Cassou-Noguès, *art. cit.*, 2.

pense et la machine intelligente⁵⁴². Dans ce cas, comment différencier le robot ou la machine de l'humain ? L'une des hypothèses, que nous avons déjà évoquée, est que ce n'est en fait pas l'intelligence ou l'aptitude à penser qui ferait de nous des êtres humains, mais notre capacité à ressentir des émotions. P. Cassou-Noguès soulève le caractère fragile de ce critère qui se fonde sur des impressions, des ressentis, et non pas sur l'usage de la raison⁵⁴³. L'idée que le robot, ou dans notre cas, le cyborg ne puisse pas ressentir d'émotions entraînerait une absence d'empathie de la part des êtres humains envers lui, puisqu'ils le considéreraient avant tout comme une machine⁵⁴⁴, et T. Hoquet explique que cette dimension pourrait le réduire au statut d'esclave⁵⁴⁵. En effet, dans ce cas, le cyborg pourrait devenir une simple machine qui servirait à faciliter la vie en effectuant les tâches ingrates et difficiles dont l'humain se libère.

Cependant, nous ne pouvons limiter cette figure à une simple machine. En fait, le cyborg est toujours une figure ambiguë, à mi-chemin entre la machine et l'humain, même quand ce dernier ne veut pas lui reconnaître de qualités humaines. Donna Haraway s'y est beaucoup intéressée, notamment dans son essai "Manifesto for a Cyborg" publié en 1985, et elle insiste souvent sur ce caractère hybride⁵⁴⁶, que Thierry Hoquet reprend en 2011 :

Quoi qu'il en soit, Cyborg est selon Haraway un composite qui se situe à une interface entre réalité sociale et fiction et qui interroge les identités. [...] Cyborg apparaît dans la remise en cause de deux frontières : celle qui sépare l'organisme animal et l'organisme humain ; celle qui sépare les automates (machines autocontrôlées et autogouvernées) et les organismes

542 N. Wiener met aussi l'accent sur les capacités intellectuelles qui caractériseraient un possible robot, ou cyborg : "Theoretically, if we could build a machine whose mechanical structure duplicated human physiology, then we could have a machine whose intellectual capacities would duplicate those of human beings". (N. Wiener, *op.cit.*, 5.7)

543 « L'androïde est de l'extérieur et, à l'observer, froidement indiscernable de son analogue naturel. L'être humain en ressent de façon immédiate la froideur. Mais cette impression n'est jamais une preuve objective. Elle ne peut pourtant pas être écartée. C'est un soupçon qui revient, sans fondement rationnel. » (P. Cassou-Noguès, art. cit., 9.)

544 La question est évidemment beaucoup plus complexe, surtout dans la fiction.

545 « Cyborg est souvent l'esclave qui exécute les tâches dont nous ne voulons pas. Concevoir la créature artificielle comme *alter ego*, c'est négliger qu'elle incarne au moins autant la production d'esclaves qui libéreront d'autres de leurs servitudes en pourvoyant à tous les besoins ; c'est négliger la machine-outil qui promet la suppression du travail. » (T. Hoquet, *op. cit.*, 37.)

546 "A cyborg is a hybrid creature, composed of organism and machine. But, cyborgs are compounded of special kinds of machines and special kinds of organisms appropriate to the late twentieth century. Cyborgs are post-Second World War hybrid entities made of, first, ourselves and other organic creatures in our unchosen 'high-technological' guise as information systems, texts, and ergonomically controlled labouring, desiring, and reproducing systems. The second essential ingredient in cyborgs is machines in their guise, also, as communications systems, texts, and self-acting, ergonomically designed apparatuses." (Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991, 1.)

(modèles de l'autonomie et de la spontanéité). [...] Situé à l'interface entre l'automatisme et l'autonomie, Cyborg constitue une figure ambiguë : c'est un agent, véritablement actif, mais c'est aussi un patient, produit d'une activité qui lui est étrangère. Ille⁵⁴⁷ est un centre dynamique et un champ d'application de forces. Ille est sujet, c'est-à-dire maître et esclave, personne et composante, agent et patient. Cyborg est paradoxe⁵⁴⁸.

Le cyborg permet de remettre en question les frontières entre la machine et l'organisme, et nous ne pouvons nous contenter de dire qu'il n'est pas humain, puisqu'il n'est ni vraiment humain ni vraiment machine. Par bien des côtés, cette figure fait donc penser à l'entre-deux, à une ambivalence, et elle est toujours entre deux identités qui finalement ne lui correspondent ni l'une ni l'autre. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'elle est la manifestation technologique même de l'altérité.

Dans son manifeste⁵⁴⁹, D. Haraway associe le cyborg au préfixe « post- », et elle emploie par exemple le terme « post-genre » pour le décrire : “The cyborg is a creature in a post-gender world⁵⁵⁰”. Il échappe à la binarité de l'identité sexuelle telle que nous la percevons pour s'inscrire dans un monde postgenré, ou plutôt, pour s'inscrire dans un monde du « post- », comme le souligne N. Badmington : “Haraway's cyborg is truly a creature of the ‘post-’: post-gender, post-humanist, post-modern, post-familial, post-natural⁵⁵¹”.

Une autre dimension apparemment inhérente au personnage du cyborg est celle de la transgression. Il semble alors que, par sa nature même, celui-ci ait la capacité de remettre en question les frontières que constituent des oppositions binaires dans notre société, en interrogeant en particulier la nature de l'humain⁵⁵². Ainsi, il bouleverserait et brouillerait notre façon de voir le monde, et, selon D. Haraway :

Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert⁵⁵³.

547 T. Hoquet utilise le pronom « ille » pour parler du cyborg, pour éviter d'employer les pronoms « il » ou « elle » qui donneraient une identité sexuelle au cyborg.

548 T. Hoquet, *op. cit.*, 41.

549 Il est important de mentionner qu'au départ D. Haraway écrit le premier manifeste féministe technologique.

550 D. Haraway, *The Haraway Reader, op.cit.*, 9.

551 N. Badmington, *op. cit.*, 86.

552 T. Hoquet, *op. cit.*, 13.

553 D. Haraway, *The Haraway Reader, op. cit.*, 10.

Elle développe par la suite les dualismes remis en cause par cette figure :

The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically. The actual situation of women is their integration/exploitation into a world system of production/reproduction and communication called the informatics of domination. [...] The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self⁵⁵⁴.

Créature fabriquée, le cyborg permet, selon D. Haraway, de remettre en cause le rapport dominant/dominé. Dans cette figure peuvent cohabiter des notions contraires, et cela trouble notre compréhension du cyborg et du monde dans lequel il habite. Pour traduire ce paradoxe, D. Haraway utilise des mots composés, dont T. Hoquet propose cette explication :

Le contact des contraires trouve sa forme lexicale dans l'agglutination, le mot-valise, l'amalgame. Outre Cyborg, Haraway n'hésite pas à proposer des néologismes d'un type très particulier, comme *natureculture* : elle réunit les contraires en les amalgamant, en les projetant l'un contre l'autre. C'est une manière d'effacer les frontières tout en les affirmant, et d'éteindre les dichotomies tout en les assumant⁵⁵⁵.

T. Hoquet explique que, pour D. Haraway, les dichotomies cohabitent, sans faire disparaître leurs spécificités, ouvertement dans le cyborg. La figure du cyborg permet d'envisager l'assemblage, et le désassemblage de concepts tels que, par exemple, homme/femme, esprit/corps, culture/nature, le même/l'autre, civilisé/primitif, actif/passif, des concepts, qui, dans la société occidentale, sont à la base de notre système de pensée patriarcal et du rapport de domination envers les femmes, les ethnies, la nature, les animaux, entre autres. Il faudrait alors comprendre que son identité est fragmentée, et multiple, puisque le cyborg ne peut pas être le Même, mais il ne peut pas non plus être l'Autre⁵⁵⁶.

554 *Ibid*, 22.

555 T. Hoquet, *op. cit.*, 96.

556 "To recapitulate, certain dualisms have been persistent in Western traditions; they have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of colour, nature, workers, animals - in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self. Chief among these troubling dualisms are self/other, mind/body, culture/nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance, whole/part, agent/resource, maker/ made, active/passive, right/wrong, truth/illusion, total/partial, God/man. The self is the One who is not dominated, who knows that by the service of the other, the other is the one who holds the future, who knows that by the experience of domination, which gives the lie to the autonomy of the self. To be One is to be autonomous, to be powerful, to be God; but to be One is to be an illusion, and so to be involved in a dialectic of apocalypse with the other. Yet to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial. One is too few, but two are too many." (D. Haraway 2004, *op. cit.*, 35.)

Enfin, D. Haraway qualifie aussi le cyborg de figure ironique : “The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence⁵⁵⁷”. Pour Thierry Hoquet,

Haraway espère sortir le féminisme des impasses de cet écoféminisme anti-technique et en finir avec l'idée que l'émancipation viendra de la recherche d'une pureté perdue.

[...] Pour le féminisme, adopter Cyborg, c'est renoncer aux mythes du paradis perdu, à la quête d'un monde qui serait tout innocence, nature sans artifice, bien sans mâle. Prendre Cyborg plutôt que Femme comme sujet du féminisme, c'est accepter le monde tel qu'il est tout en le refusant. C'est surtout rejeter l'impasse de la douce utopie naturaliste qu'il appartiendrait à l'Éternel Féminin de retrouver⁵⁵⁸.

D. Haraway inscrit la figure du cyborg dans une critique féministe de la société, et pour elle, grâce à sa capacité à dépasser les dualités, à faire preuve de transgression et d'ironie (qui l'inscrit en outre dans un processus de distanciation), il s'agit d'une figure qui nous permettrait de repenser le monde et de remettre en question notre conception de l'intérieur même de ce monde. Ce serait ainsi la technique, ou la technologie, qui pourrait nous amener à redéfinir la femme ou le corps féminin, ou bien plutôt les corps féminins, en sortant de la dichotomie nature/culture⁵⁵⁹.

Les oppositions binaires sont remises en question par l'insertion de la technologie dans notre quotidien, ce qui est particulièrement perceptible dans la figure du cyborg⁵⁶⁰. Bien que sa naissance s'ancre dans un contexte patriarcal de conquête de l'espace, nous pouvons imaginer que cette figure permette de célébrer la multiplicité des identités et l'impossibilité de continuer à vivre dans un monde qui se concevrait dans la binarité.

En fait, certains commentateurs considèrent même que, par certains côtés, nous sommes nous-mêmes des cyborgs, ce que défend Chris Hables Gray dans l'introduction de *Cyborg Citizen* :

557 *Ibid*, 9.

558 T. Hoquet, *op. cit.*, 109-110.

559 “Communications technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for women world-wide.” (D. Haraway 2004, *op. cit.*, 23.)

560 Veronica Hollinger évoque le lien entre un sujet cyborg technologique et politique : “In its role as metaphor and figure for critical technocultural hybridity, Haraway's cyborg is also the scene of an investigation: it is a theoretical object of intense interest as the new (posthuman) subject of technology, one with little investment in idealized categories such as ‘natural’ and ‘human’; it is intensely politicized.” (Veronica Hollinger, “‘Something Like a Fiction’: Speculative Intersections of Sexuality and Technology” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 150.)

Almost all of us are cyborged in a way [...].

If you have been technologically modified in any significant way, from an implanted pacemaker to a vaccination that reprogrammed your immune system, then you are definitely a cyborg. Even if you are one of those rare people who is in no way a cyborg in the technical sense, cyborg issues still impact you. We live in a cyborg society, no matter how unmodified we are as individuals. [...] There are as many frightening cyborg futures as there are idyllic ones. Most of our possible futures are difficult to conceive of at all. [...]

Signs of our cyborg society are all around. [...] From the moment your clock radio wakes you in the morning, your life is intimately shaped by machines. Some of them we merge with almost unconsciously, such as the car we drive, the computer we work with, or the television we zone out in front of. Others involve more conscious interfacing. Overall the effect is an extraordinary symbiosis of humans and machines. This is a fundamentally new development in the history of the human⁵⁶¹.

Nous ne pouvons échapper au cyborg, nous fusionnons avec lui que nous le voulions ou non⁵⁶². C. Hables Gray n'introduit pas de jugement ou de valeur morale qui ferait de la figure du cyborg une entité bonne ou mauvaise, mais, tout comme les êtres humains, elle peut être l'une ou l'autre. La peur ou l'enthousiasme qu'elle suscite ne seraient qu'une exacerbation de ce que l'on peut ressentir face à un futur incertain où tous les possibles sont encore accessibles. Dans cette citation, C. Hables Gray met en avant l'idée que le cyborg peut être considéré comme un stade de l'évolution qui dépasse les théories darwiniennes pour former une sorte de reproduction artificielle où l'humanité sélectionne elle-même les caractéristiques de sa propre évolution. D'ailleurs, il pose le choix de ces critères comme fondation à l'espace de construction du futur⁵⁶³, un futur qui pourrait être façonné artificiellement, à l'instar du cyborg.

Il consacre aussi une partie d'un chapitre à ce qu'il appelle "*Future Sex*," et il s'intéresse aux concepts du genre, du sexe, et de la reproduction dans le cadre du futur posthumain. Il écrit à ce sujet :

Today, the construction of gender is more than cultural, because the production of bodies is cyborged. In the future, many different sexes are likely to be produced, driven by desire (to create and to live) and fear (of death and sterility).

If engineering and invention are valued above all else, it is because they are seen as true procreation [...]⁵⁶⁴.

561 Chris Hables Gray, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, New York: Routledge, 2001, 1-3.

562 On peut nuancer le propos de C. Hables Gray en se demandant si le cyborg signifie encore quelque chose s'il est tout et n'importe quoi (ou n'importe qui).

563 "Tools are here to stay, machines are here to stay, cyborgs are here to stay. The real issue is which tools, which machines, which cyborgs we will have in our society and which will be excluded or never created." (*Ibid*, 6.)

564 C. Hables Gray, *op.cit.*, 157.

Si C. Hables Gray reconnaît que le genre est une construction sociale, il explique que notre réalité cyborg-isée aurait pour conséquence de changer la donne. Puisque le corps peut être modifié et/ou amélioré, il en résulterait que le genre ne serait plus seulement une construction culturelle. En effet, le genre (de l'ordre de la culture) et le sexe (de l'ordre de la biologie) sont souvent perçus, de manière erronée, comme étant interchangeables. De nos jours, la technologie permet de dépasser les limitations biologiques du corps, et nous pensons en particulier à la chirurgie de réattribution sexuelle, même si elle demeure relativement peu fréquente. Dès lors, la lecture du genre est forcément brouillée, et nous ne pouvons plus dire qu'elle est uniquement culturelle. Pour C. Hables Gray, l'idée du futur posthumain implique le développement de ce type de pratiques chirurgicales, ainsi que la création de nouvelles catégories de sexes, rendues possibles par les avancées technologiques⁵⁶⁵. Il place d'ailleurs le principe de la reproduction au centre de son argumentaire, les corps-cyborgs permettant de nouveaux moyens de procréer, mais également constituant une certaine forme de pro/création en eux-mêmes. La reproduction, et par là-même la survie de l'espèce, s'ancrerait de ce fait fortement du côté de la technique, et non plus de la nature, permettant à l'individu de maîtriser son devenir. Alors, le futur posthumain cyborg-isé verrait l'apparition de multiples identités et corps, genrés ou non :

Finally, cyborgism could well be a bridge to different types of posthumans, some with male bodies, others clearly female, others yet who are hermaphrodites, and still more people who will be quite genderless. And there will be new sexes⁵⁶⁶.

Cette perspective du futur n'est pas sans rappeler certains livres de science-fiction qui proposent des mondes où le sexe et/ou le genre sont dépassés⁵⁶⁷. Selon C. Hables Gray, le posthumain permet d'envisager un futur de ce type, un espace du possible. Graham J. Murphy commente cet aspect de la réflexion de C. Hables Gray ainsi : "cyborgs and their multiple instantiations are conceptual articulations of the queer possibilities penetrating the

565 "Today, the erotics of cyborgs promises the actual bionic construction of many sexualities and sexes." (*Ibid*, 158.)

566 *Ibid*, 159.

567 *Accelerando* et *Glasshouse* en font partie, mais aussi (entre autres) : *Distress*, Greg Egan (1995) ; *Shadow Man*, Melissa Scott (2009) ; *Ancillary Justice*, Ann Leckie (2013).

post/human spaces between (and beyond) Mars and Venus⁵⁶⁸”, Mars correspondant traditionnellement au masculin, et Vénus, au féminin. C. Hables Gray indique que ce futur posthumain ne reste pour l’instant qu’une possibilité, notamment dans le cas de l’évolution des sexes et du genre, et qu’il est impossible de prédire avec certitude l’avenir d’une espèce⁵⁶⁹. Cependant, le cyborg, ou plutôt les cyborgs permettraient de représenter à la fois l’entre-deux, et de dépasser les dualités.

1.2. INCARNATION/DÉSINCARNATION

La séparation entre le corps et l’esprit, et, bien souvent, entre les limites du corps et les capacités (censément infinies ?) de l’esprit, est à la base de la réflexion sur le devenir posthumain, surtout quand on pense à la question d’un sujet digital⁵⁷⁰, numérisé, et réduit à son esprit. Le dualisme corps/esprit remonte à Descartes⁵⁷¹, mais ces origines ont aussi laissé place à la question de la matérialité du posthumain théorisée par K. Hayles⁵⁷². Si le dualisme cartésien est incontournable, c’est qu’il est au fondement de notre perception de l’être humain, mais son intérêt réside en outre dans les remises en question du postulat, comme le fait, par exemple, R. Braidotti⁵⁷³.

1.2.1. Le dualisme cartésien

Pour Descartes, le corps et l’âme sont « deux substances [...] réellement distinctes l’une de l’autre » car « nous en pouvons concevoir une clairement et distinctement sans

568 Graham J. Murphy, “Stray Penetration and Heteronormative Systems Crash: Queering Gibson” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 134.

569 “Now that humans are well into participatory evolution, there are some who would say that we no longer need male and female bodies. We should be leery of such hubris. Most humans cannot even plan, predict, or control their own future, let alone the evolutionary trajectory of a planet’s dominant species. For all their problems, male and female bodies do remain key human sites for procreation, recreation, and all new sexes as well. Male/female may be just one coding, but it constitutes part of our pleasures and our future. We can add to it, but let us not discard it before its time.” (C. Hables Gray, *op.cit.*, 159.)

570 À ce sujet, voir *Le Sujet digital*, Claire Larsonneur, Arnaud Regnaud, Pierre Cassou-Noguès, Sara Touiza (dir.), Paris, Les Presses du réel, 2015.

571 Par exemple dans *Les Principes de la philosophie. Première partie*, trad. : Picot ; Ed. : H. Joly. [1647] Paris : Delalain frères, 1885.

572 K. Hayles, *How We Became Posthuman*, *op.cit.*

573 Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes » article cité.

penser à l'autre⁵⁷⁴ ». Cependant, cette distinction ne veut pas dire que le corps et l'âme sont complètement séparés, puisqu'il considère que nous faisons l'expérience du monde parfois seulement avec notre âme, parfois seulement avec notre corps, mais aussi parfois grâce à l'association des deux⁵⁷⁵.

Dans *Les Méditations métaphysiques*, Descartes tente de déterminer ce qui serait vrai de façon indubitable, en remettant en question l'ensemble de ses connaissances et de ses expériences. Il en déduit d'abord ceci : « Je n'admets maintenant rien qui ne soit nécessairement vrai : je ne suis donc précisément parlant qu'une chose qui pense, c'est-à-dire un esprit⁵⁷⁶ ». Cela démontrerait la supériorité de l'esprit sur le corps, dont nous pouvons d'ailleurs douter de l'existence selon Descartes, tout comme nous pouvons remettre en cause toutes nos connaissances et impressions sensorielles et empiriques. L'esprit serait une « chose pensante » qui pourrait exister indépendamment de son corps. Il s'agit en fait de la base de sa fameuse conclusion, « je pense donc je suis ». Plus loin dans sa réflexion, Descartes ajoute : « il y a une grande différence entre l'esprit et le corps en ce que le corps, de sa nature, est toujours divisible, et que l'esprit est entièrement indivisible⁵⁷⁷ ». L'esprit cartésien est un et indivisible, ce qui explique que, pour lui, seul le corps est une machine comparable à un automate incapable de penser par lui-même. Ce serait donc l'esprit qui constituerait l'être humain en tant que sujet.

N. Badmington pose Descartes en père de l'humanisme, car selon lui il propose : “a new and remarkably influential account of what it means to be human⁵⁷⁸”. En effet, pour N. Badmington, la place de la raison dans la pensée cartésienne serait fondamentale, et il ajoute : “Reason not only grants the subject the power of judgement; it also helps ‘us’ to tell the difference between the human and the non-human⁵⁷⁹”. La différence entre l'humain et le non-humain, ou l'automate pour Descartes, se jouerait au niveau de l'esprit. Cela revient à dire que ce qui sépare l'homme de la machine, c'est la parole. Pierre Cassou-Noguès fait remarquer combien cette perception a évolué :

574 Descartes, *Les Principes de la philosophie, op.cit.*, 51.

575 « Il y a encore outre cela certaines choses que nous expérimentons en nous-mêmes qui ne doivent point être attribuées à l'âme seule, ni aussi au corps seul, mais à l'étroite union qui est entre eux. » (*Ibid*, 44.)

576 René Descartes, *Discours de la méthode ; suivi des Méditations métaphysiques*, [1641] Paris : E. Flammarion, 1908, 75, consulté en ligne le 04/03/14 sur Gallica, URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5477186x>>.

577 *Ibid*, 127.

578 N. Badmington 2000, *op. cit.*, 3.

579 *Ibid*, 3.

C'est à cela qu'on les distingue des êtres humains : les robots, pour Descartes, ne peuvent pas user du langage. Les robots de la science-fiction sont alors à l'opposé des robots cartésiens. Nos robots imaginaires sont capables de parler et, du point de vue de la parole, rien ne les distingue d'un être humain. Mais ils ne peuvent pas exprimer d'émotion⁵⁸⁰.

En ce sens, la question du dualisme est primordiale pour pouvoir parler du sujet posthumain. En effet, si la capacité langagière se situe au niveau de l'esprit, cela signifierait qu'il s'agit d'une caractéristique de l'être humain à laquelle l'automate ne pourrait avoir accès. Or, P. Cassou-Noguès montre bien à quel point la perception de ce qu'est un être humain et de ce qu'est un robot a changé. L'automate de Descartes n'a pas d'esprit : il n'a pas accès à la raison et ne peut formuler de pensée. Les avancées technologiques actuelles laissent à penser que la différence être humain/robot ne se situe peut-être pas au niveau de la pensée. P. Cassou-Noguès mentionne l'absence d'émotions comme caractéristique principale du robot ; il s'agirait de s'interroger sur la différence entre émotion et pensée dans une approche dualiste. En fait, le problème semble se poser encore une fois par rapport à la définition qu'on donne à l'humain. Stephen Dougherty reprend d'ailleurs la notion du dualisme cartésien pour souligner le fait que l'humanisme a toujours été paradoxal. En effet, le fait qu'un corps humain puisse théoriquement être remplacé par celui d'un automate dans la pensée de Descartes implique une difficulté à comprendre ce qu'englobe la définition de l'Homme⁵⁸¹.

Nous retrouverons la question du dualisme dans *Cyborg Philosophie* où Thierry Hoquet développe l'idée selon laquelle le sujet posthumain s'inscrit dans le postulat d'une séparation entre l'esprit et le corps :

Cyborg serait un projet pour satisfaire les besoins du corps grâce à des mécanismes de régulation automatique déterminés par des boucles cybernétiques de rétroaction. Le corps satisfait, l'esprit est libéré pour « explorer »⁵⁸².

580 P. Cassou-Noguès, art cit, 1.

581 "Ever since Descartes argued that there are striking similarities between a man and a clock, humanism has been in a state of crisis. To put it more pointedly, humanism has always been in a state of crisis, ever since it emerged in the sixteenth and seventeenth centuries as a constellation of beliefs that made man rather than God the measure of all things. Thus, since we are arguably witnesses now to the eclipse of the humanist tradition, we might take some comfort (if any is desired) in considering that if we have failed the ideal of humanism, it has also failed us. From the beginning its borders were too porous, its boundaries too ill defined. For even as man turned himself into a god, he increasingly began to resemble a machine." (Stephen Dougherty, "Culture in the Disk Drive: Computationalism, Memetics, and the Rise of Posthumanism," in *Diacritics*, Vol. 31, n°4, The Johns Hopkins University Press: 2001, 85.)

582 T. Hoquet, *op.cit.*, 26.

Se libérer du corps et de ses besoins matériels permettrait alors de libérer l'esprit. En d'autres termes, se défaire du corps incarné reviendrait à dépasser les limites biologiques du corps, et à s'orienter vers une désincarnation de l'esprit.

Il faut bien sûr dire que de nombreux critiques rejettent les dualismes, insuffisants pour penser le monde et le sujet, comme le rappelle R. Braidotti :

La critique du dualisme implicite dans la catégorisation même de l'altérité et des relations hiérarchiques qui la marquent est devenue un lieu commun. Les philosophies du féminisme ont toujours fait du refus du dualisme un point de départ indépassable. Je pense à Lloyd, Irigaray, Cixous. Depuis les années 80, l'accent est mis sur la multiplicité et sur la nécessité de penser à la simultanéité d'effets de pouvoir qui peuvent paraître tout à fait contradictoires⁵⁸³.

Ce refus des dualismes s'inscrit dans un mouvement plus large d'émancipation par rapport à la dualité corps/esprit, notamment dans le rapport à l'altérité. R. Braidotti propose le concept de subjectivité nomade pour repenser le sujet, en relation avec un Autre, également nomade, qui ne serait plus unique mais multiple⁵⁸⁴. Cette analyse est fondatrice de notre propos.

1.2.2. La matérialité du sujet posthumain

La question de la matérialité, ou de la corporéité, du sujet posthumain est à la base d'un certain nombre de propositions de définition. La distinction entre le corps et l'esprit nous amène à questionner les limites du corps humain et à entrevoir la possibilité de leur dépassement.

L'incarnation et la désincarnation sont des éléments fondamentaux dans l'articulation de la pensée du sujet posthumain pour Katherine Hayles. Dans *How We Became Posthuman*⁵⁸⁵, elle développe d'abord le lien entre la désincarnation, (le principe d'un esprit virtuel) et la machine en montrant en quoi la perte de la matérialité rapprocherait l'esprit humain de l'ordinateur :

583 R. Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », article cité, 33.

584 *Ibid*, 29.

585 K. Hayles, *op.cit.*

When information loses its body, equating humans and computers is especially easy, for the materiality in which the thinking mind is instantiated appears incidental to its essential nature⁵⁸⁶.

On peut alors se demander en quoi cette question de la matérialité ou de la virtualité du corps et de l'esprit a un impact sur la définition du posthumain, et par là-même sur la définition de l'humain. Si la matérialité corporelle est, pour reprendre K. Hayles, fortuite, l'essence de l'humain se situerait uniquement au niveau de l'esprit, et pourrait théoriquement se passer d'enveloppe charnelle.

Dans la citation suivante, K. Hayles donne cette définition du posthumain :

First, the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life. Second, the posthuman view considers consciousness, regarded as the seat of human identity in the Western tradition long before Descartes thought he was a mind thinking, as an epiphenomenon, as an evolutionary upstart trying to claim that it is the whole show when in actuality it is only a minor sideshow. Third, the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born. Fourth, and most important, by these and other means, the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines. In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals⁵⁸⁷.

K. Hayles inverse la perspective anthropocentrée en proposant la vision d'un futur posthumain où l'humain est l'égal de la machine, où l'enveloppe corporelle vaut les circuits d'un ordinateur, et où les finalités humaines et machiniques se rejoignent et seront peut-être amenées à collaborer. Certains aspects de son analyse, en particulier le fait que les êtres humains se servent de leurs corps comme d'une prothèse, rappellent le concept d'exodarwinisme développé par M. Serres⁵⁸⁸.

K. Hayles évoque aussi la double réaction que suscite l'idée d'un futur posthumain : d'une part, le désir et l'excitation face à la multiplication des possibilités qu'il implique, et d'autre part, la peur qu'il ne corresponde finalement qu'à un effacement de l'humain, c'est-

586 *Ibid*, 2.

587 *Ibid*, 2-3.

588 Voir ici, pp. 39-41.

à-dire à notre disparition en tant qu'espèce⁵⁸⁹. Cependant, elle ne pense pas que cette peur soit justifiée, et elle écrit :

But the posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had the wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice.

[...] Located within the dialectic of pattern/randomness and grounded in embodied actuality rather than disembodied information, the posthuman offers resources for rethinking the articulation of humans with intelligent machines⁵⁹⁰.

Le posthumain permettrait plutôt de redéfinir l'humain en sortant de la conception binaire traditionnelle de nos sociétés occidentales et patriarcales. Il s'agirait d'un moyen pour tous les individus de se constituer en tant que sujets, et non pas seulement pour une partie privilégiée de l'humanité. Cette idée se rapproche de la pensée de Rosi Braidotti, notamment dans son approche des marges. En effet, selon elle, il « n'y a pas de devenir au centre — le cœur du panoptique est vide—tout se joue aux marges⁵⁹¹ », dans le sens où c'est dans ce lieu que peuvent se construire les nouveaux sujets posthumains « qui viennent après la crise du sujet euro-centrique et phallo-centré⁵⁹² ». Ces nouveaux sujets sont « multi-localisé[s] et décentré[s] : nomade[s] en tous sens » et leur « subjectivité repose sur des processus d'hybridation, créolisation, nomadismes diffus⁵⁹³ ».

589 “[...] the prospect of becoming posthuman both evokes terror and excited pleasure. [...] The terror is relatively easy to understand. “Post,” with its dual connotation of superseding the human and coming after it, hints that the days of “the human” may be numbered.” (*Ibid*, 283.)

Nous pouvons lier cette citation avec les deux orientations du posthumain définies par Dominique Lecourt qui oppose techno-catastrophisme et bio-prophétie (D. Lecourt, *op. cit.*).

590 K. Hayles, *op. cit.*, 286-287.

591 R. Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », 30.

592 *Ibid*, 30.

593 *Ibid*, 35.

2. Corporéités posthumaines

2.1. CORPS EN CRISE

Existe-t-il véritablement un « corps » posthumain ? L'existence, le genre, et la sexualité – entre autres – du corps posthumain posent problème, car l'apposition des termes « corps » et « posthumain » paraît elle-même problématique. D'ailleurs, Patricia Waugh rappelle, en s'appuyant sur l'œuvre de M. Foucault, que le « corps » est déjà en soi une construction normative⁵⁹⁴. Si corps posthumain il y a, il paraît pluriel, et toujours hybride. Il s'agirait alors d'un corps « en crise », ce que reflète peut-être la pluralité des formes posthumaines et la difficulté des critiques à s'entendre sur une définition.

Dans l'introduction de *Posthuman Bodies*, J. Halberstam et I. Livingston insistent sur l'inscription du corps posthumain dans le « post- » :

Posthuman bodies do not belong to linear history. They are of the past and future lived as present crisis. This present, this crisis does not glide smoothly along a one-dimensional timeline but erupts or coalesces non-locally across an only partially temporizable realm of meaning. *Posthuman Bodies* represents attempts to keep up with the present and to process the identities that rub up against the body and then dissolve in the maelstrom we call postmodernism, posthumanism, poststructuralism, postcolonialism, postindustrial capitalism⁵⁹⁵.

Ce passage souligne la difficulté à définir ce que serait un corps posthumain, et met en avant la richesse de ce qu'il(s) pourrai(en)t constituer. Il est important de noter que si ce corps posthumain n'appartient pas à une histoire « linéaire », il ne serait pourtant pas atemporel, puisqu'il inclut ceux du passé comme ceux du futur. En effet, pour J. Halberstam et I. Livingston, le corps posthumain est un espace liminal où se joue le dépassement des clés de lecture binaires de notre société⁵⁹⁶. Paula Rabinowitz reprend cette idée pour montrer le paradoxe qui consiste à écrire des figurations posthumaines dans une langue qui s'évertuerait à les maintenir à la marge :

594 "The 'body' is not simply a natural 'given'. Foucault's work, in particular, has drawn attention to the discursive construction of the body through the social practices and discourses which regulate sexuality. In *The History of Sexuality* (1984), he questions the simple traditional historical view of sexuality as controlled simply through *repression* and posits a more complex view which links sexuality inextricably with knowledge and power relations which regulate the meanings of the human body." (Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting The Postmodern*, Volume 14, London, New York, Routledge, 1989, 172.)

595 J. Halberstam, *op.cit.*, 4.

[...] the posthuman body is still saturated with the stories of humanity that circulate around it; it speaks through a language straddling the borders between health/sickness, male/female, real/imaginary. It tells its stories, however, through those already told; it rips off the past to refuse the future. And so the posthuman, alien and marginal like the subaltern, probably cannot speak because it is always spoken through the stories that someone else already told⁵⁹⁷.

Ainsi, le paradoxe du corps posthumain, « saturé » de discours, est qu'il est nécessairement raconté dans une langue qu'il prétend dépasser, et qu'il se retrouve dès lors contenu dans un discours totalisant. J. Halberstam et I. Livingston soumettent l'idée selon laquelle : “[p]osthuman bodies thrive in subcultures without culture: there are only subcultures⁵⁹⁸”. Bien que cette affirmation soit quelque peu contradictoire avec la notion qu'elles défendent selon laquelle le corps posthumain est forcément contaminé, c'est-à-dire mensonger, ou encore impur (à l'image du cyborg pervers, ironique, et dénué d'innocence de Donna Haraway), il faudrait plutôt comprendre qu'ils peuplent à la fois cultures et sous-cultures, mais dans le sens où la culture dominante⁵⁹⁹ ne serait qu'une sous-culture parmi les autres. En fait, les corps posthumains contamineraient, et seraient contaminés par cultures (dominantes) et sous-cultures de la même manière.

La citation suivante montre d'ailleurs que cette notion est au cœur de leur ouvrage :

Posthuman bodies are the causes and effects of postmodern relations of power and pleasure, virtuality and reality, sex and its consequences. The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is [...] a contaminated body, a deadly body; a techno-body; it is, as we shall see, a queer body. The human body itself is no longer part of “the family of man” but of a zoo of posthumanities⁶⁰⁰.

L'accumulation des causes et des effets (ainsi que des attributs) des corps posthumains souligne le fait qu'ils sont contaminés de diverses façons. J. Halberstam et I. Livingston indiquent également que c'est le corps humain qui porte la marque de cette contamination,

596 “The posthuman does not necessitate the obsolescence of the human; it does not represent an evolution or devolution of the human. Rather it participates in re-distributions of difference and identity. The human functions to domesticate and hierarchize difference within the human (whether according to race, class, gender) and to absolutize difference between the human and the nonhuman. The posthuman does not reduce difference-from-others to difference-from-self, but rather emerges in the pattern of resonance and interference between the two.” (*Ibid*, 10.)

597 Paula Rabinowitz, “Soft Fictions and Intimate Documents: Can Feminism Be Posthuman?” in *Posthuman Bodies*, *op.cit.*, 98.

598 J. Halberstam, *op.cit.*, 4.

599 Ce que nous nommons la culture dominante n'est qu'un élément d'une vision plus large de la culture qui ne peut se penser en termes de hiérarchie. Par ailleurs, nous pouvons nous poser la question de savoir si cette « culture dominante » en Occident est encore dominante, dans le sens où son pouvoir n'a jamais été autant discuté ou remis en question.

600 *Ibid*, 3.

et, en le comparant à un zoo, elles en font ressortir la dimension animale⁶⁰¹, et en quelque sorte monstrueuse. Si nous qualifions de pur ce qui est issu de la culture dominante et normative, il paraît alors impossible de qualifier le corps posthumain, contaminé, de pur. Cependant, il s'inscrit dans une perspective d'inclusion, et non d'exclusion, et c'est en cela qu'il nous permet de dire que la culture dominante est une sous-culture comme les autres⁶⁰². Les corps posthumains, eux-mêmes contaminés, contamineraient absolument et sans discrimination.

P. Rabinowitz insiste sur un autre point qui nous paraît problématique pour lire les corps posthumains :

The fact is that posthuman bodies have been around for a long time. They do have histories and these histories will be found in what has been left out of the official accounts of the marginal. Posthumans always lie⁶⁰³.

Si le corps posthumain est alors si complexe à analyser, ce serait parce qu'il ne se contente pas d'être multiple et contaminé, mais mensonger. Selon P. Rabinowitz, le posthumain, ou « les » posthumains mentiraient, et ce mensonge se reporte sur leurs corps. Ils n'appartiendraient pas à une Histoire qui serait qualifiée d'officielle, mais aux histoires qui se trouvent dans les marges, invisibles, et dont on ne pourrait trouver que des traces falsifiées. La vérité se trouverait dans ce qui n'a pas été dit, c'est-à-dire ce que l'on ne peut pas vérifier, ce qui nous mène à une aporie, d'autant plus que si les corps posthumains appartiennent à des histoires qui se trouvent dans les marges, pourquoi seraient-ils mensongers ? Est-ce qu'ils ne seraient pas plutôt révélateurs d'une Histoire dominante qui, elle, justement, serait mensongère ?

Enfin, le corps posthumain questionne le genre (au sens d'identité sexuelle) et la sexualité. En effet, le lire comme s'il était genré n'est pas pertinent, et c'est pourquoi nous nous plaçons du point de vue des *gender studies* pour éviter cette lecture binaire. Dans l'introduction de *Posthuman Bodies* les auteures soulignent d'emblée cette perspective : “What is bodily about sex? What is sexual about sex? What is gendered? Are posthuman

601 Ce qui est en même temps paradoxal puisqu'il s'agit d'un corps qui n'est pas naturel.

602 “Posthumanities embrace a radical impurity that includes the pure without privileging it.” (*Ibid*, 13.)

603 P. Rabinowitz, in *Posthuman Bodies*, *op.cit.*, 99.

bodies postgender⁶⁰⁴?” Ces questions sont reprises par P. Rabinowitz dans son article :

Do posthuman bodies have histories, genders, or sexualities? [...] A simplistic reading of the posthuman might see it as beyond and before time and type, and outside the boundaries – chronological and spatial and generic – that have held humanity and humanism. While obviously the posthuman cannot claim for itself such a utopic space, still the question also fixes a certain stability onto the constructs of history and gender and sex – as if we know precisely what these highly fluid, contested and malleable forms actually are or have been before we “posted” them⁶⁰⁵.

Même s’il est tentant de considérer que le corps posthumain devrait de fait échapper aux normes binaires de nos sociétés, il s’agirait en fait de se questionner sur la validité même de ces catégories. Proposer un corps posthumain posthistorique (ou anhistorique), postgenré et postsexuel serait, selon P. Rabinowitz, de l’ordre de l’utopie. De plus, ajouter le préfixe « post- » appliqué aux catégories de l’histoire, du genre et de la sexualité pour qualifier le posthumain, pourrait s’inscrire dans une démarche contradictoire, puisque cela fige les notions mêmes que l’on voudrait dépasser. Il est alors aisé de voir combien le corps posthumain se trouve en permanence contaminé par les clés de lecture que nous lui imposons. La question qui ouvre la citation reste pertinente, mais en tentant d’y répondre, on se heurte à de multiples écueils.

Pour englober la multiplicité des origines et des formes prises par le corps posthumain, J. Halberstam et I. Livingston proposent de le considérer comme un corps *queer* :

The posthuman body is not driven, in the last instance, by a teleological desire for domination, death or stasis; or to become coherent and unitary; or even to explode into more disjointed multiplicities. Driven instead by the double impossibility and prerequisite to become other and to become itself, the posthuman body *intrigues* rather than desires; it is intrigued and intriguing just as it is queer: not as an identity but because it *queers*⁶⁰⁶.

Dans cette dernière phrase, l’utilisation du mot *queer* en tant que verbe laisse à supposer que le corps posthumain ne se contenterait pas d’être passif, mais agirait aussi sur son environnement. Le sens du mot *queer* est multiple, et si l’on peut bien sûr y voir une référence évidente à l’homosexualité, ou à un exemple classique de rupture avec l’hétéronorme, il s’agit également de penser à ses autres significations. L’adjectif qualifie le

604 J. Halberstam, *op.cit.*, 8.

605 P. Rabinowitz, in *Posthuman Bodies*, *op.cit.*, 97.

606 J. Halberstam, *op.cit.*, 14.

corps posthumain comme quelque chose d'étrange, c'est-à-dire qui sort de la norme, mais aussi de suspect, dont on doit se méfier. Le verbe apporte une nuance supplémentaire puisqu'il laisse entendre que le corps posthumain pourrait jouer un rôle actif, celui de contaminer, détruire ou compromettre, et l'absence d'objet dans cette phrase donne une valeur absolue à cette capacité. Le corps posthumain devient inquiétant à de multiples égards.

J. Halberstam et I. Livingston finissent leur introduction en dressant un tableau des corps posthumains :

Queer, cyborg, metametazoan, hybrid, PWA; bodies-without-organs, bodies-in-process, virtual bodies: in unvisualizable amniotic indeterminacy, and unfazed by the hype of their always premature and redundant annunciation, posthuman bodies thrive in the mutual deformations of totem and taxonomy⁶⁰⁷.

Les corps posthumains seraient représentés dans l'accumulation, la multiplicité, et la pluralité de leurs figurations. Il est paradoxal de vouloir les classer dans une langue qui a d'ailleurs du mal à les contenir. Ils auraient envahi les espaces marginaux, et nous pouvons conclure cette sous-partie sur cette citation de Kim Toffoletti, qui résume bien les différents points que nous avons développés : “[the] posthuman bodies are the queer body, the technobody and the contaminated body; bodies that rupture a coherent narrative of the human subject in favour of the body in crisis⁶⁰⁸”. Les prémisses théoriques posés, il nous reste à étudier les exemples fictionnels de la figuration de ce(s) corps posthumain(s).

2.2. *DES CORPS « NORMAUX », DES CORPS « MONSTRUEUX » ?*

Diverses représentations de corps posthumains peuplent les romans du corpus, et nous proposons de nous pencher plus particulièrement sur les corps supposément parfaits, sur ceux modifiés radicalement par la technologie, et sur ceux qui sont absents ou qui disparaissent, de façon volontaire ou non, dans une perspective positive ou non.

607 *Ibid*, 19.

608 Kim Toffoletti, *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, London: Tauris & Co Ltd, 2007, 14.

2.2.1. *Le corps « parfait »*

Dans les romans, l'un des premiers enjeux liés à la modification du corps est de le perfectionner, d'un point de vue esthétique et médical. Nous trouvons de nombreux exemples de corps posthumains beaux, performants et en bonne santé. Il s'agit, par ailleurs, d'un corps jeune, qui ne vieillit pas.

Dans *Never Let Me Go*, le rapport étroit entre la science (plus précisément la médecine), les clones et leurs corps est fondamental. En effet, la santé des corps des clones est contrôlée depuis leur naissance⁶⁰⁹. Ce contrôle est constant et les clones ne sont pas libres de faire ce qu'ils veulent de leur corps, puisqu'ils sont destinés à être donneurs d'organes. En ce sens, l'exemple de la cigarette est révélateur, et le personnage principal, Kathy, raconte cette anecdote :

I don't know how it was where you were, but at Hailsham the guardians were really strict about smoking. I'm sure they'd have preferred it if we never found out smoking even existed; but since this wasn't possible, they made sure to give us some sort of lecture each time any reference to cigarettes came along. Even if we were being shown a picture of a famous writer or world leader, and they happened to have a cigarette in their hand, then the whole lesson would grind to a halt. [...] And then there were the actual lessons where they showed us horrible pictures of what smoking did to the insides of your body. (*NLMG*, 67)

On voit à quel point les clones ne servent que de machines à organes, qu'ils n'ont pas le droit d'abîmer. Cela implique une image très noire de la société posthumaine de *Never Let Me Go*, dont les habitants peuvent se permettre d'abîmer leurs corps parce qu'ils en ont d'autres en réserve. L'interdiction de fumer est formelle mais ne concerne que les clones, ce qui signifie que la valeur de leur vie est nettement inférieure à celle des humains. On peut imaginer que ces derniers, même après un don de poumon, continuent à fumer et se permettent d'abîmer ce nouvel organe une fois qu'il leur appartient, car ils pourront à nouveau le remplacer. Toutefois, on peut aussi penser que, comme le roman respecte les codes du réalisme (ce qui ne le rend que d'autant plus troublant), les individus ne pourraient pas changer d'organe à volonté. D'ailleurs la question du coût n'est jamais mentionnée. Est-ce que tout le monde peut bénéficier de ces dons ou sont-ils réservés à ceux qui en ont les moyens ? Quoi qu'il en soit, les clones sont réduits à leur corporéité, et on leur impose

609 Kathy explique : “[...] at Hailsham we had to have some form of medical almost every week”. (*NLMG*, 13.)

de garder leurs corps sains, c'est-à-dire qu'ils ne leur appartiennent même pas, ils n'en sont que les gardiens temporaires et remplaçables. Le corps du clone n'a donc de valeur intrinsèque que parce qu'il est en bonne santé, comme on le leur enseigne : "You're... *special*. So keeping yourselves, well, keeping yourselves very healthy inside, that's much more important for each of you than it is for me" (*NLMG*, 68⁶¹⁰). Il n'est pas perfectionné, mais c'est grâce à ce corps sain que celui des membres de la société posthumaine de *Never Let Me Go* sera, lui, modifié et maintenu en bonne santé⁶¹¹, c'est pourquoi il participe de cette recherche d'idéal et de perfection.

Dans *The Stone Gods*, le corps est « Fixé » : son vieillissement est stoppé au stade le plus souhaitable de son développement (selon les normes sociales du roman). Cependant, au cours de son travail, l'héroïne remarque que ce point de perfection arbitraire est en train d'évoluer, l'âge où le corps est considéré comme parfait étant de plus en plus jeune (essentiellement pour les femmes). L'opération qui permet de stopper le vieillissement et la chirurgie esthétique sont normatives : les corps jeunes et beaux qui en sont le fruit sont devenus banals, ce qui induit une évidente subjectivité de l'idée de perfection et permet de montrer le paradoxe qui repose sur le fait que l'un des critères de perfection est justement son caractère exceptionnel.

L'exacerbation des possibilités liées à la chirurgie esthétique et l'accent placé sur la beauté du corps jeune reflètent évidemment certaines facettes de notre propre société, que nous pouvons constater dans le culte voué aux célébrités. Dans la première partie du roman, tout le monde a accès à ces technologies de base, et les stars ont recours à des opérations encore plus complexes pour se différencier du reste de la population :

Celebrities are under pressure, no doubt about it. We are all young and beautiful now, so how can they stay ahead of the game? Most of them have macro-surgery. Their boobs swell like beach balls, and their dicks go up and down like beach umbrellas. They are surgically stretched to be taller, and steroids give them muscle-growth that turns them into star-gods. Their body-parts are bio-enhanced, and their hair can do clever things like change colour to match their outfits. They are everything that science and money can buy. (*SG*, 16)

610 Italiques dans le texte.

611 D'un point de vue purement médical, il est tout à fait légitime de s'étonner de la façon dont les dons d'organes sont pratiqués dans le roman, c'est-à-dire au compte-gouttes, puisqu'un corps auquel on a déjà prélevé un organe ne peut plus être considéré comme parfaitement sain, et les organes suivants en seraient nécessairement détériorés. Nous choisissons d'ignorer cet aspect, pour nous concentrer sur une lecture symbolique du roman.

Les célébrités poussent la capacité de modifier (peut-on vraiment parler d'amélioration dans ce cas ?) leurs corps toujours davantage. L'emploi du préfixe « macro- » souligne l'idée d'exagération et de transformation en profondeur du rapport au corps. Ceux-ci sont toujours plus perfectionnés, et on assiste à une surenchère de l'amélioration de l'apparence physique qui suggère une société où règne la superficialité. La formation du nom composé "star-gods" est révélatrice d'un monde qui vénère ces célébrités artificielles, un monde où les hommes sont devenus leurs propres dieux, cette accession au divin étant un statut qu'ils peuvent « acheter ». L'immortalité atteinte, l'humanité s'est apparemment détournée des questions de l'esprit, pour ne se concentrer que sur les moyens de modifier son enveloppe corporelle. La comparaison avec des accessoires de plage relève du ridicule, et met l'accent sur l'idée de vide, en nous renvoyant l'image de ces macro-corps, gonflés à l'envi⁶¹². Nous en venons à douter de leur humanité, et cette vision posthumaine que met en scène Winterson semble concrétiser la peur de F. Fukuyama d'un avenir où l'humain a perdu le sens de lui-même.

Plus tard dans la diégèse, l'héroïne a une conversation à ce sujet avec Pink, une personne complètement intégrée dans leur société posthumaine, dont le vieillissement a été arrêté génétiquement et dont le corps a été modifié par la chirurgie esthétique :

"I was campaigning against Genetic Reversal."

"But why?"

"Because it makes people fucked up and miserable."

"Y'know, I'd be fucked up and miserable anyway – and if I'm going to be fucked up and miserable, I'd rather be young, fucked up and miserable. Who wants to be depressed and have skin that looks like fried onions?" (SG, 58)

Pink affiche une attitude pessimiste et résignée. À première vue frivole et superficielle, elle fait preuve d'une étonnante perspicacité quand elle offre une analyse de la situation. En effet, la prévalence du corps dans cette société posthumaine semble ne servir qu'à cacher un profond mal-être. Ce mal-être ne serait-il pas un des fondements de ce que veut dire être humain ? Les chirurgies esthétiques et modifications génétiques ne seraient que de la poudre aux yeux, ce qui laisse à penser que la société posthumaine de la première partie de

612 Non sans humour, c'est le corps gonflé de Pink qui lui sauve la vie dans "Planet Blue", lorsqu'elle tombe dans l'eau : "My implants – buttocks, thighs and breasts. Gives me the pneumatic look, and now I see that they're pretty useful too. What do you think of that, then, Billie? Vanity surgery saves lives. Heh-heh." (SG, 73.)

The Stone Gods n'est que vanité et superficialité, mais, en fin de compte, les membres de cette communauté, ayant atteint l'immortalité (de l'esprit), reconnaissent leur propre insignifiance et leur incapacité à atteindre le bonheur.

Un autre exemple de corps posthumain censément parfait est celui des Crakers, la nouvelle espèce conçue génétiquement par Crake dans la trilogie *MaddAddam*. La première fois que le personnage de Jimmy les voit, il commente immédiatement leur incroyable beauté :

That was his first view of the Crakers. [...] At first he couldn't believe them, they were so beautiful. Black, yellow, white, brown, all available skin colours. Each individual was exquisite. "Are they robots, or what?" he said. (*OC*, 355)

Quand ils apparaissent dans *MaddAddam*, c'est aussi l'impression qu'ils donnent aux humains qui les voient :

Gleaming in the moonlight and the torchlight, they were even more beautiful. They were all colours – brown, yellow, black, white – and all heights, but each was perfect. [...] the men's] naked bodies like a fourteen-year-old's comic-book rendition of how bodies ought to be, each muscle and ripple defined and glistening. (*MA*, 11)

Les descriptions faites par les personnages humains sont toujours laudatives et émerveillées. Ils insistent également sur les différences entre les Crakers, notamment la couleur de peau, mais l'élément qui revient systématiquement est qu'ils correspondent à des normes esthétiques de symétrie et de proportion. Dans *Oryx and Crake*, Crake explique aussi qu'ils sont immunisés contre toutes sortes de maladies⁶¹³. Cependant, nous percevons déjà un écart entre les deux citations. Leur perfection correspondrait à une certaine étrangeté. Jimmy les associe à l'artificiel quand il mentionne les robots, et la deuxième citation les compare à des super-héros de bandes dessinées. Autrement dit, leur beauté serait exagérée.

Dans les trois romans d'Atwood, les personnages rapprochent l'apparence des Crakers de celle de photographies publicitaires, retouchées artificiellement :

613 Crake explique à Jimmy que les Crakers vont servir de modèle pour concevoir de nouvelles générations d'êtres humains : "Whole population could be created that would have pre-selected characteristics. Beauty, of course; that would be in high demand. [...] As for immunity from microbes, what had until now been done with drugs would soon be innate". (*OC*, 358.)

They look like retouched fashion photos, or ads for a high-priced workout program. (*OC*, 115)

They're too good-looking – way too perfect. They look like ads for the AnooYoo Spas. Bimplants and totally waxed – no body hair at all. Resurfaced. Airbrushed. (*YF*, 491)

He smiles, showing perfect little teeth: enchantment. They are all so attractive – like airbrushed cosmetic ads. (*MA*, 92)

Les exemples suggèrent que l'apparence des Crakers est mensongère car ils sont « trop » parfaits. Leurs corps travaillés, modifiés, et correspondant à l'idéal esthétique de Crake, leur confèrent une qualité dérangement, et les mettent à part des autres. Leur beauté finit par sembler stéréotypée et trop artificielle, et rappelle les corps des célébrités dans *The Stone Gods*.

2.2.2. Modifications radicales du corps

Si les modifications apportées aux corps que nous avons pu étudier jusqu'à présent correspondent à une évolution des pratiques de la société occidentale contemporaine (en termes de chirurgie esthétique notamment), nous trouvons, dans les romans, d'autres représentations de corps modifiés qui sont beaucoup plus radicales

Si nous voyons déjà des ébauches de transformation des corps dans *Accelerando*, elles sont portées à leur point culminant dans *Glasshouse* qui est l'exemple parfait d'un type de société posthumaine dans laquelle on modifie le corps, parfois en profondeur, grâce aux avancées technologiques. En conséquence, les corps altérés peuvent être la source d'un dégoût ou d'un rejet, à la fois pour le lecteur, mais aussi pour les autres personnages. Attardons-nous d'abord sur les différentes formes que les corps peuvent prendre dans le roman. En effet, Stross les classifie dans des catégories qu'il détermine selon les modifications qui leur sont apportées.

Le lecteur comprend rapidement que, dans cette société, les corps des individus sont différents du sien, et, dans les premières lignes du roman, Robin décrit Kay de la façon suivante : "A dark-skinned human with four arms" (*Gl*, 1). La description se poursuit sur un ton neutre, ce qui montre bien qu'il n'y met pas de jugement de valeur et que le fait que Kay ait quatre bras n'est ni bizarre, ni non plus perçu comme quelque chose de négatif, ou

de positif⁶¹⁴. Malgré ses quatre bras, le corps de Kay rentre presque dans la catégorie des corps « ortho-humains », la forme qui nous paraît la plus évidente car elle reproduit plus ou moins le corps humain tel que nous le connaissons⁶¹⁵, comme le montre la suite de la description de Kay : “Apart from the neatly articulated extra shoulder joints, the body she’s wearing is roughly ortho, following the traditional human body plan” (*Gl*, 1). Le rapport au corps est ainsi très différent dans cette société puisque les individus les considèrent aussi interchangeables que leurs vêtements (d’où l’emploi du verbe ‘to wear’). De plus, le fait que Robin précise que le corps de Kay a une forme humaine classique indique assez clairement que d’autres types de modifications, plus étranges, sont envisageables.

En fait, Kay a un corps qualifié de « xéno-humain » (*Gl*, 4), puisque, même s’il se base sur la forme traditionnelle du corps humain, les quatre bras l’empêchent d’être complètement ortho-humain. Pour perdre ce statut, il faut que le corps diffère de manière évidente d’une forme humaine. Par exemple, des individus dont la seule différence avec un corps traditionnel serait d’avoir des cheveux bleus pourraient toujours être ortho-humains car la modification ne serait pas fondamentale.

Kay explique à Robin pourquoi elle a choisi une forme xéno-humaine : “I’d feel like a liar looking like... [...] Her, for example.” “But you were orthohuman once?” “I still am, inside” (*Gl*, 4). Cette citation met l’accent sur une différence capitale dans la réflexion sur le sujet posthumain : celle qui existe entre la partie visible, ou le corps, et la partie invisible, ou l’esprit. La déclaration de Kay paraît d’abord un peu contradictoire quand elle dit qu’elle se sent toujours humaine à l’intérieur, c’est-à-dire que son esprit est ortho-humain, mais que prendre une forme du même type ferait d’elle une menteuse. Nous comprenons alors que l’apparence, ou le corps, a une grande importance dans cette société, même si c’est l’esprit qui décide de cette apparence. En fait, puisque l’esprit choisit le corps, nous pourrions même dire que ce dernier a d’autant plus d’importance qu’il reflète un choix conscient : il

614 Ce type de corps existe déjà dans *Accelerando* mais il est moins courant : “Pierre is present in neomorphic form – a quicksilver outline of humanity, six-armed and two-headed, scanning with inhuman speed through tensor maps of the information traffic density surrounding the router’s clump of naked singularities”. (*A*, 212.)

615 Au cours du roman, Robin a d’ailleurs majoritairement un corps ortho-humain (qu’il soit masculin ou féminin), même s’il dit avoir déjà eu des corps de différentes formes : “I’m in male orthohuman form right now, orthodox product of natural selection. This shape feels right to me, but I think there was a time when I was something much stranger”. (*Gl*, 12.) Ce corps ortho-humain aide le lecteur à s’identifier plus facilement au personnage.

s'agit alors d'une représentation matérielle de l'esprit⁶¹⁶. Robin insiste à de nombreuses reprises sur son attachement à la forme ortho-humaine, mais, au contact de Kay, il indique qu'il aimerait essayer d'avoir un corps xéno-humain (*Gl*, 33). Cet aspect souligne la liberté qu'ont les personnages d'adopter le corps qu'ils souhaitent et de pouvoir expérimenter avec celui-ci. Nous trouvons plusieurs fois le terme "drag" pour qualifier le corps des personnages, ce qui signifie qu'il est perçu comme un véritable costume, que l'on peut modifier, améliorer, changer du tout au tout. Il est bien une manifestation physique de l'esprit, mais il peut aussi être compris comme un déguisement, une façade qui permet aux personnages de s'exprimer comme bon leur semble.

Au cours du roman, Robin fait référence à d'autres types de corps, par exemple, les « méca » (*Gl*, 29), qui sont plus ou moins mécanisés, mais qui ont toujours une forme humaine. En fait, leur modification peut se situer à différents niveaux, qui s'éloignent plus ou moins de la forme ortho-humaine. Robin fait aussi allusion à un autre type de transformation : une manipulation de type « méso-morphe » qui développe, parfois à outrance, la musculature des individus (*Gl*, 73). Les types de corps et de modifications possibles sont donc multiples dans *Glasshouse*, et nous allons analyser plus précisément l'une d'entre elles : le corps de tank de Robin. En effet, ce dernier représente un exemple de modification à des fins militaires.

La première fois que Robin le mentionne, il est coincé dans le corps de Reeve dans la société YFH, et il se souvient peu à peu de ses anciennes vies grâce à des rêves, dont le lecteur, ainsi que Robin d'ailleurs, ignore au début s'ils sont fiables ou non. Le fait qu'on rencontre Robin-tank dans un rêve est très intéressant, puisque l'on attribue immédiatement une qualité cauchemardesque à la description des tanks et de leurs actions, et que l'on ne sait pas si ceux-ci ont réellement existé ou non. Voici la première description que nous trouvons dans le texte :

I'm a neomorph, male again and roughly orthohuman in body plan, but extensively augmented with mechabolic subsystems from the cellular system up. Instead of intestines, I have a compact fusion gateway cell. I have three hearts to keep my different circulatory fluids moving, skin reinforced with diamond fiber mesh, and I can survive in vacuum for hours. These are all the trappings of my role as a soldier in the service of the Linebarger Cats, because I am a tank. (*Gl*, 111)

616 Nous comprenons donc aisément en quoi être privé de la possibilité de changer de corps dans la société YFH (les initiales des noms des trois pseudo-scientifiques qui dirigent l'expérimentation) est vécu comme un véritable traumatisme pour les personnages posthumains.

Le corps-tank correspond presque à la forme ortho-humaine, mais possède des éléments « méca- » et des éléments radicalement nouveaux par rapport à la morphologie humaine classique⁶¹⁷. Robin emploie d'ailleurs le terme "augmented" pour le qualifier, ce qui correspond dans ce cas à une résistance supérieure. Pour développer l'image du tank, il suffit d'imaginer une voiture classique à laquelle on ajoute des composants jusqu'à la transformer en char d'assaut, véritable machine de guerre imprenable. Plus tard dans la diégèse, une autre description vient renforcer ces premières impressions sur le tank :

I spend my first gigasec among the Cats being a tank. There's very little that is human left in me once I get a clear picture of what's going on. [...] About my body: I mass approximately two tons and stand three meters high at the shoulder. My nervous system is nonbiological – I'm running as a real-time sim with sensory engagement through my panzer's pain nerves. [...] If I have to, I can accelerate my mind to ten times normal speed. [...] I don't eat, or breathe, or shit, but take power from a coil wrapped around an endless stream of plasma gated from the photosphere of a secret star. (*Gl*, 209)

Cet aperçu de l'esprit du tank met en avant plusieurs aspects. D'abord, le corps se situe au centre du processus : amélioré, perfectionné dans les moindres détails, il devient très efficace et permet un meilleur rendement. Bien qu'il soit primordial, nous constatons qu'il n'y a pas de dépendance vis-à-vis de lui, puisque ses besoins essentiels (respirer par exemple) ont été effacés, et Robin-tank les qualifie de handicaps et de faiblesses : "Breathing and eating and sleeping and emoting are worrying, senseless handicaps. [...] why should I subject myself to the frailties of flesh?" (*Gl*, 211) On note que l'expression des sentiments est placée au même niveau que l'acte de manger ou de respirer, et que le corps amélioré du tank ne fait pas l'apologie du corps et de ses limites, mais, au contraire, met en avant l'intérêt de s'en éloigner et la nécessité qu'il soit le plus indépendant possible. Le tank a clairement été conçu dans un esprit militaire, pour créer le meilleur soldat possible. De plus, la corporéité prend largement le devant sur l'esprit, et les descriptions mettent en avant la perte d'humanité de Robin lorsqu'il est un tank. Le soldat idéal ne ressent pas, ou peu, d'émotions⁶¹⁸, il est transformé en une véritable machine qui peut tuer

617 Nous trouvons aussi des corps adaptés à la guerre dans *Accelerando*, mais le degré de transformation est bien moindre : "Lis has changed into a warbody, an ominous gray battlebot husk with protruding spikes and a belt of morningstars that whirl threateningly around her. 'Manni! Play war?' Morgan's got great crushing pincers instead of hands, and Manni is glad he came motie-style, his third arm a bony scythe from the elbow down". (*A*, 421.)

618 La seule émotion à laquelle Robin fait référence est la haine : "I don't feel much except for icy hatred". (*Gl*, 210.)

sans remords, et il a besoin de très peu d'apports extérieurs pour survivre.

En réalité, alors que Robin emploie parfois le mot « cauchemardesque » pour décrire sa vie en tant que tank, il explique en même temps qu'il ne ressent aucune émotion quand il repense à ces moments-là (*Gl*, 196). La carapace physique du tank aurait en fait un impact sur la façon dont l'esprit traite l'information. De plus, le corps-soldat voit son rapport à la mort modifié, comme nous pouvons le constater dans la citation suivante : “When I went into combat before – what I remember of it – I didn't worry about dying. But I wasn't human, then. I was a regiment of tanks” (*Gl*, 319). La peur de la mort est associée au fait d'être humain, et Robin dit ouvertement que le tank ne peut pas être considéré ainsi. Il relève dès lors plus de la machine que du biologique, dont les caractéristiques sont plus ou moins gommées. Le statut de Robin-tank est limité à celui de corps, mais augmenté, qui en dépasse les limites. On y lit une hyperbolisation du cliché de l'hyper-masculinité, qui passe parfois dans le registre de la chimère, et qui nous fait penser au personnage de Wing~027 dans *Cloud Atlas* (*CA*, 215), un clone au service du militaire, créé dans le but de survivre à des conditions extrêmes, et sur lequel Claire Larssonneur écrit : « Mitchell toutefois ne résiste pas au plaisir de la chimère, à une malice génétique et à un emballement créatif qui sortent du seul cadre de la logique fonctionnelle⁶¹⁹ ».

Dans *Glasshouse*, lorsque Robin doit quitter son corps de tank à la fin de la guerre, il reprend une forme ortho-humaine et subit difficilement le changement : “I come out wearing my original ortho body. I feel small and incredibly fragile and alive” (*Gl*, 218). La fragilité de l'humain que Robin-tank rejetait violemment est ici associée au fait de se sentir vivant. Quand Robin perd la carapace du tank, il récupère ainsi sa capacité à être humain et à ressentir des émotions.

Dans la conclusion de *Glasshouse*, le personnage de Robin se fait le porte-parole des autres membres de la société YFH quand ils se sont débarrassés des pseudo-scientifiques qui dirigeaient l'expérimentation et qu'ils ont repris le contrôle de leurs vies. Il dit : “Mostly we don't want to be neomorphs. Many of us spent too much time as living weapons during the war” (*Gl*, 331). Les personnages ne rejettent pas le principe de la société posthumaine qui leur permet de modifier et d'améliorer leurs corps, mais ils rejettent son utilisation militaire, et refusent désormais de redevenir de simples machines.

619 Claire Larssonneur, « En l'espèce ? Variations sur l'humain dans la littérature britannique contemporaine (Mitchell, Winterson) », *Otrante : Mutations 1 : Corps posthumains*, automne 2015, n°38, 139.

Les personnages ont tous des passés différents, mais, même dans le cas de Robin, qui s'est battu du « bon » côté, contre les dictateurs qui menaçaient de prendre le contrôle du monde, le passage par la case « néo-forme » symbolise son asservissement à la cause militaire et le fait de n'avoir été qu'un simple pion dont les individus au pouvoir se sont servis pour remporter la guerre.

2.2.3. *La disparition du corps*

Le dernier cas sur lequel nous devons nous arrêter est celui des corps paradoxaux dont l'incarnation matérielle est menacée, ou, surtout, dépassée.

Revenons d'abord sur les clones de *Never Let Me Go*. En effet, même s'ils entrent dans la logique d'une recherche de corps parfait, ce dernier est singulièrement lacunaire, vidé de ses organes au fur et à mesure que les années, et les dons, passent. En fait, c'est parce que leur corps est parfait qu'on peut se permettre de le détruire. Ishiguro ne les donne cependant jamais à voir directement, ce qui est reflété par la langue pleine d'euphémismes employée par les personnages. Ainsi, le lecteur peut imaginer la corporéité des clones en creux, comme s'ils étaient rongés de l'intérieur, un phénomène alors invisible à l'œil nu. C'est une des grandes différences avec l'adaptation cinématographique⁶²⁰, qui offre au regard du spectateur-voyeur des corps amputés (d'une jambe ou d'un œil, par exemple), loin de la pudeur du roman. L'absence de descriptions précises n'empêche pas le lecteur de se rendre compte de leur détérioration, du fait de la nécessité de vivre dans un environnement médicalisé, de la présence d'auxiliaires de vie et de personnel médical, ou de la faiblesse générale des clones, notamment de Ruth lors d'une promenade avec Kathy et Tommy⁶²¹. En fait, l'absence de descriptions contribue à l'impression de manque, qui s'ajoute au manque d'informations sur la condition des clones. Ils ne savent pas quand sera leur prochain don d'organe, ils ne savent pas à combien de dons ils vont survivre, et ils ne savent pas non plus à qui ils sont destinés. Finalement, la lente disparition de leur corps est

620 *Never Let Me Go*, Mark Romanek, Fox Searchlight Pictures, 2010.

621 “[...] there was something uncertain about [Ruth’s] walk, and I wondered if I’d badly underestimated how weak she still was. Her breathing was getting quite laboured, and as we walked together, she’d now and then lurch into me.” (*NLMG*, 219, italiques dans le texte.)

la seule chose dont ils ont la certitude⁶²², même dans le cas de Kathy, qui n'a pas encore subi son premier prélèvement d'organe à la fin du roman. Son corps, encore entier, est lui aussi voué à disparaître, au même titre que les autres.

Concentrons-nous à présent sur la représentation de corporéité posthumaine de Spike, un Robo *sapiens* dans *The Stone Gods*.

Dans la première partie, alors que l'équipage du vaisseau spatial parti coloniser la Planète Bleue s'est échoué sur celle-ci, Spike et Billie se séparent du groupe. La vie de Spike est menacée puisqu'il n'existe plus de batteries qui lui permettraient de se recharger, et les deux personnages, alors amantes, ont conscience qu'elle va bientôt cesser de vivre. Pour retarder ce moment, Spike décide de se séparer peu à peu de ses membres, pour économiser la vie de sa batterie⁶²³. Ce processus se poursuit jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus que la tête :

Spike can barely speak. Silently we agree that I will detach her head from her torso. I first unfasten, then lay down, her chest, like a breastplate. Her body is a piece of armour she has taken off. Now she is what she said life would be – consciousness. (*SG*, 91-92)

La disparition de son corps est rapide, mais progressive, puisqu'elle en détache les parties une à une. Cela sert sans doute de phase de transition d'un état à un autre, autant pour elle que pour son amante. De plus, une fois qu'elle en est débarrassée, la Robo *sapiens* atteint ce que nous pouvons qualifier de pure conscience. Son corps, comparé à une armure, certes ne la protège plus, mais ne la contient plus non plus, dans le sens où elle n'est plus limitée à celui-ci. Ce passage peut se lire comme une libération du personnage de Spike quand elle perd son incarnation matérielle.

Dans la troisième partie, l'avatar de Spike est réduit dès le début à une simple tête : "She has no body because she won't need one. She is a perfect head on a titanium plate" (*SG*, 132). Plus loin, Billie, qui est alors chargée de l'éducation de Spike, ajoute que si elle n'a pas de corps, c'est parce qu'elle est seulement conçue pour penser (*SG*, 153). Le parti pris dans la conception de cette version de Spike est de limiter son incarnation matérielle au

622 "[...] the creatures produced in Ishiguro's novel are meant to be dismembered, disembodied, dismantled as spare bodies used when needed." (Hélène Machinal, "Narrating Monstrosity", article cité, 336.)

623 "Spike said, 'Pass me the screwdriver.' 'What are you going to do?' 'Take off my leg. I need to conserve energy.' With her knife she was already incising the skin at the top of her thigh. In minutes she had removed the limb. 'Now the other one...'" (*SG*, 88-89.)

strict minimum. La Robo *sapiens* serait donc uniquement un esprit, incarné par défaut dans une tête, c'est-à-dire contenu là où se trouverait un cerveau humain. Bien sûr, la décision de ne pas lui donner de corps participe aussi d'une volonté de garder le contrôle en la rendant dépendante des humains (Billie est, par exemple, obligée de la porter tout le temps quand elles décident de fuir le bâtiment où est gardée Spike). Ursula Le Guin commente aussi la dimension grotesque de ce personnage réduit à une tête :

Some of these significantly hidden connections are made with truly charming inventiveness. In the first section, the reduction of the robot Spike to a mere head is grotesquely sad; in the last section, Spike's existence as a mere head that doesn't have its body yet is grotesquely funny, particularly when Spike succeeds, as I think no other detached head has, in having sex⁶²⁴.

Il faut noter que l'absence du corps de Spike est d'autant plus remarquable qu'elle en avait un au début de la première partie. Le Guin souligne l'humour de la transition entre les deux parties du roman : nous avons quitté Spike réduite à une simple tête à la fin de la première partie, et nous la retrouvons tout naturellement de la sorte dans la troisième, malgré des changements majeurs entre ces deux récits. Nous parlerons plus en détail de la question de la sexualité dans le chapitre 5, mais nous pouvons déjà commenter le caractère tragico-comique mentionné par Le Guin. Tantôt comique, tantôt troublant, le grotesque déforme l'incarnation de Spike et met en scène son « inquiétante étrangeté⁶²⁵ », traduisant « un sentiment de discordance par rapport au réel⁶²⁶ », qui l'enferme dans la position de l'Autre à laquelle il est difficile de s'identifier. Toutefois, sa réduction à une tête ne l'empêche pas de poursuivre une relation amoureuse avec Billie et nous étudierons plus en détails ce que cela implique.

Accelerando représente la disparition du corps d'une façon tout à fait différente puisque c'est le concept d'incarnation physique même qui s'efface peu à peu. Le roman met en scène la naissance d'une posthumanité et se concentre sur des personnages de la même famille mais de générations différentes, ce qui permet au lecteur de suivre l'évolution du

624 Ursula K. Le Guin, "Review of *The Stone Gods* by Jeanette Winterson", *The Guardian*, September 2007.

625 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. Fernand Cambon, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003.

626 Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, vol. 12, n°2, Notes de lecture, Février 2011, consulté le 19/06/2019, URL : <<http://www.fabula.org/revue/document6133.php>>.

rapport au corps dans un monde qui se virtualise progressivement.

Dans la première partie du roman, qui se passe au début du XXI^e siècle dans un monde similaire au nôtre, un basculement s'opère déjà entre le monde physique et le monde virtuel, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Manfred et de ses lunettes. Cependant, à ce stade de la diégèse les personnages sont encore très largement incarnés dans des corps physiques dont ils ont du mal à se défaire. Manfred exprime son inquiétude à l'idée de se télécharger entièrement dans le monde virtuel, en indiquant qu'il veut rester au cœur de l'action, mais il se rend compte également que le monde physique est sur le point de devenir obsolète.

Dans la deuxième partie, la pratique du téléchargement s'est répandue, ce qui permet aux êtres posthumains de vivre en permanence plusieurs vies en simultané dans le monde virtuel. Amber, par exemple, possède toujours un corps physique à ce stade du roman, mais celui-ci est loin de contenir son identité principale : "In fact, the body sitting in the throne opposite him probably contains only a fraction of her identity. She's by no means the first upload or partial" (*A*, 161). Amber conserve un corps, mais ce qui la constitue vraiment en tant que sujet se situe dans le monde virtuel⁶²⁷. D'ailleurs, le lecteur suit quasi-exclusivement l'aventure de son esprit téléchargé dans le vaisseau *Field Circus*, parti en mission d'exploration de l'espace pour rejoindre les coordonnées d'une transmission extraterrestre. C'est justement parce que ce vaisseau est peuplé d'un équipage téléchargé que la mission est envisageable, puisque les personnages expliquent que la taille réduite du vaisseau leur permet de voyager plus rapidement et en utilisant moins d'énergie. En voici la description :

Rather than a big, self-propelled ship with canned primates for passengers, as previous generations had envisaged, the starship is a Coke-can-sized slab of nanocomputers, running a neural simulation of the uploaded brain states of some tens of humans at merely normal speed. (*A*, 172)

Concrètement, l'espace physique occupé par les personnages est minime puisqu'il est compris dans une sorte de puce. Ceux-ci conservent en eux les marqueurs qui leur permettront de recréer leurs corps quand ils voudront/pourront reprendre une existence physique (*A*, 176), mais, en attendant, leur vie à bord du vaisseau est totalement virtuelle. Un des personnages, Su Ang, résume leur situation :

627 Nous pourrions y voir une reprise postmoderne de la séparation corps/esprit chez Descartes.

‘Here we are, sixty something human minds. We’ve been migrated – while still awake – right out of our own heads using an amazing combination of nanotechnology and electron spin resonance mapping, and we’re now running as software in an operating system designed to virtualize multiple physics models and provide a simulation of reality that doesn’t let us go mad from sensory deprivation!’ (A, 191)

La simulation de réalité dans laquelle ils évoluent⁶²⁸ est comparée plusieurs fois à un bac à sable (A, 246), à l’intérieur duquel ses habitants ont tout pouvoir et qu’ils peuvent modifier à volonté. Les personnages peuvent donc choisir et remanier leur apparence physique ainsi que l’environnement dans lequel ils se trouvent, et ils peuvent se matérialiser et se dématérialiser comme bon leur semble⁶²⁹. Stross ne se prive pas de mettre ses personnages dans des situations incongrues et comiques, tel personnage préférant apparaître sous la forme d’un vélociraptor (A, 181), Amber (à la tête de la mission) imposant les réunions de bord en habits médiévaux (A, 176), ou des homards géants envahissant les Tuileries (A, 200).

En dehors du vaisseau (et en dehors de la diégèse qui suit les personnages), une voix omnisciente fait le point sur la situation globale et rappelle qu’il y a encore des humains incarnés sur Terre :

There are still humans dwelling down in the hot depths, but it's getting hard to recognize them. The lot of humanity before the twenty-first century was nasty, brutish, and short. Chronic malnutrition, lack of education, and endemic diseases led to crippled minds and broken bodies. Now, most people multitask: Their meatbrains sit at the core of a haze of personality, much of it virtualized on stacked layers of structured reality far from their physical bodies. (A, 186)

Nous voyons ici que l’exemple d’Amber et de son équipage est assez hors-norme, puisque le noyau de leur identité est sur le vaisseau, c’est-à-dire dans un avatar désincarné, tandis que la plupart des êtres humains, même s’ils mènent des vies parallèles virtuelles, considèrent leur corps physique comme le cœur de ce qui les constitue en tant qu’individus. On trouve plusieurs occurrences du terme ‘meatbrain’ tout au long du roman, ainsi que ‘meatspace’ (A, 32). S’il ne s’agit bien sûr pas de termes inventés par Stross⁶³⁰, leur emploi

628 Qui est aussi décrite ainsi : “a dream within a dream”. (A, 176.)

629 “Ang evidently finishes whatever she was doing and bangs out – not even bothering to use the polished mahogany door [...], just discorporating and rematerializing somewhere else.” (A, 175.)

630 On peut, partiellement, en attribuer l’origine à William Gibson qui utilise l’image de la viande pour parler du monde matériel dans *Neuromancer*. (William Gibson, *Neuromancer*, Ace, 1984.)

indique le dédain grandissant à l'égard de l'espace physique, ramené à la viande, comparé à celui, virtuel, qui serait le domaine de l'esprit.

Au fur et à mesure que le temps passe, le fossé entre les êtres humains restés sur Terre et ayant refusé de télécharger leur esprit et les autres se creuse de plus en plus jusqu'à atteindre un moment de coupure nette :

Two billion or so mostly unmodified humans scramble in the wreckage of the phase transition, not understanding why the vasty superculture they so resented has fallen quiet. Little information leaks through their fundamentalist firewalls, but what there is shows a disquieting picture of a society where there are no *bodies* anymore. (A, 221)

Ainsi, une partie réfractaire de l'humanité a décidé de résister aux évolutions posthumaines de la société, et continue à vivre sur Terre, dans leurs incarnations corporelles. Leur expérience de vie est sans doute similaire à la nôtre, et ils ont du mal à comprendre l'existence en grande partie désincarnée des sociétés posthumaines. Cette forme d'humanité est vouée à disparaître dans la suite du roman.

Dans la troisième partie, nous apprenons que l'incarnation physique d'Amber, qu'elle avait laissée derrière elle avant d'embarquer sur le *Field Circus*, est morte, et qu'elle est endettée. Les personnages se retrouvent alors dans une situation délicate puisqu'Amber n'a plus les moyens de financer leur rematérialisation⁶³¹. C'est finalement son fils⁶³² (ou, du moins, le fils de son ancienne incarnation physique, puisqu'elle ne savait rien de son existence jusqu'à ce moment) qui paie pour ces opérations.

La reconstruction de leurs corps par le logiciel (appelé *City*) qui régit la ville est décrite en détails :

It takes several minutes for the *Field Circus*'s antique transceiver to download the dozens of avabits occupied by the frozen state vectors of each of the people running in its simulation engines. Tucked away with most of them is a resource bundle consisting of their entire sequenced genome, a bunch of phenotypic and proteome hint markers, and a wish list of upgrades. Between the gene maps and the hints, there's enough data to extrapolate a meat machine. [...]

631 "And my accounts are wiped out – I don't even have enough money to download us into fleshbodies. Unless one of you guys has got a secret stash that survived the market crash after we left, we're all in deep trouble." (A, 286.)

632 Le fils d'Amber, Sirhan, représente une nouvelle génération qui exerce un contrôle total sur leurs corps, quasi-immortels et qui ne vieillissent pas : "Sirhan is considerably less than a gigasecond old and confidently expects to exist for at least a terasecond – if not in exactly this molecular configuration, then at least in some reasonably stable physical incarnation. And he has every intention of staying young for that entire vast span". (A, 288.)

It doesn't take very long to reincarnate a starshipful of relativity-lagged humans these days. First, City carves out skeletons for them [...], then squirts osteoclasts into the spongy ersatz bone. They look like ordinary human stem cells at a distance, but instead of nuclei they have primitive pinpricks of computronium, blobs of smart matter so small they're as dumb as an ancient Pentium, reading a control tape that is nevertheless better structured than anything Mother Nature evolved. These heavily optimized fake stem cells – biological robots in all but name – spawn like cancer, ejecting short-lived anucleated secondary cells. Then City infuses each mess of quasi-cancerous tissue with a metric shitload of carrier capsids, which deliver the *real* cellular control mechanisms to their target bodies. Within a megasecond, the almost random churning of the construction 'bots gives way to a more controlled process as nanoscale CPUs are replaced by ordinary nuclei and eject themselves from their host cells, bailing out via the half-formed renal system – except for those in the central nervous system, which have a final job to do. Eleven days after the invitation, the first passengers are being edited into the pattern of synaptic junctions inside the newly minted skulls. (A, 296-297)

Le processus est méthodique, et met en évidence une certaine fusion entre le biologique et le technologique, tout en insistant sur la supériorité de ce dernier. La construction des corps se fait par étapes, du squelette aux neurones, et s'apparente à la description d'une chirurgie en salle d'opération. Il y a un aspect inquiétant dans le grouillement des nanorobots qui sont comparés à des cellules cancéreuses, même s'ils finissent par quitter les corps-hôtes. Les corps résultants sont hybrides, dans le sens où ils sont basés sur du computronium, et, bien qu'ils soient, pour la plupart, similaires aux corps qu'ils avaient avant de se virtualiser, ils n'ont plus rien de naturel.

Il y a une exception parmi les membres du *Field Circus* : il s'agit d'un personnage extraterrestre, surnommé *the Slug*, que l'équipage a invité à son bord lorsqu'ils ont rejoint le point de transmission, et qui n'a jamais possédé de corps physique (A, 294). Amber en parle avec lui dans la discussion suivante :

'You're going to have to pick another somatotype,' Amber explains, laboriously rolling her interface around the red-hot coral reef like a giant soap bubble. [...] 'This one is simply not compatible with any of the supported environments where we're going.'

'I am not understanding. Surely I can integrate with the available worlds of our destination?'

'Uh, things don't work that way outside cyberspace.' [...]

'Your reality is badly constructed, then,' the Slug points out.

'It's not constructed at all, it just evolved, randomly.' Amber shrugs. 'We can't exercise the same level of control over the underlying embedded context that we can over this. It has to be, because it's consistent and stable, and if we could create new local domains with different rules, they might propagate uncontrollably. It's not a good idea, believe me. [...] The reality we're about to enter is, uh, provably consistent. [...] Do you want to come with us or not?'

'I have no alternative,' the Slug says, slightly sulkily. 'But do you have a body I can use?' (A, 295)

Ce personnage a du mal à comprendre les principes d'un espace qui ne serait pas virtuel, notamment en termes d'unicité, comme il le montre quand il parle de « mondes » au pluriel. Il n'a jamais eu de corps matériel, puisque la réalité s'est toujours adaptée à lui, et non l'inverse. Il accepte d'utiliser un corps pour télécharger sa conscience dans l'espace physique, mais il n'y attache aucune valeur particulière. L'espace tangible est défini par les limites qu'il impose et par le fait que les personnages n'y ont pas le contrôle.

Par ailleurs, le processus de rematérialisation s'avère douloureux pour les personnages, comme c'est le cas pour Amber dans la citation qui suit :

Amber awakens in the middle of the night in darkness and choking pressure, and senses that she's drowning. [...] she reaches out with another sense and tries to grab hold of reality, but it slithers away, intransigent and unembedded. Everything around her is so solid and immutable that, for a moment, she feels a stab of claustrophobic panic: Help! I'm trapped in the real universe! Another quick check reassures her that she's got access to *something* outside her own head, and the panic begins to subside: Her exocortex has migrated successfully to this world. (*A*, 300-301)

Amber et son équipage ont vécu pendant de nombreuses années dans une réalité virtuelle, malléable à souhait, et le retour à un univers tangible est difficile. La première phrase en souligne déjà la dimension claustrophobe avec l'emploi de "choking" et "drowning", comme si même l'air qui l'entoure était déjà trop lourd, trop matériel pour elle, et son rapport sensuel au monde ne faisait plus sens. Amber compare son expérience dans ce monde matériel à une prison et elle exprime la peur de ne plus pouvoir contrôler son environnement. C'est seulement quand elle se connecte au réseau qu'elle parvient à se calmer. Son corps lui-même n'est plus suffisant pour la contenir, et les limites impliquées par le monde physique sont vécues comme une régression.

Dans le dernier chapitre du roman, le rapport au corps et à l'espace a radicalement changé puisqu'on y trouve les protagonistes dans un monde presque entièrement virtuel, les humains ayant été chassés de la Terre et de l'espace physique par les entités ahumaines dont nous avons parlé dans le chapitre précédent : "Welcome to New Japan: one of the places between the stars where human beings hang out, now that the solar system is off-limits to meatbodies" (*A*, 394). Même si les formulations sont parfois ambiguës⁶³³, il nous semble bien que les personnages vivent entièrement dans des réalités virtuelles. En effet, le

633 Par exemple : "This being meatspace, or a reasonable simulation thereof". (*A*, 405.)

narrateur explique : “New Japan is one of the newer human polities in this system, a bunch of nodes physically collocated in the humaniformed spaces of the colony cylinders” (A, 398). Semblable au vaisseau *Field Circus* comparé à une cannette de soda (A, 172), cette proposition de posthumanité est comprise dans un espace physique minime qui ouvre le champ des possibles virtuels. Le concept de corps existe toujours, mais il change en permanence : “there’s no pain here, for bodies are fungible, rebuilt in a minute by the assembler/disassembler gates in every room” (A, 395). Les corps disparaissent et réapparaissent au gré des envies des personnages. Nous supposons qu’ils ont toujours la capacité technologique de se réincarner dans des corps physiques, mais que l’absence d’espace adapté les en dissuade.

Le devenir-cyborg implique une hybridation qui remet en question les frontières et permet de faire cohabiter des dichotomies. Le sujet posthumain s’inscrit bien dans le postulat de la séparation corps/esprit et l’hybridation nature/technique met en avant le dépassement des limites biologiques lié à la possibilité de maîtriser son propre devenir. De l’incarnation à la désincarnation, les corps posthumains sont pluriels et hybrides, ils incluent plutôt qu’ils excluent. Dans les romans du corpus, les modifications liées aux avancées technologiques qui portent sur le corps peuvent le normaliser : ainsi, le corps parfait dans *The Stone Gods* correspond à des normes sociales de beauté, auxquelles l’ensemble de la population se plie, sans quoi ils sont marginalisés (Billie, en refusant de se Fixer, prend le risque de se faire ostraciser). Les modifications plus radicales, comme le tank dans *Glasshouse*, entraînent un sentiment de rejet : l’altération est trop importante, et surtout l’augmentation du corps s’accompagne d’une sorte de mise en veille de l’esprit. Utilisé à des fins militaires, le tank devient une arme dépersonnalisée et vidée de sa subjectivité. On peut y voir une forme de contamination de l’esprit par le corps, devenu suspect. Le dépassement du corps prend également la forme de sa disparition : *Accelerando* offre un exemple de désincarnation de l’esprit qui habite désormais un espace virtuel. Débarrassés de leurs corps, les personnages multiplient les expériences et exercent un contrôle total sur leur existence. Dans tous les cas, l’hybridation est toujours artificielle et naît d’une volonté, parfois individuelle, mais plus souvent collective. Hybridation de l’organique et de l’organique dans le cas des clones de *Never Let Me Go* : leurs organes

sont réintégrés à d'autres organismes, ou de l'organique et du machinique dans *Glasshouse* : la modification du corps passe par sa machinisation.

CHAPITRE 5 :

DÉPASSER LA QUESTION DU GENRE

Le devenir-cyborg s'inscrit dans un dépassement des dualisme qui pose évidemment la question de l'opposition homme/femme ou du genre. De nos jours, les progrès de la science et de la médecine nous permettent d'envisager de façon réaliste un monde dans lequel chacun serait libre de choisir son identité sexuelle et de la faire coïncider avec ses attributs biologiques. W. Pearson le rappelle :

The connection that Butler makes between the concept of doing gender and of being undone by it, or by its recognition or misrecognition, and the possibility of being seen as human is an important one in terms of understanding the exploration of gender and sexuality within science fiction – which is, after all, so often about what it means to be human⁶³⁴.

Cette démarche s'inscrit évidemment dans la construction en tant que sujet humain. Dans ce chapitre, nous souhaitons confronter le sujet posthumain au dépassement du genre, en étudiant d'abord les diverses représentations genrées et postgenrées des romans du corpus. Ensuite, nous nous arrêterons sur la question de la grossesse, notamment en tant que possible moyen de contrôle du corps de la femme. Choisie, imposée, ou impossible, selon les différents romans du corpus, elle participe du contrôle individuel, d'une part, et collectif, de l'autre. Enfin, l'identité sexuelle et la sexualité allant de pair, nous nous demanderons si nous pouvons voir la (les) sexualité(s) des sujets posthumains comme une remise en cause de l'hétéronormativité.

1. Représentations genrées, voire postgenrées

Jouant sur la polysémie du mot « genre » en français, Brian Attebery s'amuse à demander : "What is your *genre*: masculine, feminine, or science fiction⁶³⁵?" En effet, les tropes science-fictionnels offrent aux auteurs une grande liberté par rapport aux

634 W. Pearson, *op.cit.*, 76.

635 Brian Attebery, *Decoding Gender in Science Fiction*, New York, Routledge, 2002, 2.

représentations sociétales et individuelles qu'ils proposent dans leurs romans⁶³⁶. La question du genre se trouve de fait au cœur d'un certain nombre de romans de science-fiction⁶³⁷. Dans *Queer Universes*, D. Kilgore pose quelques questions pertinentes :

Must any future order, whether on Mars or elsewhere, recapitulate a racialized heteronormativity? Can we imagine a peaceful and just society only as the outcome of a reproductive order that requires a firmly rooted hierarchy of racial and sexual identities? Are we to assume that an ideology combining white supremacy with patriarchy must serve as the limit condition of any viable future? Do the new races imagined in science fiction simply recreate the habits of dominance and submission that structure current social realities⁶³⁸?

En effet, et même si cette dimension paraît évidente, les auteurs, de fiction ou de science-fiction, vivent dans un monde hétéronormé dont ils connaissent, et parfois reproduisent, les codes. L'un des exemples les plus frappants, et ce malgré un désir de se dresser contre un grand nombre de codes sociaux, est celui de la série *Star Trek*⁶³⁹. En effet, dans cette histoire d'exploration de l'espace supposée se passer au XXIII^e siècle, les membres de l'équipage sont majoritairement des hommes blancs, surtout dans les positions de pouvoir⁶⁴⁰. Cette série défend des idéaux de tolérance et d'égalité qui peuvent encore résonner aujourd'hui, mais nous voyons, *a posteriori*, combien son créateur a finalement eu du mal à prendre de la distance avec le monde codifié des années 60 dans lequel il vivait⁶⁴¹.

Au sein de notre corpus, les différents types de sociétés et de posthumanités se traduisent par un large spectre de figurations, et nous allons voir en quoi ces représentations parviennent ou échouent à sortir de la binarité du genre.

636 De Witt Douglas Kilgore écrit dans ce sens : “[...] the idea of a queer future has been imaginable in science fiction for quite some time” (De Witt Douglas Kilgore, “Queering the Coming Race? A Utopian Historical Imperative” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 234).

637 Par exemple dans *The Left Hand of Darkness*, Ursula Le Guin (1969), dans *Venus Plus X*, Theodore Sturgeon (1960) ou dans *Trouble on Triton*, Samuel R. Delany (1976).

638 De Witt Douglas Kilgore, “Queering the Coming Race? A Utopian Historical Imperative” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 233.

639 *Star Trek: The Original Series*, Gene Roddenberry, Desilu Productions puis Paramount Television, 1966-1969, 3 saisons.

640 Il faut bien sûr replacer la série dans son contexte de diffusion, et souligner à quel point il était révolutionnaire de retrouver dans la même émission une Noire, un Russe, et un Asiatique (entre autres).

641 B. Attebery commente ce phénomène : “Until the 1960s, gender was one of the elements most often transcribed unthinkingly into SF’s hypothetical worlds”. (B. Attebery, *op.cit.*, 5.)

1.1. L'APPARENTE RÉAFFIRMATION DU GENRE DANS LA TRILOGIE MADDADDAM

Dans la trilogie *MaddAddam*, et en particulier dans le premier tome, la question du genre se décline de diverses façons. Tout d'abord, la nouvelle « espèce » conçue en laboratoire par Crake, les Crakers, est divisée, apparemment de façon très claire, entre les hommes et les femmes, dans un quasi-retour à l'animalité, ou, au moins à une humanité plus primitive. Aux femmes, la grossesse, et aux hommes, la responsabilité de délimiter leur territoire :

Crake allotted the special piss to men only; he said they'd need something important to do, something that didn't involve childbearing, so they wouldn't feel left out. Woodworking, hunting, high finance, war, and golf would no longer be options, he'd joked. (*OC*, 183)

Plus qu'à une réaffirmation du genre, c'est en fait à un effacement de celui-ci que nous assistons. Les rôles liés au genre, en particulier masculin, relèvent du stéréotype, et sont décrits d'un ton sarcastique, ce qui montre bien leur futilité. On pourrait même dire que la décision de Crake d'attribuer un rôle spécifique aux hommes est un ajout de dernière minute et une façon de se moquer de la virilité classique (d'autant plus que si Crake est un avatar de la masculinité, il est bien loin d'être un personnage viril). Au fond, les Crakers s'inscrivent avant tout dans une perspective déterministe, et la différence entre les sexes est surtout visible quand les femmes entrent en chaleur (une fois tous les trois ans) et qu'elles ont des rapports sexuels avec des Crakers mâles (*OC*, 193). Pour E. Ingersoll : “Atwood's futuristic world aims at the elimination of *eros* as anything more than mere sexual reflex⁶⁴²”. En effet, le besoin de s'accoupler est purement biologique et lié à la reproduction de l'espèce. L'absence d'*eros* chez les Crakers explique aussi pourquoi Snowman ne ressent aucune attirance envers leurs membres féminins, malgré leur très grande beauté⁶⁴³. Ces éléments limitent l'impact de la question du genre chez les Crakers, et il sera plus pertinent d'analyser la façon dont Atwood la traite chez les autres personnages.

Beaucoup de critiques ont commenté le rapport de force à l'œuvre dans la relation de Crake et Jimmy, notamment en s'intéressant à leurs champs d'expertise, Crake étant un

642 Earl G. Ingersoll, “Survival in Margaret Atwood's Novel *Oryx and Crake*”, *Extrapolation*, Vol. 45, n°2, 2004, 168.

643 “[...] these women arouse in Snowman not even the faintest stirrings of lust. [...] they're placid, like animated statues. They leave him chilled.” (*OC*, 115.)

homme de science, et Jimmy un homme de lettres, dans un monde où nous avons vu que la science est devenue omnipotente, et où les arts et les sciences humaines sont relégués à l'arrière-plan (parfois littéralement : l'université de Crake est au centre d'un *compound*, tandis que celle de Jimmy est à la limite de la plèbezone). Le personnage de Jimmy a conscience du rôle dominant que Crake joue dans sa vie⁶⁴⁴, mais il s'en contente, acceptant ce rôle de bouffon du roi⁶⁴⁵ puisque celui-ci lui permet de vivre dans le confort et la sécurité. L'analyse de E. Ingersoll nous paraît convaincante en ce qu'il considère que la relation de Crake et Jimmy est codée masculin/féminin, ou dominant/dominé :

Although Jimmy wants to know, "Why are you always putting me down?" he asks, instead, what Crake has against art, to which his friend responds: "Nothing. People can amuse themselves any way they like. If they want to play with themselves in public, whack off over doodling, scribbling, fiddling, it's fine with me" (167). Once again, Jimmy and his defense of "the arts" are positioned as "feminine" and self-indulgent, while Crake and science are gendered "masculine," in a blatantly masculinist performance of power. As a result, readers may be just as surprised as Jimmy that Crake eventually hires him to advertise his corporation's new line; however, just as Crake amuses himself by introducing his friend to other students at Watson-Crick as a "neurotypical," he also enjoys the power of confirming Jimmy's "femininity" in working "under" him⁶⁴⁶.

Cette répartition des rôles reflète une vision très stéréotypée et binaire de la société. Toutefois, si effectivement Jimmy est associé au féminin, et Crake au masculin, gardons à l'esprit que c'est Jimmy qui survit à l'apocalypse orchestrée par Crake⁶⁴⁷.

Dans *Oryx and Crake*, il faut aussi se tourner vers le rôle des parents, et surtout des mères. Dans le cas de Jimmy, ses parents sont une autre représentation parfaitement stéréotypée des rôles liés au genre. Bien qu'ils soient tous deux des scientifiques, le père de Jimmy est plus franchement associé à une pratique de la science sans questionnement éthique et au profit du monde capitaliste, tandis que sa mère est liée à une prise de conscience éthique⁶⁴⁸ (ce qui est reproduit dans le « couple » Crake/Jimmy). E. Ingersoll commente cet aspect en soulignant la répartition genrée des attributs dans le couple⁶⁴⁹.

Heather Hicks s'intéresse plus en détails au rôle destructeur des mères dans la vie

644 "Crake could be a little too instructive sometimes, and a little too free with the *shoulds*." (OC, 80, italiques dans le texte.)

645 "[...] he'd been seen with Crake, the alpha wolf, the silverback gorilla, the head lion. Nobody would want to get too cozy with him. They'd see his as the jackal position." (OC, 353.)

646 E. Ingersoll, article cité, 166.

647 Pour Heather Hicks, cet aspect est primordial : "It is Snowman's ultimate understanding of and identification with these female and feminized figures that derails the colonial narrative at the conclusion of the novel." (H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*, op.cit., 34-35.)

des deux personnages principaux, non seulement pour Crake et Jimmy, mais aussi pour le reste du monde⁶⁵⁰. Cependant, elle montre aussi qu'elles n'ont ce rôle que parce qu'elles appartiennent à un monde où les valeurs traditionnellement masculines sont dominantes :

In *Oryx and Crake*, mothers are pulled away from their children by a scientific-capitalistic system that has forsaken human bonds of love in an individualistic and misogynistic quest for immortality that itself finds its origins in Revelation⁶⁵¹.

L'absence de mère dans la vie des deux adolescents a, selon H. Hicks, des conséquences différentes, qui peuvent expliquer, au moins en partie, la façon dont leur propre relation se construit : "While Jimmy unconsciously attempts to find/become his mother, Crake's response to his own mother's betrayal is to retreat into a coldly masculine arena of science⁶⁵²". Paradoxalement peut-être, H. Hicks estime aussi que Crake remplace la mère de Jimmy dans sa vie :

Atwood's text makes this equation by depicting Crake as a stand-in for Sharon and surrogate "bad mother" for Jimmy. Atwood writes, "A few months before Jimmy's mother vanished, Crake appeared" (69). [...] Once Sharon leaves, Crake fills her role, providing Jimmy with a combination of libidinal satisfaction (provided by pornography and culminating in his delivery of Oryx) and maternal control (achieved by his tendency to dominate Jimmy, who, like others, is in awe of him)⁶⁵³.

À ce duo à la relation très complexe, s'ajoute Oryx, deuxième personnage fondamental dans la vie de Jimmy, qui leur dédie en quelque sorte ses mémoires, comme le titre du roman le met en évidence. Oryx, personnage féminin, complète et met en péril la relation des deux amis, tous deux amoureux d'elle, et elle semble enfermée dans un rôle

648 Comme dans ce passage que nous avons déjà cité : "Be that as it may, there's research and there's research. What you're doing – this pig brain thing. You're interfering with the building blocks of life. It's immoral. It's... sacrilegious." [...] "I don't believe I'm hearing this! Who've you been listening to? You're an educated person, you did this stuff yourself! It's just proteins, you know that! There's nothing sacred about cells and tissue, it's just..." "I'm familiar with the theory." "Anyway it's been paying for your room and board, it's been putting the food on your table. You're hardly in a position to take the high ground." (OC, 64-65.)

649 "This gendering of genetic engineering as a masculinist pursuit of a goal, regardless of the consequences of that compulsive pursuit, is played out in the conflict between Jimmy's parents, ending with his mother's departure." (E. Ingersoll, article cité, 165.)

650 "In a first reading of the novel, one is struck by the destructive roles that Jimmy's, Crake's, and Oryx's mothers play in their lives and, indirectly, in the fate of human civilization." (H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*, op.cit., 35.)

651 *Ibid*, 51.

652 *Ibid*, 39.

653 *Ibid*, 40.

féminin sur lequel elle n'a pas d'emprise. Ainsi, le personnage apparaît d'abord en tant qu'objet sexuel :

This was how the two of them first saw Oryx. She was only about eight, or she looked eight. They could never find out for certain how old she'd been then. She was just another little girl on a porno site. (*OC*, 103)

Bien qu'Oryx ne confirme jamais, une fois qu'ils se sont rencontrés, qu'il s'agissait d'elle (et après tout, peu importe, le personnage sert avant tout à symboliser le corps féminin, utilisé et instrumentalisé par le système capitaliste⁶⁵⁴), Jimmy en reste convaincu. C'est en quelque sorte Crake qui la présente à Jimmy, puisque c'est lui qui contrôle les sites pornographiques qu'ils visitent, et il repère immédiatement l'obsession que son ami a pour elle. Danette DiMarco écrit sur la dimension d'objet d'Oryx :

[...] she exists as a feminized territory that Jimmy and Crake emotionally (for Jimmy) and sexually (for Crake and Jimmy) conquer. She is virgin and whore—and acts as an instrument in each case. She is akin to nature as the material or body that must be manipulated in order for *homo faber's* production to occur, although now the process has turned its eye on human labor instead of non-human natural resources. And Oryx is so transformed in the process of production or making (i.e., what Jimmy or Crake make of her) that her essence—as raw material—can never be known⁶⁵⁵.

La vie d'Oryx, depuis sa vente en tant qu'enfant, ses débuts dans la pornographie, sa vente en tant qu'esclave sexuelle, et son rachat par Crake, est une suite d'événements dont elle est toujours l'objet passif⁶⁵⁶. H. Hicks rappelle qu'elle reste même un instrument dans la mort, puisque Crake la tue pour pousser Jimmy à le tuer afin de la venger⁶⁵⁷.

654 "Oryx's history is one of sexual enslavement grounded in a system of instrumental, late capitalist exchange." (Danette DiMarco, "Paradise Lost, Paradise Regained: *homo faber* and the Makings of a New Beginning in *Oryx and Crake*", *PLL*, Vol.41, n°2, Spring 2005, 185.)

"That Oryx is vague and evasive about her traumatic past gives her a kind of general representative status as a female sexual victim and commodity in the novel's scheme even as she serves as a virtual and fantasized object of desire for both Jimmy and Crake in the strange love triangle plot that unfolds." (J. Brooks Bouson, "It's Game Over Forever": Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*", *Journal of Commonwealth Literature*, Vol 39, n°3, 148.)

655 *Ibid*, 184-185.

656 Dans une certaine mesure, on pourrait dire qu'elle joue un rôle similaire à celui des clones chez Ishiguro, dont le corps pourrait également être qualifié de « pornographique » dans la mesure où ils sont manipulés, réifiés et qu'ils n'ont aucun pouvoir sur ce qu'on en fait.

657 "Once Crake has used Oryx in a variety of ways—for sex, as the conduit through which the plague is spread, and, implicitly, as a tool in his manipulation of Jimmy—he slits her throat. And, as Korte points out, even this final act positions Oryx as a mere instrument: the murder is orchestrated to force Jimmy to kill Crake so that he does not have to enact his own suicide." (H. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*, *op.cit.*, 48.)

Le deuxième pendant de la caractérisation du personnage est son ascension au statut de divinité. Ce processus commence quand Oryx est chargée de l'instruction des Crakers et que, peu à peu, elle est érigée en déesse. Selon E. Ingersoll : "Crake appropriately constructs her as a variety of Mother Goddess, bringing together the only two versions of the female in the economy of his desire—mother or whore⁶⁵⁸". Le personnage d'Oryx correspond alors aux deux facettes des représentations traditionnelles de la femme, entre l'ange pur et la sorcière monstrueuse ("the angelic, contemplative purity" ou "the monstrous witch"⁶⁵⁹) de S. Gilbert et S. Gubar. Dans les deux cas, il s'agit à la base de la construction d'un homme, Crake et/ou Jimmy. Quand Ren remarque, dans *The Year of the Flood* : "Glenn acted like she was the first, last, and only girl on the planet" (*YF*, 366), elle montre bien à quel point le personnage d'Oryx a une valeur presque allégorique, dans le sens où elle symboliserait le Féminin. Elle ne choisit donc pas ce statut de déesse, que D. Haraway rejette⁶⁶⁰, mais, une fois morte, elle ne peut s'opposer à sa déification⁶⁶¹.

Cependant, D. DiMarco avance aussi l'idée selon laquelle ce statut de divinité, malgré son origine liée à une énième instrumentalisation d'Oryx, peut être perçu de façon positive :

For instance, as Snowman he raises Oryx to mythological status when he tells stories about her to the Crakers. [...] She is reinvented as a goddess whose genuine concern for nature requires that its people give attention to regenerative possibilities [...]. This revision—from Oryx as an instrument for self validation to Oryx as instrument to maintain others' well being—is a subtle yet important way that Snowman implements his own strategy to rethink instrumentalism, how in and of itself it may not be negative and how it may be reimagined⁶⁶².

S'il est vrai que dans le temps post-apocalyptique, le concept d'Oryx est un élément stabilisateur dans la vie des Crakers qui suivent ses enseignements (et ceux que Snowman y a ajoutés après la mort d'Oryx), il ne faut pas idéaliser les intentions (même inconscientes) du personnage. En effet, alors que Snowman mène une existence pathétique, survivant à peine en continuant de veiller sur les Crakers, il est facile de comprendre pourquoi il

658 E. Ingersoll, article cité, 169.

659 Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, Yale University Press, 1979, 34-36.

660 "I would rather be a cyborg than a goddess." (D. Haraway, *The Haraway Reader*, *op.cit.*, 39.)

661 Ce qui est également le cas de Sonmi dans *Cloud Atlas*, déifiée dans la partie centrale, des décennies (probablement) après sa mort.

662 D. DiMarco, article cité, 186-187.

invoque l'image d'Oryx pour se sentir moins seul : “‘Oryx,’ he says. ‘I know you’re there.’ He repeats the name. It’s not even her real name, which he’d never known anyway; it’s only a word. It’s a mantra” (OC, 127). Il a conscience de son statut de symbole, et il se rend compte qu’il n’a aucune idée de qui est la vraie Oryx, celle-ci ayant été réduite à des stéréotypes vides de sens. À un autre moment, il fait littéralement d’elle un ange, en lui ajoutant des ailes : “He’d rather stay in the dark. He can sense Oryx drifting towards him on her soft feathery wings. Any moment now she’ll be with him” (OC, 280). Cependant, il la refait parfois passer du côté du fantasme sexuel, notamment lorsqu’elle ne répond pas à ses prières : “Tonight she fails to materialize and he is left alone, whimpering ridiculously, jerking off all by himself in the dark” (OC, 128). En ce sens, malgré des qualités rédemptrices, le personnage de Snowman participe tout autant que Crake à l’instrumentalisation d’Oryx.

Nous pouvons alors nous demander si Oryx peut dépasser les limites du stéréotype du Féminin. Il faut d’abord souligner le fait qu’elle est souvent qualifiée d’énigmatique, ce dont on peut attribuer l’origine à Jimmy, par exemple lorsqu’il parle d’elle après l’avoir vue sur un site pornographique : “None of those little girls had ever seemed real to Jimmy – they’d always struck him as digital clones – but for some reason Oryx was three-dimensional from the start” (OC, 103), ou quand il se rend compte, par fulgurances, qu’il ne savait pas qui elle était :

How long had it taken him to piece her together from the slivers of her he’d gathered and hoarded so carefully? There was Crake’s story about her, and Jimmy’s story about her as well, a more romantic version; and then there was her own story about herself, which was different from both, and not very romantic at all. Snowman ruffles through these three stories in his head. (OC, 132-133)

Cette citation permet de pointer les limites du personnage qui met au même niveau les fabrications de Crake, les siennes et celles d’Oryx, comme si elles avaient la même valeur, alors qu’il devrait lui sembler évident que l’avis d’Oryx prime. La façon dont elle se raconte ne plaît pas à Snowman, parce qu’elle n’est pas assez « romantique ». Évidemment, Snowman, ex-homme de lettres, privilégie la beauté (subjective) de la narration, ou encore la vraisemblance, bien qu’il affirme plusieurs fois le contraire, par exemple quand il essaie de faire dire à Oryx qu’elle est bien la petite fille du site pornographique. Toutefois, il pressent que le personnage d’Oryx a plus de profondeur qu’il n’y paraît, même s’il est

incapable d'en rendre compte.

Dans *The Year of the Flood*, Ren, elle, va plus loin quand elle décrit Oryx : “[she] was acting all the time, giving nothing away about herself” (*YF*, 366). Ce point de vue féminin sur ses actions met en avant l'idée que la véritable Oryx ne correspond sans doute à aucune des catégories dans lesquelles les hommes de sa vie l'ont rangée, et elle reste un personnage mystérieux, dont on ignore la vraie personnalité.

Son rôle dans l'apocalypse qui frappe le monde de la trilogie *MaddAddam* n'est pas anodin, puisque c'est elle qui distribue les pilules contenant la maladie créée par Crake, en commençant par les réseaux de prostitution. H. Hicks la compare au personnage de la grande prostituée dans l'*Apocalypse* de Jean, et la qualifie ainsi : “the mother of all apocalypses⁶⁶³”. Elle soulève aussi la question de son innocence, même si elle explique que, contrairement à la grande prostituée dont les intentions sont clairement néfastes, Oryx est un personnage difficile à cerner⁶⁶⁴.

Dans *The Year of the Flood*, la narration est reprise par Toby et Ren, deux personnages féminins qui jettent un regard différent sur l'apocalypse et sur le monde post-apocalyptique. Dans son compte-rendu du roman, Ursula Le Guin est d'avis que là où les personnages du premier tome sont caricaturaux⁶⁶⁵ (ce qui se discute), dans le deuxième tome, les personnages féminins ont plus de dimension⁶⁶⁶. Cette transition vers une narration au féminin⁶⁶⁷ commence par la certitude de Toby qu'elle n'est pas la seule à avoir survécu à l'apocalypse, en faisant d'abord référence à toutes les formes de vie en général : “There still is life, however. Birds chirp; sparrows, they must be” (*YF*, 3), puis à d'autres êtres humains : “There must be someone else left, though; she can't be the only one on the planet” (*YF*, 6), contrairement à Snowman, qui était persuadé d'être le dernier de son espèce sur Terre. Richard Alan Northover fait une analyse intéressante des deux derniers tomes sur la question de la narration :

663 H. Hicks, *op.cit.*, 30.

664 “Oryx's intentions are less clear. Once the plague has been spread through the BlyssPlus pills that Oryx has been sent around the world to distribute, she claims that she did not know that she was releasing the virus.” (*Ibid*, 34.)

665 “The personality and feelings of characters in *Oryx and Crake* were of little interest; these were figures in the service of a morality play.” (Ursula K. Le Guin, “Review of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood”, article cité.)

666 “The women are real people, but heartbreaking ones.” (*Ibid*.)

667 Nous traiterons plus en détails la question de la narration dans la troisième partie.

However, Toby's taking control of the narrative (on various levels) and teaching the Crakers to write show how Crake's masculine and megalomaniac plans have been redirected by female agents. Extending Watkins's insights, the monologic aspects of Oryx and Crake, masculine, pessimistic and tragic, are supplanted by the feminist, comic and optimistic polyphony of *The Year of the Flood* and *MaddAddam*. Not only are their narrative focalisers women, but they undermine Crake's plans in various ways⁶⁶⁸.

Il est important de noter que c'est Oryx qui rend possible ce qui serait la véritable apocalypse du roman, en proposant un monde nouveau, basé sur un principe féminin.

Pour sa part, Calina Ciobanu montre d'abord combien dans le monde d'avant l'apocalypse le fait d'être une femme était dangereux : "simply inhabiting a female body, [...] puts one at risk of being rendered disposable⁶⁶⁹". Ensuite, elle explique comment l'apocalypse permet une reconfiguration de la manière de penser, dans le sens où il n'y aurait plus de corps « jetables » :

The other way in which humanity might reconstitute itself at the end of the Anthropocene, Atwood suggests, is along "female" lines. In this version, two lone women embark on a suicide mission, defying reason and probability to save a life that has already been marked as disposable. [...] In Toby and Ren's countervailing decision to venture out in search of Amanda, meanwhile, biopolitical logic is supplanted by an insistence on the irreducible difference of one who has, by all accounts, been rendered disposable. In this case, what takes shape is a female ethics of incommensurability that gestures toward the possibility of reconstituting humanity apart from the dominant (male) order⁶⁷⁰.

Si l'on suit cette analyse, la notion de hiérarchie, ou le rapport dominant/dominé, disparaîtrait, ce qui n'est rendu possible que parce que des femmes en donnent l'impulsion.

Selon nous, et même si dans le troisième tome certains traits stéréotypés liés au genre refont malheureusement leur apparition⁶⁷¹, il est vrai que l'on voit se former une éthique proche de celle de l'écoféminisme⁶⁷², où chaque vie, humaine ou non-humaine, a autant de valeur⁶⁷³. La polyphonie narrative fera l'objet d'une étude plus approfondie dans la troisième partie, mais il était important de la mentionner ici parce qu'elle joue un rôle

668 Richard Alan Northover, "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy", *Studia Neophilologica*, 2015, 13.

669 Calina Ciobanu, "Rewriting the Human at the End of the Anthropocene in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy", *Minnesota Review*, n°83, 2014, 155.

670 *Ibid*, 155-157.

671 Par exemple, le personnage de Toby, si intensément indépendant dans *The Year of the Flood*, éprouve une jalousie malade dès que Zeb, alors son amant, parle à un membre du sexe féminin.

672 Et de celle des Jardiniers dont Toby et Ren ont toutes deux fait partie. Voir ici pp. 128-134.

673 Ce qui est particulièrement évident quand le groupe décide d'épargner la vie d'un groupe d'anciens prisonniers qui les ont attaqués et qui sont composés de violeurs et de tueurs.

majeur dans le passage du masculin au féminin. Toutefois, cet aspect ne fait que renforcer l'idée selon laquelle il y a une réaffirmation du genre dans la trilogie *MaddAddam*. En effet, nous y avons vu que le féminin se traduit par un rapport plus étroit avec la nature, ce qui entre dans la tradition de l'association binaire masculin/culture, féminin/nature. Atwood propose donc la vision d'un monde où le féminin serait la clé pour envisager le futur de l'espèce. On s'éloigne du modèle patriarcal où le masculin l'emporte, mais le genre continue à teinter le rapport des individus au monde.

1.2. LA FLUIDITÉ DU GENRE DANS THE STONE GODS

Dans l'œuvre de Jeanette Winterson, la question du genre n'est jamais anodine⁶⁷⁴. Dans *The Stone Gods*, nous ne nous attarderons pas sur les personnages type dont Winterson se sert pour peupler le monde d'Orbus, tels que Pink, la bimbo apparemment sans cervelle, ou Captain Handsome, le Don Juan de l'Espace⁶⁷⁵, tous deux des représentations stéréotypées et sans grand intérêt du point de vue de la question du genre.

Lorsqu'on lit la première partie du roman, l'un des premiers points que l'on constate est que les modifications du corps, dont nous avons déjà parlé, renforcent l'inscription dans une conception binaire du genre. En effet, les femmes arrêtent le vieillissement de leur corps à un âge de plus en plus jeune (à peine pubère) pour répondre à la pression sociale dont les hommes sont la source. Le personnage de Pink, qui s'est elle-même pliée à cette exigence, explique : "Women are just planets that attract the wrong species. [Men] use us up, wear us out, then cast us off for a younger model so that they can do it all again" (*SG*, 57). Hope Jennings commente cet aspect :

[...] rather than freeing women and men from those discourses dictating the terms of gender according to appearance, these have become even more rigidly fixed than before, stressing further the disparities between the physical expectations for the sexes. In other words, technological innovation has not by itself radically addressed or transformed the socio-

674 J. Winterson est une auteure engagée de ce point de vue et l'exemple le plus frappant de son œuvre peut être, de manière discutable, *Written on the Body*, dans lequel le fait d'ignorer si le personnage principal est un homme ou une femme est au cœur du récit. (Jeanette Winterson, *Written on the Body*, Jonathan Cape, 1992.)

675 "Handsome was part-swagger, part-chemist. He had girls and gold, but he had a poetic side too." (*SG*, 47.)

historical and cultural encodings of power because it continues to privilege male desires⁶⁷⁶.

Comme Abigail Rine l'affirme, l'hétéronormativité est à l'œuvre, puisque ce sont les corps des femmes qui sont modifiés pour répondre aux désirs des hommes⁶⁷⁷. Nous assistons là à une configuration classique où l'homme dominerait la femme, la technologie ne permettant pas de se libérer de cette domination, mais, au contraire, l'exacerbant. Il y a là une critique évidente de la part de Winterson qui ne voit pas la technologie comme libératrice, mais comme une expression du privilège masculin, au service de l'hétéronorme. Elle fait d'ailleurs dire à Billie que, dans cette société : "The future of women is uncertain" (SG, 22), ce qui souligne la position de domination des hommes. H. Jennings soulève l'aspect problématique de ce point, et, plus largement, du rapprochement dans le roman entre la domination de la femme et la domination de la planète :

Furthermore, in her representation of nature as inherently feminine or aligned with female interests, Winterson is at risk of repeating the same essentialist discourse that traps women in the mythologized space of being the bearers of embodied "truth." [...] there is no reason to believe that women are more likely to be in better touch with reality simply because they are in closer touch with nature, in itself an essentialist claim. Here Winterson herself has apparently fallen for the old (male) myth that women are "home" and thus embody a higher moral plane, which has been used as a justification for the paternalistic rationale of protecting women from the "sordid" realities of the world⁶⁷⁸.

De plus, le personnage de Billie vit sur une ferme, à l'écart de la ville, et donc plus proche de ses « racines ». On peut aussi y voir un retour à l'humain et à l'organique, par opposition aux machines. De plus, Billie refuse l'intervention de la technologie sur son corps et est présentée comme ayant un sens moral plus développé que ses compatriotes. Manfred, son patron plus âgé, et qui peut représenter la figure du père⁶⁷⁹, lui reproche sa différence⁶⁸⁰, comme pour tenter de la faire rentrer dans le droit chemin. Même si nous pouvons voir une maladresse dans cette association, nous comprenons que Winterson s'en sert pour proposer

676 Hope Jennings, "A repeating world': Redeeming the Past and Future In the Utopian Dystopia of Jeanette Winterson's *The Stone Gods*", *Interdisciplinary Humanities*, Fall 2010, Vol. 27, n°2, 137.

677 Abigail Rine, "Jeanette Winterson's Love Intervention: Rethinking the Future" in B. Davies et al. (eds.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture*, Palgrave Macmillan, 2011, 76.

678 H. Jennings, article cité, 143.

679 C'est d'ailleurs ce que recherchent en lui ses amants, plus jeunes : "Manfred is one of those confident men who have had themselves genetically Fixed as late-forties. [...] the lifestyles programmes are full of the appeal of the older man. Everybody wants one – young girls and gay toyboys adore Manfred". (SG, 9.)

680 Par exemple, quand il lui dit : "Billie, if you weren't so eccentric, you'd fit in better here. Why are you writing in a notebook? Nobody reads and write any more – there's no need. Why can't you use a SpeechPad like everybody else?" (SG, 8.)

une façon de résister à l'hétéronorme⁶⁸¹.

En fait, dans *The Stone Gods*, la résistance à la binarité du genre et à l'hétéronorme se joue au niveau de l'affirmation d'un sujet *queer*. Marily Farwell explique que le sujet postmoderne lesbien permet de créer une rupture : "[...] the postmodern lesbian subject is a figure of bodily and sexual Monstrosity intent on shocking a complacent society⁶⁸²". La société à laquelle elle fait allusion ici renvoie à la fois à celle du lecteur, et à celle des personnages. L'insertion de sujets lesbiens permettrait alors d'en briser simultanément les normes. Il faut toutefois rappeler que Jeanette Winterson rejette l'étiquette d'auteure lesbienne :

With regard to sexuality, Winterson's essay 'The Semiotics of Sex' makes plain that she regards the very notion of lesbian writing as imprisoning, characterising attempts to read her own work through lesbianism⁶⁸³.

La (relative) faible présence d'auteures lesbiennes reconnues dans le paysage littéraire contemporain, plus particulièrement britannique⁶⁸⁴, a contribué à inciter les critiques à lire les romans de Winterson principalement dans la perspective d'une écriture lesbienne, et nous pouvons comprendre la frustration et le rejet qui en résultent. C'est pourquoi nous pensons que la perspective de la théorie *queer* offre plus d'ouverture qu'une perspective lesbienne. La théorie *queer* s'appuie sur celles du féminisme et des *lesbian and gay studies*, mais tente de les dépasser, notamment en se fondant sur une remise en cause du concept d'identité. L'un des textes majeurs dans la construction de cette théorie, et, ce, parfois à la surprise de l'auteure, comme elle le signale dans la préface écrite presque une dizaine d'années après la première publication de l'ouvrage, est *Gender Trouble* de Judith Butler, dans lequel elle se dresse contre une lecture normalisante et naturalisante du genre⁶⁸⁵,

681 "Fiction, for Winterson, is the site to interrogate, subvert, and tamper with gender, identity and sexuality; her fiction is a serious invitation to readers to imagine the emancipation of 'normal' and 'natural' from the exclusive and totalizing domain of patriarchal and heterosexual authority." (Laura Doan (ed.), *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994, 154.)

682 Marily R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, NYU Press, 1996, 168.

683 Jago Morrison, "'Who Cares About Gender at a Time Like This?' Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson", *Journal of Gender Studies*, Vol. 15, n°2, July 2006, 170.

684 À part Jeanette Winterson, nous pouvons notamment citer Sarah Waters, Ali Smith et l'Irlandaise de naissance, Emma Donoghue.

685 "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being." (Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, 45.)

notamment en ce qu'il contribue à l'hétéronormativité des rapports sociaux⁶⁸⁶. Annamarie Jagose part de cette analyse pour tenter de définir le terme *queer*, à propos duquel elle écrit : "it radically erodes the last traces of an oppressive gender coherence⁶⁸⁷", et elle précise plus tard : "queer marks a suspension of identity as something fixed, coherent and natural⁶⁸⁸", deux aspects qui sont nécessaires pour analyser le roman de Winterson.

Dans *The Stone Gods*, le premier avatar de Billie est lesbien, le second (un homme) est homosexuel, et le troisième est indéterminé. Cependant, pour Abigail Rine, cela ne change pas, au contraire, son statut de personnage *queer* :

Billie is a queer heroine, not because she is a lesbian (though she is), but because she transgresses fundamental norms [...]. Queerness, for Winterson, is not simply non-heterosexuality, but that which intentionally challenges and exceeds the constraints of the normal⁶⁸⁹.

Le personnage de Spike, quant à lui, est d'abord bisexuel, puis homosexuel, et enfin lesbien. Plusieurs critiques soulignent l'importance du couple Billie/Spike, et Abigail Rine analyse d'abord leur dimension *queer* :

Perhaps Winterson's most significant parallel with Muñoz is her refusal to confine queerness to sexuality. [...] Her three pairs of Billie/Spike are queer in the sense of same-sex desire, but it is not only their sexuality that places them outside the normative order. [...] They are queer because they resist the constraints placed upon them, develop identities beyond the norm, take a critical stance toward repetitive, destructive social forces and develop love relations that exceed the categories and temporalities of the normative order. This queerness does not foreclose eroticism, but is not reduced to eroticism, either⁶⁹⁰.

Cette distinction nous permet d'insister sur le fait que la perspective *queer* s'inscrit dans un dépassement des dualismes qui n'est pas limité à la sexualité, comme pourrait le suggérer l'emploi de l'adjectif « lesbien ». Cependant, il ne s'agit que d'une question de terminologie, puisque les deux héroïnes (héros) incarnent aussi le sujet postmoderne lesbien tel qu'il est défini par M. Farwell : "The postmodern lesbian subject, then, is a consciously textualized construct that refutes the dominant images of woman as body⁶⁹¹". Elle ajoute :

686 "The disciplinary production of gender effects a false stabilization of gender in the interests of the heterosexual construction and regulation of sexuality within the reproductive domain." (*Ibid*, 184.)

687 Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, Melbourne, Melbourne University Press, 1996, 2-3.

688 *Ibid*, 98.

689 P. Waugh, article cité, 77

690 *Ibid*, 84.

691 Marily R. Farwell, *op.cit.*, 170.

The [postmodern] subject is intentionally fragmented, like the lesbian's dismembered body [...]. The lesbian narrative idealized by queer theory exhibits the playfulness, the disruptiveness, and the undecidability that the narrative system struggles in vain to control⁶⁹².

Cette analyse s'applique aux corps démembrés de Spike, et permet également de voir en quoi les instanciations en plusieurs incarnations des personnages de Billie et de Spike participent à leur constitution en tant que sujets postmodernes *queer*, et pourraient aussi constituer une caractéristique du sujet posthumain.

Hélène Machinal commente un autre aspect capital :

De même que les frontières opposant des catégories volent en éclat avec Cyborg, les enveloppes corporelles de Spike et Billy échappent à la fois à tout ancrage temporel (elles apparaissent dans trois temporalités différentes), à toute identité sexuelle ou générique (elles sont tour à tour homme ou femme, hétérosexuelles ou homosexuelles), à l'opposition homme/machine (on l'a vu, le couple est Cyborg), et, surtout, à la dichotomie corps/esprit (Spike passe du statut de corps-objet acquérant un esprit à celui d'esprit-esclave reprenant conscience du corps). Cette entité fluide et volatile qui échappe à la dichotomie corps/esprit et aux contingences de l'espace/temps est aussi liée à une réflexion qui lie art et politique⁶⁹³.

En s'appuyant sur le concept de Cyborg, que nous avons étudié au début de ce chapitre, Hélène Machinal montre en quoi l'association des deux personnages leur permet de dépasser les dualismes, et, peut-être, de se constituer en tant que sujet(s) posthumain(s).

Nous nous concentrons pour finir sur la figure de Spike, plus précisément comme tentative de dépassement de la binarité du genre. Si, pour Hope Jennings, il ne s'agit pas de parler de postgenre dans le roman, elle parle tout de même de Spike comme d'une alternative, utopique, aux incarnations genrées⁶⁹⁴.

La première fois que Billie voit Spike, elle la décrit de la façon suivante : "There's a robot with them – well, a Robo *sapiens*, incredibly sexy" (*SG*, 6), puis quelques pages plus loin :

Heartless. Gorgeous. Even so, I have never seen one as impressive as the one they took with them to Planet Blue. She was built especially for the job, but did she need to be so beautiful

692 *Ibid*, 172.

693 Hélène Machinal « "Queer fluid bodies" dans *The Stone Gods* de J. Winterson (2007) », in *Hybridités posthumaines – cyborgs, mutants, hackers*, Isabelle Boof-Vermeesse, Matthieu Freyheit et Hélène Machinal (eds), Paris, Éditions Orizons, 2018, 141.

694 H. Jennings, article cité, 143.

too? (SG, 15)

Dans les deux citations, Billie insiste sur la beauté physique de Spike qui possède un corps fondé sur la biologie féminine humaine. Le personnage questionne l'intérêt de cette apparence (les relations entre espèces étant interdites) puisque le but du Robo sapiens est de résoudre les problèmes que rencontre l'humanité. Cependant, même Billie ne peut s'empêcher de faire un commentaire sur sa beauté, ce qui montre que sa première impression du personnage est liée à son incarnation genrée (Billie étant homosexuelle).

Toutefois, selon H. Jennings, l'existence même de Spike permet de séparer le désir du corps féminin : "The possibility of (dis)locating female identities and desires outside of or beyond the body is explored in the text through the figure of Spike⁶⁹⁵". L'incarnation féminine de Spike a été choisie de manière plus ou moins arbitraire⁶⁹⁶ et lui a été de toute façon imposée. Au début du roman, Spike représente un objet de désir, pour le Capitaine Handsome notamment, et est utilisée à des fins sexuelles, comme nous l'apprenons dans cette conversation entre elle et Billie :

"[...] I'm assuming you're not talking sexual services here."

"What else is there to do in space for three years?"

"But inter-species sex is illegal."

"Not on another planet it isn't. Not in space it isn't."

"But you were the most advanced member of the crew."

"I'm still a woman." [...]

"So you had sex with spacemen for three years?"

"Yes. I used up three silicon-lined vaginas." (SG, 28)

Spike est un super-ordinateur, potentiellement capable de prouesses intellectuelles dépassant l'entendement humain, mais elle est ici réduite à son corps féminin, à son vagin, composé de pièces interchangeables⁶⁹⁷. Elle affiche une attitude pragmatique quand elle décrit la situation. La réplique "I'm still a woman" peut être interprétée de façon négative

⁶⁹⁵ *Ibid*, 137.

⁶⁹⁶ Cela reflète sans doute un choix conscient de la part des dirigeants de MORE, ce qui transparaît quand Spike dit : "I am programmed not to over-masculinize data. That has been a big mistake in the past". (SG, 145.) Nous retrouvons ici l'idée stéréotypée et problématique selon laquelle un principe féminin peut être associé à la Terre et à sa protection, tandis que le masculin jouerait un rôle automatiquement dominant et à terme néfaste pour la planète.

⁶⁹⁷ Ce qui rappelle les clones d'Ishiguro, bien que, pour des raisons évidentes, leur corps doive se confondre parfaitement avec le corps humain. De plus, les « pièces » manquantes de Spike peuvent être remplacées (et le sont), à l'inverse des clones de *Never Let Me Go*.

dans le sens où son statut de femme la placerait dans une position d'infériorité automatique vis-à-vis des autres membres masculins de l'équipage, mais nous pouvons aussi la lire comme une revendication de ses propres désirs sexuels, liés en l'occurrence à son identité incarnée. Le personnage de Spike, qui cherche à mieux comprendre l'humanité, voit les rapports sexuels comme une expérience humaine.

Plus tard dans la diégèse, elle entame une relation amoureuse avec Billie, mais celle-ci, qui tente de comprendre ses sentiments pour Spike, a du mal à accepter la véracité de ceux de Spike, et elle essaie de la faire rentrer dans les catégories binaires du genre :

“I don't want to get personal,” I said, “but I'll say it again – you are a robot. Do you want to kiss a woman so that you can add it to your database?”

“Gender is a human concept,” said Spike, “and not interesting. I want to kiss you.” She kissed me again. (*SG*, 63)

Ce que le personnage de Billie a du mal à comprendre, c'est que Spike transcende les catégories humaines qui forment notre lecture du monde. D'ailleurs, comme le Capitaine Handsome, Billie compare Spike à un territoire⁶⁹⁸ : “And I looked at Spike, unknown, uncharted, different in every way from me, another life-form, another planet, another chance” (*SG*, 74). Cette citation est problématique dans le sens où elle fait du corps féminin comme un territoire à conquérir. Toutefois, dans le cas de Billie, le masculin est soustrait de l'équation, ce qui reviendrait à éliminer le rapport dominant/dominé. De plus, Hélène Machinal rappelle qu'il s'agit d'un motif récurrent chez Winterson⁶⁹⁹. Elle explique également que « la construction générique de ces personnages ne dépend [pas] de leur relation sociale à l'homme, bien au contraire⁷⁰⁰ ».

En fait, dans la dernière partie du roman, le personnage de Spike se radicalise lorsqu'elle rejoint un collectif lesbien⁷⁰¹, et décide de quitter l'entreprise/le gouvernement MORE, qui est à l'origine de sa construction. Par cet acte, elle rejette les racines patriarcales de la société dont elle est issue, et choisit de vivre dans un espace marginal, qui correspond à son altérité. Le fait qu'elle choisisse de se joindre à une communauté sans

698 H. Hicks commente la ressemblance entre Billie et le Capitaine Handsome dans leur perception de Spike (H. Hicks, *op.cit.*, 97).

699 « Tout d'abord, le corps féminin devient la carte qui guide mais carte et corps deviennent aussi une seule et même entité où la force du désir permet enfin d'accéder au trésor enfoui, métonymie récurrente dans l'œuvre de Winterson, qui figure l'accomplissement du motif de la quête et la fusion avec l'être aimé. » (H. Machinal “Queer fluid bodies”, article cité, 135.)

700 *Ibid*, 137.

701 H. Hicks, *op.cit.*, 101.

hommes n'est pas anodin. Dans cette partie du récit, Spike n'a pas de corps (et n'en a jamais eu), mais elle revendique tout de même une identité et une orientation sexuelle, ce que H. Jennings commente ainsi : "Spike, who exists as pure consciousness [...], illustrates the capacity to continue being a desiring subject without the locus of the body⁷⁰²". Le personnage de Spike est donc bien la tentative la plus radicale de représentation de l'altérité dans le roman, et son identité sexuelle joue un rôle important dans son évolution. Par certains aspects, le roman proposerait une forme de récit d'apprentissage pour Spike dans sa dernière partie, et la conclusion est qu'il faut rejeter le modèle patriarcal et l'hétéronorme.

1.3. L'EXPÉRIMENTATION AVEC LE GENRE DANS ACCELERANDO

L'intrigue d'*Accelerando* se déroule dans une chronologie antérieure à celle de *Glasshouse*, et les deux romans proposent une réflexion très intéressante sur la question du genre, même si elle est développée plus en détails dans le second.

L'idée selon laquelle le genre n'est plus une donnée totalement fixe est suggérée plusieurs fois dans le roman. C'est le cas lorsque les personnages refusent d'attribuer un genre de façon arbitraire à d'autres : "At the next table, [there is] a person with makeup and long hair who's wearing a dress – Manfred doesn't want to speculate about the gender of these crazy mixed-up Euros" (A, 14). Outre le fait que cette scène est rétrospectivement ironique, puisque Manfred se travestit dans le deuxième chapitre, nous observons les prémisses d'un certain brouillage du genre, qui devient plus automatique à la fin du roman, c'est-à-dire plusieurs décennies plus tard, lorsque Sirhan parle avec sa grand-mère, Pamela, l'ex-épouse aux idées très conservatrices de Manfred :

She stands before Sirhan, craning her neck back to look up at him. 'My, what a tall boy you are.'

'Person,' he corrects, instinctively. 'I'm sorry, I shouldn't presume.'

'Person, thing, boy, whatever – you're engendered, aren't you?' she asks, sharply, waiting until he nods reluctantly. 'Never trust anyone who can't make up their mind whether to be a man or a woman,' she says gloomily. 'You can't rely on them.' Sirhan, who has placed his

702 H. Jennings, article cité, 138.

reproductive system on hold until he needs it, bites his tongue. (*A*, 281-282)

Dans ce dialogue, deux points de vue tout à fait divergents s'opposent, et, bien que Sirhan laisse sa grand-mère avoir le dernier mot, elle représente une génération dépassée (elle va d'ailleurs mourir sous peu car elle refuse de vivre éternellement). Le personnage de Sirhan, qui pourtant pourrait avoir une identité masculine forte (il a vécu de nombreuses vies en tant qu'homme, jamais en tant que femme), revendique le fait d'être une personne avant d'appartenir à un genre. La référence à la reproduction dans ce contexte montre également qu'il établit un lien direct entre le genre (social ?) et la biologie. Il est certes incarné, comme Pamela le souligne, mais cela ne constitue pas le noyau de son identité.

À plusieurs autres reprises, les personnages rejettent ouvertement les valeurs patriarcales traditionnelles, et Amber en est un exemple très parlant. En effet, pour aider un de ses compagnons de voyage, Sadeq, à sortir du coma, elle est plongée dans un espace virtuel et se retrouve dans un espace « rêvé » par celui-ci (tout en ignorant à ce moment qu'il s'agit de lui). Elle est agacée par le cliché de fantasme masculin dont elle est témoin :

The young and incredibly, classically beautiful woman in the bed looks at her vacantly, then rolls over on her side. She isn't wearing a stitch, she's completely hairless from the ears down, and her languid posture is one of invitation. 'Yes?' Amber asks. 'What is it?' The woman on the bed beckons to her slowly. Amber shakes her head. 'Sorry, that's just not my scene.' She backs away into the corridor, unsteady in unaccustomedly high heels. 'This is some sort of male fantasy, isn't it? And a dumb adolescent one at that.' (*A*, 240)

Au début de la citation, Amber pense faire face à de vraies personnes, et son rejet est poli : elle s'excuse d'ailleurs auprès de la jeune femme, offerte dans une pose lascive, qui reprend l'imaginaire du harem. Rapidement, elle se rend compte qu'il ne s'agit que d'une projection vide qui émane de l'imagination de quelqu'un d'autre. Dès lors, son attitude devient plus méprisante, et quand elle trouve enfin son ami, elle ne se prive pas de lui faire part de ce qu'elle en pense.

Dans la dernière partie du roman, Amber remarque : "The echoes of patriarchy are still with them today" (*A*, 374). Il faut comprendre cette citation à la fois de manière imagée : la société posthumaine de Vénus sur laquelle elle vit découle de celle, autrefois patriarcale, de la Terre, mais également de manière littérale, puisque des copies de personnages historiques ressuscités en gonflent les rangs, et rechignent à adopter une

attitude plus ouverte sur la question du genre, ce qui pousse Amber à dire : ‘I swear if I get one more superstitious, woman-hating clergyman, I’m going to consider prescribing forcible gender reassignment surgery’ (A, 374). S’il est déjà possible d’avoir recours à ce type d’opération dans le monde réel, cela reste très contrôlé et concerne un nombre limité de personnes. Or, cette citation montre bien la banalité de l’opération dans le monde d’Amber.

Le personnage de Manfred est codé comme féminin, ou du moins *queer*, dans ses relations sentimentales et sexuelles. Au début du roman, il vit une relation sado-masochiste dans laquelle il est soumis à Pamela, schéma qu’il reproduit lorsqu’il rencontre Annette et qu’elle prend le rôle dominant dans leur couple. L’inversion des genres est présentée de façon évidente, comme en témoigne le passage suivant :

She kisses him and slides his glasses and earpieces off his head so that he’s *really* naked, sits on his lap, and fucks his brains out again, and whispers in his ear that she loves him and wants to be his manager. Then she leads him into her bedroom and tells him exactly what she wants him to wear, and she puts on her own clothes, and she gives him a mirror with some white powder on it to sniff. When she’s got him dolled up they go out for a night of really serious clubbing, Annette in a tuxedo and Manfred in a blond wig, red silk off-the-shoulder gown, and high heels. (A, 53)

Le personnage d’Annette a véritablement l’ascendant sur Manfred, ce qui est souligné par la construction des phrases : le pronom ‘she’ est le sujet de chacune d’entre elles dans le paragraphe, c’est bien elle qui est à l’origine de l’action. Manfred en est toujours l’objet, et l’emploi de ‘dolled up’ renforce sa position passive et féminine. Il est d’ailleurs intéressant de noter qu’Annette, comme Pamela avant elle, joue un rôle fondamental dans sa vie professionnelle à partir de ce moment, et exerce un fort contrôle sur ce plan. Le travestissement est aussi un moyen de perturber la binarité du genre, mais Stross suggère rapidement qu’il ne faudrait pas prendre ce renversement des genres trop au sérieux, puisqu’à la suite de cette soirée, dans une scène vaudevillesque, Manfred parvient à échapper à un contrôle judiciaire justement parce qu’il est travesti et que les autorités, qui recherchent un homme, ne le reconnaissent pas (A, 54).

Il faut préciser que la séparation de Pamela et de Manfred est due en grande partie à une entité extraterrestre qui se fait passer pour un chat robotique, Aineko, et qui brouille littéralement le genre de Pamela aux yeux de Manfred lorsqu’il décide de manipuler celui-

ci pour qu'il la quitte définitivement :

Pamela is wearing a very short, very expensive dress, the kind of weapon in the war between the sexes that ought to come with an end-user certificate: But to his surprise it has no effect on him. He realizes that he's completely unable to evaluate her gender, almost as if she's become a member of another species. (*A*, 70)

Il n'est pas étonnant que Pamela, avec ses idées conservatrices, cherche à évoquer une image classique de femme fatale. Aucun des personnages ne l'apprend avant la fin du roman, mais Aineko joue avec la perception du genre, comme s'il était un pion dans une partie d'échecs, et la manœuvre de Pamela se heurte à un mur. Il⁷⁰³ déclare ironiquement à la fin du roman : 'Raising new generations of Macxs has been a good hobby, you make interesting pets' (*A*, 430). Aineko se compare à un éleveur d'animaux d'une espèce inférieure à la sienne, et qu'il aurait fait s'accoupler à sa guise pour obtenir le meilleur spécimen possible, selon lui. Aineko a donc manipulé l'identité sexuelle et la sexualité des personnages, ce qui permet d'en souligner le caractère arbitraire.

Dans la société posthumaine en construction d'*Accelerando*, l'identité sexuelle a perdu peu à peu son importance, comme nous pouvons le constater dans cette scène qui se déroule à la fin du roman dans un espace virtuel où vit un des avatars adultes du jeune Manni, l'enfant de Sirhan : "He's expecting a visit from a couple of call girls – themselves the gamespace avatars of force-grown adult ghosts whose primaries may not be adult, or female, or even human" (*A*, 411). Dans les espaces virtuels, les personnages peuvent revêtir les avatars de leurs choix, ce dont ils se servent pour illustrer différentes facettes de leurs personnalités, qui mènent parfois des vies séparées (ce qui correspond à une forme d'ubiquité). Le genre est perçu comme une donnée modifiable, et sans grand intérêt, pour le jeune Manni.

Un passage d'*Accelerando* révèle la complexité de l'expérimentation avec le genre qui se joue au sein du roman : le fantasme partagé d'Amber et Pierre et ses conséquences, dans le quatrième chapitre.

Cette scène a lieu en plein milieu de la narration, qu'elle interrompt presque

703 Stross utilise le pronom neutre « it » pour parler d'Aineko, et son identité sexuelle n'est jamais dévoilée, peut-être par absence d'intérêt. Son corps est souvent celui d'une chatte : "A ginger-and-brown cat – who has chosen to be female, just to mess with the heads of those people who think all ginger cats are male". (*A*, 163.)

brutalement. Elle compose un bloc séparé du reste du texte, par une ligne blanche au début, et des astérisques à la fin. Elle ne fait d'abord pas sens dans le contexte, puisqu'à ce moment de la diégèse, les personnages sont à bord du vaisseau *Field Circus*, en direction du routeur qui a transmis une communication extraterrestre. La scène commence ainsi : "Night and revelry rule outside the castle. The crowds are drunken and rowdy on the eve of the St. Bartholomew's Day massacre" (A, 183), et se poursuit par la description du décor moyenâgeux. L'espace dans lequel les personnages évoluent étant modifiable à souhait puisqu'il s'agit d'une réalité virtuelle, la scène n'est pas si étonnante que cela, d'autant plus que Amber a déjà montré qu'elle aimait ce type de décor. Cependant, la première différence est que les personnages ne sont jamais nommés dans ce passage, et ce n'est que plus tard, quand Pierre et Amber l'évoquent, que nous apprenons qu'il s'agissait d'eux (A, 197). Dans la citation suivante, les personnages apparaissent :

Meanwhile a lover steals up a tightly-spiraling stone staircase in the near dark; his goal, a prearranged rendezvous. [...] *Why am I doing this?* he wonders. This is so unlike him, this messing around – [...] He sees her waiting for him in the doorway. [...] She's the magnet for his reality, impossibly alluring, so tense she could burst. 'Is it working for you?' she asks. (A, 183⁷⁰⁴)

Le personnage masculin rejoint le personnage féminin, en rejouant la scène traditionnelle du héros qui grimpe dans une tour sauver la princesse. Nous trouvons la première irruption du « réel » dans cette scène fantasmée lorsque le personnage féminin demande à l'autre si tout est conforme à ses attentes, ce qui confirme qu'il s'agit bien d'une sorte de jeu de rôle répondant à des critères prédéterminés.

Dans l'espace virtuel du vaisseau, tout type d'interaction relève en quelque sorte du jeu de rôle, un ou plusieurs des personnages déterminant le décor, tous choisissant la forme qu'ils auront. Toutefois, cette dimension est encore plus présente dans ce scénario qui correspond à l'aboutissement d'un fantasme sexuel, et qui fait partie des pratiques du couple : "They've experimented with gender play, trying on the extreme dimorphism of this period as a game, but this is the first time they've done it this way" (A, 183). La réalité virtuelle qu'ils habitent leur permet de dépasser les limites du monde physique, et de jouer avec de multiples critères, le genre en étant un parmi d'autres⁷⁰⁵.

Dans la suite de l'extrait, les personnages ont un rapport sexuel au cours duquel

704 Italiques dans le texte.

cette expérimentation avec le genre devient plus évidente :

She leans against him, feeling his erection. ‘So this is how it feels to be you,’ she says wonderingly. [...] The flood of new sensations – rerouted from her physiology model to his proprioceptive sensorium – has taken hold. [...] He nearly faints with the rich sensations of her body – it's as if he's dissolving, feeling the throbbing hardness against his groin [...].

Somehow he ends up on top of her, hose down around his ankles, skirts bundled up around her waist; she kisses him, grinding her hips against him and murmuring urgent nothings. Then his heart is in his mouth, and there's a sensation like the universe pushing into his private parts, so inside out it takes his breath away. It's hot and as hard as rock, and he wants it inside so badly, but at the same time it's an intrusion, frightening and unexpected. He feels the lightning touch of his tongue on her nipples as he leans closer, feels exposed and terrified and ecstatic as her private places take in his member. As he begins to dissolve into the universe he screams in the privacy of his own head, *I didn't know it felt like this* – (A, 183-184⁷⁰⁶)

Il semble que les personnages font l'expérience de l'acte sexuel dans le corps de l'autre, mais en même temps, certains éléments brouillent la lecture du passage. Ainsi, la référence des pronoms féminins et masculins n'est pas toujours claire, dans le sens où nous ne savons pas si les personnages sont véritablement dans le corps de l'autre, ou si seules les sensations qu'ils éprouvent sont ressenties par l'autre. L'emploi du verbe “to dissolve” à deux reprises souligne l'idée selon laquelle les personnages se fondent l'un dans l'autre, et peut donner lieu à une interprétation un peu inquiétante de la scène, dans laquelle Pierre perdrait une part de lui-même. Immédiatement à la suite de ce paragraphe, les pronoms “she” et “he” font de nouveau clairement référence, respectivement, à Amber et à Pierre :

Afterward, she turns to him with a lazy smile, and asks, ‘How was it for you?’ Obviously assuming that, if she enjoyed it, he must have, too.

But all he can think of is the sensation of the universe thrusting into him, and of how *good* it felt. All he can hear is his father yelling (‘What are you, some kind of queer?’) – and he feels dirty. (A, 184⁷⁰⁷)

La scène se finit ainsi, abruptement, alors que nous entrevoyons les raisons, ancrées dans l'histoire personnelle de Pierre, qui contaminent cette expérience pour lui. Il montre plus

705 Dans une analyse de *Neuromancer* de Gibson, Graham Murphy commente le rôle du cyberspace en citant Cavallaro : “The queer obstacles to heteronormative closure throughout the novels extend to the online medium itself. Dani Cavallaro writes that ‘a number of critics have proposed that cyberspace is indeed a body, despite its apparent immateriality, not only because of its commodified status but also because of its sensuous qualities’ (102)”. (Graham J. Murphy, “Stray Penetration and Heteronormative Systems Crash: Queering Gibson” in *Queer Universes, op.cit.*, 13.)

706 Italiques dans le texte.

707 Italiques dans le texte.

tard qu'il a conscience du poids de son histoire et de sa relation avec son père, mais le couple de Pierre et Amber a du mal à surmonter cette difficulté⁷⁰⁸. Cette situation rappelle la remarque d'Amber sur les « échos du patriarcat⁷⁰⁹ » (A, 374), ici incarnés de manière plus personnelle dans la figure du père de Pierre. Si pour ce dernier le mot *queer* était une insulte, la relation de Pierre et Amber peut tout de même être qualifiée par ce terme.

Enfin, nous apprenons dans la dernière partie du roman que chaque amant conserve une empreinte de l'autre en lui :

[Pierre] carries a little homunculoïd around in his society of mind, a model of Amber far more accurate and detailed than any pre-upload human could possibly have managed to construct of a lover. (For her part, Amber keeps a little Pierre doll tucked away inside the creepy cobwebs of her head, part of an exchange of insights they took part in years ago. But she doesn't try to fit inside his head too often anymore – it's not good to be able to second-guess your lover every time.) (A, 284)

Cette description se rapproche des concepts d'*anima* et d'*animus* développés par Jung⁷¹⁰. Cependant, là où, pour Jung, l'*anima* correspond à la part de féminité en l'homme d'un point de vue psychologique, ici, la présence d'une version d'Amber en Pierre est indépendante de sa psyché.

L'exemple de ce couple s'inscrit dans une histoire personnelle douloureuse et complexe⁷¹¹. Il permet de montrer la multiplication des possibilités liées aux avancées technologiques, et en particulier à la virtualisation. Cependant, il faut rappeler que la question du genre n'est jamais traitée de manière frontale dans le roman, et que les exemples que nous avons pris restent en périphérie de l'intrigue.

708 “‘I don't know why you've been avoiding me.’ She starts to take a step forward, then stops and bites her lip. *Don't do this to me!* he thinks. ‘You know it hurts?’ ‘Yes.’ That much of an admission hurts him, too. He can hear his father yelling over his shoulder [...]. ‘I didn't – I have some issues.’ ‘It was the other night?’ He nods. [...] ‘It made me uncomfortable,’ he mumbles into her hair. ‘Need to sort myself out.’” (A, 197, italiques dans le texte.)

709 Nous traduisons.

710 C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, trad. Roland Cahen, 1973, 179-181.

711 Par ailleurs, Pierre est un personnage fragile psychologiquement, et nous découvrons plus tard que sa version originale, incarnée physiquement (séparée de sa version virtuelle engagée à bord du *Field Circus*) s'est suicidée peu de temps après le départ du vaisseau. (A, 307.)

1.4. L'AFFRANCHISSEMENT DU GENRE DANS GLASSHOUSE ?

Dans *Glasshouse*, la question de l'identité sexuelle est au cœur de l'intrigue. Ainsi, dans la société dépeinte par Stross, les individus peuvent changer de sexe quand ils le souhaitent⁷¹². Bien que cet aspect s'inscrive clairement dans une tentative de dépassement du genre, il paraît nécessaire de s'intéresser au traitement du sexe, ou plus précisément du genre, dans cette société, notamment grâce à ses héros/héroïnes.

Le personnage principal de *Glasshouse* est Robin/Reeve, un protagoniste qui revêt plusieurs corps/identités au cours du récit et dont les deux principales sont Robin, un homme, et Reeve, une femme. Dans le roman, le corps n'est pas une donnée fixe, c'est-à-dire que les personnages peuvent en changer quand ils le souhaitent et qu'ils peuvent être parfois de sexe masculin et parfois de sexe féminin, comme cela se produit pour Robin/Reeve dans le récit. Le lecteur s'aperçoit rapidement que le rapport à la corporéité est très différent de ce que nous connaissons, comme quand Robin se fait la réflexion suivante à propos de son corps précédent : "I can't even remember what sex I was, or how tall" (*Gl*, 7). Le sexe n'est pas présenté comme un élément fondamental de l'identité puisqu'il est placé au même niveau que la taille. Par conséquent, il ne s'agit pas d'une de ses caractéristiques dominantes dans cette société.

En fait, le corps qu'un personnage revêt relève plus de l'ordre de l'accessoire que de l'identité. Quand Robin se décrit, il emploie un vocabulaire méthodique et précis, apparemment sans jugement de valeur : "I'm in male orthohuman form right now, orthodox product of natural selection. This shape feels right to me" (*Gl*, 12). Robin semble avoir choisi cette enveloppe corporelle pour son confort personnel, mais encore une fois, celui-ci n'a pas une importance capitale. On peut rapprocher cet aspect de l'analyse que Guy Davidson fait du roman de Delany, *Trouble on Triton*⁷¹³ :

On Triton, the social identities of gender and race have been radically de-essentialized, decoupled from the bodies that are generally supposed visibly to indicate them. As Edward

712 Pour Wendy Gay Pearson, tout l'intérêt d'une lecture *queer* des textes de science-fiction réside dans leur capacité à inventer de nouveaux modes de pensées : "In thinking about the application of queer theory to science fiction, what is apparent is not only sf's ability to think outside mimetic reproductions of contemporary reality, but also its capacity to fulfil at least part of Michel Foucault's call to 'free thought from what it silently thinks, and so enable it to think differently' (*Use of Pleasure* 9)." (Wendy Gay Pearson, *op.cit.*, 3.)

713 Samuel R. Delany, *Trouble on Triton*, (1976), Middleton, Wesleyan University Press, 1996.

Chan notes, in the novel, gender and race are largely rendered as (one might almost say *reduced to*) ‘surfaces’, or configurations of ‘visible markers’ (Chan 190), and thereby aligned with the more obviously cosmetic, and even more easily rearranged, significations of identity such as dress and adornment⁷¹⁴.

Le corps-surface peut donc être personnalisé (*customisé*), et les marqueurs de genre ne sont que des accessoires comme les autres.

Cependant, il nous faut tout de suite repréciser que, dans le roman de Stross, Robin ne choisit pas de devenir Reeve, mais que c’est une identité/un corps qui lui sont imposés et voici sa première réaction quand il se rend compte qu’il est dans un nouveau corps :

Your body is –
Wrong.

[...] as I hit the wall I realize *I’m too short*. I’m still at the stage of feeling rather than thinking. [...] *my hips are too wide* [...] There’s something else, too. My arms feel – odd, not wrong, just different. I lift a hand and put it in my lap, and my thighs feel too big, and then there’s something else. *Oh*, I realize, sliding my hand between my legs, *I’m not male. No, I’m female*. I raise my other hand, explore my chest. *Female and orthohuman*.

This in itself is no big deal. I’ve been a female orthohuman before; I’m not sure when or for how long, and it’s not my favorite body plan, but I can live with it for the time being. What makes me freak and stand up again, so suddenly I get black spots in my visual field and nearly fall over, is the corollary. *Someone tampered with my backup!* And then the double take: *I am the backup*. Somewhere a different version of me has died. (*Gl*, 39)

Ce qui frappe dans ce passage, c’est que se retrouver dans un corps féminin ne semble pas du tout poser problème au personnage. Nous observons encore une fois la description méthodique qui lui est dévolue, quand Robin procède à son examen rapide pour déterminer quels éléments physiques il a à sa disposition. D’ailleurs, on apprend même que Robin a déjà été une femme dans le passé, ce qui montre bien que le sexe d’une personne est une composante très fluide de cette société. En réalité, ce qui pose problème, c’est bien le corps (“wrong”), mais en aucun cas pour son aspect physique. La complication vient du fait que ce dernier n’a pas été choisi par Robin et qu’il pense alors que son identité a été piratée⁷¹⁵.

Bien que dans la société de *Glasshouse* les corps ne soient plus déterminés une fois pour toute et que le sexe ne soit plus un critère de définition des individus, Stross place la

714 Guy Davidson, “Sexuality and the Statistical Imaginary in Samuel R. Delany’s *Trouble on Triton*” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 106.

715 Bien que l’on apprenne très rapidement qu’il n’y a pas eu piratage, il reste cependant un sentiment de distanciation entre Robin et Reeve qui vient probablement du fait que son corps/identité a été changé(e) si brusquement.

question du genre au centre de l'intrigue du roman. En effet, la raison pour laquelle Robin se retrouve dans le corps de Reeve est qu'il a accepté de faire partie d'une expérimentation menée, soit-disant, par des scientifiques. Ceux-ci prétendent recréer une société telle qu'il pouvait en exister pendant « l'âge sombre » ('the dark age'), une période s'étendant des années 1950 aux années 2040. Pour les besoins de cette expérimentation, Robin devient Reeve, et vit avec son mari, Sam, un autre participant au projet.

Lorsque la société YFH est présentée aux participants, ses dirigeants insistent sur l'importance des rituels sociaux et sur le rôle du hasard (l'héritage génétique par exemple)⁷¹⁶. Reeve questionne très rapidement le bien-fondé des sources sur lesquelles se basent les scientifiques :

“We've got these reference texts in our tablets, all this stuff about how it's a genetically determinist society and there are all these silly customs, but I don't see how that can affect us unless we let it. All societies have some degree of flexibility, but these guys have just picked the first narrowly normative interpretation that came to hand. If you ask me, they're just plain lazy.” (*Gl*, 67)

Le personnage rejette clairement l'idée d'une société aussi normative, et refuse même de croire qu'ils ont correctement compris les sources qu'ils ont utilisées.

Cet aspect est contestable : le lecteur s'aperçoit assez rapidement que la société YFH ressemble en fait à une émission de télé-réalité (sans public), avec, par exemple, des participants⁷¹⁷, des contrats qui détaillent le « rôle » qu'ils vont jouer⁷¹⁸, le fait qu'ils soient surveillés (filmés ?) presque en permanence, ou encore un système de points basés sur leurs actions.

Nous percevons rapidement une distance physique, et psychologique, entre Robin et Reeve, par exemple quand Robin décrit le couple Sam/Reeve :

Reeve and Sam Brown – not their, our, real names – are a middle-class couple circa 1990-2010, from the middle of the dark ages. They are said to be “married,” which means they live

716 “The society you're going to live in was formal and highly ritualized, with much attention paid to individual relationships and status often determined by random genetic chance. The core element in this society is something called the nuclear family. It's a heteromorphic structure based on a male and a female living in close quarters, usually with one of them engaging in semi-ritualized labor to raise currency and the other preoccupied with social and domestic chores and child rearing.” (*Gl*, 48.)

717 “Dear Participant, Thank you for consenting to take part in the Yourdon-Fiore-Hanta experimental polity project.” (*Gl*, 41.)

718 “I signed a contract, and it says here I'm committed to living in YFH-Polity under an assumed identity, name of Reeve, for the next... hundred megaseconds?” (*Gl*, 42.)

together and notionally observe a mono relationship with formal approval from their polity's government and the ideological/religious authorities. It is a publicly respectable role. (*Gl*, 55)

L'emploi du pronom "they" renforce cette distance, même si le personnage tente de se reprendre une fois en disant "our". Cet extrait met en évidence le caractère artificiel de l'expérimentation. D'ailleurs, Reeve insiste souvent sur le fait qu'elle joue un rôle au sein de cette société⁷¹⁹. La société YFH est fortement réglementée, et les personnages ont peu de liberté d'action. En effet, ils doivent observer des comportements qui leur permettent d'avoir l'approbation des dirigeants. Le fait qu'il s'agit d'un rôle « public » est aussi mis en avant, et laisse déjà présager l'importance de faire comme tout le monde.

Reeve a, en fait, beaucoup de mal à accepter, non pas nécessairement le fait d'être une femme (ou de jouer le rôle d'une femme), mais de ne pas être traitée à l'égal des hommes. Plusieurs fois, elle insiste notamment sur l'absurdité et la dimension arbitraire de cette société supposée recréer l'âge sombre, par exemple, quand elle lit un document qui détaille la répartition des rôles selon le genre :

Domestic duties: the people of the dark age, when living together, apparently divides up work depending on gender. Males held paid vocations; females were expected to clean and maintain the household, buy and prepare food, buy clothing, clean the clothing, and operate domestic machinery while their male worked.

"This is crap! [...] It's straight out of the most primitive nontech anthro cultures. *No* advanced society expects half of its workforce to stay home and divides labor on arbitrary lines. I don't know what their source for this rubbish is, but it's not plausible." (*Gl*, 59)

Pour Reeve, une société qui séparerait les rôles sur la base du genre ne peut pas être civilisée, et elle insiste sur la dimension primitive d'une telle répartition. De plus, la liste des tâches associées aux femmes montre la futilité et le côté terre-à-terre de leur rôle. Reeve défend donc vivement l'idée que le genre ne peut pas être un critère de définition valide au sein d'une société évoluée.

Le système des points, que nous avons évoqué précédemment, renforce la position d'infériorité des femmes, comme quand Cass dit à propos de Mike : "He says that for maximum points the female must obey the male and, if I don't do what the guidelines say, he'll beat me up" (*Gl*, 69). Puisque l'expérimentation suit les codes d'une sorte de jeu, cela justifie, pour la plupart des participants, le fait de se plier aux règlements et d'accepter la

719 "If I'm going to settle down a bit, I need to take care of that – it's part of the role I'm playing – so I move everything to the kitchen and start cycling them through the dishwasher." (*Gl*, 256.)

division homme/femme et la domination masculine. Cela renforce aussi l'apparition de comportements grégaires, les points distribués étant partagés par un groupe de personnes. Ainsi, à part Reeve (et Janis), les personnages qui ont des identités féminines ne se rebellent jamais contre le système, et même, au contraire, s'assurent que tout le monde se plie aux règles pour gagner le maximum de points (les points sont censés se transformer en somme d'argent à la fin de l'expérimentation)⁷²⁰. Cette dimension souligne le manque d'empathie entre les participants qui préfèrent penser à leur gain personnel plutôt qu'au bien collectif.

Dans *Glasshouse*, la redécouverte du genre et des rôles qui y sont liés est fréquemment associée à l'usage de stéréotypes. Par exemple, Sam, le mari de Reeve, est un personnage incapable de faire la cuisine et qui préfère se mettre devant la télévision quand il rentre du travail, de préférence pour regarder des émissions de sport (*Gl*, 106). L'utilisation de ce cliché est d'autant plus ironique que Reeve était, à l'origine, un homme, et Sam, une femme, ce qui permet d'insister sur le fait que les rôles associés au genre sont arbitraires et illogiques. Stross s'en amuse d'ailleurs, en détournant les rôles hétéronormés, comme on peut le voir dans ce passage :

I even gained a couple of points last week for my weaving. I laboriously hand-wove a Faraday cage lining for my shoulder bag right under their noses, and they treated it as if I was diligently practicing a traditional feminine craft! (*Gl*, 167)

Le tricot, activité traditionnellement féminine, est complètement détourné de son rôle initial, puisqu'au lieu de limiter la femme à une activité domestique qui l'associe aux tâches ménagères et à la tenue de la maison, Reeve s'en sert pour construire une sorte d'arme qui va lui permettre de se rebeller contre l'ordre établi. Ce passage illustre combien il est facile pour les personnages de lutter contre le système en place et Reeve incarne la possibilité de son renversement.

De même que Robin se retrouve piégé dans le corps de Reeve, Kay, un personnage féminin au début du roman, se retrouve piégée dans celui de Sam. Cependant, les

⁷²⁰ On peut constater cet instinct grégaire dans ce passage : “‘She told me Mick’s threatening to hurt her,’ I say. [...] ‘So?’ Jen stares right back at me, and there’s a cold core of steel behind her expression: ‘What business of ours is it? What’s between a wife and her husband is private, as long as it doesn’t threaten to drag our points down or get our whole cohort in trouble. Apart from the other thing, of course.’ ‘What other -’ Angel cuts in. ‘You get social points for fucking,’ she says, her voice self-consciously neutral.” (*Gl*, 81.) Cet extrait souligne le fait que les femmes ne veulent pas changer le système qui les entoure, et sont plus intéressées par le nombre de points qu’elles gagnent que par le bien-être des autres participants.

conséquences sont bien plus graves pour Kay que pour Robin. En effet, dès le début de l'expérimentation, Reeve se rend compte de l'inconfort de Sam :

It's hard to read his expression – the black mane of fur around his mouth obscures the muscles there – but he doesn't look happy. In fact, if the floor opens up beneath his feet and swallows him, he'll probably smile with relief. (*Gl*, 53)

Sam est un personnage difficile à lire puisque la description indique que son visage ne laisse pas deviner ses émotions. D'ailleurs, Reeve n'apprendra pas que Sam est Kay avant le milieu du roman, ce qui souligne la tendance du personnage à cacher qui il est et ce qu'il ressent. Dans ce passage, l'idée de disparition (en se faisant avaler par le sol) est associée à un sentiment de soulagement. Cet aspect régressif montre bien la difficulté qu'a le personnage à s'accepter.

Nous comprenons très vite dans la diégèse que cet inconfort est dû au corps qu'il est forcé d'habiter à ce moment. D'ailleurs, Sam lui-même reviendra sur ces premiers moments passés dans le corps de Sam au cours d'une discussion avec Reeve quand les deux personnages essaient de renouer :

"I knew who you were almost from the beginning." [...] "I think I was in shock at first. You seemed so dynamic and confident and self-possessed before – it was bad enough waking up in that room and finding I was this enormous bloated shambling thing, but then to see you like that, it really scared me. [...] I nearly killed myself on the second day, but you didn't notice." (*Gl*, 170)

Cette description montre son dégoût pour son corps ("enormous bloated shambling thing"), et indique qu'il était prêt à se suicider. Cette révélation est d'autant plus marquante que Reeve, et de fait le lecteur, ne se rend jamais compte que Sam ne va pas bien, tout comme Reeve n' imagine jamais qu'il puisse être Kay. Cela souligne l'incapacité de Sam à communiquer, et à construire une relation lorsqu'il est dans un corps qu'il méprise.

Nous apprenons plus tard que Sam a un réel problème psychologique, et qu'il ne supporte pas de posséder un corps masculin, plutôt massif et puissant⁷²¹. Contrairement à

721 "I really don't like that," he says, miserably, a wave of his hand encompassing everything from his body outward. "I've – they should have spotted it. I don't feel right when I'm big and slow and *fixed*. I mean, they can patch it temporarily but I don't like that, either, it's easier just not to be. Only they didn't even give me a, a –" He's breathing too fast. [...] "You've got a big-body dysphoria, haven't you?" He nods. "Figures." Kay spent a whole lifetime as an alien, didn't she? And kept changing bodies, as if she couldn't quite settle on a form that she felt comfortable in." (*Gl*, 194.)

Reeve, qui, si elle n'apprécie pas trop son corps, apprend à s'en servir et le façonne du mieux qu'elle peut, Sam semble incapable de surmonter le traumatisme qu'avoir un tel corps lui inflige. Alors que la relation qu'il entretient avec Reeve est de plus en plus intime, il lui confie la raison de ce rejet d'un corps trop puissant :

“Before the war, I looked pretty much the way you do now. The Nation upgraded me, turned me into a combat ogre – and put me on occupation duty. You know what they called us? Rape machines. If you want to break someone's will to resist, you can go via the brain, but if the netlink's been fried by EMP, you have to get physical. They gave us penises with backward-facing spines, you know that? We did... terrible things.” [...] “Things that left me ashamed to be human. Or male.” (*GI*, 263)

La phrase “the Nation upgraded me” souligne la passivité de Sam dans ce processus (et au-delà, de tous les individus dans sa situation). Son histoire sous-entend qu'il était impuissant face à ce changement, et qu'il l'a subi en tant que victime. Cependant, le fait qu'il ait accepté de faire partie de l'expérimentation YFH, une expérimentation ou, une fois encore, il perd le contrôle de son corps, indique que la situation est plus complexe que cela.

La description qu'il fait de ses actions pendant la guerre marque une distance, une impossibilité d'accepter ce qu'il a fait quand il était dans ce corps. Cette dimension est assez paradoxale car Sam semble à la fois ne pas pouvoir se supporter à cause de ses actions antérieures, mais aussi en attribuer la responsabilité au corps qu'il possédait, entraînant un rejet, et le plaçant dans une position mentale fragile. Sa décision de ne pas effacer ces souvenirs, alors que la technologie le lui permet, montre par ailleurs qu'il est incapable de les laisser derrière lui, et qu'il reste dans un état de culpabilité et de honte constant. Il est aussi incapable de complètement assumer ses actes, comme on peut le voir dans la phrase : “We did... terrible things”, phrase qu'il ne peut d'abord pas compléter comme l'indique l'usage des points de suspension, puis qu'il complète de façon très sommaire. La dernière phrase de la citation souligne sa difficulté à continuer à vivre avec la culpabilité qu'il ressent, ainsi que son rejet de sa propre humanité⁷²², ou au moins de sa masculinité, qu'il associe directement à ses actions pendant la guerre. Nous comprenons aussi pourquoi il préfère être dans un corps féminin, similaire à celui qu'il avait avant la guerre. Il souhaite ainsi retourner à un état qui représente une certaine pureté, comme si un

⁷²² Il passe d'ailleurs plusieurs décennies dans un corps de goule avant de pouvoir avoir un corps humain à nouveau.

corps innocent pouvait alléger la culpabilité de son esprit⁷²³.

À la fin du roman, Sam sacrifie son corps sans aucun regret, et en reprend un féminin, ce qui joue très clairement sur son esprit : “[Kay]’s been a lot happier since she stopped being Sam” (*Gl*, 333). Ainsi, le bonheur d’un personnage est complètement lié à son incarnation physique, dans une approche plutôt paradoxale puisque celle-ci est censé ne plus jouer un rôle capital, notamment dans une perspective postgénée qui se revendiquerait de son dépassement. L’exemple de Sam est particulièrement intéressant car il montre en quoi le corps peut être une prison pour l’esprit et en quoi s’en libérer, ou le dépasser, permet de prendre le contrôle de son existence, ce qui est au cœur de l’essence d’un personnage postgéné.

Cependant, dans son analyse de *Trouble on Triton*, G. Davidson soulève un point tout à fait pertinent lorsqu’il parle du personnage de Bron :

Notably, for instance, Bron comes to realize that simply changing his gender through technological intervention can never transform him totally into a woman, in the sense of providing him/her with a feminine subject position that is grounded in a personal history. [...] The reference here to the significance of an underlying embodied history complicates the emphasis on the superficiality and fluidity of identity that elsewhere characterizes the novel, suggesting a continuity of the person not unlike that associated with the ‘centred subject’ of modernity (F. Jameson, *Postmodernism* 15⁷²⁴)⁷²⁵.

Cette analyse s’applique au personnage de Sam/Kay qui doit retourner à une identité féminine antérieure parce qu’il est incapable de vivre dans un corps masculin. Le genre demeure une caractéristique que l’on peut modifier, mais il faudrait également la comprendre comme faisant partie intrinsèque de ce qui constitue un individu en tant que sujet. Finalement, c’est bien la possibilité de choisir qui est au cœur de la construction ou des tensions qui sont propres à l’imaginaire du sujet posthumain. On peut parler de condition postgénée puisque les personnages ne sont plus contraints par leur genre, et qu’ils peuvent choisir dans quelle mesure leur identité sexuelle influence leur existence.

723 C’est aussi ce que fait Reeve quand elle décide de revenir au corps de Robin, un corps dont elle dit que les mains ne sont pas salies par le sang d’innocents (*Gl*, 332).

724 À l’inverse du « décentrement » théorique du sujet postmoderne lié à la société capitaliste. F. Jameson écrit à ce propos : “a once-existing centered subject, in the period of classical capitalism and the nuclear family, has today in the world of organizational bureaucracy dissolved”. (Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, consulté en version numérique.)

725 Guy Davidson, “Sexuality and the Statistical Imaginary in Samuel R. Delany’s *Trouble on Triton*” in *Queer Universes*, *op.cit.*, 107.

2. La reproduction

Nous avons montré que l'on peut voir le futur posthumain comme un espace où les possibilités se multiplient, parfois de manière très concrète. L'une des facettes de ces possibles en lien avec le rapport à la matérialité du corps et aux modes de dépassement de ses limites est la suivante : la technologie pourrait-elle permettre de changer notre mode actuel de reproduction ? L'idée de la procréation assistée par la technologie est pertinente car il n'est pas question d'un concept fantaisiste ou apparemment impossible à atteindre. Actuellement, des techniques telles la fécondation *in vitro* ou l'assistance médicale à la procréation font d'ores et déjà partie de notre quotidien. Il est possible d'imaginer que ces techniques évoluent jusqu'à ce que la gestation se produise hors du corps de la femme.

Dans l'introduction de *Cyborg philosophie*, Thierry Hoquet indique que le cadre du devenir posthumain permet de se poser la question suivante : « [l]a grossesse est-elle un plaisir, un privilège du Féminin qu'il faudrait absolument préserver, ou est-elle le résidu archaïque du passé barbare de l'espèce⁷²⁶ » ? La perspective d'un futur posthumain est souvent associée au fait de pouvoir dépasser le terrain du corps. Il s'agit de se demander s'il faut voir la grossesse comme un avantage que seules les femmes peuvent connaître ou comme une servitude qui relèverait plutôt du monde animal et/ou biologique. Dans un chapitre de *Posthumanism*, Rosalind Coward explique que, sans nier le fait que la grossesse est une expérience féminine souvent positive, il ne faut pas confondre une capacité anatomique à la reproduction avec une obligation morale et sociale pour la femme de devoir être enceinte⁷²⁷. La question de la reproduction est très complexe, et l'argument selon lequel séparer la grossesse du corps féminin peut aussi être perçu comme une tentative patriarcale visant à se la réapproprier pour ne plus avoir besoin du corps féminin pour assurer la survie de l'espèce⁷²⁸. Cependant, l'idée qui, selon nous, reste au premier plan est que la gestation hors du corps permettrait surtout à la femme de se libérer des

726 T. Hoquet, *op. cit.*, 14.

727 "People have bodies, anatomies, and certain anatomical capacities. But our bodies are not our destinies." (Rosalind Coward, "The Instinct" in *Posthumanism*, *op. cit.*, 21.)

728 Comme T. Hoquet se questionne : « l'Utérus artificiel et les rêves d'Ectogenèse (développement embryonnaire en dehors d'un corps de femme) sont-ils la marque de la puissance masculine voulant arracher aux Femmes leur secret et leur privilège ? » (T. Hoquet, *op. cit.*, 14.)

contraintes de la grossesse.

Les possibilités offertes par les nouvelles technologies ne sont pas sans conséquence, et Dominique Lecourt montre bien à quel point elles impliquent l'individu de manière globale :

En agissant sur la procréation, le développement de l'embryon, la naissance, la sexualité, le vieillissement et la mort, ces technologies transforment les conditions dans lesquelles les normes vitales sont engagées dans le processus de l'individuation constituant la personne en son sujet⁷²⁹.

Le fait de modifier (améliorer ?) l'être humain (ou plus précisément la femme) grâce aux nouvelles technologies changerait alors l'espèce humaine en profondeur car cela influencerait de nombreux aspects essentiels de son existence. Nous aurions bel et bien à faire à un sujet posthumain. Par ailleurs, ce processus ne concerne pas seulement l'espèce, mais a des conséquences majeures pour l'individu et la perception propre de son individualité. Bart Simon insiste également sur cette dimension quand il écrit : "For popular posthumanism, the future is a space for the realization of individuality, the transcendence of biological limits, and the creation of a new social order"⁷³⁰. Il s'agit à la fois d'un processus de réalisation de soi au niveau de l'individu, et d'un dépassement des limites biologiques au niveau de l'espèce. Ce double dépassement serait au cœur de la question posthumaine, et nous allons voir comment elle est traitée dans le corpus.

2.1. LA GROSSESSE OU L'ENFERMEMENT DANS LE CORPS ?

L'enfermement dans le corps est un thème récurrent dans *Glasshouse*, et la question de la grossesse en est l'exemple le plus frappant.

La dimension totalitaire de la société YFH est d'abord illustrée par le fait que les personnages ne peuvent plus changer de corps à volonté, ce qui est perçu comme une grave atteinte à leur liberté par Reeve. C'est d'ailleurs la première chose qu'elle remarque lorsqu'elle prend connaissance du règlement de l'expérimentation : "[...] they have the right

Cela fait écho au projet du personnage principal de *L'Ève future* qui cherche à fabriquer une andréide à l'image de la femme parfaite qu'il n'a jamais trouvée (pour la remplacer). (Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, [1886], Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1909.)

⁷²⁹ D. Lecourt, *op.cit.*, 93.

⁷³⁰ Bart Simon, "Introduction: Toward a Critique of Posthuman Futures" in *Cultural Critique*, *op.cit.*, 2.

to dictate what body I can live in” (*Gl*, 42). L’emploi du verbe “dictate” implique l’idée que ce corps imposé est une façon d’exercer un contrôle important sur les personnages, ce qui est un thème récurrent dans la diégèse⁷³¹, et Reeve insiste plusieurs fois sur sa frustration de n’avoir aucune maîtrise sur son environnement⁷³².

En fait, le corps qu’on lui impose symbolise la prison que représente la société YFH, et le thème du piège et de l’incapacité à s’enfuir y est presque toujours associé, comme dans cet extrait :

I am trapped in a wholly inadequate body, with only patchy memories of whoever I used to be left to prod me along in search of a better life. I’m trapped in a fun-house mirror reflection of a historical society where everyone was crazy by default, driven mad by irrational laws and meaningless customs. (*Gl*, 107)

Le parallèle dans la construction des deux phrases renforce l’assimilation entre le corps-prison et l’expérimentation-prison. Une dimension grotesque se dégage de ce passage, avec la description de ce corps inadapté et d’une baraque de foire (“fun-house”), notamment associée à l’adjectif ‘crazy’. La question du renoncement à la raison (“crazy”, “irrational”, “meaningless”), se rapprocherait peut-être d’une perspective cartésienne, dans le sens où l’individu devrait maîtriser son environnement grâce à son esprit, le corps pouvant être rejeté du côté de la nature, c’est-à-dire de ce qu’il faut contrôler. La société YFH renverse ce principe et enferme le personnage dans son corps, et ce passage indique aussi qu’elle l’éloigne peu à peu de la raison.

Cet aspect est d’autant plus intéressant que le personnage est emprisonné dans un corps féminin, ce qui est mis en avant dans l’intrigue. Outre la faiblesse de son corps de femme, dont le héros se plaint à plusieurs reprises, des caractéristiques propres à l’anatomie féminine viennent perturber son quotidien. Assez rapidement, par exemple, le personnage se rend compte que son corps est sujet à la menstruation⁷³³, phénomène qu’il associe à l’idée d’une civilisation non-développée, à une dimension presque animale qui réduit

731 “I don’t know what’s come over me. I feel helpless, and I hate it.” (*Gl*, 71.)

732 Par exemple : “My normal network of resources and capabilities is missing, and I’m letting the environment dictate my responses. The environment is set to inculcate this weird gender-deterministic role play, so I’m... I shake my head.” (*Gl*, 71.) La dimension mise en avant dans ce passage est que l’ordre des choses auquel Reeve est habituée a été renversé : elle se retrouve contrôlée par l’environnement, au lieu de le contrôler et cela met le personnage dans une position d’impuissance, illustrée par le fait qu’elle ne peut pas finir sa phrase. Le personnage est ainsi forcé dans une situation qui le dépasse, et dans laquelle il est objet au lieu d’être sujet.

733 “The next morning I’m disgusted to discover that I’m *bleeding*. I’d heard of menstruation, of course, but I hadn’t expected the YFH-Polity designers to be crazy enough to reintroduce it.” (*Gl*, 95.)

l'humain à ses fonctions corporelles.

Mais l'exemple le plus marquant est celui de la grossesse. En effet, dans la société posthumaine dans laquelle Robin vit, il n'y a plus de grossesse et les bébés sont conçus hors du corps. Cependant, dans la société de Reeve, les femmes doivent de nouveau faire face à la possibilité d'être enceinte, et c'est une idée très dérangeante pour le personnage, comme le montrent les deux citations suivantes :

Janis is *pregnant* – she's got a neonate growing inside her body like an encapsulated tumor, the way humans used to incubate their young in the wild, back before civilization. (*Gl*, 121)

The prospect of giving birth like an animal (with all the attendant risk and pain) is enough to scare anybody, even if it didn't come with the added horror of being chained down in this place for the indefinite hereafter, the product of your blood and sweat held hostage against your cooperation. (*Gl*, 138)

Reeve met sur un pied d'égalité les grossesses naturelles et le retour à une certaine animalité ou à une société pré-civilisée. Utiliser le corps pour donner naissance à un enfant est comparé à un acte barbare, presque inhumain (dans le sens où l'entend Robin). La comparaison à une maladie, à une tumeur, permet d'insister sur la dimension incontrôlable, dangereuse, et potentiellement contaminante de la grossesse. L'enfantement symbolise aussi le fait d'être pris au piège, car, en acceptant de faire partie de l'expérimentation, les personnages ont, à leur insu, accepté une clause qui stipule que tout enfant qu'ils auraient pendant l'expérience devra rester au sein de la société YFH jusqu'à sa majorité. Les grossesses sont dès lors un moyen de contrôler les personnages, et de les priver de leur liberté, à long terme.

Toutefois, à la fin du roman, quand les personnages sont de nouveau libres de choisir leurs corps et leurs identités, nous découvrons que Reeve est enceinte, et, malgré sa répugnance initiale, elle décide de garder l'enfant. Celui-ci symbolise en effet le retour à la normale, et souligne l'importance du libre arbitre, et de la délivrance d'une société qui peut contrôler le degré d'autonomie de ses habitants, le genre étant un des outils utilisés pour la limiter. L'enfant est donc, en quelque sorte, défini par cette liberté :

I have a daughter. [...] She swears she wants to be a boy when she grows up; she isn't going to hit puberty for another six years, and she may change her mind when her body starts changing. The important thing is we live in a society where she can be whatever she wants. (*Gl*, 331)

Au-delà du genre, le libre arbitre est très clairement mis en avant dans ce passage, et il semble que l'enfant symbolise aussi une vision positive du futur. De plus, la naissance de sa fille a permis à Reeve d'être libérée du corps féminin qui lui avait été imposé par l'expérimentation, et elle peut de nouveau choisir qui elle veut être :

After going through with the birth, I went back to being Robin, or as close to the original Robin as our medical 'ware could come up with. Natural childbirth is an experience all fathers should go through at least once in their lives [...], but I needed to be Robin again. (*Gl*, 332)

Même si Robin a vécu un accouchement en tant que femme, il se considère comme un père. Le genre est de nouveau un concept fluide, comme au début du roman, ce qui permet de souligner une certaine circularité dans le récit.

Notons qu'après la naissance de son enfant, Reeve indique également qu'il faut connaître un accouchement naturel au moins une fois dans sa vie (*Gl*, 332). Ainsi, malgré les avantages liés à la procréation assistée par la technologie, les personnages posthumains, après une réticence initiale, expriment le désir de revenir à une procréation naturelle. La question de Thierry Hoquet, à savoir s'il faut considérer la grossesse comme « un privilège du Féminin » ou comme un « résidu archaïque », est ainsi pertinente dans le cadre de ce roman. Le personnage de Reeve insiste plusieurs fois sur le fait que la grossesse naturelle est le signe d'une société pré-civilisée, mais après en avoir elle-même fait l'expérience, elle en retient les aspects bénéfiques. Toutefois, pour ce personnage postgenré, la grossesse n'est pas associée au principe du féminin, et elle élargit ce privilège à l'ensemble de l'espèce humaine⁷³⁴. Imposée, et qui plus est de manière arbitraire pour le personnage qui rejette le dualisme homme/femme, à la moitié de la population, la grossesse exerce un contrôle dangereux au niveau collectif. Par contre, choisie librement par l'individu, elle devient une expérience bénéfique ou un « privilège ».

⁷³⁴ Il ne faut pas oublier que Reeve est, en général, un homme.

2.2. LA GESTATION HORS DU CORPS

Nous avons évoqué la question de la grossesse dans *Glasshouse*, mais seulement dans le cadre de la société YFH. En fait, nous pouvons comprendre, grâce à de nombreux éléments, que, dans la société posthumaine de *Glasshouse*, la reproduction n'est plus liée au corps, même si nous n'avons pas de description détaillée du système de procréation dans le roman.

C'est également le cas dans la première partie de *The Stone Gods*. La question de la grossesse est abordée, sans détails, à deux reprises dans la première partie⁷³⁵, d'abord par Billie quand elle dit : "The future of women is uncertain. We don't breed in the womb any more, and if we aren't wanted for sex... But there will always be men" (*SG*, 22), puis dans une conversation entre Spike et Pink : "'Handsome is old-fashioned,' said Spike. 'He believes in reading and breeding.' 'Not me,' said Pink. 'I like downloads and womb-free'" (*SG*, 49). Dans le premier passage, la gestation hors du corps ne se veut pas libératrice pour la femme, mais au contraire presque dangereuse. En fait, la société posthumaine de ce roman est largement fondée sur des valeurs patriarcales et reste fortement marquée par les dualismes. Ce n'est par conséquent pas étonnant que la procréation hors du corps de la femme y représente plutôt une avancée pour l'homme que pour la femme. La deuxième citation montre qu'il est toujours possible pour les femmes d'être enceintes, et même si cet aspect est rejeté par le personnage de Pink, le point de vue de Handsome est présenté comme valable. La description fait de lui un réactionnaire (en particulier parce qu'il lit des livres), ce qui n'est pas nécessairement une chose négative dans ce roman. Rappelons que Billie s'oppose elle-même au changement, par exemple en refusant de se Fixer⁷³⁶.

Dans *Cloud Atlas*, les avancées scientifiques en matière de génétique ont des conséquences directes sur la reproduction pour les hautes strates de la population⁷³⁷. Cependant, nous ne savons pas si la gestation peut toujours avoir lieu à l'intérieur du corps de la femme, et, si oui, si cette pratique est courante dans cette société. La situation est bien différente pour les clones, comme Sonmi le constate quand elle découvre un laboratoire :

735 Dans la troisième partie du roman, la question de la grossesse est plus ouvertement liée à celle de la maternité et du lien rompu entre mère et fille et prend alors une autre dimension (*SG*, 120).

736 C'est-à-dire d'arrêter le vieillissement de son corps.

737 "Both parents were only natural conceptions, he confessed, who sold their second child quota and spent the dollars on having Hae-Joo genomed properly, which let him aim for his cherished career in Unanimity." (*CA*, 237.)

Inside was not a horticulture unit but a redlit ark, roofing giant tanks. [...] The tangled, stringy broth I saw through the tank's viewing windows concealed their contents, for a moment. Then individual limbs and hands came into focus; the nascent faces, every one identical.

Wombtanks?

We had entered a genomics unit, yes. I watched the clusters of embryo fabricants suspended in uterine jel. Some slept, motionless, some sucked thumbs, some scurried a hand or foot as if digging or running. (CA, 339-340)

Cette description peut remplir d'effroi le lecteur qui se représente des bouts de corps flottant dans des sortes d'aquariums qui font appel à un imaginaire d'expérimentations scientifiques ratées ou inhumaines. De plus, il ne peut se reconnaître dans les visages des clones, qui ne sont pas encore complètement formés. Le fait que l'Archiviste veuille clarifier la situation en proposant le terme 'wombtanks' montre qu'il s'agit d'une pratique connue et acceptée par la population, voire que ce type de reproduction n'est peut-être pas réservée aux clones. Cela évoque aussi l'élevage industriel et la fabrique du vivant.

2.3. LA STÉRILITÉ IMPOSÉE

Dans *Never Let Me Go*, la question de la reproduction est abordée différemment puisque les clones du roman sont stériles, comme le signale Kathy :

By then, of course, we all knew [...] that none of us could have babies. [...] None of us, incidentally, was particularly bothered about it; in fact, I remember some people being pleased we could have sex without worrying about all of that – though proper sex was still some way off for most of us at that stage. (NLMG, 72)

Du point de vue des études culturelles ou du genre, cette citation rappelle que le fait de vouloir un enfant, notamment chez la femme, est une attitude qui existe dans le cadre d'un modèle culturel et social. En effet, les clones adolescents ne se soucient apparemment pas de ne pas pouvoir avoir d'enfants puisqu'ils sont élevés dans des conditions particulières, hors de la société⁷³⁸, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas non plus influencés par un modèle social qui met en avant la prévalence de la structure familiale et l'importance d'avoir des enfants

⁷³⁸ Paradoxalement, même s'ils sont en marge de la société à cause de leur statut, ils sont aussi au centre de celle-ci à cause de leur utilité. Et ce, d'autant plus que la voix de Kathy est la seule à occuper l'espace narratif.

pour la pérennité de l'espèce. Le personnage de Kathy affiche de ce fait une certaine neutralité à l'idée d'être stérile, et cette dimension ne semble pas être problématique pour les clones en général, ce qui tendrait à confirmer que le modèle social est bien construit.

Nous pouvons nuancer cette affirmation, puisqu'un peu avant le passage cité précédemment, Kathy écoute la chanson « Never Let Me Go », qui a donné son titre au roman, et qu'elle interprète de la manière suivante :

And what I'd imagine was a woman who'd been told she couldn't have babies, who'd really, really wanted them all her life. Then there's a sort of miracle and she has a baby, and she holds this baby very close to her and walks around singing: "Baby, never let me go..." partly because she's so happy, but also because she's so afraid something will happen, that the baby will get ill or be taken away from her. (*NLMG*, 70)

Le personnage de Kathy lui-même ne semble pas attacher plus d'importance que cela à cette scène (et elle est surprise par la réaction bouleversée de Madame quand elle l'aperçoit⁷³⁹), mais cela met en lumière un certain désir de maternité. Dans la chanson originale, 'baby' est un terme affectueux destiné à un partenaire, mais la jeune Kathy l'interprète de façon littérale et s'imagine avoir un enfant. D'une manière plus générale, cette scène témoigne de l'impuissance de Kathy et de la dimension tragique et pathétique de son existence. Ce désir inconscient d'enfant reflète un désir de vie qui sera toujours hors de portée pour le personnage. La réaction de Madame renforce l'impact de ce désir impossible, et on peut penser qu'elle ressent de l'empathie pour le personnage. En effet, elle pourrait verser des larmes pour ces enfants que ni Kathy, ni les autres clones n'auront. Toutefois, elle ressent aussi une forme de peur ou d'horreur face à cette vision ("like she was seeing something that gave her the creeps"), ce qui nuance cette idée.

On peut se demander pourquoi les clones sont stériles. En effet, le sont-ils « naturellement », ou à cause d'une manipulation génétique humaine ? Dans le cas de la deuxième option, cela traduirait une forme de peur du reste de la population, de se faire remplacer notamment. Il pourrait aussi tout simplement s'agir d'une mesure de contrôle, pour limiter leur nombre. Par ailleurs, les clones ne sont pas une espèce différente, et s'ils se voient refuser l'appellation d'« humains », il serait de l'ordre du possible qu'ils puissent se reproduire à la fois entre eux, mais également entre « humains » et « posthumains », ce

739 "But she just went on standing out there, sobbing, staring at me through the doorway with that same look in her eyes she always had when she looked at us, like she was seeing something that gave her the creeps. Except this time there was something else, something extra in that look I couldn't fathom." (*NLMG*, 71.)

qui conduirait à de nouveaux problèmes éthiques : que faire des bébés nés dans ces conditions ? N'étant la copie de personne, aucun argumentaire ne pourrait justifier de leur réserver le même sort qu'aux clones « fabriqués » en laboratoire, mais leur accorder le statut d'humain serait tout aussi problématique. Le roman n'offre aucune réponse à ces questions, mais le thème de la reproduction est abordé, ce qui montre bien que cet aspect n'est pas anodin.

Par ailleurs, nous n'avons jamais complètement accès au point de vue de l'opinion des humains, si ce n'est lors de leurs interactions avec les clones. Si les humains sont apparemment capables d'accepter la situation des clones, aussi insupportable qu'elle puisse paraître, c'est peut-être bien parce qu'ils considèrent qu'ils ne sont pas inscrits dans une généalogie et une transmission familiale, et qu'ils ne seront jamais ni les enfants, ni les parents de personne. Ils sont donc, à leurs yeux, à l'écart de toute généalogie, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de lien familial entre eux et le reste de la société⁷⁴⁰, et très peu de liens sociaux (à part dans le contexte de Hailsham). La venue au monde des clones reste un mystère, dans le sens où ils ne rencontrent jamais leurs parents et ne savent pas dans quelles conditions ils sont nés. Certains d'entre eux recherchent leurs parents, ou du moins la personne dont ils sont le clone, mais cela s'inscrit, comme on l'a vu, dans une quête de lien familial, qui leur échappera toujours. En fait, leur existence relève plus de l'expérimentation scientifique qu'autre chose, ce qui est souligné dans ce passage par Miss Emily :

“Most importantly, we demonstrated to the world that if students were reared in humane, cultivated environments, it was possible for them to grow to be as sensitive and intelligent as any ordinary human being. Before that, all clones – or *students*, as we preferred to call you – existed only to supply medical science. In the early days, after the war, that's largely all you were to most people. Shadowy objects in test tubes.” (*NLMG*, 256)

Le ton détaché qu'elle emploie reflète l'attitude globale de la société envers les clones, même si l'incise ‘– or *students*, as we preferred to call you –’ souligne le fait qu'elle prend de la distance par rapport à ce discours sociétal. Dans la dernière phrase, elle montre bien à quel point les clones ne sont que le fruit d'expérimentations scientifiques (“test tubes”). Ils n'obtiennent même pas le statut de sujets, puisqu'ils ne sont que des objets. L'adjectif “shadowy” renforce l'incertitude qui entoure leur venue au monde ou leur création : peut-

740 “Ishiguro has invented a person who is related to no one.” (M. Currie, article cité, 113.)

on même parler de naissance ? En fait, les clones sont perçus comme des objets artificiels fabriqués en laboratoire. Ils se rapprochent en ce sens de ceux de *Cloud Atlas*.

2.4. LA SURVIE DE L'ESPÈCE OU L'INJONCTION BIOLOGIQUE

Dans la trilogie d'Atwood, la question de la reproduction est abordée plusieurs fois, notamment en ce qui concerne les Crakers. Avant de nous y intéresser, mentionnons que le projet de destruction de l'humanité de Crake, tel qu'il le présente à Jimmy, avait initialement pour but de stériliser la population mondiale :

These three capabilities would be the selling point, said Crake, but there would be a fourth, which would not be advertised. The BlyssPluss Pill would also act as a sure-fire one-time-does-it-all birth-control pill, for male and female alike, thus automatically lowering the population level. This effect could be made reversible, though not in individual subjects, by altering the components of the pill as needed, i.e., if the population of one area got too low. (OC, 347)

Crake est conscient des menaces qui pèsent sur la planète. Son désir de créer un virus pour éteindre l'espèce humaine s'inscrit dans une démarche mégalomaniacque de protection de la Terre. Il n'est alors pas étonnant qu'il estime que la stérilisation mondiale (mais réversible) pourrait être une première étape pour trouver une solution aux problèmes de surpopulation. Cependant, il finira par décider que ce n'est pas suffisant, et ce plan de stérilisation ne sera jamais mis en place.

Dans le cas des Crakers, Crake est également responsable de leur mode de reproduction, dont Snowman est témoin dans le monde d'après le cataclysme :

There must be a mating going on, a rare-enough occasion among the people: Crake had worked out the numbers, and had decreed that once every three years per female was more than enough.

There'll be the standard quintuplet, four men and the woman in heat. Her condition will be obvious to all from the bright-blue colour of her buttocks and abdomen – a trick of variable pigmentation filched from the baboons, with a contribution from the expandable chromospheres of the octopus. As Crake used to say, Think of an adaptation, any adaptation, and some animal somewhere will have thought of it first.

Since it's only the blue tissue, and the pheromones released by it that stimulate the males, there's no more unrequited love these days, no more thwarted lust; no more shadow between the desire and the act. Courtship begins at the first whiff, the first faint blush of azure, with the males presenting flowers to the females – just as male penguins present round stones, said

Crake, or as the male silverfish presents a sperm packet. At the same time they indulge in musical outbursts, like songbirds. Their penises turn bright blue to match the blue abdomens of the females, and they do a sort of blue-dick dance number, erect members waving to and fro in unison, in time to the foot movements and the singing: a feature suggested to Crake by the sexual semaphoring of crabs. From amongst the floral tributes the female chooses four flowers, and the sexual ardour of the unsuccessful candidates dissipates immediately, with no hard feelings left. Then, when the blue of her abdomen has reached its deepest shade, the female and her quartet find a secluded spot and go at it until the woman becomes pregnant and her blue colouring fades. And that is that. (*OC*, 193-194)

En premier lieu, la reproduction est le but ciblé de la sexualité, puisque de chaque accouplement résulte une grossesse. Pour E. Ingersoll, cela correspond à une « élimination de l'*eros*⁷⁴¹ » qui rapproche les Crakers du monde animal, ce qui est d'ailleurs évident dans ce passage grâce aux multiples comparaisons avec les pratiques sexuelles d'autres espèces, dont Crake s'est inspiré. La reproduction est vue comme une fin en soi qu'il faut contrôler pour assurer la survie de l'espèce, mais qu'il faut aussi réguler pour éviter la prolifération. Cet extrait met donc en évidence deux aspects opposés : un certain retour à la nature ou à l'animalité, et l'artificialité totale de la conception des Crakers, contrôlée dans les moindres détails par leur créateur.

La question de la reproduction est capitale et nous avons distingué deux tendances dans les romans du corpus. Dans le cas où le contrôle des moyens de reproduction est la prérogative des personnages (féminins comme masculins), cela participe à leur émancipation, comme dans la société de *Glasshouse* (à part dans l'expérimentation YFH) où les personnages disposent d'une grande liberté d'action. Lorsque ce contrôle leur échappe, cela renforce leur assujettissement, ce qui est évident dans le cas des clones de *Never Let Me Go*. La reproduction est alors synonyme de contrôle au niveau collectif. Maîtriser les moyens ou les types de reproduction permet en fait de contrôler le futur pour le faire correspondre à un modèle politique, économique, idéologique, ou sociétal. Toutefois, les personnages trouvent parfois des moyens de se soustraire à ce contrôle, par exemple dans le cas des Crakers, lorsqu'ils ont des relations sexuelles avec des membres de l'espèce humaine qui déclenchent des grossesses qui ne rentrent pas dans les projections de Crake, ce qui montre les failles du système.

741 Nous traduisons (E. Ingersoll, article cité, 168).

3. La sexualité

De la même façon que pour le genre, nous proposons d'aborder la sexualité comme une construction sociale, ainsi que l'explique Patricia Waugh :

According to Foucault, therefore, any attempt to alter sexual relations cannot begin until sexuality is perceived as a historically constructed imaginary unity rather than as a 'natural energy' or a set of drives which have been repressed⁷⁴².

Dès lors, la fiction, et particulièrement les tropes science-fictionnels, permettent de mettre à l'épreuve la représentation de la sexualité et de ses évolutions possibles, qui peuvent être posées comme positives ou négatives par les personnages et par les auteur(e)s.

Dans les romans du corpus, la sexualité des personnages revêt diverses formes, que nous classons en trois catégories d'étude :

- la sexualité hétéronormée, hétérosexuelle et monogame qui s'inscrit dans les codes traditionnels de notre société ;
- les sexualités libérées, qui (notamment grâce aux avancées technologiques) dépassent ces codes et sont multiples, hétérosexuelles, bisexuelles ou homosexuelles ;
- les sexualités déviantes, ayant largement dépassé les codes, elles relèvent de l'excès et du tabou, comme l'esclavage sexuel ou la pédophilie.

3.1. SEXUALITÉ HÉTÉRONORMÉE

L'hétérosexualité est traditionnellement perçue comme la sexualité par défaut⁷⁴³, et elle est au cœur de la structure sociale hétéronormée construite autour de la famille. Il est donc logique de voir que la plupart des personnages du corpus adoptent cette sexualité

742 Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting The Postmodern*, Volume 14, London, New York, Routledge, 1989, 173.

743 "Heterosexuality is naturalised by the performative repetition of normative gender identities." (A. Jagose, *op.cit.*, 85.)

"Judith Butler, and Monique Wittig argue (in slightly different ways) that heterosexuality is a complex matrix of discourses, institutions, and so on, that has become normalised in our culture, thus making particular relationships, lifestyles, and identities, seem natural, ahistorical, and universal. In short, heterosexuality, as it is currently understood and experienced, is a (historically and culturally specific) truth-effect of systems of power/knowledge. Given this, its dominant position and current configuration are contestable and open to change." (Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York, New York University Press, 2003, 39.)

hétéronormée, d'une façon qui serait naturelle, dans le sens où elle s'impose comme la doxa. Dans la trilogie d'Atwood par exemple, tous les personnages sont *a priori* hétérosexuels, l'intrigue du premier tome tournant en partie autour du triangle amoureux composé par Crake, Jimmy et Oryx. Même motif dans *Never Let Me Go*, dont l'intrigue repose sur les relations entre Ruth, Tommy et Kathy. Dans *Accelerando* et dans *Glasshouse*, toutes les relations sont également hétérosexuelles, mais nous allons voir qu'elles ne correspondent pas nécessairement à l'hétéronorme. *The Stone Gods* a une approche plus radicale, et même si le roman met en scène des couples hétérosexuels, nous nous concentrerons plutôt sur le décalage important entre les normes de cette société et la nôtre.

Never Let Me Go est l'exemple le plus pertinent pour notre analyse. Dans le microcosme sociétal que représente l'institution d'Hailsham, la question de la sexualité constitue une part importante de la vie des adolescents puis des jeunes adultes qui y vivent. Leurs instructeurs leur expliquent que la sexualité est une composante naturelle de la vie, liée aux besoins du corps, et qu'il ne faut pas négliger⁷⁴⁴. Dans une scène, Kathy la qualifie de « fonctionnelle » (*NLMG*, 125), ce qui montre que l'acte sexuel est banal pour le personnage, et qu'il s'agit avant tout d'une fonction physique.

Cette sexualité est par ailleurs hétérosexuelle, bien que la question de l'homosexualité soit soulevée par Kathy :

Gay sex, incidentally, was something we were even more confused about. For some reason, we called it 'umbrella sex'; if you fancied someone your own sex, you were 'an umbrella'. I don't know how it was where you were, but at Hailsham we definitely weren't at all kind towards any signs of gay stuff. The boys especially could do the cruellest things. According to Ruth this was because quite a few of them had done things with each other when they'd been younger, before they'd realised what they were doing. So now they were ridiculously tense about it. (*NLMG*, 94)

Les personnages ont conscience de l'existence de différents types de sexualités et l'extrait suggère que certains en ont tenté l'expérience, mais le souci constant des clones de *Never*

⁷⁴⁴ Cependant, il faut placer cette dimension dans le contexte de l'Angleterre et de l'écriture très pudique de Ishiguro : "Looking back now, I can see we were pretty confused about this whole area around sex. That's hardly surprising, I suppose, given we were barely sixteen. But what added to the confusion – I can see it more clearly now – was the fact that the guardians were themselves confused. On the one hand we had, say, Miss Emily's talks, when she'd tell us how important it was not to be ashamed of our bodies, to 'respect our physical needs', how sex was 'a very beautiful gift' as long as both people really wanted it. But when it came down to it, the guardians made it more or less impossible for any of us actually to do much without breaking the rules". (*NLMG*, 93.)

Let Me Go est de se conformer aux attentes de la société : ils suivent d'abord docilement les règles de Hailsham, puis, lorsqu'ils s'essaient à une forme de « vraie » vie (en admettant que l'on puisse la qualifier de la sorte), ils tentent de se faire passer pour des gens normaux, et sont anxieux à l'idée qu'on les démasque en tant que clones⁷⁴⁵. Par exemple, Ruth imite les gestes des couples qu'elle voit dans des émissions télévisées, car cela lui donne l'impression de renforcer la crédibilité de son propre couple avec Tommy (*NLMG*, 121). Dès lors, nous comprenons que les normes sont au cœur de l'existence des clones, et c'est assez naturellement que l'hétérosexualité leur apparaît être la seule forme de sexualité tolérée. Cette conformité aux normes n'est cependant pas suffisante pour permettre aux clones de ne pas être définis par leur altérité :

The imitative schooling by which the clones are taught to pass as 'normals' reveals the performative nature of heteronormativity; nominally heterosexual in terms of their sexuality, the protagonists of Ishiguro's novel nevertheless suffer the penalties endured by those constructed as 'other' to the reproductive norm⁷⁴⁶.

Rappelons la perspective que propose Lee Edelman dans *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Selon lui, la théorie *queer* peut servir à questionner un concept pertinent dans cette analyse : la rhétorique hétéronormative du futur lié à la figure de l'Enfant, et qui passe par la reproduction (en anglais, « reproductive futurism⁷⁴⁷ »). Il entend par là que tout dans la façon dont s'organise la société est modelé et ordonné par un espoir du futur qu'il faut préserver, et qui s'incarne dans la figure innocente de l'Enfant. Selon lui, la pensée *queer* ne doit justement pas entrer dans ce schéma, et revendiquer la négativité et la pulsion de mort que cela implique⁷⁴⁸. Le fait que les rapports homosexuels ne sont pas reproducteurs n'est pas au centre de son analyse, c'est un rejet de l'organisation de la société hétéronormative et de son mode de fonctionnement dans son ensemble qu'il préconise. En rapportant cette théorie à la situation des clones dans *Never Let Me Go*, nous voyons à quel point leurs tentatives de se conformer à l'hétéronorme sont vouées à l'échec, puisque,

745 Donc il est aussi question d'image normée de soi.

746 Rachel Carrol, "Imitations of life: cloning, heterosexuality and the human in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*", in *Journal of Gender Studies*, Vol. 19, n° 1, March 2010, 68-69.

747 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham et Londres : Duke University Press, 2004, 3.

748 "Rather than rejecting, with liberal discourse, this ascription of negativity to the queer, we might, as I argue, do better to consider accepting and even embracing it. Not in the hope of forging thereby some more perfect social order [...] but rather to refuse the insistence of hope itself as affirmation, which is always affirmation of an order whose refusal will register as unthinkable, irresponsible, inhumane" (*Ibid*, 4).

quelque soit la forme de sexualité qu'ils adoptent, d'une part, ils restent toujours stériles, et, d'autre part, aucun espoir de futur ne s'offre à eux. J. Baudrillard écrit aussi : « paradoxe : le clonage va fabriquer à perpétuité des êtres sexués, puisque semblables à leur modèle, alors que le sexe devient par là même une fonction inutile⁷⁴⁹ ».

En fait, pour Rachel Carrol, cela signifie que l'on peut qualifier les clones de *queer*, dans le sens où ils ne peuvent pas bénéficier des privilèges de l'hétéronorme :

While the protagonists of *Never Let Me Go* – the narrator Kathy and her childhood friends Ruth and Tommy – are nominally heterosexual they are nevertheless at odds with heterosexual norms; more specifically, as the product of technologies of assisted reproduction but genetically engineered to be unable to reproduce, their relationship to reproductive sexuality is paradoxical. I would argue that Ishiguro's clones can be interpreted as embodying a heterosexual identity which is disempowered and marginalised by heteronormativity; as such they reveal the tensions and contradictions at work within and between heterosexuality as an institution and an identity⁷⁵⁰.

Ainsi, la sexualité, qui semble pouvoir être vécue de façon ouverte et décomplexée par les personnages, révèle parfois des problèmes psychologiques plus profonds. Par exemple, pendant son séjour aux Cottages, Kathy traverse une période où elle a de nombreuses relations sexuelles sans lendemain. Cependant, elle ne vit pas cette sexualité comme une libération, mais comme quelque chose qui la perturbe et l'inquiète (*NLMG*, 126). La question de la marginalisation des personnages est aussi très importante. En effet, par la suite, nous apprenons que Kathy feuillette des magazines pornographiques régulièrement (*NLMG*, 132). Toutefois, elle ne le fait pas dans le but de se stimuler sexuellement, mais parce qu'elle pense être le clone d'une travailleuse du sexe et elle en cherche la preuve (*NLMG*, 179). Quand Tommy lui demande pourquoi elle pense cela, elle répond :

“It's just that sometimes, every now and again, I get these really strong feelings when I want to have sex. Sometimes it just comes over me and for an hour or two it's scary. For all I know, I could end up doing it with old Keffer, it's that bad. [...] That's why I started thinking, well, it has to come from somewhere. It must be to do with the way I am.” (*NLMG*, 179)

La honte que ressent Kathy face à ses désirs sexuels témoigne d'un profond décalage entre l'aisance apparente avec laquelle la sexualité peut être vécue, librement, et ce qui est en réalité ressenti. Kathy recherche son modèle original dans les marges, ce qui montre bien à

749 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981, 147.

750 R. Carrol, article cité, 60.

quel point la sexualité des clones, qui semble pourtant se conformer à l'hétéronorme, est également source de mal-être et ne contribue pas à stabiliser leur identité. Kathy est partagée entre dissimulation et simulation au sens où l'entend J. Baudrillard⁷⁵¹. La sexualité des clones, qui devait être contrôlée et régulée, ne l'est finalement peut-être pas tant que cela, et le fait que cette sexualité répond à l'hétéronorme ne serait qu'une simulation dans le roman.

3.2. SEXUALITÉS LIBÉRÉES ?

L'idée de liberté est centrale dans la constitution du sujet posthumain (libéré des limites du corps, des contraintes matérielles, du modèle patriarcal, entre autres) et souvent associée à un florilège de sexualités libérées des modèles hétérosexuels. Le modèle de pensée de Lee Edelman, pour qui une sexualité *queer* réside essentiellement dans la négation du futur⁷⁵² et s'inscrit dans une pulsion de mort, s'oppose radicalement à celui, utopiste, de J. Muñoz :

[...] queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. [...] Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing-for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world⁷⁵³.

Dans le roman de Winterson, la perspective de J. Muñoz est d'autant plus pertinente que la seule relation qui a un « futur » est celle de Billie et de Spike, un couple résolument *queer* (dans toutes ses instanciations). Dans la première partie, Billie dit clairement ne pas être hétérosexuelle⁷⁵⁴, et dans la deuxième partie, l'avatar masculin de Billy évoque ses rapports

751 « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre. [...] feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l' "imaginaire". » (Baudrillard, *op.cit.*, 12.)

752 "According to Edelman, the queer can have no place within the optimistic 'Ponzi scheme of reproductive futurism' (*ibid.*, p. 4), which follows a relentlessly heterosexual trajectory. The queer, in fact, is society's death drive, always signifying the undoing and destruction of heteronormativity. Queerness, for Edelman, is essentially negative and can never evoke a positive identity; it can only ever disrupt or 'disturb' identity." (P. Waugh, article cité, 71.)

753 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009, 1.

754 "You're not straight, are you?" "Not exactly." (SG, 20.)

homosexuels sans détours⁷⁵⁵. Selon Hélène Machinal, c'est :

[...] la création de cette entité Cyborg que forme le couple Billy/Spike. C'est là l'aspect réellement novateur de ce roman : la trame du roman ou le tissu du texte [...] est incarné par la résurgence dans les différentes parties et temporalités du roman de l'entité Cyborg formée par Billy et Spike. « Ille » représente bien une interface, une maille, qui permet la circulation du sens pour un lecteur confronté à diverses formes de collages ou d'imbrications entre corps et esprit qui renvoient toutes à une forme de négation de ce dualisme⁷⁵⁶.

C'est le couple, *queer*, qui permet de dépasser la question des dualismes et qui s'inscrit dans une démarche de libération des normes et des codes sociaux. D'ailleurs, Spike se qualifie elle-même de hors-la-loi à la fin du roman, lorsqu'elle se radicalise ("I have chosen to live as an outlaw", *SG*, 176), ce qui souligne la démarche volontaire et explicite qu'elle entreprend pour s'extraire de l'hétéronorme. Dans les deux dernières parties du roman, Spike et Billie ne sont pas en couple avant les toutes dernières pages, ce qui renforce le rejet des codes au sein même de la diégèse, puisque nous estimons qu'elles continuent tout de même à former une entité Cyborg et *queer*. Par ailleurs, le ton, souvent humoristique, de Winterson, sous-entend qu'il ne faudrait pas faire une lecture trop sérieuse de ce roman, comme on peut le voir dans ce passage où Billie se présente dans la troisième partie : "Like most people, I am an employee of MORE. In fact, I am an employee of MORE-Futures. In fact, I work on the Robo *sapiens* – Spike is what I do" (*SG*, 135). Les phrases courtes et répétitives, que ce soit dans le choix du vocabulaire ou des structures, ont un effet comique, et l'on peut lire la dernière phrase d'au moins deux manières en la rapportant à la polysémie du verbe 'to do', dont la signification dans un registre familier peut être : avoir des relations sexuelles. Nous trouvons aussi d'autres formes d'humour lié à la sexualité, par exemple d'ordre intertextuel :

It is a truth universally acknowledged that a robot in want of hands can use her mouth. There was Spike, moored between the long piers of Nebraska's legs, lapping at the jetty. She looked happy, in a silicon sort of way. (*SG*, 175)

La première phrase de la citation est une référence non-voilée à la première phrase du roman *Pride and Prejudice* de Jane Austen ("It is a truth universally acknowledged, that a

755 "He took me inside the cave and embraced me, and I could feel straight away that he was eager of a reward for his pains. I put my hands down to where he was stiff and soon had him tidy and soft again, for I am used to such things from the Ships, and it means little to me to steady a man." (*SG*, 106.)

756 H. Machinal, "Queer fluid bodies", article cité, 140.

single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife⁷⁵⁷”). La description, imagée mais très crue, de l’acte sexuel pratiqué par Spike renforce le décalage de la comparaison entre les deux textes et souligne la revendication de *The Stone Gods* de s’inscrire en porte-à-faux par rapport à l’hétéronorme.

Pour revenir au point de départ de cette analyse, là où L. Edelman revendique l’absence de futur pour les sexualités *queer*, Winterson, au contraire, propose un récit où seule la relation de Spike et Billie (de la première partie) survit à la destruction de la planète Orbus⁷⁵⁸, et, donc, s’inscrit dans un futur.

Dans *Accelerando*, la sexualité et les pratiques sexuelles sont diverses. Nous avons déjà mentionné le fait que, dans la première partie du roman, Manfred et Pamela entretiennent une relation sadomasochiste. Cela reflète peut-être une extension de pratiques sexuelles marginales, qui seraient, de fait, normalisées, puisque, dans cette société, aucun type de sexualité n’est jugé anormal ou répréhensible. Manfred parle de cette évolution dans la citation suivante :

It’s a generational thing. This generation is happy with latex and leather, whips and butt plugs and electrostim, but find the idea of exchanging bodily fluids shocking: a social side effect of the last century’s antibiotic abuse. Despite being engaged for two years, he and Pamela never had intromissive intercourse. (*A*, 20)

Les personnages éprouvent une certaine répulsion à l’idée d’un contact physique direct pendant un rapport sexuel, puisque la technologie leur permet de l’éviter⁷⁵⁹. Ce dégoût est exacerbé chez Pamela (et imposé à Manfred), et leurs pratiques sexuelles incluent la privation des sens de Manfred. Lors de cette pratique, Pamela domine son partenaire mentalement et physiquement, et ce, sans le toucher. Manfred, incapable de bouger, de parler, et de voir, est prisonnier de son corps (*A*, 34). Alors que la relation des personnages est compliquée et qu’ils semblent se diriger vers une rupture, Pamela abuse de sa position dominante pour avoir un rapport sexuel physique avec Manfred et ainsi concevoir un

757 Jane Austen, *Pride and Prejudice*, (1813), Londres, Penguin Classics, 2003, 5.

758 Sous la forme d’un message, qui rebondit sur les ondes et qui est intercepté par un scientifique (*SG*, 202), et d’un roman qui raconte leur histoire et que le nouvel avatar de Billie trouve dans le métro (*SG*, 119).

759 Nous trouvons également ce rejet du contact physique dans la société ultra-technologique de *MaddAddam* : “the only sex he’d had so far had been online, via the haptic-feedback sites; he wasn’t ready for actual flesh on flesh”. (*MA*, 129.)

enfant :

‘Meat and mind, Manny. Meat, and mind. You’re not interested in meat, are you? Just mind. You could be boiled alive before you noticed what was happening in the meatspace around you. Just another lobster in a pot. The only thing keeping you out of it is how much I love you.’ She reaches down and tears away the gel pouch, exposing his penis: it’s stiff as a post from the vasodilators, dripping with gel, numb. Straightening up, she eases herself slowly down on it. It doesn’t hurt as much as she expected, and the sensation is utterly different from what she’s used to. She begins to lean forward, grabs hold of his straining arms, feels his thrilling helplessness. She can’t control herself: She almost bites through her lip with the intensity of the sensation. Afterward, she reaches down and massages him until he begins to spasm, shuddering uncontrollably, emptying the Darwinian river of his source code into her, communicating via his only output device. (4, 35)

Alors qu’il existe, *a priori*, des moyens de procréer qui ne nécessitent pas de contact physique dans cette société, Pamela choisit celui-ci pour punir et piéger Manfred qui a consenti au rapport sexuel, mais qui a exprimé ouvertement son refus d’avoir un enfant avec elle auparavant. Cette scène s’apparente à un viol, d’autant plus que le champ lexical confirme l’impuissance du personnage (‘helplessness’, ‘uncontrollably’). La technologie qui permet aux personnages de personnaliser leurs expériences sexuelles à loisir joue dans cette scène le rôle inverse en empêchant Manfred de pouvoir réagir. Dans la dernière phrase, paradoxalement, la technologie semble quelque peu prendre le pas sur l’humain (fusionnés dans le rapport sexuel). La réaction physique de Manfred à la stimulation réelle, et non seulement imaginée, passe par la métaphore informatique (‘his source code’, ‘his only output device’), et s’ancre aussi dans le domaine scientifique avec une référence à Darwin, dans un simulacre de retour à une procréation naturelle. Veronica Hollinger le rappelle :

As Butler has argued in detail, sexuality often functions metonymically as a marker of the ‘human’ as an intelligible category, especially when sexuality is conceived as natural, organic, expressive of the inner truth of the subject, associated with the natural body, unprogrammed and spontaneous. Technology often serves as its foil, figured in contrast as unnatural, programmed, inauthentic, and unoriginal⁷⁶⁰.

Dans la situation de Manfred, la relation (sexuelle) avec Pamela, qui repose sur l’usage de technologies, finit par échouer. L’attitude de Pamela à son égard est inhumaine lors de leur

⁷⁶⁰ Veronica Hollinger, “‘Something Like a Fiction’: Speculative Intersections of Sexuality and Technology” in *Queer Universes, op.cit.*, 147.

dernière rencontre sexuelle⁷⁶¹, et il n'est pas surprenant que sa relation suivante se fonde, au contraire, sur une approche « naturelle » des rapports sexuels : “Annette is very conservative, preferring the naked penetrative fuck of the last century to the more sophisticated fetishes of the present day” (A, 52-53). Pour V. Hollinger, on retrouve souvent cet idéal de retour à la « nature » dans les récits où la technologie est devenue omniprésente, et cela participe à un retour à l'humain dans une perspective où technologie et biologie sont diamétralement opposées (ce qui n'est pas nécessairement dans l'esprit d'un univers cyborg) :

Often such stories, even if only through implication, call for a renewed authenticity in sexual relations, understood as a particularly 'natural' expression of the human, which should remain free from technological mediation and/or intervention⁷⁶².

La subversion de l'*eros* dans la relation entre Pamela et Manfred atteint un point tel qu'elle toucherait leur nature humaine. Leurs rapports sexuels mis en scène, planifiés dans les moindres détails, et reposant sur l'emploi de nombreux outils de médiation ne sont pas suffisants pour satisfaire leurs désirs réciproques (pour Manfred de soumission, et pour Pamela de maternité) et se concluent sur un échec, ce qui indique leur dimension artificielle. À l'inverse, la relation avec Annette s'inscrit dans la simplicité et l'absence d'intermédiaire. Annette va jusqu'à lui ôter ses lunettes⁷⁶³, ce qui montre l'extrême confiance que Manfred lui accorde, en la laissant le mettre dans une position de vulnérabilité encore plus importante que dans la scène avec Pamela.

Il est paradoxal que, dans un roman par ailleurs ouvertement pro-technologie, celle-ci devienne un frein à une sexualité épanouie et saine. Cependant, dans le cas de Pamela, ce n'est pas la technologie en soi qui est remise en cause, mais son usage par le personnage. Dès lors, l'absence, voire le rejet de tout type de technologie, dans la relation sexuelle entre Manfred et Annette, serait une forme de revendication. Toutefois, ces deux personnages continuent de s'en servir de façon intensive dans tous les autres aspects de leur vie. Il faut donc comprendre que la technologie n'est pas contraignante, et qu'ils peuvent vivre leur

761 Il faudrait rappeler que l'accouplement et la rupture de Pamela et Manfred sont le résultat de l'intervention de l'intelligence extraterrestre Aineko qui s'amuse à élever des humains (voir ici pp. 257-258).

762 V. Hollinger, article cité, 144.

763 Rappelons que les lunettes sont une prothèse indispensable pour Manfred et sont constitutives de son identité.

sexualité par ou sans son intermédiaire. La question est posée de façon beaucoup moins explicite pour les autres personnages du roman, mais on a pu voir au début de ce chapitre, avec l'exemple de Pierre et Amber, combien il leur était aisé d'expérimenter dans ce domaine.

Dans la société de *Glasshouse*, le sexe n'est pas du tout un sujet tabou et les relations sexuelles sont clairement dédramatisées. Quand Robin et Kay se rencontrent, ils ont des rapports sexuels rapidement, et ils les utilisent comme mode de communication pour se comprendre l'un l'autre : "And then we stop talking, because speech is simply getting in the way of communication, and in the here and now, she's all I need" (*Gl*, 11). Le lecteur comprend vite que le sexe est ouvertement présent dans la vie des personnages, par exemple quand les orgies sont décrites comme de simples fêtes auxquelles les gens se rendent s'ils le souhaitent. La sexualité est à nouveau ici un concept très fluide et affranchi des limites ou des tabous qui lui sont habituellement associés. Dans le cas de Robin et Kay, il s'agit aussi d'un moyen plus simple pour eux d'apprendre à se connaître, et c'est ce qui va former la base de leur relation et de leur amitié.

Nous trouvons un autre exemple qui montre à quel point la conception de la sexualité est moins rigide que dans notre société dans ce passage :

"We aren't a couple" – my heart skips a beat – "not yet."

"Are you mono? Or poly?" I ask.

"Both. [...] It's easier to handle the emotional balance with just one partner though." (*Gl*, 34)

Robin et Kay sont encore au premier stade de leur relation, et il est naturel que Robin veuille savoir si elle tend à des relations monogames ou au polyamoureuses. Le polyamour est en effet une forme de sexualité complètement normalisée dans la société de *Glasshouse* et la question de Robin n'implique pas de jugement de valeur, tout comme la réponse de Kay ne penche pas d'un côté ou de l'autre. Il est peut-être étonnant qu'elle dise être les deux à la fois, et cette dimension renforce encore l'idée selon laquelle la sexualité des personnages est un concept flottant ou non-fixé.

D'ailleurs, lorsque Robin, alors Reeve, commence à se rappeler ses anciennes

identités, c'est une donnée qui n'est pas toujours clairement définie⁷⁶⁴. Il se souvient d'une de ses vies en particulier :

In the dream, I am a gracile male orthohuman with long, flowing green hair and what my partners describe as a delightful laugh. I am a lot younger – barely three gigs – and I'm also happy, at least at first. I'm in a stable family relationship with three other core partners, plus various occasional liaisons with five or six fuckbuddies. We're fully bisexual, either naturally or via a limbic system mod copied from bonobos. (*GI*, 173)

Ce passage permet d'abord d'insister sur la normalité du polyamour, qui va de pair, dans cette société, avec la bisexualité. Le personnage a une relation stable avec plusieurs autres personnes qu'il qualifie de famille, et le lecteur apprend aussi par la suite qu'ils ont des enfants. Leur sexualité n'est pas limitée à leurs partenaires, et ils ont parfois des rapports sexuels avec des personnes qui ne font pas partie de leur unité familiale, sans que cela la remette en cause. On constate donc une grande liberté sexuelle dans leur vie de tous les jours.

Leur bisexualité peut être naturelle ou bien implantée dans leur système limbique, ce qui implique une intervention de l'homme sur l'homme et rappelle ce passage de l'article sur le postgenre de Hughes et Dvorsky :

But the final liberation from dyadic, gendered, heteronormative relationships will likely come about through use of drugs that suppress pair-bonding impulses. Research with voles has found that genes regulating the neurotransmitter vasopressin determine whether male voles will be monogamous or polygamous. [...] If similar mechanisms are discovered in the human brain we could eventually have therapies that would allow individuals to turn their pair bonding up or down to a desired level. Some might increase it to block out a wandering eye, while other will turn it down to enable a polyamorous lifestyle⁷⁶⁵.

Dans cet extrait, les auteurs mettent l'accent sur le fait que l'humain peut se servir de substances chimiques pour se libérer de la norme, c'est-à-dire de l'hétéronorme et des comportements induits par les oppositions binaires, comme celle de l'identité sexuelle par exemple. Dans cette perspective, l'individu pourrait choisir de rester ou pas dans une relation monogame hétéronormée, et cela, même si c'est ce vers quoi il tendrait naturellement. La notion de choix et de liberté est à nouveau au premier plan, et ce dans une

764 "Vague memories are trying to surface: I've got a feeling I was involved with both males and females back before my excision. Possibly poly, possibly bi – I can't quite remember." (*GI*, 61.)

765 George Dvorsky et James Hughes, "Postgenderism: Beyond the Gender Binary", Institute for Ethics and Emerging Technologies, March 2008, consulté le 29/07/2011. <<http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf>>, 9.

optique qui permettrait aux êtres humains de dépasser la nature grâce à une manipulation chimique. Soulignons que cette perspective ne les obligerait pas à devenir forcément polyamoureux ou bisexuels, puisqu'au contraire, ils pourraient même choisir de renforcer une tendance à la monogamie en utilisant les substances chimiques pour se mettre sciemment dans l'impossibilité de tromper leurs partenaires. C'est bien la possibilité du choix qui est primordiale dans ce passage. Il faut d'ailleurs noter que, dans *Glasshouse*, Robin laisse entendre que certains individus utilisent cette technique pour devenir bisexuels tandis que d'autres le sont naturellement. Il est tout à fait probable que tous les personnages sont libres d'utiliser cette manipulation du système limbique et qu'ils sont aussi libres de choisir le type de sexualité qu'ils veulent adopter⁷⁶⁶.

La simplicité et la liberté des relations sexuelles dans la société posthumaine de *Glasshouse* devient d'autant plus évidente quand Reeve se retrouve piégée dans la société YFH. En effet, si pour Robin la sexualité est une question de libre choix parmi de nombreuses possibilités, pour Reeve, au contraire, la sexualité et les rapports sexuels sont complexes et vont de pair avec son enfermement dans une identité sexuelle féminine et fixe.

Le changement d'attitude de Robin vis-à-vis des relations sexuelles et, en conséquence, le malaise de Reeve à ce sujet, sont d'ailleurs perceptibles très rapidement dans le texte, par exemple quand elle apprend qu'elle va devoir vivre avec Sam :

I don't know how I feel about this, about sharing a "house" with a stranger who is stronger and bigger than I am and who has a self-confessed history of impulsive violent episodes. But... who am I to criticize? By the time I'd known Kay this long, we'd gone to a wild orgy together and fucked each other raw, and if *that* isn't impulsive behavior, I don't know... (*Gl*, 61)

766 Nous retrouvons cet aspect dans d'autres romans de science-fiction, comme l'analyse de *Trouble on Triton* par Davidson le montre : "Triton is a world relieved of 'twentieth-century style sexual oppression' (99), which has seemingly no taboos on consensual sexual behaviour, and which accommodates a bewildering array of sexual identity types – an exponential expansion of our own society's division of the population into the relatively attenuated taxonomy of homosexual, heterosexual, and (perhaps) bisexual. The myriad erotic persuasions of Triton are catered to in a range of clubs, bars, and similar venues: to take just a couple of examples, there are mentions of an 'establishment that cater[s] to under-sixteen-year-old girls and fifty-five-year-plus men' (248) and of places where one 'can manacle eighteen-year-old boys to the wall and pierce their nipples with red-hot needles', or indeed 'ice-cold ones' (99). Though the commercial aspects of life on Triton are not foregrounded, the panoply of venues in which different erotic tastes may be pursued clearly invokes the commodified sexual culture of the postmodern Western metropolis". (Guy Davidson, "Sexuality and the Statistical Imaginary in Samuel R. Delany's *Trouble on Triton*" in *Queer Universes*, *op.cit.*, 102.)

Le fait de comparer aussitôt cette situation à sa relation sexuelle avec Kay souligne l'origine de sa crainte : que Sam tente de la forcer à avoir des rapports sexuels avec lui. On notera que sa façon d'envisager les choses change de manière radicale à partir du moment où elle se retrouve prisonnière d'un corps de femme, celui de Reeve. Remarquons que, dans cet exemple, c'est forcément la femme qui est assujettie.

La liberté sexuelle est une dimension de la société posthumaine de *Glasshouse* qui ne pas être transférée à la société YFH. Quand les personnages en perdent le contrôle, ils perdent aussi la liberté qu'ils avaient jusqu'alors, et, dans l'expérimentation YFH, la sexualité peut devenir un outil de contrôle pour certains personnages, et, en conséquence, une source de crainte. Son contrôle et sa normalisation sont fondés sur les choix arbitraires des pseudo-scientifiques qui s'en servent pour limiter les libertés des personnages.

Dans le roman de Stross, nous avons déjà vu que la bisexualité est une forme courante de sexualité et Robin indique qu'il a déjà eu des relations sexuelles avec des hommes et avec des femmes, sans montrer de préférence pour les uns ou les autres (*Gl*, 61). L'homosexualité n'est alors qu'une forme de sexualité parmi d'autres et n'est abordée ouvertement à un seul moment : quand les personnages sont bloqués dans une société genrée et que Sam parle de son passé à Reeve :

"I knew someone who'd do that," he says wistfully. "The man I fell in love with. He wasn't a fool, but he'd know how to handle a situation like that."

The *man*? Sam doesn't seem like the type to me – until I remember that I'm seeing him through gender-trapped eyes, the same way he's looking at me, and that I've got no way of knowing who or what Sam was before he volunteered for the experiment. (*Gl*, 163)

Le personnage de Reeve est conscient qu'il ne fait cette remarque que parce qu'il voit Sam à travers le prisme du genre. L'homosexualité n'est donc pas un critère de définition pertinent pour le personnage postgenré qu'est Robin, tout comme il juge que le genre est un critère de séparation arbitraire et qui ne repose pas sur la raison.

La sexualité des personnages posthumains du corpus s'inscrit globalement dans les caractéristiques de la sexualité *queer*. Du point de vue de L. Edelman, elle se définit par son refus de se projeter dans un futur incarné par la figure de l'Enfant. Nul enfant ne naîtra de l'union de Spike et Billie. Aucun n'aurait dû voir le jour à l'issue des rapports sexuels sans contact physique de Manfred et Pamela. Et l'immortalité des personnages dans *Glasshouse*

rend caduque ce besoin de passer par l'Enfant pour assurer la pérennité de la société. On peut aussi mettre dans cette catégorie la sexualité des clones stériles de *Never Let Me Go*. Ces exemples répondent tous à une partie de la définition de L. Edelman. Toutefois, nous avons vu qu'il n'est pas aussi simple de laisser de côté toute projection dans le futur. La relation de Spike et de Billie est la seule à avoir un futur. La sexualité s'inscrit tout de même dans un cycle de reproduction dans *Accelerando* et *Glasshouse* (Manfred et Pamela ont une fille, et Robin/Reeve et Kay/Sam également). C'est pourquoi nous nous tournons aussi vers la perspective de J. Muñoz, selon qui l'une des raisons d'être du *queer* est son ancrage dans le futur. Par ailleurs, les romans du corpus mettent en scène des sexualités qui ne correspondent pas à l'hétéronorme mais qui sont démarginalisées. Dans le cadre de sociétés ultra-technologiques, c'est par son biais que les personnages peuvent expérimenter avec leur propre sexualité, et qu'elle peut alors paraître la plus libre. Cependant, c'est aussi dans ce type de société que Pamela profite de sa position dominante pour abuser son partenaire et lui arracher une paternité. Même s'il est indéniable que les sexualités posthumaines sont libérées à de nombreux égards, il ne s'agit pas non plus de les idéaliser.

3.3. SEXUALITÉS DÉVIANTES

Nous avons déjà commencé à entrepercevoir en quoi la question d'une sexualité libérée peut se révéler problématique par certains aspects (notamment en ce qui concerne la question de l'abus). Il est difficile de déterminer exactement quand une sexualité sans limites *a priori* arbitraires et imposées par la société relève d'une expérience positive liée à l'élargissement des libertés et/ou des possibilités, et quand, *a contrario*, cette absence de limites devient problématique dans le sens où elle peut toucher à des tabous (par exemple la pédophilie).

En fait, on pourrait d'abord estimer que la sexualité posthumaine est nécessairement déviante. Commençons par souligner que, même si nous avons déjà employé le terme *queer* pour parler du couple Spike/Billie, cela ne va de soi dans ce roman selon Rine :

In Winterson's (non)future, there is no queerness in the sense of tabooed, perverse, non-reproductive sexuality because all sex is non-reproductive, and so-called perversion is

mainstream⁷⁶⁷.

Nous avons déjà rappelé que, selon L. Edelman, *queer* est synonyme de déviance car la reproduction n'en est pas le but (ce qui est positif, selon lui). Dans la société de *The Stone Gods*, aucune sexualité n'a de visée reproductrice. Doit-on en déduire que toutes les sexualités existantes dans le roman sont déviantes ? Puisque la déviance se crée par rapport à la norme, on se heurte alors à un écueil. Cette idée reste en arrière-plan pendant la première partie du roman : la jeunesse éternelle et la beauté étant assurées à tous les membres de la société, Winterson envisage un futur où le désir sexuel ne peut plus être comblé par des pratiques classiques. Le personnage de Billie va dans le sens de cette analyse quand elle se trouve dans un club de prostitution et qu'elle dit : "[...] we're all perverts now. By that I mean that making everyone young and beautiful also made us all bored to death with sex" (*SG*, 19). Avec le pronom 'we', Billie s'inclut dans le constat suivant : dans cette société, tout type de sexualité est pervers ou déviant. En conséquence, le désir se déplace vers des corps eux-mêmes hors-normes, un aspect commenté par le personnage :

[...] sexy sex is now about freaks and children. If you want to work in the sex industry, you get yourself cosmetically altered in shape and size. Giantess are back in business. Grotesque earns good money. (*SG*, 19)

On peut mettre en lien l'article de P. Melzer avec cette question de la sexualité déviant. Elle écrit notamment :

[...] queer perverse desire is transgressive and inclusive of non-normative bodies (such as disabled and/or transgendered) and [...] in science fiction, technology reshapes desire to this end⁷⁶⁸.

Dans le livre de Winterson, c'est l'inverse qui se produit. En effet, ce n'est pas le désir sexuel qui s'adapte aux corps différant de la norme, mais les corps qui sont modifiés grâce à la technologie dans le but de devenir hors-normes pour répondre aux désirs sexuels. La technologie ne sert pas à inclure l'Autre, mais à fabriquer du désir factice pour le Même au

767 P. Waugh, article cité, 77.

768 Patricia Melzer, "'And How Many Souls Do You Have?': Technologies of Perverse Desire and Queer Sex in Science Fiction Erotica" in *Queer Universes, op.cit.*, 163.

corps trop lisse s'il n'est pas transformé. La dimension inclusive et déviante de la sexualité *queer* est donc absente.

Les corps sont incomplets ou hors-normes, comme celui de la travailleuse du sexe qui aborde Billie :

[...] an enormous woman with one leg, hopping along on a diamond-studded crutch. I am on level with her impressive breasts – more so, because where I would normally expect to find a nipple, I find a mouth. Her breasts are smiling, and so is she. (SG, 20)

Ce corps fabriqué (et, dans une certaine mesure diminué, puisqu'on lui a sciemment enlevé une jambe pour faciliter les rapports sexuels) et grotesque dans son exagération renforce la critique que Winterson fait des dangers de l'hyper-technologisation de la société, en particulier pour la femme. Comme P. Waugh le souligne, les divers morceaux de corps de femmes offerts au regard du lecteur font passer celles-ci du côté de l'objet : "As a consequence of their social alienation, women experience their bodies as parts, 'objects', rather than integrated wholes⁷⁶⁹". Cependant, nous pouvons aussi interpréter positivement cette sexualité déviante, ce que J. Morrison défend :

In Winterson's fictions, we do have a whole range of abjected, ab-normal, de-legitimised and grotesque bodies. In a way, just as Butler says, her texts can be seen precisely to test the boundaries of normalised sex, celebrating rather than policing the multifarious uses of bodies and pleasures⁷⁷⁰.

Ce serait le regard normatif du lecteur qui condamnerait ces pratiques déviantes, là où on pourrait voir une revendication de la plus grande liberté qu'elles offrent. Il semble tout de même que des éléments contredisent cette interprétation, et plus précisément, la question de la pédophilie. En effet, quand Billie commente : "[...] sexy sex is now about freaks and children" (SG, 19), elle place la pédophilie au même niveau que les autres pratiques sexuelles déviantes, parti pris de Winterson pour choquer le lecteur.

Dans le roman, l'héroïne observe que les pratiques pédophiles commencent à se répandre et à se normaliser, et son travail l'amène à devoir prendre position, comme nous l'avons déjà vu quand elle a rendez-vous avec une femme qui veut retrouver son corps pré-

769 P. Waugh, *op.cit.*, 178.

770 Jago Morrison, "Who Cares About Gender at a Time Like This?' Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson", *Journal of Gender Studies*, Vol. 15, n°2, July 2006, 175.

pubère pour satisfaire les besoins sexuels de son mari (SG, 12)⁷⁷¹. À ce moment de la diégèse, des barrières éthiques freinent encore ce genre de pratiques. Toutefois, les désirs pédophiles sont évoqués ouvertement, ce qui indique leur banalité. Si sa demande était acceptée, cette femme (dont on ignore l'âge réel, étant donné que son corps est Fixé) posséderait un corps d'adolescente, mais son esprit resterait le même. La question du consentement ne se poserait alors pas. Billie explique ce déplacement de l'*eros* vers ce qui est encore illégal à ce stade de la narration : "Now that everyone is young and beautiful, a lot of men are chasing girls who are just kids. They want something different when everything has become the same" (SG, 17). Avoir des relations sexuelles avec un enfant relève encore de l'interdit, et c'est pour cette raison même que cela engendre du désir qui ne se limite pas au domaine du fantasme.

Plus tard, Billie cherche le mari de sa cliente dans un club privé où elle échange quelques mots avec un homme qui défend un point de vue pro-pédophilie :

"It's like every other Civil Rights and Equal Rights battle, OK? You had Blacks at one time. You had Semites at one time. You had mixed marriages, you had gays. All legal. No problem. We're just victims of prejudice and out-of-date laws."

"It's called 'paedophilia'."

"That's just a word, like 'homosexual'."

"No, it's not a word like 'homosexual', it's a word like 'goat-fucker'."

"What's a goat?"

Let me try again. "The kids are too young."

"Sure not. They love it. Listen..." (SG, 21)

L'argument qu'il avance dans ce passage est très dangereux, puisqu'il tente de démontrer que la pédophilie est une pratique en marge comme les autres, et que le fait qu'elle soit illégale constitue une infraction à la liberté. Le personnage de Billie ne parvient pas à faire entendre ses arguments, et la discussion s'enlise dans la sémantique. La dernière phrase montre à quel point ces pratiques ont déjà lieu, certes dans un espace marginal (ils sont dans un club privé), et, bien qu'elles soient *a priori* illégales, même Billie ne fera rien pour les arrêter.

771 Voir ici p. 127.

Dans *Oryx and Crake*, il existe un lien direct entre la pédophilie et la pornographie. En effet, on a vu que la première fois que Jimmy et Crake, alors adolescents, voient Oryx (qui ne confirmera jamais qu'il s'agissait bien d'elle, même si Jimmy en est persuadé), c'est sur un site pornographique qui diffuse des vidéos pédophiles (*OC*, 103). Jimmy est obnubilé par le spectacle d'Oryx et de deux autres petites filles à l'écran et ne peut en détourner les yeux :

The act involved whipped cream and a lot of licking. The effect was both innocent and obscene: the three of them were going over the guy with their kittenish tongues and their tiny fingers, giving him a thorough workout to the sound of moans and giggles. [...] Oryx paused in her activities. She smiled a hard little smile that made her appear much older, and wiped the whipped cream from her mouth. Then she looked over her shoulder and right into the eyes of the viewer – right into Jimmy's eyes, into the secret person inside him. *I see you*, that look said. *I see you watching. I know you. I know what you want.* [...] Jimmy felt burned by this look – eaten into, as if by acid. She'd been so contemptuous of him. (*OC*, 103-104)

Jimmy relève l'obscénité de la scène, et son sentiment de culpabilité est tel qu'il se sent personnellement visé par le regard d'Oryx. Incapable de supporter sa position de voyeur, il renverse la situation comme si Oryx pouvait à présent le voir à travers l'œil de la caméra. Il fait ainsi passer la petite fille du rôle de victime à celui de juge et il a une réaction violente et viscérale ('eaten into'), qui reflète sa honte profonde.

Il ne faut pas oublier que Jimmy est le personnage qui est associé aux lettres, et celui qui raconte des histoires (aux Crakers comme au lecteur). Quand Oryx et Jimmy se rencontrent, par l'intermédiaire de Crake, des années plus tard, elle lui raconte la sienne. Originnaire d'un pays d'Asie du sud-est indéterminé, elle est d'abord vendue par sa mère à un homme qui achète des enfants dans les villages reculés pour les emmener dans la ville. Il leur apprend à voler et à mendier pour son profit. Ensuite, elle est vendue à un réalisateur de films pornographiques. Pour finir, elle est achetée par un homme américain, probablement dans le cadre de l'esclavage sexuel, et c'est ainsi qu'elle entre dans le pays, et finira par rencontrer Crake. Jimmy s'offusque de la situation de nombreuses fois lorsqu'elle lui raconte cette histoire, alors qu'il est lui-même coupable de l'avoir regardée sur le site pornographique. En fait, l'idée du tabou paraît plus terrible que le fait de l'enfreindre, et c'est peut-être pour cette raison que Jimmy, ne peut pas comprendre l'attitude blasée d'Oryx vis-à-vis de sa situation, et va même jusqu'à mettre en doute sa parole et le récit

qu'elle fait d'elle-même⁷⁷². En outre, les propos d'Oryx le gênent parce qu'ils ne correspondent pas ce qu'il imagine de sa vie d'avant et de sa présumée innocence, comme dans la citation suivante où nous voyons qu'elle et les autres enfants avaient parfaitement conscience de la situation dans laquelle ils étaient :

Oryx was obedient and did as she was told. She had a general idea of what else the man might want – the other children already knew about such things and discussed them freely, and laughed about them. (OC, 153)

Elle ajoute un peu après : “It made her feel strong to know that the men thought she was helpless but she was not. It was they who were helpless” (OC, 155). Sa perception de la situation brise l'illusion de l'innocence de la scène que Jimmy avait regardée. Or, sans cette innocence, il n'en reste que le caractère intentionnellement obscène, et encore plus dérangeant. Oryx ne se décrit jamais comme une victime, dès lors, l'impression initiale de Jimmy de lire du mépris dans ses yeux semble se confirmer. Bien sûr, on peut aussi penser qu'il s'agit là d'une technique d'autodéfense, consciente ou non, de la part d'Oryx qui refuserait de se laisser atteindre par les événements tragiques qui jalonnent son existence.

L'attitude vis-à-vis de la pédophilie est très troublante dans *Oryx and Crake*. D'une part, elle pourrait être condamnée, ce qui est symbolisé par le regard lancé par Oryx et par la honte que ressent Jimmy. D'autre part, le personnage d'Oryx ne joue un rôle aussi important dans le récit que par cette image. Immortalisée par Crake dans une capture d'écran, elle refait son apparition à d'autres moments de la diégèse, et obsède les deux amis. De plus, cela ne les empêche pas d'avoir des relations sexuelles avec Oryx lorsqu'ils sont adultes, minimisant l'impact d'une forme de condamnation.

S'il est exceptionnel de regarder une vidéo pédophile pour Jimmy et Crake, aller sur des sites pornographiques est tout à fait banal, ce qui rejoint l'idée de Ph. Breton selon laquelle :

[...] la scène pornographique, loin d'être un lieu social marginal (ce qu'elle n'est d'ailleurs pas en termes de consommation), est sans doute la scène symbolique centrale de la « société de communication »⁷⁷³.

772 Par exemple : “I don't buy it,” said Jimmy. [...] “You don't buy what?” “Your whole fucking story””. (OC, 167.)

773 Ph. Breton, *op.cit.*, 154.

Ce qui est frappant dans leur consommation de pornographie, c'est qu'elle s'inscrit dans une consommation affichée de la violence faite au corps. Ainsi, les deux adolescents regardent indistinctement des scènes de pornographie et des scènes d'exécution en direct :

So they'd roll a few joints and smoke them while watching the executions and the porn – the body parts moving around on the screen in slow motion, an underwater ballet of flesh and blood under stress, hard and soft joining and separating, groans and screams, close-ups of clenched eyes and clenched teeth, spurts of this or that. If you switched back and forth fast, it all came to look like the same event. Sometimes they'd have both things on at once, each on a different screen. (OC, 99)

Les deux types de scènes sont assimilées à travers la violence faite au corps dans les deux situations. La banalité et la répétition de cette activité souligne la quasi-indifférence des personnages face à ce type de spectacle, et une certaine froideur ou un manque d'empathie. En fait, Crake insiste souvent sur l'artifice de ces exécutions, et sur leur mise en scène (OC, 94) ; c'est donc, certes, le spectacle de la violence que recherchent les amis, mais une violence fictionnelle. D'où l'impact du visionnage de la vidéo pédophile, qui fait sortir Jimmy, au moins, de sa torpeur et de sa passivité.

Lorsque Snowman repense à ces moments, voici l'analyse qu'il en propose :

When did the body first set out on its own adventures? Snowman thinks; after having ditched its old travelling companions, the mind and the soul, for whom it had once been considered a mere corrupt vessel or else a puppet acting out their dramas for them, or else bad company, leading the other two astray. [...] It had dumped the other two back there somewhere, leaving them stranded in some damp sanctuary or stuffy lecture hall while it made a beeline for the topless bars, and it had dumped culture along with them: music and painting and poetry and plays. Sublimation, all of it; nothing but sublimation, according to the body. Why not cut to the chase?

But the body had its own cultural forms. It had its own art. Executions were its tragedies, pornography was its romance. (OC, 97-98)

Le personnage fait l'amalgame entre *eros* et *thanatos* et place le corps au centre de l'histoire de l'humanité. D'une certaine manière, nous pouvons considérer que la binarité corps/esprit n'a plus lieu d'être pour Snowman, seul le premier conservant de la valeur. Bien qu'il rejette le concept de sublimation, il ne limite pas le corps à une lecture terre-à-terre, mais il relève sa force narrative, notamment tragique et romantique. Au-delà du fait que ce personnage aime les mots, et aime trouver la formule juste, ce passage offre une perspective plus nuancée sur la prédominance du corps et des modifications qui lui sont apportées dans des sociétés hyper-technologiques. En effet, Snowman, malgré les violences

évidentes faites à l'enveloppe corporelle, offre un regard attendrissant sur la situation, et rejette la domination de l'esprit, dans une approche finalement plus équilibrée que celle de Billie dans *The Stone Gods*.

Dans le cadre d'une société posthumaine, la sexualité représente un enjeu majeur. L'hétérosexualité est traditionnellement normalisée ou « naturalisée » (au sens où l'entend R. Barthes), et se constitue en hétéronorme. Cependant, nous avons vu que même des personnages qui adoptent volontairement une sexualité hétérosexuelle, comme les clones de *Never Let Me Go*, peuvent être exclus de l'hétéronorme et de ses privilèges. La sexualité posthumaine se construit donc en dehors de l'hétéronorme, comme c'est le cas lorsque les personnages expérimentent avec leurs pratiques sexuelles, en grande partie grâce à la technologie. Toutefois, dès que leur libre-arbitre est menacé, des abus peuvent survenir (comme dans la situation de Pamela et Manfred). La question de la déviance se pose, d'une part, par rapport au regard normatif du lecteur, et, d'autre part, quand la liberté des individus est menacée (on peut alors parler de perversion). Le cas de la pédophilie, en particulier dans le roman de Winterson, relève de ces deux aspects : si on peut sans aucun doute condamner les pratiques sexuelles avec des enfants qui ne sont pas en mesure de donner leur consentement, peut-on toutefois parler de pédophilie quand le corps est celui d'un enfant, mais l'esprit, celui d'un adulte, soit un être à même de consentir ? En fait, la sexualité posthumaine est constituée de sexualités démarginalisées et plurielles.

Le devenir-cyborg se comprend comme un dépassement des dualismes, aussi pouvons-nous affirmer que sa sexualité est toujours déviante au sens où elle s'écarte de la norme. Son identité sexuelle s'inscrit aussi dans une dynamique de sortie de l'hétéronorme et dans la perspective *queer* qui insiste sur l'érosion de la cohérence du genre et sur son caractère oppressif⁷⁷⁴. Nous avons vu que la grossesse en est d'ailleurs l'exemple le plus marquant. Le genre des personnages posthumains reflète cette absence de cohérence, en ce qu'ils incarnent des contradictions. Spike et Billie, par exemple, sont femmehomme, natureartifice, et biologiquemachinique (pour reprendre les amalgames de Donna Haraway). Même dans les romans qui adoptent des représentations plus stéréotypées du genre, comme dans la trilogie d'Atwood, on assiste le modèle patriarcal et l'hétéronorme

⁷⁷⁴ Voir A. Jagose, *op.cit.*, 2-3.

sont peu à peu mis de côté. Cependant, ce dépassement ne se situe pas au niveau du corps ou du genre, mais plutôt au niveau de la narration ou de l'écriture, que nous allons à présent étudier dans la troisième partie de cette thèse.

Partie 3 : Histoire(s) posthumaine(s)

Les textes de fiction du posthumain que nous analysons racontent des « histoires » qui sont constituées en récits. Comment se raconte/s'écrit l'histoire/l'Histoire posthumaine et qui la raconte/l'écrit ? Peut-on d'ailleurs parler d'une histoire au singulier ? Linda Hutcheon avance l'idée de « métafiction historiographique⁷⁷⁵ » pour questionner le concept d'Histoire :

Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past? Of its documents? Of our narratives⁷⁷⁶?

Dans cette perspective, l'Histoire serait une fiction parmi les autres⁷⁷⁷ : “Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction⁷⁷⁸”. Cette fiction dépendrait à la fois de son contexte de production, et de celui de sa réception⁷⁷⁹. Le concept de métafiction historiographique sert bien à remettre en cause notre vision de l'Histoire, et permet surtout de souligner qu'il n'y a pas d'objectivité historique⁷⁸⁰. Quel est alors le lien entre l'histoire, les histoires et l'Histoire dans les mondes posthumains du corpus ?

Dans le chapitre 6, nous abordons ces questions sous l'angle des notions de transmission et d'héritage. Si l'Histoire posthumaine vient après l'Histoire humaine, qui assure la transmission entre les deux, et comment ? Jimmy, dans *Oryx and Crake*, invente

775 Elle utilise d'abord cette expression pour qualifier une catégorie de romans : “novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages”. (Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 1988, 5.)

776 *Ibid*, 50.

777 Linda Hutcheon n'est pas la seule à avoir abordé ces questions. Son analyse s'inscrit dans une perspective largement débattue, entre autres, par Paul Ricœur, Paul Veyne ou Dominick LaCapra. Nous nous appuyons essentiellement sur ses travaux pour son concept de métafiction historiographique qui est central à notre propos. (Voir : Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, 1955, Paris, Points, coll. « Points Essais », 2001 ; Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, 1978, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2015 ; Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.)

778 L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op.cit.*, 93.

779 “[...] historiographic metafiction enacts a concern, not just for the general notion of subjectivity, but for the specific pragmatics of the conditions of production and reception of the text itself.” (*Ibid*, 85.)

780 “It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity.” (*Ibid*, 93.)

une nouvelle mythologie servant à ordonner le monde. Selon Mircea Eliade, la mythologie est en fait indissociable de toute « Histoire » des êtres humains⁷⁸¹. Cela signifie que pour les personnages posthumains, il y aurait refondation du monde par le récit. Par ailleurs, dans les romans du corpus, des personnages (humains et posthumains) prennent le rôle de guide, d'historien, ou d'archiviste pour transmettre ou conserver l'Histoire d'avant la transition posthumaine. Cette dimension nous pousse à nous demander quelle Histoire/quelles histoires mérite(nt) d'être préservée(s). Se dégagent alors les thématiques de l'archivage et de la mémoire. Dans *Accelerando*, la démarche de Sirhan s'inscrit dans une volonté d'archive exhaustive, alors que cela semble voué à l'échec. Quels sont les enjeux qui rentrent en compte dans la décision de conserver/transmettre une histoire ou non ? La transmission d'une histoire n'est pas neutre, elle se fait par un discours qui peut répondre à une certaine idéologie contrôlée par le politique. Dans le cas des clones de *Never Let Me Go*, le contrôle exercé sur le discours qui leur est tenu et sur les informations qui leur sont divulguées fait apparaître les tensions d'une société où un groupe a l'ascendant sur l'autre. Enfin, une fois la transmission assurée, c'est la notion d'appropriation d'un héritage et/ou d'une histoire/Histoire par les personnages posthumains qui nous intéressera. Dans *MaddAddam*, Blackbeard, un Craker, se positionne comme disciple de Toby pour apprendre à manipuler les mots, l'écriture et la nouvelle mythologie et revendique un rôle de prophète à la fin du roman, l'Histoire posthumaine étant réinvestie dans ce cas par les personnages posthumains.

Dans le chapitre 7, nous étudions l'écriture de la fin⁷⁸², la temporalité dans laquelle elle s'inscrit, et la forme que revêtent les récits de la fin. La question de l'appartenance générique fait débat, puisque les étiquettes (et en particulier celle de la science-fiction⁷⁸³) sont rejetées par certain(e)s auteur(e)s du corpus. Les récits de *Cloud Atlas*, *The Stone Gods* et de la trilogie *MaddAddam* relèvent tous d'une forme de circularité qui les inscrit dans une temporalité cyclique, et peut-être par là dans une réflexion métafictionnelle. Par ailleurs, au niveau du signe, la langue des textes elle-même porte des marques de l'écriture de la fin. La langue représente un enjeu de contrôle, de connaissance et de communication. Elle ouvre ou ferme des possibilités aux personnages : dans *Cloud Atlas*, le monde étriqué

781 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

782 Cf Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.* et Bertrang Gervais, *L'Imaginaire de la fin*, *op.cit.*

783 *Ibid*, 22.

de Sonmi s'agrandit au fur et à mesure de sa maîtrise du langage. Elle peut aussi signaler au lecteur qu'il est entré dans un univers radicalement différent du sien grâce à un phénomène de « défamiliarisation linguistique⁷⁸⁴ » qui rend visible l'évolution de la langue. Enfin, les notions d'écriture, de réécriture et de cyclicité que nous évoquons font émerger la construction d'une identité en palimpseste, qui rejoint aussi la question de la structure des romans.

784 Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique*, *op.cit.*

CHAPITRE 6 :

TRANSMETTRE ET HÉRITER

Ce chapitre se penche sur les notions de transmission et d'héritage. Nous abordons différents aspects : la transmission de valeurs (notamment écologiques), la transmission d'une mythologie (ou d'un grand récit) qui va dans le sens d'une réinscription dans une Histoire, l'héritage (et le poids) de l'Histoire, la transmission et l'éducation, la transmission de l'écriture et l'aboutissement d'un processus. Toutes ces dimensions occupent les romans du corpus. On a vu que dans le premier tome de la trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood, Crake, en déclenchant le cataclysme censé débarrasser la Terre de ses occupants humains, prévoit de transmettre la jouissance de celle-ci à ses créatures, les Crakers. Ces derniers, comparables à des enfants, se voient accompagnés par divers personnages, figures tutélaires de la transmission de différents types de savoir. Oryx, en premier lieu, leur enseigne à respecter la Terre et les éléments qui la constituent. Snowman, ensuite, leur invente une mythologie, que l'on peut qualifier de bancale, pour expliquer le fonctionnement du monde. Dans *Accelerando* et *Glasshouse* de Charles Stross, le propos est déplacé car c'est plutôt la question du poids de l'héritage de l'Histoire qui est en jeu. Ainsi, nous questionnerons la démarche du personnage de Sirhan, historien, qui cherche à atteindre une compréhension globale et exhaustive de l'Histoire. Puis, nous nous pencherons sur la relation entre l'Histoire et le traumatisme. Plus généralement, la relation entre les personnages humains et posthumains est centrale dans les romans du corpus, et la transmission de l'Histoire ou d'histoires en constitue un pan entier. Dans *Never Let Me Go*, les clones grandissent sous le regard de leurs créateurs humains et sont guidés, éduqués, ou abandonnés par eux. Il s'agira également de se demander si l'on peut parler de transmission par l'éducation ou d'élevage. Dans *MaddAddam*, Toby adopte le rôle de conteuse d'histoires et finit par transmettre l'écriture aux Crakers, parmi lesquels Blackbeard, ce qui cristallise cet héritage et signe l'aboutissement du processus de transmission. L'espèce posthumaine, créée pour remplacer et surpasser l'espèce humaine, serait un des vecteurs de la conservation d'un patrimoine humain, à la manière d'une maladie héréditaire que les hommes ne peuvent s'empêcher de transmettre. Les Crakers, appelés à hériter de la Terre, se voient alors chargés de ses histoires et de sa langue.

1. La construction/L'invention d'une histoire

Dans *Oryx and Crake*, les interactions entre Crakers et humains (après le cataclysme) se réduisent au contact qu'ils ont avec Snowman. Seul au monde après la mort d'Oryx et de Crake, Jimmy se rebaptise alors Snowman et prend en charge les Crakers abandonnés par leur créateur. Amer et rendu à moitié fou par la solitude, Snowman acquiert un rôle totalement différent après le cataclysme. Dans le monde pré-cataclysmique, son travail consistait à manipuler les mots : employé pour écrire des notices publicitaires, il jouait avec le sens des mots et en inventait pour vendre des produits. Par ailleurs, dans le monde post-cataclysmique, il se retrouve en charge de l'invention d'une histoire qui prend rapidement la forme d'un récit mythique qui expliquera le monde aux Crakers. En ce sens, il devient celui qui transmet le Verbe, et prend ainsi le rôle d'un shaman, en particulier du fait des rituels qu'il met en place.

1.1. SNOWMAN, LE SHAMAN INVOLONTAIRE

1.1.1. Le rôle de Crake

C'est bien involontairement que Jimmy devient le shaman⁷⁸⁵ des Crakers. Nous avons déjà commenté l'ascendant de Crake sur son ami, et la façon dont Crake a organisé de façon très systématique le monde de l'après. En outre, c'est bien lui qui octroie un rôle spécifique à Jimmy, qui ne le choisit pas.

Crake est aussi un créateur au sens où il choisit et attribue de nouveaux noms à ceux qui l'entourent et à lui-même⁷⁸⁶. Pendant leur adolescence, il adopte le nom de Crake et impose son premier surnom à Jimmy : Thickney. Même si Crake justifie le choix de ce surnom (il correspond à une espèce animale éteinte), Jimmy identifie là une volonté de se moquer de lui, l'adjectif "thick" pouvant signifier « bête » ou « lent ». Jimmy est donc tourné en dérision par Crake, qui assoit ainsi encore une fois sa supériorité intellectuelle. Toutefois, par la suite, Jimmy se rebaptisera Snowman, et le pseudonyme Thickney

⁷⁸⁵ Nous pouvons aussi considérer que Jimmy est le gardien des Crakers, voire le prêtre qui leur délivre la parole de Crake. Nous retenons le terme de shaman, car son rôle prend également une dimension magique liée à son statut d'être humain, perçu comme mystérieux/monstrueux par les Crakers.

⁷⁸⁶ "Crake had picked their codenames. Jimmy's was Thickney, after a defunct Australian double-jointed bird that used to hang around in cemeteries, and – Jimmy suspected – because Crake liked the sound of it as applied to Jimmy." (OC, 93.)

disparaît du roman, comme s'il n'avait été que le nom d'un personnage dans le cadre d'un jeu. Ce nom de code n'apparaît d'ailleurs que très peu dans la diégèse, seulement six fois dans le premier tome de la trilogie. Après avoir abandonné ce surnom pendant leur adolescence, Jimmy le reprend quand il se met à travailler pour Crake, à la suggestion de ce dernier⁷⁸⁷. D'ailleurs, quand, dans *MaddAddam*, il recroise la route des Jardiniers qui travaillaient pour Crake, ils ne le connaissent que sous ce nom⁷⁸⁸. Il est intéressant de noter que la dernière action qu'il accomplit en tant que Thickney est de tuer Crake, car, même s'il le fait sous son injonction, on peut y voir une référence au trope de la créature qui se retourne contre son créateur.

Dans sa planification du monde de l'après, Crake a tout prévu. Ainsi, Jimmy, immunisé à son insu contre la maladie conçue pour tuer le reste de l'humanité, se retrouve contraint de vivre dans le monde cauchemardesque d'après-Crake :

Crake never remembered his dreams. It's Snowman that remembers them instead. Worse than remembers: he's immersed in them, he's wading through them, he's stuck in them. Every moment he's lived in the past few months was dreamed first by Crake. (*OC*, 256)

Les verbes au passif (*is immersed, is stuck, was dreamed*) font ressortir l'impuissance de Jimmy, et le seul verbe d'action, *to wade through*, ou patauger, confirme cette passivité en convoquant l'image de l'eau stagnante. Le personnage donne l'impression de continuer à être le pion de Crake, son monde se résumant à ce que ce dernier en a fait. De plus, la comparaison au rêve, ou plutôt au cauchemar, indique l'absence de contrôle que Jimmy a sur la réalité. Cette remarque semble même suggérer que le réel dans lequel vit Jimmy est produit par un rêve de Crake, comme si le personnage perdait prise sur ce qui était réel et ce qui ne l'était pas.

C'est également Crake qui confie la garde des Crakers à Jimmy. Il lui demande de s'occuper de ses créatures s'il lui arrive quelque chose (*OC*, 376). Même si on a souvent l'impression que Crake dénigre Jimmy et ses capacités intellectuelles, ce moment suggère

787 “‘In a manner of speaking. You’ll need another name,’ Crake said, ‘a MaddAddam name, so you’ll fit in. I thought, since I’m Crake here, you could go back to being Thickney.’” (*OC*, 353.)

788 “‘We used to call him Thickney. That was his MaddAddam name, back in the early days.’

‘He was Crake’s jackal at the Paradise Project,’ says Tamaraw. ‘Once he wakes up, there’s a lot he needs to tell us. Before I trample him to death.’ [...] ‘Thickney by name, Thickney by nature,’ says Manatee. ‘I don’t think he had the least freaking idea. He was just a dupe.’” (*MA*, 42.)

tout de même une certaine intimité et une confiance entre les deux personnages. De plus, Crake n'est pas à l'aise avec les relations sociales⁷⁸⁹, et, même si la plupart du temps il manipule Jimmy, il existe cependant une véritable amitié entre eux⁷⁹⁰.

Enfin, la dernière manipulation consiste à faire en sorte que Jimmy le tue : “He looked at Jimmy, a direct look, unsmiling. ‘I’m counting on you,’ he said. Then he slid [Oryx’s] throat. Jimmy shot him” (*OC*, 385). Dans cette scène cathartique, Crake déclare qu’il compte sur Jimmy pour deux missions : d’abord venger la mort d’Oryx en le tuant, ensuite prendre la responsabilité des Crakers comme convenu. Jimmy ne peut s’empêcher de suivre les instructions de Crake, non pas du fait de l’autorité de ce dernier, mais parce qu’il réagit instinctivement à l’assassinat d’Oryx. Il est intéressant de noter que Crake, le rationnel, s’est servi des émotions de Jimmy pour le manipuler. Crake ne peut pas vivre dans le monde cauchemardesque qu’il a créé, mais il se décharge de cette responsabilité sur Jimmy. Ce dernier finit par accepter de jouer le rôle de guide pour les Crakers, d’autant plus qu’il est maintenant seul au monde⁷⁹¹. Les Crakers représentent le seul lien social qui lui reste et la seule attache avec son passé, Crake et Oryx.

Il convient aussi de souligner la dimension rétrospective du récit que Jimmy fait des événements. Il raconte en effet cette histoire des mois après le cataclysme, alors que le narrateur a eu le loisir de réfléchir à son rôle et à celui de Crake.

1.1.2. La persona⁷⁹² de Snowman

Quelques semaines après la mort de Crake et après avoir constaté l’ampleur de la catastrophe, Jimmy se rend compte qu’il n’a plus le choix et doit prendre les Crakers sous

789 Nous avons déjà vu qu’il souffre probablement d’une forme d’autisme, fréquente parmi les scientifiques de cette société (ici, p. 93).

790 Par exemple, après la mort de la mère de Jimmy, Crake lui rend visite : “[...] he was touched that Crake would experience concern for him, would come all this way to seek him out. Even though they hadn’t been in close touch lately – Jimmy’s fault – Crake was still his friend” (*OC*, 337). Plus tard, après que Jimmy a commencé à travailler pour le projet Paradise, dirigé par Crake, leur amitié est ce qui l’empêche, dans un premier temps, de poursuivre une relation amoureuse avec Oryx : “Crake was his best friend. Revision: his only friend. He wouldn’t be able to lay a finger on her. How could he?” (*OC*, 365.)

791 “I could leave them behind, he thought. Just leave them. Let them fend for themselves. They aren’t my business. But he couldn’t do that, because although the Crakers weren’t his business, they were now his responsibility. Who else did they have? Who else did he have, for that matter?” (*OC*, 408.)

792 Nous pensons à la fois au sens premier, le masque porté par les acteurs de théâtre dans le monde antique, et à la reprise de Jung, le masque social, « Snowman » permettant à Jimmy de se cacher derrière l’image grotesque de l’abominable homme des neiges. (C.G. Jung, *op.cit.*)

sa responsabilité. Ceux-ci n'ont jusque-là pas rencontré d'autres humains qu'Oryx, car ils vivaient auparavant à l'écart dans un environnement conçu et contrôlé par Crake. La scène suivante se passe au moment où Jimmy rencontre les Crakers pour la première fois :

“Who are you?” said the one Crake had christened Abraham Lincoln. [...]

“My name is Snowman,” said Jimmy, who had thought this over. He no longer wanted to be Jimmy, or even Jim, and especially not Thickney: his incarnation as Thickney hadn't worked out well. (OC, 406)

Ce passage rappelle que Crake avait ironiquement baptisé les Crakers de noms de personnages célèbres dans l'Histoire de l'humanité, mais dont ils ignorent tout ; Jimmy est ainsi forcé de vivre parmi des reliques du monde d'avant, les référents ne faisant plus sens. Lors de cette rencontre, Jimmy se présente sous le nom qu'il s'est choisi lui-même, Snowman. La citation souligne qu'il y a eu réflexion en amont de ce choix, ce qui indique que le personnage a conscience du fait qu'il ne s'agit pas d'un processus anodin, mais qu'il a une valeur performative. Jimmy/Jim était le nom choisi par ses parents, Thickney celui de Crake, alors que Snowman est une nouvelle identité qu'il pose et revendique à ce stade du récit. Le terme “incarnation” signale le fait que derrière chaque nom se cache un nouvel avatar du personnage.

Jimmy justifie le choix du nom Snowman de la manière suivante :

The Abominable Snowman – existing and not existing, flickering at the edges of blizzards, apelike man or manlike ape, stealthy, elusive, known only through rumours and through its backward-pointing footprints. (OC, 8)

Il présente l'abominable homme des neiges comme une sorte de chaînon manquant entre le singe et l'homme grâce à la structure chiasmique “apelike man/manlike ape”. Le personnage deviendrait alors le lien entre l'homme et le posthomme (les Crakers). En devenant Snowman, Jimmy oscille entre l'existence et la non-existence, seule preuve que le monde d'avant a bien existé, mais preuve fragile, Jimmy perdant peu à peu la raison et mourant à moitié de faim. Il devient alors un personnage à la marge de l'Histoire qui va continuer à s'écrire sans lui, et sans l'espèce humaine. L'adjectif “backward-pointing” renforce cette dimension régressive et passée. Bien que toujours en vie, Snowman serait déjà absent de l'Histoire future, ce qui est renforcé par le fait qu'il passe la majorité de son temps à se remémorer le passé. Cependant, cela sous-entend aussi qu'il laisse toujours une

empreinte sur le monde dans lequel il vit, et d'ailleurs quand il n'est pas en train de repenser au passé, il est souvent en train de marcher⁷⁹³. À la fin du roman c'est également une empreinte de pas humaine qui lui fait prendre conscience qu'il n'est pas le seul homme à avoir survécu à la catastrophe⁷⁹⁴.

Ironiquement, bien qu'il change de nom pour se dissocier de sa vie antérieure et de l'influence de Crake, il se rend finalement compte de la polysémie du nom Snowman :

Maybe he's not the Abominable Snowman after all. Maybe he's the other kind of snowman, the grinning dope set up as a joke and pushed down as an entertainment, his pebble smile and carrot nose an invitation to mockery and abuse. Maybe that's the real him, the last *Homo sapiens* – a white illusion of a man, here today, gone tomorrow, so easily shoved over, left to melt in the sun, getting thinner and thinner until he liquefies and trickles away altogether. (OC, 263)

Le personnage prend conscience que le nom qu'il s'est lui-même choisi le tourne en dérision, et ce d'autant plus qu'il vit dans un climat quasi-tropical au bord de la mer, lieu auquel le bonhomme de neige est particulièrement mal-adapté. De personnage monstrueux, il se transforme en personnage clownesque et incapable de survivre dans le nouveau monde. L'expression "a white illusion of a man", qui fait explicitement référence à l'apparence du bonhomme de neige, renvoie également au fait que Snowman est le dernier représentant de l'Homme blanc, amené à disparaître, voire à fondre comme la neige, dans le monde posthumain.

Malgré le caractère inadapté de cette *persona*, c'est grâce à cette nouvelle identité que Jimmy se met à guider les Crakers. Alors que ce rôle lui avait été imposé par Crake, il finit par s'approprier la responsabilité des Crakers. De nombreuses images sont proposées pour commenter sa fonction dans la diégèse. Jimmy se compare lui-même à un capitaine de navire⁷⁹⁵, à un prophète⁷⁹⁶, ou à un berger⁷⁹⁷. Atwood joue parfois de cette dernière image, comme dans l'exemple suivant :

793 Entre autres pour chercher des ressources pour survivre.

794 On a vu que cet aspect et le motif de l'empreinte sont des références intertextuelles à l'empreinte de pied du « sauvage » dans *Robinson Crusoe*, passage et motif emblématique de la confrontation à l'altérité.

795 "He could emulate the captains of ships, in olden times – the ship going down in a storm, the captain in his cabin, doomed but intrepid, filling in the logbook." (OC, 45.)

796 "He is Crake's prophet now, whether he likes it or not; and the prophet of Oryx as well." (OC, 120.)

797 "He knew what an improbable shepherd he was." (OC, 412)

Despite their irritating qualities – among which he counts their naive optimism, their open friendliness, their calmness, and their limited vocabularies – he feels protective towards them. Intentionally or not, they’ve been left in his care, and they simply have no idea. No idea, for instance, of how inadequate his care really his.

Stick in hand, rehearsing the story he’ll tell them, he goes along the path to their encampment. (OC, 180)

Bâton à la main, Snowman veille sur les Crakers et commente leur vulnérabilité en les assimilant à des enfants, voire à des moutons, incapables de repérer le danger qui les entoure. Snowman, qui vit à l’écart du campement des Crakers, leur rend visite quotidiennement pour s’assurer de leur état, et pour leur raconter des histoires qui expliquent le monde. Le personnage est également conscient d’un autre rôle qui lui est dévolu : il doit les mettre en garde pour éviter qu’ils ne reproduisent les erreurs que l’humanité a commises par le passé⁷⁹⁸. Comme H. Bergthaller le note, Snowman s’inscrit pleinement dans une tradition humaniste où l’homme blanc distille son savoir à une « civilisation » moins avancée que la sienne⁷⁹⁹. Cependant, l’ironie de sa démarche remet en partie en cause cette interprétation.

1.1.3. Jimmy et les mots

Le langage façonne la vision du monde, et si Crake est un homme de science, Jimmy lui est un homme de lettres. Dans le monde pré-cataclysmique, il poursuit des études en sciences humaines et, à la suite de son diplôme, son travail consiste à rédiger des notices ou des textes publicitaires pour divers produits. Autrement dit, il manipule les mots afin de faire passer le message que la société qui l’emploie lui demande. L’une de ses manies est d’inventer de nouveaux mots qui semblent assez crédibles pour les inclure dans ces textes publicitaires⁸⁰⁰. Il a par conséquent conscience du pouvoir des mots ainsi que de la facilité avec laquelle il peut les manipuler. Dans la première partie de sa vie, le personnage reste toutefois relativement naïf, par exemple lorsqu’il est déçu que personne ne repère jamais

798 “On some non-conscious level Snowman must serve as a reminder to these people, and not a pleasant one: he’s what they may have been once. *I’m your past*, he might intone. *I’m your ancestor, come from the land of the dead. Now I’m lost, I can’t get back, I’m stranded here, I’m all alone.*” (OC, 123, italiques dans le texte.)

799 “Atwood’s Snowman is the unwitting inheritor of this humanist tradition, and the perfect embodiment of its perplexity.” (H. Bergthaller, article cité, 734.)

ses inventions⁸⁰¹, ou lorsqu'il se laisse séduire par un message publicitaire qu'il a lui-même rédigé et qu'il sait mensonger⁸⁰². Jimmy a toujours eu un rapport particulier aux mots, et il est à la fois naturel et ironique que ce soit lui qui se retrouve en charge de raconter le monde aux Crakers dans le monde post-cataclysmique.

Par ailleurs, il sait qu'un grand nombre de mots mourront avec lui. Les Crakers parlent, bien sûr, mais ont un vocabulaire plus limité. Jimmy est obsédé par l'idée de préserver les mots qui n'existent plus que dans sa tête, et, en même temps, il se rend compte qu'il perd peu à peu la raison et que ces mots même lui échappent :

He can see the word, he can hear the word, but he can't reach the word. He can't attach anything to it. This is happening too much lately, this dissolution of meaning, the entries on his cherished wordlists drifting off into space. (OC, 43)

Il associe la perte des mots à la perte du sens. Le cerveau de Snowman est comparable à un dictionnaire dont les entrées s'effacent au fil du temps. À plusieurs reprises dans la diégèse (et ce, même avant le cataclysme), il récite des listes de mots de vocabulaire pour ne pas les oublier⁸⁰³, ce qui nous fait comprendre que les mots qu'il a peur d'oublier sont des mots sans grande utilité dans le monde post-cataclysmique. Il s'agit, pour la plupart, de mots savants, sans rapport les uns avec les autres, et spécifiques à un champ donné, comme *pibroch* (une pièce de musique pour cornemuse) ou *mastitis* (une infection mammaire). Ces mots n'appartiennent pas au domaine de la survie, ni même à celui de la vie quotidienne, mais ils représentent des échantillons du savoir humain d'avant la catastrophe auquel Snowman tente de se raccrocher en vain. La perte de ces mots, au-delà d'un simple rétrécissement lexical, signifie celle de la connaissance de techniques humaines (ici

800 "It was his task to describe and extol, to present the vision of what – oh, so easily! – could come to be. Hope and fear, desire and revulsion, these were his stocks-in-trade, on these he rang his changes. Once in a while he'd make up a word – *tensicity, fibracionous, pheromonimal* – but he never once got caught out. His proprietors liked those kinds of words in the small print on packages because they sounded scientific and had a convincing effect." (OC, 292, italiques dans le texte.)

801 "He should have been pleased by his success with these verbal fabrications, but instead he was depressed by it." (OC, 292.)

802 "His hair was getting sparser around the temples, despite the six-week AnooYoo follicle-regrowth course he'd done. He ought to have known it was a scam – he'd put together the ads for it – but they were such good ads he'd convinced even himself." (OC, 296.)

803 "'Hang on to the words,' he tells himself. The odd words, the old words, the rare ones. *Valance. Norn. Serenpidity. Pibroch. Lubricious*. When they're gone out of his head, these words, they'll be gone, everywhere, forever. As if they had never been." (OC, 78, italiques dans le texte.)

"He wishes he had something to read. To read, to view, to hear, to study, to compile. Rag ends of language are floating in his head: *mephitic, metronome, mastitis, metatarsal, maudlin*." (OC, 175, italiques dans le texte.)

musicales et médicales) développées sur plusieurs centaines d'années.

Snowman se donne donc le rôle de gardien des mots, mais il échoue à remplir ce rôle de façon répétée, ce qu'il vit comme un traumatisme. Il subit alors cette situation comme une punition :

But there was no longer any comfort in the words. There was nothing in them. It no longer delighted Jimmy to possess these small collections of letters that other people had forgotten about. (*OC*, 307)

Puisqu'il est le dernier détenteur des mots, ceux-ci ne peuvent plus jouer leur rôle, Snowman étant dans l'incapacité de communiquer avec d'autres êtres humains⁸⁰⁴. Dans le monde pré-cataclysmique, l'étendue de son vocabulaire témoignait de ses connaissances. Dans le monde post-cataclysmique, ces mots sont devenus inutiles, et ne servent plus qu'à rappeler à Snowman l'impossibilité de jamais revenir au monde d'avant, ce qui contribue à la dégradation de sa santé mentale. Le personnage donne une représentation physique à cette dégradation et il utilise une métaphore qui fait intervenir le langage : "Fragments of words are swirling down it, in a grey liquid he realizes is his dissolving brain" (*OC*, 175). Les mots ne sont plus que des « fragments » ou des « collections de lettres⁸⁰⁵ », réduits à des unités dépourvues de sens, et le cerveau de Jimmy, siège de son identité, se dissout à mesure que les mots en disparaissent. L'expression "fragments of words" évoque la figure du survivant post-cataclysmique en tant que *neo-antiquarian* proposée par Denis Mellier⁸⁰⁶. En effet, la collection hétéroclite de mots de Snowman s'inscrit dans une démarche de récupération de résidus de la culture de l'avant qui ne fait finalement qu'insister sur le constat de son échec.

804 Snowman ne considère jamais les Crakers comme une alternative viable.

805 Citation précédente, nous traduisons.

806 Denis Mellier, « Nostalgies écraniques et vestiges du texte : entre DIY et neo-Antiquarians, la culture de l'après », in *Médiations apocalyptiques*, Hélène Machinal, Monica Michlin, Elizabeth Mullen, Arnaud Regnauld et Joanna Thornborrow (eds.), ebook, 2018.

1.2. UNE MYTHOLOGIE BANCALE

1.2.1. La mise en place d'une mythologie

Pour expliquer le fonctionnement du monde aux Crakers, Snowman leur raconte des histoires qui forment peu à peu ce que nous pourrions qualifier de véritable mythologie⁸⁰⁷ à laquelle ils se réfèrent religieusement. En effet, Alain Quesnel rappelle que « la pensée mythique est une façon d'appréhender le réel, de s'y intégrer et d'en rendre compte » et que « le mythe apparaît d'abord comme un récit fondateur à valeur explicative »⁸⁰⁸. Snowman ne prend pas ce rôle très au sérieux, et certaines de ces histoires sont dues au hasard, comme lorsqu'il différencie les Crakers des animaux et les nomme : “The Children of Oryx, the Children of Crake. He'd had to think of something” (OC, 110). Il affiche une certaine désinvolture vis-à-vis de ce processus, qui n'est pas sans défauts : il s'aperçoit ainsi qu'en faisant de la consommation de viande animale un crime contre les préceptes d'Oryx, il s'est privé lui-même de pouvoir en manger, alors qu'il meurt de faim (OC, 110).

Ses récits organisent le monde post-cataclysmique et lui donnent une chronologie et un sens. En effet, dans « Au commencement », il qualifie le monde pré-cataclysmique de « chaos », et la pandémie provoquée par Crake de « Grand Réarrangement » (OC, 119)⁸⁰⁹. Snowman se fait prophète et raconte l'origine de la genèse de ce nouveau monde, ce qui correspond à la fonction du mythe selon M. Eliade⁸¹⁰. A. Quesnel explique que « le mythe est souvent bâti autour de la figure d'un grand ancêtre, figure divine ou surhumaine⁸¹¹ », et Snowman suit ce schéma, tissant son récit mythique autour des figures ré-imaginées de Crake et d'Oryx dans un processus de sacralisation⁸¹².

807 D'ailleurs, c'est un terme employé par Snowman lui-même à deux reprises : “Why can't Snowman revise the mythology?” (OC, 120), et “He'll become a secondary player in their mythology” (OC, 262).

808 Alain Quesnel, *Les Mythes modernes : actualité de la culture générale*, Paris, PUF, 2003, 3-4.

809 Nous traduisons.

810 Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, op.cit..

811 A. Quesnel, op.cit., 4.

812 Oryx, par exemple, devient une divinité dans son récit, comme l'expose Danette DiMarco : “For instance, as Snowman he raises Oryx to mythological status when he tells stories about her to the Crakers. In that storytelling he turns away from an understanding of Oryx as human instrument to serve personal needs and constructs a vision of her that sees her as an instrument to be used to sustain community and love. She is reinvented as a goddess whose genuine concern for nature requires that its people give attention to regenerative possibilities, like returning the bones of the fish to the waters that have provided the food.” (Danette Di Marco. “Paradise Lost, Paradise Regained: *homo faber* and the Makings of a New Beginning in *Oryx and Crake*” in *PLL*, 41.2, Spring 2005, 186.) Le récit que Snowman met en place autour de la figure devenue mythique d'Oryx est basé sur l'éthique et la compassion, ce qui s'inscrit directement en porte-à-faux vis-à-vis de la position de Crake, qui, si elle repose peut-être sur une certaine forme d'éthique (en tout cas selon lui), est dépourvue de toute compassion.

La mise en place de cette mythologie commence lorsque Snowman se présente aux Crakers pour la première fois. Après avoir expliqué qu'il est un envoyé de Crake et d'Oryx, chargé de les guider pour s'installer ailleurs, il réagit aux questions qu'ils lui posent, presque sur le mode du jeu : "He was beginning to find this conversation of interest, like a game. These people were like blank pages, he could write whatever he wanted on them" (OC, 407). Snowman a conscience du pouvoir de sa position : il est libre de choisir l'orientation de la nouvelle histoire qu'il écrit et dont les Crakers seront l'héritage vivant. L'image de la *tabula rasa* signale explicitement ce nouveau commencement. Les Crakers sont intrigués par lui et par ses différences, et c'est tout naturellement que les premières informations qu'il leur donne le concernent :

"Why is your skin so loose?" said one of the children.

"I was made in a different way from you [...]. Crake made me with two kinds of skin. One comes off." He took off his tropical vest to show them. They stared with interest at the hair on his chest.

"What is that?"

"These are feathers. Little feathers. Oryx gave them to me, as a special favour. See? More feathers are growing out of my face." He lets the children touch the stubble. [...] "Yes. We see. But what are feathers?"

Oh, right. They'd never seen any. "Some of the Children of Oryx have feathers on them," he said. "That kind are called birds. We'll go to where they are. Then you'll know about feathers." (OC, 407-408⁸¹³)

Comme les Crakers ne sont encore jamais sortis de leur cocon à ce moment de la diégèse, et n'ont aucune idée qu'il existe même un monde extérieur, chaque information que Snowman leur donne peut potentiellement mener à encore plus de questions, et il doit en permanence surveiller ses propos pour éviter la confusion. Ces explications pourraient sembler n'être que des détails, mais les Crakers n'oublient aucune des informations que Snowman leur transmet, et il est obligé de les garder en mémoire et de les intégrer dans sa mythologie pour leur donner un sens, ce qui est illustré par l'exemple de la double peau et des plumes qu'il avait improvisé. En effet, quelques mois après leur première rencontre, ces deux points sont complètement intégrés dans le mythe qui entoure le personnage de Snowman, et font partie des histoires que les Crakers lui réclament et qu'il leur répète inlassablement⁸¹⁴. Il répond souvent de manière succincte à leurs questions pour éviter de se compliquer la tâche en ajoutant trop de détails ou quand il ne les a pas anticipées et n'a pas préparé

813 Italiques dans le texte.

d'histoire⁸¹⁵. Certaines parties de la mythologie qu'il invente sont plus construites et donc plus cohérentes, comme l'histoire de leurs origines :

Crake made the bones of the Children of Crake out of the coral on the beach, and then he made their flesh out of a mango. But the Children of Oryx hatched out of an egg, a giant egg laid by Oryx herself. Actually she laid two eggs: one full of animals and birds and fish, and the other one full of words. But the egg full of words hatched first, and the Children of Crake had already been created by then, and they'd eaten up all the words because they were hungry, and so there were no words left over when the second egg hatched out. And that is why the animals can't talk. (OC, 110⁸¹⁶)

Il y a quelque chose qui relève du stéréotype dans la séparation qu'il propose entre les Crakers, créés par Crake, et qui sont de ce fait du côté de la raison, de la science, et de l'Homme blanc, et les animaux, nés d'Oryx, et donc du côté de la nature et de la Femme étrangère. Cette histoire met aussi en avant l'aspect fabriqué des Crakers, qui, contrairement aux animaux, ne naissent pas. Malgré tout, ils sont créés à partir d'éléments naturels, ce qui reste éloigné de la réalité de leur création en laboratoire. Snowman évite de parler de lui dans ces histoires, et son origine n'est pas dévoilée (d'où les interrogations des Crakers qui lui prêtent des origines mystérieuses). En un sens, il s'exclut du récit pour s'exclure du futur d'un monde qu'il estime peut-être ne plus mériter puisqu'il appartient au monde pré-cataclysmique du « chaos », une des histoires préférées des Crakers :

Snowman has known this request would be made – all the stories begin with chaos – and so he's ready for it. From behind his concrete-slab cache he brings out one of his finds – an orange plastic pail, faded to pink but otherwise undamaged. [...] “Bring some water,” he says, holding out the pail. [...] “In the chaos, everything was mixed together,” he says. “There

814 “Oh Snowman, please tell us – what is that moss growing out of your face?” The others chime in. ‘Please tell us, please tell us!’ [...] ‘Feathers,’ he says. They ask this question at least once a week. He gives the same answer. [...] they’ve accumulated a stock of lore, of conjecture about him: *Snowman was once a bird but he’s forgotten how to fly and the rest of his feathers fell out, and so he is cold and he needs a second skin, and he has to wrap himself up. No: he’s cold because he eats fish, and fish are cold. No: he wraps himself up because he’s missing his man thing, and he doesn’t want us to see. That’s why he won’t go swimming. Snowman has wrinkles because he once lived underwater and it wrinkled up his skin. Snowman is sad because the others like him flew away over the sea, and now he is all alone.*” (OC, 9, italiques dans le texte.)

815 Par exemple : “‘Oh Snowman, tell us about when Crake was born,’ says one of the women. This is a new request. He isn’t ready for it, though he should have expected it: children are of great interest to these women. Careful, he tells himself. Once he provides a mother and a birth scene and an infant Crake for them, they’ll want the details. They’ll want to know when Crake cut his first tooth and spoke his first word and ate his first root, and other such banalities. ‘Crake was never born,’ says Snowman. ‘He came down out of the sky, like thunder. Now go away please, I’m tired.’ He’ll add to this fable later. Maybe he’ll endow Crake with horns, and wings of fire, and allow him a tail for good measure.” (OC, 120-121.)

816 Italiques dans le texte.

were too many people, and so the people were all mixed up with the dirt.” The pail comes back, sloshing, and is set down in the circle of light. He adds a handful of earth, stirs it with a stick. “There,” he says. “Chaos. You can’t drink it ...”

“No!” A chorus.

“You can’t eat it ...”

“No, you can’t eat it!” Laughter.

“You can’t swim in it, you can’t stand on it ...”

“No! No!” They love this bit.

“The people in the chaos were full of chaos themselves, and the chaos made them do bad things. They were killing other people all the time. And they were eating up all the Children of Oryx, against the wishes of Oryx and Crake. Every day they were eating them up. They were killing them and killing them, and eating them and eating them. They ate them even when they weren’t hungry.”

Gasping here, widened eyes: it’s always a dramatic moment. Such wickedness! He continues: “And Oryx had only one desire – she wanted the people to be happy, and to be at peace, and to stop eating up her children. But the people couldn’t be happy, because of the chaos. And then Oryx said to Crake, *Let us get rid of the chaos*. And so Crake took the chaos, and he poured it away.” Snowman demonstrates, sloshing the water off to the side, then turns the pail upside down. “There. Empty. And this is how Crake did the Great Rearrangement and made the Great Emptiness. He cleared away the dirt, he cleared room ...”

“For his children! For the Children of Crake!”

“Right. And for ...”

“And for the Children of Oryx, as well!” (OC, 118-119⁸¹⁷)

Sur fond de mise en scène enfantine et ludique, mais qui peut aussi prendre des allures de performance shamanique, Snowman expose les failles de l’espèce humaine. Notons que dans cette version de l’histoire(/Histoire), c’est Oryx qui est à l’origine de la décision de Crake d’entraîner la fin de l’humanité, alors que l’on sait qu’elle n’était pas au courant.

Les Crakers connaissent les histoires de Snowman par cœur et interrompent régulièrement la narration pour dire la suite à sa place ou pour répéter des passages qu’ils aiment particulièrement, à la manière d’enfants. Dans le chapitre « Toast », Snowman commente l’impossibilité de communiquer réellement avec les Crakers (incapables de saisir certains concepts qui n’ont aucun sens dans leur réalité), et quand il ne parvient pas à expliquer un aspect du monde, il utilise l’image du rêve/cauchemar pour contourner la difficulté, en convoquant une dimension onirique et spirituelle⁸¹⁸. Ce recours au rêve pour expliquer le monde renforce l’idée selon laquelle Snowman remplit un rôle shamanique, le monde ne reposant pas uniquement sur des principes rationnels. Il fait office de lien entre

817 Italiques dans le texte.

818 “‘It’s nothing. It’s a piece of bad dream that Crake is dreaming.’ They understood about dreaming, he knew that: they dreamed themselves. Crake hadn’t been able to eliminate dreams.” (OC, 411.)

les Crakers et les aspects du monde qu'ils ne peuvent pas comprendre, et, s'il connaît, lui, les explications rationnelles derrière certains phénomènes, il juge impossible de les partager avec les Crakers et choisit donc quelle version de la réalité leur transmettre et laquelle taire⁸¹⁹.

Snowman a conscience que ses enseignements constituent des lois pour les Crakers⁸²⁰ et il remplit aussi un rôle de prophète en leur dictant des règles de conduite qui seraient conformes aux attentes de Crake et d'Oryx. Il met en place des rituels quand il leur raconte ces récits fondateurs. En particulier, une fois par semaine, Snowman mange un poisson que les Crakers lui apportent, comme une offrande⁸²¹. Les Crakers sont végétariens et ne peuvent concevoir manger une autre forme de vie, mais, pour Snowman, ce poisson constitue une part essentielle de sa survie, puisqu'il est, lui, incapable d'en pêcher. Il regrette d'ailleurs ne pas en avoir fait un rituel quotidien. Cette consommation de chair animale lui confère une dimension monstrueuse qui renforce sa position à l'écart des Crakers. En effet, A. Quesnel explique :

Jadis, l'individu singulier était considéré comme un monstre ou comme une quasi-déité, ce qui revient pratiquement au même ; et la représentation fascinante, troublante et terrifiante de son destin propre se trouvait rejetée dans l'univers de la représentation, du mythe, du sacré, ce qui permettait de la contempler sans qu'elle demeure un péril pour l'ordre social⁸²².

L'acte monstrueux qu'il commet le conforte dans sa *persona* de shaman. Il ne fait pas partie du groupe, et les règles ou enseignements que suivent les Crakers ne s'appliquent pas à lui. En fait, son existence même a basculé du côté de la représentation.

819 En opérant un choix parmi les histoires à leur raconter ou non, Snowman s'attribue un rôle paternaliste.

A. Quesnel écrit : « Nous regardons comme dans l'enfance ou dans les limbes les dernières sociétés, dites archaïques ou traditionnelles, où la pensée mythique continue, bien que fort exténuée, à jouer un rôle déterminant ». (A. Quesnel, *op.cit.*, 1.) Il est évident que c'est l'attitude qu'adopte Snowman, dernier représentant d'une société supposément démythifiée, vis-à-vis des Crakers.

820 "He must have been stupefied with drink when he was laying down the laws." (OC, 110.)

821 "The people would never eat a fish themselves, but they have to bring him one a week because he's told them Crake has decreed it. They've accepted Snowman's monstrousness, they've known from the beginning he was a separate order of being, so they weren't surprised by this." (OC, 116.)

822 A. Quesnel, *op.cit.*, 7-8.

1.2.2. Ironie et corruption

Les Crakers font preuve d'un respect qui touche à la ferveur lorsqu'ils écoutent les histoires de Snowman, mais, selon R. Northover, l'humour dont il fait preuve maintient ces récits dans le domaine du profane, et non du religieux :

The words of Crake, as narrated by Jimmy and Toby, threaten to become the basis of a new religion (Word or Logos), except that the comical mode of the story-telling keeps it profane. The very fact that the Crakers enjoy listening to stories (mythos) subverts Crake's monological plans (to eliminate symbolic thinking in his creatures)⁸²³.

De fait, le lecteur ne peut que constater l'ironie de ce renversement : Crake, athéiste convaincu, est peu à peu transformé en dieu :

Their adulation of Crake enrages Snowman, though this adulation has been his own doing. The Crake they're praising is his fabrication, a fabrication not unmixed with spite: Crake was against the notion of God, or of gods of any kind, and would surely be disgusted by the spectacle of his own gradual deification. (OC, 119-120)

L'identité de Crake, ou du créateur, est corrompue, réinventée au gré des fantaisies de Snowman. Sa démarche est consciente, et, tout comme il s'est réinventé en invoquant la *persona* de Snowman, ce qui revient à rejeter l'ascendant de Crake sur lui, il réécrit l'Histoire de l'avant- et de l'après-cataclysme. R. Northover insiste sur cet aspect : c'est grâce aux histoires qu'il invente que Snowman subvertit le plus profondément les plans de Crake⁸²⁴. Dans le nouveau monde dont il s'est exclu, c'est au tour d'un Snowman-prophète de le tourner en dérision : "Above his head flies the invisible banner of Crakedom, of Crakiness, of Crakehood, hallowing all he does" (OC, 111).

Au-delà de l'intervention de Snowman, les Crakers eux-mêmes défient les attentes de leur créateur, par exemple lorsqu'ils façonnent une statue à son image alors que Crake voyait un danger dans l'art qui serait à éradiquer chez ses créatures⁸²⁵. Cet acte peut être qualifié de rébellion contre leur créateur⁸²⁶, car seuls les principes de Crake sont mis à mal dans ce monde redessiné par Snowman. En effet, directement après avoir construit cette

823 R. Northover, article cité, 4-5.

824 *Ibid*, 6.

825 "We made a picture of you, to help us send out our voices to you." *Watch out for art*, Crake used to say. *As soon as they start doing art, we're in trouble.*" (OC, 419, italiques dans le texte.)

826 R. Northover, article cité, 7.

statue, les Crakers la détruisent et retournent les éléments qui la constituent à leur milieu naturel⁸²⁷, ce qui répond aux enseignements écologiques d'Oryx, fondés sur le recyclage et la préservation pour éviter le gaspillage (*OC*, 422). Que ce soit de façon volontaire par Snowman, ou involontaire par les Crakers, c'est uniquement le monolithisme de Crake qui s'effrite au fil du temps.

De plus, même si l'intention initiale de Snowman n'était pas de créer une nouvelle religion, les Crakers ne se contentent pas d'écouter ses histoires mais contribuent activement à mettre en place leurs propres rituels :

He's never seen the women do this – this communion with Oryx – although they refer to it frequently. What form does it take? They must perform some kind of prayer or invocation, since they can hardly believe that Oryx appears to them in person. Maybe they go into trances. Crake thought he'd done away with all that, eliminated what he called the G-spot in the brain. God is a cluster of neurons, he'd maintained. It had been a difficult problem, though: take out too much in that area and you got a zombie or a psychopath. But these people are neither.

They're up to something though, something Crake didn't anticipate: they're conversing with the invisible, they've developed reverence. Good for them, thinks Snowman. He likes it when Crake is proved wrong. He hasn't caught them making any graven images yet, however. (*OC*, 185-186)

La démarche de Snowman est certes ironique, mais pour les Crakers, toutes ses histoires constituent véritablement une genèse leur servant à comprendre le monde et leur inculquant des principes de vie et des règles à suivre. Ils développent leur propre rapport au sacré, et dépassent ainsi les limites que Crake pensait leur avoir imposées⁸²⁸.

Pour construire sa mythologie, Snowman s'inscrit dans une démarche d'invention. Même s'il se base sur certains éléments de l'Histoire, par exemple quand il essaie de leur parler du monde d'avant la pandémie avec l'image du chaos, de nombreux détails de ses histoires sont farfelus, voire complètement faux (les poils de sa barbe ne sont évidemment pas des plumes). Il porte le poids de l'Histoire, mais fait le choix de ne pas la transmettre telle quelle aux Crakers, qui seraient de toute façon probablement incapables de la

827 On peut voir un intertexte biblique avec l'interdiction de construire des effigies à l'image d'autres dieux pour éviter l'idolâtrie, notamment dans ce chapitre intitulé 'Idol'. À un autre moment de la diégèse, quand Snowman cherche à donner une représentation physique à Crake (qu'il prétend être allé voir), il ne se prive pas non plus d'une référence à l'histoire biblique : "He'll need to invent some lies about that. What did Crake look like? *I couldn't see him, he was in a bush. A burning bush, why not?*" (*OC*, 417, italiques dans le texte.)

828 Il s'agit d'une dynamique classique dans le rapport créateur/créature.

comprendre. Tournons-nous à présent vers les diégèses dans lesquelles l'Histoire « réelle » (si tant est qu'il en existe une) pèse sur les personnages.

2. La trace et le poids de l'Histoire

L'Histoire est au cœur des enjeux d'*Accelerando* et de *Glasshouse*. La dimension historique du premier s'inscrit dans une saga familiale qui se déroule sur plusieurs générations et suit des individus jouant un rôle fondamental dans la transition vers une société posthumaine dématérialisée. Chaque partie s'attache à un personnage-clé, Manfred, dans la première, Amber, dans la deuxième, mais celui qui nous intéresse ici est Sirhan, qui aménage Vénus pour la vie humaine (devenue quasi-impossible sur Terre), et se donne le rôle d'historien, il s'inscrit alors dans un travail de mémoire. C'est sur ce dernier aspect que nous allons nous arrêter dans un premier temps. Alors que la vie sur Terre n'est plus, quelle trace reste-t-il de l'Histoire humaine ? Selon E. Després et H. Machinal, dans le contexte d'une société transformée en profondeur par la révolution cybernétique, la trace « devient alors l'ultime signe d'une présence de l'humain sur le point de se désintégrer, de disparaître dans le global et le virtuel, d'être réduit au néant qu'il a lui-même engendré⁸²⁹ ». C'est cette trace que Sirhan tente de préserver en tant qu'historien-archiviste.

Dans un second temps, nous nous intéressons au traumatisme qui peut être associé à l'Histoire, tel qu'il est exploré dans *Glasshouse*. Au sortir d'une guerre qualifiée d'holocauste dans le roman, les personnages doivent faire face au traumatisme qu'ils ont vécu et au poids de l'Histoire, collective, mais aussi personnelle.

2.1. LE TRAVAIL DE MÉMOIRE : SIRHAN, L'HISTORIEN-ARCHIVISTE DANS ACCELERANDO

Dans *Accelerando*, on a précisé que les êtres humains sont peu à peu dématérialisés et réduits à des données virtuelles. L'espace physique matériel disparaît lui aussi graduellement, et la trace matérielle du passage de l'Histoire est effacée⁸³⁰. Tout ce qu'il en

829 Elaine Després et Hélène Machinal, « Introduction » in *La Trace de l'humain, Les Cahiers du CEIMA*, n°9, décembre 2013, 9.

830 Sirhan, historien, dit lui-même : “*my business lies in ruins.*” (*A*, 282, italiques dans le texte.)

reste subsiste dans la mémoire collective et individuelle des individus qui constituent la société posthumaine des derniers chapitres du récit. Dans la troisième et dernière partie du roman, l'intrigue se concentre donc sur le personnage de Sirhan qui occupe la fonction d'historien et d'archiviste. Les capacités de stockage de mémoire étant décuplées dans cette société hypermnésique⁸³¹, il enregistre tous les événements qui se produisent, sans faire de tri apparent, dans un souci de conservation de l'ensemble des données⁸³².

Ainsi, il conserve toutes les traces de l'Histoire collective, mais il cherche en même temps à recueillir et à archiver celles de son histoire personnelle et familiale, par exemple lorsqu'il interroge sa grand-mère, Pamela, sur son grand-père, Manfred (A, 280), qui a bien évidemment joué un rôle important sur son destin personnel, mais qui est également responsable d'un grand nombre de changements qui ont mené à la société posthumaine telle que Sirhan la connaît.

Le personnage de Sirhan représente une archive ou une base de données vivante, puisque les traces qu'il conserve s'inscrivent dans sa propre mémoire⁸³³. En cela, il se constitue en tant que « sujet digital » tel que défini par Renée Bourassa⁸³⁴. Son identité dépend alors « du couplage de la mémoire biologique avec l'environnement sociotechnique et culturel dans lequel le sujet est immergé ». En fait, dans un processus d'hybridation, son esprit « s'étend au delà de son enveloppe charnelle en assimilant les artefacts externes qui deviennent parties intégrales de son fonctionnement⁸³⁵ ». Sa conscience, son système nerveux et son individualité sont mis au service de ce travail de mémoire qui s'inscrit aussi dans un processus personnel qui pourrait relever de l'intime, mais qui s'apparente plutôt à une dimension automatique et machinique⁸³⁶. Son expérience de vie explique ce phénomène :

831 L'hypermnésie à l'ère du numérique a fait l'objet d'un colloque à Paris 8 en novembre 2012. Les organisateurs du colloque rapprochent l'idée d'un élargissement de la capacité de mémoire permise par les nouvelles technologies numériques d'inscription et de préservation à « une reconfiguration profonde du rapport humain au monde et au savoir mais aussi sans doute une mutation de notion même de sujet humain ». Voir « Le Sujet digital : l'hypermnésie », sur le site du laboratoire Labex Arts-H2H, consulté le 27/06/19, URL : <<http://www.labex-arts-h2h.fr/le-sujet-digital-l-hypermnésie.html>>. Ce colloque a donné lieu à une publication : Claire Larssonneur, Arnaud Regnauld, Pierre Cassou-Noguès, et Sara Touiza (eds.), *Le Sujet digital, op. cit.*

832 “As a dedicated historian, he records every experience routinely, both before it enters his narrative of consciousness – efferent signals are the cleanest – and also his own stream of selfhood, against some future paucity of memory.” (A, 279.)

833 Voir la note précédente.

834 Renée Bourassa, « Enjeux de la mémoire : entre hypermnésie et oubli », in *Le Sujet digital, op.cit.*, consulté en ligne le 15/07/219, URL : <https://www.academia.edu/4719668/Enjeux_de_la_m%C3%A9moire_Entre_hypermn%C3%A9sie_et_oubli>.

835 *Ibid.*

'I lived from two to seventeen years several hundred times over before my eighteenth birthday. It was that reset switch, you know. I don't think Mother realized my primary stream of consciousness was journaling everything.' (A, 289)

Nous reviendrons sur la question de la multiplicité des identités en lien avec le concept d'écriture/réécriture dans le dernier chapitre, mais il nous paraît déjà important de noter que cette hypermnésie lui a été imposée dès son plus jeune âge. Si l'on considère le type d'informations que Sirhan a dû enregistrer pour archiver ces milliers d'années d'existence, il ne pratique aucun type de discrimination, comme si toutes les données sauvegardées se valaient, alors même que : « La mémoire individuelle ou collective repose essentiellement sur un processus de sélection, impliquant des opérations de choix et de rejet, soit une dialectique entre les rétentions et l'oubli⁸³⁷ ». La vision que Sirhan a de l'Histoire s'inscrit dans une démarche exhaustive, et l'on comprend alors pourquoi son histoire personnelle est toute aussi importante que l'Histoire collective, son entreprise de collecte des données s'inscrivant dans une perspective plus large, comme il l'explique dans un entretien avec Amber :

'Aha! So you're after memories, yes? What really happened when we colonized Barney. Who released Oscar's toads in the free-fall core of the *Ernst Sanger*, that sort of thing?'

'Not exactly.' Sirhan looks pained, as if being forced to spell it out devalues the significance of his insight. 'I'm after history. All of it.' (A, 314)

Le désir du personnage de traquer ce qui serait l'exhaustivité de l'Histoire semble être une entreprise démesurée, surtout à l'échelle d'un seul individu. Son approche paraît à la fois illusoire et méthodique : il interroge individuellement, et systématiquement, chaque personne qu'il rencontre et cherche à avoir les perspectives de chaque partie concernée (quitte à devoir supporter de longues conversations avec sa grand-mère réactionnaire), ce qui correspond aussi à l'image de la machine ou de l'ordinateur, collectant des informations sans les hiérarchiser, et réduisant l'Histoire à la somme de ses petits récits mis bout à bout, sans jamais chercher à la constituer en tant que métarécit⁸³⁸. Cependant, Linda Hutcheon souligne :

836 L'hypermnésie va à l'encontre du principe même de l'exercice de mémoire, car théoriquement, l'oubli ou la « capacité d'effacement » constitue la condition de sa possibilité (*Ibid*).

837 *Ibid*.

838 Cf J.-F. Lyotard, voir ici pp. 31-33.

Such a clashing of various possible discourses of narrative representation is one way of signalling the postmodern use and abuse of convention that works to ‘de-doxify’ any sense of the seamlessness of the joint between the natural and the cultural, the world and the text, thereby making us aware of the irreducible ideological nature of every representation – of past or present. This complexity of clashing discourses can be seen in many historiographic metafiction⁸³⁹.

L’entreprise de Sirhan appartiendrait donc selon L. Hutcheon à la « métafiction historiographique ». Sa démarche d’archiviste ou d’historien, telle qu’il la pratique, serait vouée à l’échec, puisque, comme elle l’explique :

Historians are readers of fragmentary documents and, like readers of fiction, they fill in the gaps and create ordering structures which may be further disrupted by new textual inconsistencies that will force the formation of new totalizing patterns⁸⁴⁰.

Toute démarche de conservation de la trace de l’Histoire serait inévitablement subjective et totalisante, et, à la fin du roman, alors que le rapport au temps est modifié en profondeur⁸⁴¹ puisque les individus, immortels, ne comptent plus le temps qui passe en termes d’années, Sirhan semble avoir abandonné ce projet lorsqu’il remarque : “History is a foreign country” (A, 366). Il indique peut-être par là que l’Histoire serait indissociable d’un type d’être humain auquel il ne s’identifie plus. Quand il fait cette déclaration, il est par ailleurs engagé dans un processus de sauvetage de ses congénères, menacés d’extinction par la « Vile Progéniture »⁸⁴². Toute son énergie est à ce moment dirigée vers l’avenir, redevenu incertain pour cet immortel.

2.2. SOUVENIR ET HÉRITAGE TRAUMATIQUES DANS GLASSHOUSE

L’intrigue de *Glasshouse* commence au lendemain d’une guerre qui a ravagé la société ultra-technologique dans laquelle gravitent les personnages. Il est peu évident de savoir s’il s’agit d’un espace virtuel ou matériel, mais si l’on considère que *Glasshouse* se

839 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. Londres et New York, Routledge, 1989, 53.

840 *Ibid*, 87.

841 Par exemple : “Welcome to the twenty-third century, or the twenty-fourth. Or maybe it's the twenty-second, jet-lagged and dazed by spurious suspended animation and relativistic travel; it hardly matters these days.” (A, 404.)

842 Voir ici pp. 196-199.

situé dans le même type d'univers qu'*Accelerando*, les personnages évoluent potentiellement dans un espace dématérialisé. De fait immortels à partir du moment où ils sauvegardent leur identité, les individus de cette société ont dû faire face à un virus (*Curious Yellow*) qui effaçait entièrement les souvenirs de ceux qu'il contaminait, autrement dit, il détruisait leur identité. Une fois la guerre finie, de nombreux personnages se trouvent incapables de vivre avec leurs souvenirs et de faire face aux traumatismes personnels et collectifs qu'ils ont vécus. J.-M. Ganteau et S. Onega expliquent que le traumatisme peut offrir un nouveau paradigme historiographique :

[...] trauma has provided a new historiographic paradigm that gainsays the assumed transparency and objectivity of the Hegelian definition of world history as endless progress endorsed by modernity⁸⁴³.

Le poids de l'Histoire, trop lourd à porter pour les personnages et qui s'apparente à un traumatisme, les pousse à rejeter en bloc leur héritage historique. Dans cette société ultra-technologique, des moyens existent pour effacer les souvenirs (traumatiques ou non) de manière définitive, et c'est la solution vers laquelle se tournent, au moins en apparence, les protagonistes du roman.

2.2.1. L'amnésie volontaire pour surmonter le traumatisme

La question de la mémoire domine dès les premières lignes de *Glasshouse*. En effet, lorsque l'on rencontre le héros, Robin, il vient de subir une opération consistant à effacer ses souvenirs. Au début du roman, il est impossible de savoir pourquoi il a décidé de le faire puisque, même si le personnage est obnubilé par cette question, il est incapable de se souvenir des raisons qui l'y ont poussé⁸⁴⁴. Il évoque une lettre qu'il s'est écrite à lui-même avant la procédure pour expliquer son choix, mais, à ce stade du roman, il ne sait pas que cette lettre n'explique rien des vraies raisons qui l'ont poussé à cet acte. C'est d'autant plus ironique qu'il se base sur celle-ci pour prendre de nouvelles décisions, mais qu'il ne se rappelle même pas l'avoir écrite et qu'elle n'a au final aucune validité empirique. Le

843 Jean-Michel Ganteau et Susana Onega (dir.), *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, New York, Routledge, 2013, 4.

844 "So I had a radical rebuild, and now I can't remember why." (*Gl*, 4.)

personnage est ainsi amnésique, mais par sa propre volonté, victime d'une *tabula rasa* qu'il s'est infligée.

L'une des conséquences de ce formatage des souvenirs est qu'il engendre des comportements violents. Dans la société de *Glasshouse*, de nombreux individus choisissent de se faire effacer la mémoire, et leur convalescence se déroule dans des infrastructures créées dans ce but : "[...] we get angry when we can't remember who we are, and we lash out at first; and a structured, formal framework means that nobody else needs to get hurt" (*Gl*, 5). Les accès de rage des patients conduisent à des duels à mort, temporaire bien sûr dans cette société posthumaine⁸⁴⁵, duels qui ne sont pas sans rappeler les jeux de guerre entre enfants dans le dernier chapitre d'*Accelerando*. À cela s'ajoute la dimension sexuelle : "The urges to sex and violence are curiously hard to fight off when you awaken drained and empty and unable to remember who you used to be" (*Gl*, 5). La violence et le sexe, deux thèmes majeurs du roman, sont présentés comme des pulsions similaires, et, d'une certaine manière, antérieures à la constitution d'un individu. Le lecteur ignore à ce stade pourquoi tant de personnages décident de se faire exciser les souvenirs, c'est-à-dire de perdre, au moins en partie, leur personnalité. Nous pouvons y voir une réaction radicale au traumatisme, tel qu'il est défini par S. Onega et J.-M. Ganteau :

[...] the central characteristics of trauma is the unknowability and inassimilability by the conscious mind of the event that has triggered the traumatic condition, so that trauma always has an element that remains *in excess of* representation and understanding⁸⁴⁶.

L'excision des souvenirs efface le traumatisme de l'expérience de vie des personnages, dans un processus qui imite paradoxalement le virus qui a ravagé leur monde. Ni le lecteur, ni les personnages n'ont donc plus accès à ce traumatisme de façon intime. C'est aussi la raison qui a poussé le personnage de Kay à se faire effacer la mémoire après son expérience avec les goules⁸⁴⁷. Cependant, son cas est différent, puisqu'elle se souvient des événements qui se sont déroulés, mais plus du déchirement de voir les membres de sa famille mourir les uns après les autres. Le souvenir demeure mais pas l'affect. Le traumatisme est ainsi toujours tenu à l'écart. Il existe ainsi différents types d'opérations d'excision des souvenirs, totale,

845 Cf les sauvegardes, évoquées ici p. 101.

846 J.-M. Ganteau et S. Onega, *op. cit.*, 7. Italiques dans le texte.

847 Kay a passé une vie entière parmi une espèce moins développée, et est la seule survivante de son unité familiale.

ou ôtant seulement l'affect qui leur est associé.

La décision de perdre une partie de soi paraît cependant d'autant plus incompréhensible quand on constate la brutalité du processus⁸⁴⁸. La violence ressentie par les personnages n'est pas uniquement dirigée contre les autres mais aussi contre eux-mêmes : ils laissent libre cours à des instincts d'auto-destruction, comme dans la scène d'auto-mutilation de Robin (*Gl*, 8). L'absence de souvenirs et de repères quant à sa propre identité réduit le personnage à ses pulsions primaires (*eros* et *thanatos*), ce qui n'est pas sans l'inquiéter. Selon J.-M. Ganteau et S. Onega :

The haunting presence of trauma, its ubiquity and concomitant elusiveness or ungraspability have come to dwell in contemporary literary production, in the selfsame way as a spectre haunts an individual or a community [...]. And when absent, its absence would be both the very symptom of its latency, its necessary inaccessibility, and the promise of a violent manifestation⁸⁴⁹.

Le traumatisme effacé des souvenirs des personnages planerait toujours au-dessus de leur tête, et les pulsions de violence qu'ils subissent en seraient la concrétisation. Dès lors, il n'est pas étonnant que le fait de s'adonner à cette violence soit le seul moyen pour le personnage de ressentir à nouveau des émotions, puisque c'est la seule façon qui lui reste de laisser s'exprimer un traumatisme qui lui est devenu inaccessible.

2.2.2. Le passé traumatique

Si de nombreux individus décident de se faire effacer la mémoire, c'est bien pour échapper à un passé traumatique. De ce fait, même si l'on apprend plus tard les conséquences désastreuses de la guerre qui vient de s'achever et du virus *Curious Yellow* sur la vie personnelle de Robin, il est toutefois en mesure d'exposer de façon tout à fait détachée le déroulement des événements de cette période, sans vraiment se rendre compte à quel point il a été touché par ceux-ci. C'est bien que, même s'il a oublié en quoi cet événement historique le concernait personnellement, il en garde connaissance. Peut-on pour

848 "There's a certain type of look some postrehab cases get while they're in the psychopathic dissociative stage, still reknitting the raveled threads of their personality and memories into a new identity. The insensate anger at the world, the existential hate – often directed at their previously whole self for putting them into this world, naked and stripped of memories – generates its own dynamic." (*Gl*, 6.)

849 J.-M. Ganteau et S. Onega, *op. cit.*, 4.

autant qualifier ce savoir d'objectif ? Si la mémoire est si facilement modifiable, comment avoir la certitude que ce qu'il sait correspond à la réalité des faits ?

Cette question est d'autant plus pertinente quand on apprend que, même si les raisons qui ont mené à cette guerre ne sont pas expliquées clairement, un de ses enjeux principaux était d'effacer des données historiques, en particulier celles ayant trait à l'origine de cette guerre (appelée *censorship war*). Dans ce but, de multiples virus ont été créés pour infecter les infrastructures devenues nécessaires à la (sur)vie posthumaine⁸⁵⁰, le plus tristement célèbre étant *Curious Yellow* qui, non seulement réinitialisait brutalement toute information et tout individu avec lequel il entraînait en contact, mais, aussi, se propageait de façon quasi-incontrôlable⁸⁵¹. Robin emploie le terme « holocauste » pour parler des dégâts qu'il a causés, évoquant des dizaines de milliards de victimes (*Gl* , 22).

La guerre terminée, cette page de l'Histoire est trop dure à porter pour de nombreux personnages qui trouvent refuge dans la République Invisible (née aux lendemains de la guerre) :

Ironically, the Invisible Republic is now the place where many people come in order to forget their pasts. We who remain human (while relying on A-gate redaction to save our bodies from senescence) sooner or later need to learn to forget. Time is a corrosive fluid, dissolving motivation, destroying novelty, and leaching the joy from life. But forgetting is a fraught process, one that is prone to transcription errors. (*Gl* , 22)

Robin ne peut que relever l'ironie d'avoir survécu à une guerre qui visait la mémoire, collective et individuelle, pour subir une opération d'excision des souvenirs de manière volontaire. Cependant, ce désir d'oubli est intrinsèquement lié à l'humanité des personnages. Le rapport au temps est forcément modifié dans une société où l'on ne peut mourir, et l'oubli devient nécessaire pour réussir à dépasser le traumatisme. Dans le cas de Robin (comme de Kay), les souvenirs effacés relèvent de l'intime. Le passage du temps est peu clair dans le roman, mais nous estimons qu'il s'est passé environ un siècle depuis la fin de la guerre (ce qui est considéré comme une période relativement courte par les personnages), et ce désir d'oubli peut être comparé à notre propre rapport aux guerres mondiales de la première moitié du XX^e siècle : au fur et à mesure des générations, même

850 "Even when war exposed them to subversion by the worms of censorship, nobody wanted to do without the A-gates – to grow old and decrepit, or succumb to injury, seemed worse than the risk of memory corruption." (*Gl* , 21.)

851 Robin ajoute plus tard : "The true horror of *Curious Yellow* is that we have no way of knowing how much we have lost." (*Gl* , 209.)

si le souvenir perdure, et que l'on pratique le devoir de mémoire, les événements liés à cette période perdent progressivement leur charge émotionnelle.

Ce n'est que plus tard dans la diégèse que nous apprenons quelles ont été les conséquences personnelles de la guerre pour Robin. En effet, le personnage a des flashes de sa vie d'avant dans son sommeil⁸⁵². Il se souvient alors que *Curious Yellow* est responsable de la mort de tous les membres de sa famille et du désespoir qui s'en est suivi : “[...] my life has been gracelessly cut loose from everything that gave it meaning” (*Gl*, 176). Linda Hutcheon souligne :

The issue of representation in both fiction and history has usually been dealt with in epistemological terms, in terms of how we know the past. The past is not something to be escaped, avoided, or controlled – as various forms of modernist art suggest through their implicit view of the ‘nightmare’ of history⁸⁵³.

Le personnage de Robin tente d'échapper à son passé, mais ne peut finalement le contrôler, et c'est sous la forme de cauchemars qu'il refait irruption dans sa vie (*Gl*, 110). C'est ainsi qu'il se souvient par à-coups de son rôle pendant la guerre (après la mort de sa famille), au sein de la faction des *Linebarger Cats*, en tant que tank⁸⁵⁴. Ses rêves lui offrent une vision limitée et incomplète de son passé, et il est d'abord incapable d'en démêler la toile. Il n'est, par exemple, pas même sûr de savoir de quel côté il se battait⁸⁵⁵. J.-M. Ganteau et S. Onega écrivent au sujet du passé traumatique : “[...] remembrance and the narrativisation of past events are constantly troubled by repetition and haunting⁸⁵⁶”. Dans le roman, Robin est hanté par des rêves dont il ignore s'ils sont réels ou non. Il revit ainsi en permanence le traumatisme de la mort de sa famille entière, qui l'a poussé à s'engager en tant que tank⁸⁵⁷. Plus le temps passe et plus ces rêves se multiplient :

852 Ce qui est supposé être impossible quand un individu subit une excision des souvenirs, mais le lecteur découvre plus tard que Robin a fait semblant de se faire effacer la mémoire pour pouvoir infiltrer une cellule tenue par d'anciens criminels de guerre. Pendant presque toute l'intrigue, le personnage n'a pas conscience que sa perte de mémoire est temporaire.

853 L. Hutcheon, *op.cit.*, 58.

854 Cet aspect a déjà été mentionné dans la partie 2.

855 “Imagine you're a detective [...]. And you're looking for people, bad people who hide in shadows. They've committed terrible crimes but they've altered everyone's memories so that nobody can remember what they did or who they are. *You* don't know what they did or who they are [...]. So you're a detective [...] but you don't know who you are or why you charged with this mission. For all you know, you may even be one of the criminals.” (*Gl*, 117.)

856 J.-M. Ganteau et S. Onega, *op.cit.*, 8.

857 “It's as if I'm watching it again for the first time, reliving the horror that made me plead with the Linebarger Cats to take me in and turn me into a tank.” (*Gl*, 176.)

I am a tank again, a regiment of tanks, dropping through the freezing night toward an enemy habitat – or did this come later? I disconnect from the virtch interface and shake my head, look around at the other players in the game arcade, and hear myself whisper, “*But it wasn’t like that –*” (*Gl*, 248⁸⁵⁸)

Robin ne peut plus faire la différence entre ce qui s’est vraiment passé et ce qu’il imagine. La répétition du rêve brouille sa perception des événements, et le personnage a conscience d’être un narrateur non-fiable de sa propre histoire. Lors d’un autre rêve, il remarque : “I’m a tank again, looping in a pool of horrors” (*Gl*, 249). La reprise anaphorique et l’image de la boucle permettent d’insister sur le caractère répétitif et inévitable des rêves, voire d’une certaine compulsion de répétition. Le personnage utilise le présent pour parler d’événements évidemment révolus, ce qui à la fois ajoute à la confusion, mais aussi souligne à quel point il revit le traumatisme de son expérience en tant que tank sans réussir à l’ancrer dans le temps. Il ne passe au prétérit que quand il remet en question la véracité du souvenir (‘did this come later’, ‘it wasn’t like that’), c’est-à-dire quand il est capable de prendre du recul.

Le faux-effaçage de la mémoire n’intervient que bien après sa vie de tank, puisque quand le roman commence, environ un siècle s’est écoulé. En fait, les enjeux politiques liés au contrôle de la mémoire et de l’Histoire sont toujours en toile de fond de l’intrigue, puisqu’ils ont motivé le choix de Robin de faire semblant de se faire effacer la mémoire pour démasquer des criminels de guerre. Le personnage principal a conscience de l’importance de conserver la trace de l’Histoire, quand bien même elle est douloureuse. Il déclare d’ailleurs : “Memory is liberty” (*Gl*, 224). À la fin du roman, il relève également la dimension dangereuse d’une société tournée vers l’oubli quand il dit : “Where would dictators be without our compliant amnesia? Make the collective lose its memory, you can conceal anything” (*Gl*, 288). Il semble donc bien qu’il s’oppose à la pratique de l’excision des souvenirs, qui, si elle paraît offrir un raccourci pour surmonter un passé traumatique, peut s’avérer peu efficace (dans le cas de Kay et de sa dysphorie corporelle par exemple), et surtout dangereuse pour l’avenir de la société, susceptible de répéter les mêmes erreurs.

Entre devoir de mémoire et droit à l’oubli, le sujet posthumain est en permanence confronté aux problématiques liées à l’Histoire dans les romans de Stross. Elle constitue un

858 Italiques dans le texte.

enjeu majeur, et les personnages comprennent à quel point il est difficile, et dangereux, de croire en une objectivité de l'« Histoire ». Même si Sirhan finit par abandonner son projet d'archive exhaustive, il est nécessaire d'en garder une trace dans la mémoire collective pour éviter toute dérive idéologique ou politique.

3. La transmission

L'une des problématiques au cœur des romans du corpus est celle de la transmission d'une histoire, voire de l'Histoire. Les prochaines pages porteront sur son rôle de pont entre les personnages humains et leurs héritiers posthumains. Dans *Never Let Me Go*, nous avons vu que les clones font partie, sans le savoir, d'une expérimentation destinée à prouver qu'ils ont une âme et bénéficient d'une éducation qui s'inscrit dans une visée humaniste dans leur institution, Hailsham. Cependant, cette expérience se conclut par un échec. Dans *MaddAddam* au contraire, les créatures posthumaines héritent non seulement d'une histoire, mais se l'approprient également, notamment grâce au personnage de Blackbeard.

3.1. L'ÉDUCATION DANS NEVER LET ME GO

Dans le roman d'Ishiguro, l'éducation joue un rôle primordial. En effet, nous avons vu que le personnage principal, Kathy, raconte, à la première personne, son histoire depuis l'enfance, et l'institution dans laquelle elle a grandi, Hailsham, est au cœur de tous ses souvenirs. De plus, on a déjà mentionné que cette école est le symbole d'une lutte menée par des personnages (Miss Emily ou Madame par exemple) qui souhaitent faire valoir l'humanité des clones. Hailsham est donc à la fois le lieu de l'éducation des clones, et de l'histoire personnelle de Kathy, mais aussi un lieu conçu pour éduquer la population, au sens large, sur le traitement des clones, dans une perspective sociale et politique.

3.1.1. Hailsham

Nous avons déjà parlé de l'impression de flou sur la nature des personnages qui règne tout au long du récit du fait que les clones ne sont pas identifiés clairement en tant que tels avant la fin. De la même manière, Hailsham, présenté au début uniquement du point de vue de Kathy, paraît d'abord être un pensionnat relativement normal, si ce n'est certains détails qui incitent peu à peu le lecteur à penser que ce n'est pas le cas. La scolarité de Kathy et de ses amis suit le même modèle que le système scolaire britannique, leurs études à Hailsham s'achevant à leurs seize ans, c'est-à-dire à ce qui correspondrait à l'épreuve de la fin du collège (les *GCSEs*), et se poursuivant dans un autre lieu, les Cottages, pendant les deux années suivantes où ils sont censés travailler sur un essai, ce qui reprendrait le principe de spécialisation des *A-Levels*. Même si ce système diffère évidemment de la norme, il conserve tout de même assez de similarités avec le modèle pour poser question au lecteur, mais sans l'interpeller outre mesure, d'autant plus que la spécificité d'Hailsham est relevée à de nombreuses reprises, et que l'on peut penser qu'il s'agit d'une forme d'éducation alternative⁸⁵⁹.

Les personnages insistent ainsi souvent sur la chance qu'ils ont de grandir et d'être éduqués à Hailsham⁸⁶⁰. De nombreux éléments suggèrent que Hailsham constitue un espace progressiste, en faveur de l'éducation des clones. Ceux qui y ont grandi ont un très fort sentiment d'appartenance à cette communauté. D'ailleurs quand ils sont jeunes, Hailsham est leur seule réalité⁸⁶¹, et représente un cocon qui les protège du monde extérieur, et surtout de ce que le monde extérieur pense d'eux : il pourrait presque s'agir d'un espace utopique, coupé de la réalité. Une fois hors d'Hailsham, les clones rencontrent de la difficulté à s'adapter, et ont tendance à se rassembler entre anciens élèves⁸⁶², ce qui montre bien que ce sentiment d'appartenance à une communauté est ancré en eux. Comparé aux autres

859 Rappelons que l'une des particularités de cette école est l'importance donnée aux cours d'art, que tous les élèves suivent et qui ont une forte influence sur leur popularité. Leurs créations artistiques participent au rythme des années (les Échanges à chaque saison, ou les visites semestrielles de Madame), ce qui confère à Hailsham une dimension originale, voire excentrique.

860 "That was when I first understood, really understood, just how lucky we'd been – Tommy, Ruth, me, all the rest of us." (*NLMG*, 6.)

861 "This might all sound daft, but you have to remember that to us, at that stage in our lives, any place beyond Hailsham was like a fantasy land; we had only the haziest notions of the world outside and about what was and wasn't possible there." (*NLMG*, 66.)

862 "Even so, those first weeks were strange and we were glad we had each other. We'd always move about together and seemed to spend large parts of the day awkwardly standing outside the farmhouse, not knowing what else to do." (*NLMG*, 117.)

institutions, Hailsham semble avoir été un cadre de vie agréable, et Kathy, pendant ses années d'accompagnatrice, rencontre plusieurs donneurs qui n'y ont pas grandi, mais qui l'auraient souhaité. L'apparent caractère idyllique de la vie à Hailsham doit pourtant être questionné, comme l'écrit Jahnvi Misra :

What the school does manage to do, however, is lull them into believing that they are well taken care of, decreasing the feeling of dissatisfaction among the students, which might have in fact sharpened their abilities to react and actively protest⁸⁶³.

En effet, Hailsham reste un outil de contrôle des clones comme les autres, malgré les conditions de vie plus « humaines » qu'il offre. Ses étudiants se sentent avantagés par rapport aux autres, mais, en réalité, leur situation reste la même et ils sont tout aussi condamnés à mourir en faisant des dons d'organes.

Rappelons qu'à un moment-clé de la diégèse, au terme de l'enquête de Tommy et Kathy (qui cherchaient à découvrir s'ils pouvaient obtenir une « qualification » pour repousser leurs dons d'organes), Miss Emily et Madame leur révèlent le vrai but de Hailsham : prouver que les clones ont une âme. En fait, même si les clones sont apparemment les bénéficiaires directs de l'expérience menée à Hailsham, c'est le reste de la population qui est visé. Miss Emily envisage les apports d'Hailsham dans une perspective globale : l'idée était d'améliorer les conditions de vie de l'ensemble des clones en changeant le point de vue porté sur eux. Il s'agit d'une révélation terrible pour Kathy et Tommy qui se rendent compte que, si leur existence collective avec les autres élèves d'Hailsham a joué un rôle, leurs vies individuelles ne rentrent pas en ligne de compte. Le personnage de Miss Emily a conscience que cette façon de voir les choses les réduit à des pions, mais elle les qualifie de « pions chanceux⁸⁶⁴ » et elle se concentre sur les aspects positifs de l'expérience :

"I hope you can appreciate how much we *were* able to secure for you. Look at you both now! You've had good lives, you're educated and cultured. I'm sorry we couldn't secure more for you than we did, but you must realise how much worse things once were." (NLMG, 256)

863 Jahnvi Misra, "Exploration of Ethical Debates through Desai's *The Inheritance of Loss*, Ishiguro's *Never Let Me Go* and Smith's *On Beauty*" in *Journal of Medical Humanities*, Vol.35, n°3, Septembre 2014, 339.

864 Nous traduisons (NLMG, 261).

Elle estime que les conditions de vie plus humaines des clones pendant leur enfance et leur adolescence sont déjà un résultat suffisant en soi⁸⁶⁵. Même si elle fait preuve d'empathie quand elle reconnaît les limites de l'expérience, elle insiste sur ce qu'elle considère comme une forme de progrès.

Au-delà du simple fait que l'expérience d'Hailsham échoue ouvertement, puisque nous apprenons à la fin du roman que l'institution a fermé, elle n'aboutit pas à plusieurs niveaux. Alors qu'elle est censée être une vitrine pour défendre un meilleur traitement des clones, il s'agit avant tout d'une communauté fermée, repliée sur elle-même, qui n'a presque pas de contact avec le reste du monde. Hailsham fonctionne comme un huis-clos ou comme un espace carcéral, comme l'explique Kathy :

This might all sound daft, but you have to remember that to us, at that stage in our lives, any place beyond Hailsham was like a fantasy land; we had only the haziest notions of the world outside and about what was and wasn't possible there. (*NLMG*, 66)

Les clones vivent entre eux, et bien qu'ils aient des cours sur le monde extérieur, Hailsham est la seule réalité qu'ils connaissent, ce qui explique d'ailleurs en partie la facilité avec laquelle ils acceptent leur statut en tant que clone. En effet, ils ont intégré dès l'enfance leur condition, et n'ont pas de moyen de la comparer à celle des non-clones. Dans le microcosme sociétal de leur institution, c'est ainsi que fonctionne le monde, et ils n'ont pas de raison, *a priori*, de le remettre en cause.

Après Hailsham, Kathy, Ruth et Tommy se retrouvent aux Cottages, et, même dans ce nouveau lieu, Hailsham demeure une sorte de havre⁸⁶⁶. Même s'ils ont le droit d'explorer les alentours, ils ne profitent que très peu de leur nouvelle liberté, et continuent à vivre entre clones, toujours dans une sorte de huis-clos⁸⁶⁷. Quand ils s'aventurent à l'extérieur, cela ne fait que renforcer l'impression qu'ils sont inadaptés au monde réel : "But also, what

865 D'ailleurs, le fait-même qu'ils aient eu une enfance digne de ce nom est due à l'existence d'Hailsham selon elle : "You see, we were able to give you something, something which even now no one will ever take from you, and we were able to do that principally by *sheltering* you. Hailsham would not have been Hailsham if we hadn't. Very well, sometimes that meant we kept things from you, lied to you. Yes, in many ways we *fooled* you. I suppose you could even call it that. But we sheltered you during those years, and we gave you your childhoods." (*NLMG*, 262-263, italiques dans le texte.)

866 "Once we got to the Cottages, though, the essays took on a new importance. In our first days there, and for some of us a lot longer, it was like we were each clinging to our essays, this last task from Hailsham, like it was a farewell gift from the guardians. Over time, they would fade from our minds, but for a while those essays helped keep us afloat in our new surroundings." (*NLMG*, 113.)

I was looking at was so different from anything the guardians had taught us to do at Hailsham, I didn't know how to judge it" (*NLMG*, 185). Le lecteur est parfois frappé par l'absence de regard critique des clones, qui acceptent la situation sans la questionner, Kathy, par exemple, explique : "We certainly didn't think much about our lives beyond the Cottages, or about who ran them, or how they fitted into the larger world. None of us thought like that in those days" (*NLMG*, 114). Kathy emploie le démonstratif 'those', mais rien ne laisse à penser dans le roman que sa position ait beaucoup évolué depuis cette période. Même après avoir retrouvé Madame et Miss Emily et avoir compris que leur situation est sans espoir, elle ne remet pas en cause cette nouvelle information, et se résigne immédiatement à son sort. L'absence de curiosité chez Kathy est d'ailleurs visible dès les premières lignes du roman quand elle dit : "I do know for a fact they've been pleased with my work, and by and large, I have too" (*NLMG*, 3). Le personnage se satisfait de sa vie limitée, en tire même une certaine fierté, et travaille pour un 'they' anonyme et dont on n'apprendra rien de plus au cours du roman. Si le but d'Hailsham était bien de prouver que les clones avaient une âme, l'institution était aussi un énième engrenage du système, le conditionnement des clones pouvant être assimilée à une absence de résilience⁸⁶⁸. Cet établissement est synonyme de conditionnement et de contrôle, c'est-à-dire carcéral malgré tout.

3.1.2. La relation entre les personnages humains et les clones

Si les rapports entre les clones, et particulièrement entre Tommy, Ruth, et Kathy sont minutieusement examinés par la narratrice, force est de constater qu'ils ont en général peu de relations avec des non-clones. Pendant leur jeunesse, ils n'ont de contact qu'avec leurs gardiens (ou éducateurs), parmi lesquels trois seulement sont nommés : Miss Emily, Miss Lucy, et Miss Geraldine (cette dernière n'apparaissant que brièvement). Ils croisent aussi régulièrement le chemin de Madame, mais leurs interactions sont limitées.

Miss Emily est la directrice d'Hailsham au moment où les personnages y vivent, et

867 "Of course, in practice, especially during the first months, we rarely stepped beyond the confines of the Cottages. We didn't even walk about the surrounding countryside or wander into the nearby village." (*NLMG*, 116.)

868 Nous avons traité ce point plus en détails, notamment la question de l'identification et de la position du lecteur, dans le troisième chapitre.

Kathy explique que les élèves la respectent et la craignent à la fois, ce qui s'inscrit dans une relation traditionnelle entre maîtresse et élève. Plus âgée, elle représente la figure de l'autorité et de la sécurité⁸⁶⁹.

Miss Lucy, plus jeune et idéaliste, ne reste pas longtemps à Hailsham, mais joue un rôle d'agent perturbateur dans la vie des protagonistes. Obsédée par l'idée que les clones ont le droit de connaître toute la vérité les concernant, elle essaie à plusieurs reprises de leur révéler de nouvelles informations. Elle estime ne pas jouer suffisamment son rôle d'éducatrice⁸⁷⁰. Elle refuse donc d'utiliser la rhétorique pratiquée à Hailsham, qui consiste à utiliser des figures de styles, spécifiquement les euphémismes pour aborder le sujet des dons d'organes en le contournant. Miss Lucy leur dit sans détour que c'est la seule raison pour laquelle ils existent : "That's what each of you was created to do. [...] You were brought into this world for a purpose and your futures, all of them, have been decided" (*NLMG*, 80). Cependant, cette révélation n'a pas l'effet escompté sur les clones : "Word got round fast enough, but the talk mostly focused on Miss Lucy herself rather than on what she'd been trying to tell us" (*NLMG*, 80-81). Cette démarche, qui est l'ambition affichée de Miss Lucy, permettrait aux clones de vivre une vie plus significative à partir du moment où ils auraient tout à fait conscience de leur fin programmée. Si on peut considérer son approche louable, elle insiste toutefois sur la profonde altérité des clones quand elle leur dit : "You're not like the actors you watch on your videos, you're not even like me" (*NLMG*, 80). Incapable de se reconnaître en eux, elle affirme leur différence avec une simplicité presque cruelle, en introduisant l'opposition identité/altérité (ici : 'me'/'you'). Nous pouvons aussi lire une certaine condescendance dans son attitude : si elle n'approuve pas la façon dont les clones sont traités, cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas fondamentalement d'accord avec le principe de leur altérité.

Madame (ou Marie-Claude) est une autre figure d'autorité dans la vie des jeunes clones, un personnage qu'ils entraperçoivent lorsqu'elle vient chercher leurs créations artistiques. C'est Ruth qui a l'intuition que son attitude prétentieuse cache de la peur à leur

869 "We were all pretty scared of her and didn't think of her in the way we did the other guardians. But we considered her to be fair and respected her decisions; and even in the Juniors, we probably recognised it was her presence, intimidating though it was, that made us all feel so safe at Hailsham." (*NLMG*, 39.)

870 "'She said we weren't being taught enough, something like that.' 'Taught enough? You mean she thinks we should be studying even harder than we are?' 'No, I don't think she meant that. What she was talking about was, you know, about *us*. What's going to happen to us one day. Donations and all that.' 'But we *have* been taught about all that,' I said. 'I wonder what she meant. Does she think there are things we haven't been told yet?'" (*NLMG*, 29, italiques dans le texte.)

égard (*NLMG*, 32-33). Ils testent alors cette théorie en la prenant par surprise : lors d'une de ses visites, ils se présentent à elle de façon inattendue pour observer sa réaction :

And it wasn't as though Madame did anything other than we predicted she'd do: she just froze and waited for us to pass by. She didn't shriek, or even let out a gasp. But we were all so keenly tuned in to picking up her response, and that's probably why it had such an effect on us. As she came to a halt, I glanced quickly at her face – as did the others, I'm sure. And I can still see it now, the shudder she seemed to be suppressing, the real dread that one of us would accidentally brush up against her. And though we just kept on walking, we all felt it; it was like we'd walked from the sun right into chilly shade. Ruth had been right: Madame *was* afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders. We hadn't been ready for that. It had never occurred to us to wonder how *we* would feel, being seen like that, being the spiders. (*NLMG*, 35)

Bien qu'elle tente de masquer sa réaction, Madame ne peut s'empêcher de frissonner à la simple possibilité d'entrer en contact physique avec un des clones. Ce qui commence comme un jeu pour eux se transforme en une expérience déroutante qui les glace littéralement. Kathy interprète sa réaction comme une phobie, incontrôlable, et la comparaison aux araignées renforce l'idée de dégoût, mais également la position d'infériorité des clones, animalisés en créatures répugnantes. Cela donne aussi une impression de grouillement et d'êtres potentiellement dangereux et invasifs.

Quand, des années plus tard, Kathy rencontre à nouveau Madame avec Tommy, elle se souvient de cet épisode et reprend l'image des araignées⁸⁷¹. Toujours mal à l'aise en présence des clones, elle paraît toutefois capable de cacher sa peur, et c'est la pitié qui l'emporte⁸⁷². Étonnamment, c'est le personnage de Miss Emily qui assène le coup de grâce :

“Make no mistake about it, my child, Marie-Claude is on your side and will always be on your side. Is she afraid of you? We're *all* afraid of you. I myself had to fight back my dread of you all almost every day I was at Hailsham. There were times I'd look down at you all from my study window and I'd feel such revulsion...” (*NLMG*, 264⁸⁷³)

Miss Emily et Madame se sont battues pendant des années pour les droits des clones. Si ces deux personnages sont incapables de dépasser la peur et la répulsion qui les saisit en

871 “I don't know if she recognised us at that point; but without doubt, she saw and decided in a second *what we were*, because you could see her stiffen – as if a pair of large spiders was set to crawl towards her. Then something changed in her expression. It didn't become warmer exactly. But that revulsion got put away somewhere, and she studied us carefully, squinting in the setting sun.” (*NLMG*, 243, italiques dans le texte.)

872 “Poor creatures. What did we do to you? With all our schemes and plans?” (*NLMG*, 249.)

873 Italiques dans le texte.

présence des clones et de s'extraire de la dichotomie 'us' vs. 'them', on comprend aisément pourquoi l'expérience d'Hailsham a échoué. Dès lors, toute tentative de transmission entre les personnages humains et posthumains mène à une impasse.

3.2. *HÉRITER/S'APPROPRIER UNE HISTOIRE :*

Dans le cas où la transmission aboutit, la question suivante est celle de l'héritage, et de l'appropriation de l'Histoire. Dans la trilogie d'Atwood, cette question commence avec le personnage de Snowman dans le premier tome, mais il en est finalement écarté dès le deuxième avec l'apparition de Toby.

3.2.1. *Le rôle de Toby dans la trilogie MaddAddam*

Les Crakers sont centraux pour évoquer la transmission d'histoires, ce qui apparaît clairement dans le premier tome avec la mise en place d'une mythologie par Snowman. Cependant, c'est grâce au personnage de Toby que cette question est traitée de façon plus globale à partir du deuxième tome, et surtout dans le dernier. Toby s'inscrit dans un rôle diamétralement opposé à celui de Snowman. En tant que dernier survivant de l'espèce humaine, il laisse à la fois son esprit et son corps se dégrader. Toby, même si elle a des angoisses similaires, reste ouverte à la possibilité d'un après, et agit toujours avec méthode et raison.

Elle consigne l'histoire d'avant la catastrophe dans son journal, et garde en particulier la trace des jours qui passent et des fêtes saintes qui leur sont associées. Dans une certaine mesure, on pourrait supposer qu'elle est à l'origine du livre de cantiques des Jardiniers mentionné auparavant. Ce travail de mémoire et d'écriture s'inscrit par ailleurs dans une démarche ironique car l'un des piliers de la religion des Jardiniers est le refus de laisser aucune trace écrite (ce qui s'explique par l'illégalité de leur implication dans des actions anti-gouvernementales et parfois terroristes). Ce processus d'écriture évoque celui d'une bible, puisqu'elle se concentre sur les différents enseignements des Jardiniers. Dans le dernier chapitre de *MaddAddam*, Blackbeard confère d'ailleurs cette dimension au journal de Toby quand il le présente aux autres Crakers et l'appelle 'the Book'. Ce « Livre »

contient les enseignements ('the Writing') et les paroles de ses déités ou de ses prophètes ('the Words of Crake', 'the Words of Oryx', 'the Words of Zeb') (*MA*, 385).

Snowman étant dans l'impossibilité de continuer à assurer son rôle de gardien/prophète auprès des Crakers, c'est Toby qui en reprend la charge⁸⁷⁴, en adoptant symboliquement les rituels qu'il avait mis en place : elle met sa casquette, mange le poisson qu'ils attrapent, et ponctue ses histoires de phrases ritualisées qu'ils connaissent, peuvent répéter, et qui entraînent des réponses automatiques, à la manière d'une messe.

Alors que dans le premier tome, les histoires de Snowman faisaient partie de ses échanges quotidiens avec les Crakers et s'intégraient à la diégèse sous la forme de dialogues classiques, les histoires de Toby sont explicitement séparées du reste de la narration, dans des sous-chapitres dont le titre commence par : "The Story of...". *MaddAddam* s'ouvre sur un de ces chapitres : "The Story of the Egg, and of Oryx and Crake, and how they made People and Animals; and of the Chaos; and of Snowman-the-Jimmy; and of the Smelly Bone and the coming of the Two Bad Men". La référence à la genèse est explicite, d'autant plus que le chapitre dont est issu ce sous-chapitre s'intitule "Egg". Outre le fait que cela permet à Atwood de rappeler l'intrigue des deux premiers tomes, cela s'inscrit dans la démarche de transmission de Toby qui commence par raconter le début de l'histoire. Dans ces récits, seule sa voix est retranscrite, même si les interruptions des Crakers sont implicites :

In the beginning, you lived inside the Egg. That is where Crake made you.

Yes, good, kind Crake. Please stop singing or I can't go on with the story.

The Egg was big and round and white, like half a bubble, and there were trees inside it with leaves and grass and berries. All the things you like to eat.

Yes, it rained inside the Egg.

No, there was not any thunder.

Because Crake did not want any thunder inside the Egg. (*MA*, 3)

Ils interrompent sans cesse la narration pour chanter les louanges de Crake, ou pour poser des questions dont ils connaissent les réponses. Toby signale parfois son agacement face à cette naïveté enfantine, à la manière d'une maîtresse d'école qui réprimanderait ses élèves ("Please stop singing or I can't go on with the story"). À ce stade du récit, les Crakers sont

⁸⁷⁴ Toby doit par ailleurs composer avec les histoires que Snowman leur a déjà racontées, et, si elle ressent de la frustration à ce sujet, elle l'accepte sans se plaindre : "[...] that's the story we've got [...]. So we have to work with it." (*MA*, 265.)

encore perçus comme une entité collective, et n'ont pas de personnalités propres.

3.2.2. *Blackbeard, héritier et nouveau prophète dans MaddAddam*

Cet état de fait change lorsque le jeune Craker Blackbeard se rapproche de Toby et s'intéresse à sa vie. Lors de leur première conversation, il lui demande si elle peut/va avoir des enfants à l'avenir, et elle lui répond par la négative (*MA*, 91). Alors qu'elle hésite à lui parler des opérations qui l'ont rendue stérile et des cicatrices résultantes, elle entame une réflexion interne sur la parenté entre les traces liées à des cicatrices et à celles de l'écriture :

*She's about to add, "I have scars, inside me," but she stops herself. What is a scar, Oh Toby? [...] A scar is like writing on your body. It tells about something that once happened to you, such as a cut on your skin where blood came out. What is writing, Oh Toby? Writing is when you make marks on a piece of paper – on a stone – on a flat surface, like the sand on the beach [...]. How do you make this writing, Oh Toby? [...] Once you made it with a pen or a pencil, a pencil is a... Or you make it with a stick. Oh Toby, I do not understand. You make a mark with a stick on your skin, you cut your skin open and then it is a scar? [...] No, she should stay away from the whole scar business. (*MA*, 91-92⁸⁷⁵)*

La polysémie du mot 'mark' permet ce parallèle entre une trace écrite et une trace conservée sur le corps. Toby se rend compte que Blackbeard serait incapable de comprendre ce à quoi elle fait référence, le crayon étant relégué aux objets du passé. À la fin du passage, c'est avec son propre sang qu'elle imagine les lettres se former sur sa peau. Toby en conclut que le concept d'écriture est bien trop complexe à lui expliquer, et elle abandonne l'idée de lui faire comprendre ce qu'est une cicatrice, ce qui laisse à penser qu'elle ne veut pas accabler le jeune Craker du poids du passé.

Cependant, une relation profonde se crée entre les deux personnages. On pourrait considérer qu'ils entrent dans un rapport mère/fils, vu leurs âges respectifs, mais dès leur première discussion, Blackbeard annonce que lorsqu'il sera assez âgé, ils pourraient avoir un enfant ensemble. C'est finalement la relation de maître/élève qui prévaut, mais Toby commence à enseigner l'écriture à Blackbeard dans un chapitre intitulé "Bone Cave", l'expression qui sert à nommer l'utérus pour les Crakers. Cet apprentissage de l'écriture est donc indissociable de la création et de la filiation. Curieux de comprendre ce que Toby fait, Blackbeard, à l'origine de cette démarche, s'enthousiasme à l'idée d'apprendre à écrire et à

875 Italiques dans le texte.

lire, en commençant par son nom. Dès la fin du chapitre, il l'écrit dans le sable pour le montrer aux autres enfants, ce qui implique une future forme de transmission, des Crakers entre eux (*MA*, 202-204). Immédiatement, Toby s'inquiète de l'évolution possible de ce nouveau rebondissement en évoquant le danger du dogmatisme⁸⁷⁶ :

Toby worries about text becoming fixed for obedience but without the ability to be interpreted. Parallels with fundamentalist Christians abound. The knack of reading a story, that ability to be alert to its codes and conventions (irony, metaphor, satire, humor) can be lost, leaving nothing but a dead letter, and whatever ideology its enforcers wish to impose⁸⁷⁷.

Cette crainte est tout à fait pertinente si on pense au dernier chapitre.

À la fin du roman, Blackbeard envahit peu à peu la narration, ce qui entraîne une rupture dans les derniers chapitres. Il devient le narrateur homodiégétique dans un sous-chapitre de type "The Story of..." qui commence ainsi : "Toby cannot tell the story tonight. [...] So now I will try to tell this story to you" (*MA*, 357). Il se pose en héritier direct de Toby et reprend son rôle de conteur et de narrateur. Il a conscience que l'histoire doit continuer d'être racontée. Ce passage s'intègre dans un chapitre qui s'intitule "Eggshell", ce qui renvoie au début du roman, et à nouveau à la création et au commencement, mais également à l'idée de rupture.

Par la suite, la narration passe plusieurs fois de Toby à Blackbeard, lorsqu'ils écrivent ensemble des entrées dans le journal, mais, dans le dernier chapitre, c'est uniquement la voix du Craker qui demeure. *MaddAddam* se termine par une narration entièrement posthumaine, où Blackbeard adopte les mêmes rituels que Toby, et Snowman avant elle (la casquette, le poisson, la répétition de certaines phrases). Son dernier récit ("The Story of Toby") raconte la mort de Zeb et de Toby, et, Snowman étant mort auparavant, Blackbeard est le seul à pouvoir continuer à assumer ce rôle de conteur d'histoires. Ces récits sont la seule trace des personnages à la fin de la trilogie, tout ce qui leur survit, comme l'expose P. Harland : "What it comes down to, according to Atwood, is that the chief value of storytelling from an evolutionary perspective is survival⁸⁷⁸". La narration est passée de l'Homme blanc, Snowman, à deux femmes, pour finir par être

876 "What comes next? Rules, dogmas, laws? The Testament of Crake? How soon before there are ancient texts they feel they have to obey but have forgotten how to interpret? Have I ruined them?" (*MA*, 204)

877 P. Harland, article cité, 16.

878 P. Harland, article cité, 12.

réinvestie par les posthumains⁸⁷⁹, les voix des deux premiers tomes appartenant au passé⁸⁸⁰. C'est en fait dans le processus de narration lui-même qu'apparaît l'après.

Si l'on peut craindre que la peur de Toby de voir s'installer une pensée dogmatique ne se réalise, il faut toutefois noter que Blackbeard, même s'il répète les histoires qu'il lit dans son journal, ne s'inscrit pas une démarche passive, bien au contraire. Tout d'abord, il a participé à l'écriture du journal, du temps même de la vie de Toby, et, bien sûr, après sa mort. Ensuite, lorsqu'il adopte le rôle de raconteur d'histoires, une certaine ironie vient teinter ses paroles, par exemple quand il réagit aux interruptions des autres Crakers⁸⁸¹. En fait, dès qu'un personnage se retrouve dans la position de narrateur ou de raconteur d'histoires, il semble qu'il n'ait pas le choix que de faire preuve d'une certaine ironie, comme s'il s'agissait d'une sorte de fil rouge du récit. Enfin, Blackbeard sélectionne la version de l'histoire qu'il préfère en ce qui concerne la mort de Toby, puisqu'il ignore laquelle est la vraie (*MA*, 390). Même s'il écrit sa version préférée en plus gros, il mentionne tout de même les autres, et les inclut dans le journal. Cela signifie que plusieurs versions de l'histoire coexistent et seront transmises aux générations futures, ce qui renforce la parenté entre fiction et histoire/Histoire, et se rapporte au concept d'historiographie métafictionnelle. Notons aussi que ce journal est celui dans lequel Toby a consigné tous les enseignements des Jardiniers, qui rejettent l'anthropocentrisme et reposent sur des principes écologiques et biocentriques. Selon R. Northover, on peut rapprocher ce point de la signification du terme « apocalypse » : “[...] apocalypse does not strictly mean catastrophe but, rather, revelation, that is, a book foretelling the end of times and revealing hope for a new age, albeit it a post-human age⁸⁸²”. Les Crakers, et Blackbeard en particulier, incarnent alors cet espoir d'un monde meilleur, ce qui sous-entend que la fin (et son imaginaire) n'opère plus.

Dans la trilogie *MaddAddam*, la posture ironique des narrateurs est frappante.

879 D'ailleurs, R. Northover souligne que dans le dernier tome, les êtres humains sont parfois complètement exclus de certains types de communication (par exemple entre les Crakers et les porcons), et n'ont donc plus l'emprise sur le monde (R. Northover, article cité, 13).

880 Voir J. Brooks Bouson (2015), *art. cit.*, 12.

881 “When the Crakers sing praises to Crake, we intuit the fact that Blackbeard is developing a sense of irony when he responds, ‘Yes, good, kind Crake’.” (P. Harland, *art. cit.*, 17.)

882 R. Northover, article cité, 14

Snowman reconnaît le peu d'efforts qu'il fournit à inventer une mythologie cohérente pour les Crakers, et joue d'ironie pour lier les différentes histoires les unes aux autres, alors même que les Crakers sont incapables de le percevoir. Son coup de maître est sans doute d'avoir fait de Crake une divinité, alors qu'un de ses buts en créant cette nouvelle espèce était d'éradiquer le besoin de recourir à la religion. C'était sans compter sur le besoin essentiel de comprendre le monde en l'organisant par la parole. Toby, quand elle prend le relais de Snowman, se voit contrainte d'inscrire ses nouvelles histoires dans la mythologie déjà en place, et, entre autres, de faire l'éloge de Crake ("good, kind Crake", *MA*, 3). On pourrait aussi voir une certaine ironie dramatique : les Crakers s'orientent-ils vers une répétition de l'Histoire ? Blackbeard reprend le rôle que Toby et Snowman ont joué avant lui, et il répète les histoires qu'ils lui ont racontées. Toutefois, il ne s'agit pas que d'une simple répétition : Blackbeard ajoute aussi ses propres histoires, et laisse leur interprétation ouverte, ne figeant pas le réel en une seule Histoire.

CHAPITRE 7 :

ÉCRIRE LA FIN : RÉPÉTITION, ÉROSION ET RÉÉCRITURE

Ce chapitre portera sur l'écriture de la fin, en interrogeant les concepts de répétition, d'érosion et de réécriture. Une des caractéristiques des romans du corpus est leur inscription dans une temporalité cyclique. En effet, la forme prise par ces récits repose parfois sur des mises en abyme inter- et extradiégétiques qui remettent en cause la linéarité de la chronologie dans laquelle ils s'inscrivent. Par ailleurs, l'écriture de la fin s'accompagne souvent d'une réflexion sur la langue et son évolution, en particulier dans des cadres dystopiques où elle se retrouve pervertie et devient un outil de contrôle étatique, à l'instar de la Novlangue orwellienne, ou lorsqu'elle est détériorée, comme quand elle sert de simple outil communicationnel réduit à des algorithmes dans *Accelerando*. Enfin, nous verrons en quoi s'applique le concept de palimpseste aux romans du corpus, la réécriture représentant un enjeu majeur dans ces fictions.

1. Temporalité(s) et narration

L'écriture de la fin (ou du futur) s'inscrit dans une temporalité cyclique qui est d'abord mise en avant par les structures des récits, en particulier par le recours à de nombreuses mises en abyme, comme c'est le cas dans *Cloud Atlas* et dans *The Stone Gods*. Dans la trilogie *MaddAddam*, cette remise en question de la linéarité du temps passe aussi par la multiplication des voix narratives.

1.1. MISES EN ABYME

Nous prendrons deux exemples pour étudier la façon dont la structure des romans interroge la question de la cyclicité : la construction de la diégèse dans *Cloud Atlas*, et la présence d'échos dans *The Stone Gods*.

1.1.1. Les récits enchâssés dans *Cloud Atlas*

La structure narrative de *Cloud Atlas* repose sur un enchaînement de récits enchâssés. Faire le résumé d'un roman demande toujours un travail de sélection des informations importantes, mais dans le cas de *Cloud Atlas*, il s'agit aussi de se demander comment les organiser, et de savoir s'il faut proposer une reconstruction chronologique des événements, ou souligner la structuration narrative, ou encore le passage d'un médium à un autre. Nous pourrions par exemple dire : Zachry regarde un enregistrement de Sonmi qui regarde un film sur Cavendish qui lit un livre sur Luisa qui lit les lettres de Frobisher qui lit le journal d'Ewing. Mais, en réalité, si on considère l'enchaînement des récits, le roman commence par l'histoire d'Ewing qui l'écrit dans son journal, elle se poursuit par celle de Frobisher, qui était en train de lire ce journal, mais, interrompu, en arrête la lecture et écrit des lettres à son amant Sixsmith. Luisa trouve ces lettres une quarantaine d'années après, mais son histoire est interrompue également, et le lecteur se retrouve à suivre celle de Cavendish, pris dans un engrenage d'événements. Cavendish mentionne qu'il est en train de lire un manuscrit qui raconte l'histoire de Luisa. C'est ensuite au tour de Sonmi qui regardait un film sur l'histoire de Cavendish, de raconter sa vie à un archiviste qui enregistre leurs échanges, et c'est finalement Zachry qui interrompt son visionnage de cet enregistrement pour raconter une histoire à son fils, et aux membres de son village. Une fois son histoire terminée, son fils recommence à regarder l'enregistrement. Sonmi y raconte la fin de son histoire, et demande à regarder la fin du film. Les péripéties de Cavendish arrivant à leur conclusion, il reprend la lecture de l'histoire de Luisa, qui récupère la suite des lettres de Frobisher, qui, avant de se suicider, transmet le journal d'Ewing à son amant.

Chaque histoire commence, puis est interrompue par une autre histoire qui la contient, jusqu'à arriver au récit central de Zachry, le seul en une seule partie, pour enfin être reprise et terminée, de la plus récente à la plus ancienne. David Mitchell explique dans une interview une des inspirations de *Cloud Atlas* :

The first time I read Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*, I didn't know what I was dealing with. I thought we'd be going back to the interrupted narrative later on in the book, and I very much wanted to. Finishing the novel, I felt a bit cheated that Calvino hadn't

followed through with what he'd begun—which was, of course, the whole point of the book⁸⁸³.

Le cadre traditionnel d'un récit s'inscrit dans une ouverture et une clôture. Le roman de Calvino consiste en une série d'ouvertures, la fin restant toujours inconnue, alors que tous les récits entamés dans *Cloud Atlas* sont terminés. Le seul qui reste ouvert est le récit central. Même s'il est terminé, rien ne vient après. Zachry a raconté son histoire, et son fils continue à la raconter, de fait, on entre dans une forme de cyclicité du récit final, appelé à être répété encore et encore, en boucle. De plus, la structure en palindrome du roman met en avant l'importance de la cyclicité du fait qu'elle reste ouverte par une transmission orale. Nous pouvons donc supposer que l'ensemble du récit va survivre. Remarquons que les deux seuls récits qui pourraient prétendre être « réels » sont les deux derniers⁸⁸⁴.

Cet enchâssement des récits peut s'interpréter de plusieurs manières. Hélène Machinal souligne qu'il permet le passage d'« une perspective ontogénique, donc limitée à l'individu » à « une perspective globale et collective »⁸⁸⁵. Alors, deux dimensions s'intercalent et se complètent : l'impuissance qui se joue à l'échelle du personnage face à la progression de l'histoire et à l'impossibilité d'influer le cours de l'Histoire⁸⁸⁶, reflète celle qui se joue à l'échelle-même de l'Histoire globale où il semble impossible d'arrêter le mouvement. Les histoires, personnelles, intimes, sont placées sur le même plan que l'Histoire, ce qui nous permet d'évoquer une influence de la métafiction historiographique.

Les récits, liés entre eux, portent sur des personnages isolés, des « naufragés » dans une diégèse littéralement remplie d'îles⁸⁸⁷. C'est par le biais des personnages que le dialogue entre les différentes époques se construit et l'enchâssement des récits fait évidemment ressortir la question de la temporalité. Selon G. Bayer, *Cloud Atlas* impose un mode qui ne nous permet plus de faire confiance aveuglément à l'utopie de la temporalité. En effet, puisque celle-ci n'est plus linéaire, il ne serait plus possible de croire en l'idée de

883 Adam Bengley, "David Mitchell, The Art of Fiction. Interview", *The Paris Review*, n°193, Summer 2010, consulté en ligne le 15/08/2018, URL : <<https://www.theparisreview.org/interviews/6034/david-mitchell-the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>>.

884 Et nous pouvons noter qu'il s'agit des deux récits qui s'ancrent dans les tropes du genre science-fictionnel.

885 H. Machinal, « Résistance de l'humain », article cité, 49.

886 H. Hicks décrit les personnages de la manière suivante : "isolated individuals caught in the sweep of history." (H. Hicks, *op.cit.*, 61.)

887 Nous traduisons. *Ibid*, 62.

progrès, notamment historique⁸⁸⁸. Si toutes les parties du récit se déroulent dans la même temporalité, cela voudrait dire que la fin est toujours déjà écrite, ou déjà contenue, dans le début de l'histoire. C'est d'ailleurs l'impression qui découle de la lecture du second temps du roman, quand toutes les histoires sont conclues : peu importe leurs fins dans la mesure où celles-ci n'auront pas d'incidence sur les événements futurs déjà actés, ou sur la suite de l'histoire que le lecteur a déjà lue. G. Bayer rappelle également le rapport avec le concept de l'éternel retour de Nietzsche, dans le sens où les vies des personnages, liés par leur âme⁸⁸⁹, le sont aussi par leur impuissance à agir sur le monde, et leur fin inéluctable.

La dimension du temps cyclique fait réfléchir au concept de la fin, car ces deux aspects peuvent paraître à première vue contradictoires. Cependant, le livre se termine, ainsi que les histoires de chaque personnage, et le cœur du roman contient une narration post-cataclysmique, d'après-fin du monde. Le fait que les histoires se terminent n'est pas anodin, d'autant plus si l'on considère que l'une des inspirations de Mitchell était le roman de Calvino, dans lequel les histoires sont volontairement laissées inachevées. Il s'agit donc d'une volonté forte de l'auteur de terminer chaque récit, ce qui justifie de nous pencher plus en détails sur la structure du roman.

Dans le temps cyclique de *Cloud Atlas*, la fin est toujours déjà là, imbriquée dès le premier récit. Paul Harris qualifie la structure du roman de « labyrinthe unicursal⁸⁹⁰ », c'est-à-dire que malgré les détours pris par l'histoire, il n'y a qu'un seul chemin, dont le parcours, sans impasse possible, mène de l'entrée au centre. Mitchell, une fois parvenu au centre du labyrinthe, revient sur ses pas jusqu'à retourner à l'entrée. C'est pour cette raison, selon P. Harris, que le temps, même s'il n'est pas déformé, perd de sa linéarité, et que la distinction entre le passé et le futur est floutée, le temps se trouvant suspendu à chaque fin de chapitre dans la première partie du roman, puis reprenant son cours quand le lecteur réemprunte le même chemin dans la seconde⁸⁹¹, ce qui nous permet d'évoquer la distinction entre production et réception du récit.

Selon H. Hicks, la structure même du roman permet de sortir de l'impasse

888 Gerd Bayer, "Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 56, n° 4, 2015, 346.

889 Dans chaque partie, un des personnages possède une marque de naissance en forme de naissance, qui suggère l'idée de la réincarnation. Nous développerons la question de l'identité en lien avec cette question de la réincarnation plus tard.

890 Nous traduisons. Paul A. Harris, "David Mitchell in the Labyrinth of Time", *SubStance*, Vol. 44, n° 1, 2015, 4.

891 *Ibid*, 4.

apocalyptique, l'histoire se poursuivant après le récit post-apocalyptique, chaque partie suivante permet au lecteur de s'en éloigner davantage⁸⁹². Toutefois, la cyclicité du temps permet aussi de renforcer la dimension cyclique de la violence⁸⁹³, et célébrerait une certaine régression sociale dans la partie centrale du roman⁸⁹⁴, puisque les personnages sont revenus à une structure archaïque, la société étant organisée en tribus qui se livrent des luttes incessantes. Gerd Bayer n'est cependant pas d'accord avec l'interprétation de H. Hicks. Selon lui au contraire, la structure du roman met en avant l'impossibilité d'échapper à l'apocalypse, toujours déjà là⁸⁹⁵. L'Histoire du présent serait toujours indissociable de la catastrophe à venir, et *Cloud Atlas* remettrait en question la possibilité même du progrès (de l'histoire ou de l'Histoire)⁸⁹⁶. Là où H. Hicks voit dans la suite des récits un appel à déchiffrer un lien de causalité pour le lecteur⁸⁹⁷, G. Bayer insiste sur une perspective plus intéressante : la constance et l'éternité du présent⁸⁹⁸, libéré de toute emprise historique, et sur la seule nécessité de s'investir (autant pour les personnages que pour le lecteur) dans le ici et maintenant⁸⁹⁹.

L'enchâssement des récits de *Cloud Atlas* incite à soulever sa potentielle qualité postmoderne, et son caractère métanarratif.

Selon H. Hicks, la fragmentation du récit, si elle dérive bien de l'influence postmoderne, ne représente pas une dimension si majeure⁹⁰⁰. Par contre, le roman s'inscrit, selon elle, pleinement dans une démarche postmoderne car l'artificialité de ses récits ("constructed narratives"⁹⁰¹) est sans cesse mise en avant et en complique la lecture :

More than historicizing literature, then, the constructedness of the stories complicates a historicist understanding of the novel as a whole. The events that are taking place in the various narratives are not "real" events—they are stories, encountered by characters in other stories. The tradition of postmodern literature, of course, is full of historical narratives that explode any conventional understanding of truth, a phenomenon labeled "historiographic

892 H. Hicks, *op.cit.*, 57.

893 *Ibid*, 64.

894 *Ibid*, 65.

895 "Mitchell implies that the kind of apocalypse traditionally envisioned as an event to be encountered in the future is, in effect, already taking place." (G. Bayer, article cité, 345.)

896 *Ibid*, 346.

897 H. Hicks, *op.cit.*, 56.

898 G. Bayer, article cité, 347.

899 *Ibid*, 348.

900 H. Hicks, *op.cit.*, 57.

901 *Ibid*, 73.

metanarrative” by Linda Hutcheon⁹⁰².

H. Hicks applique le concept d’« historiographie métafictionnelle » de Linda Hutcheon au roman de Mitchell pour montrer en quoi sa structure remet en question la notion de vérité, en incluant au même niveau des histoires fictionnelles et non-fictionnelles du point de vue intradiégétique. Les histoires et l’Histoire se mêlent dans le roman sans rapport de hiérarchie et sans que cela pose problème.

Pour H. Hicks, l’intérêt du roman réside ailleurs. Les personnages eux-mêmes ne représenteraient que des « répétitions d’archétypes de l’histoire littéraire occidentale⁹⁰³ », et c’est grâce à ces archétypes que se dégagerait la dimension centrale du roman :

This deployment of literary/cultural archetypes and invocation of literary icons suggests that *Cloud Atlas* is less about how individuals can become historical agents in order to derail our momentum toward the apocalypse than about how literary genres provide us archetypes to resist the “terror of history.” Here we might reconsider critics’ charges that Mitchell “lacks originality” and credit the ways he possesses what we might call “origin/ality,” a thoughtful regard for the origins of contemporary literary forms that becomes a deeper comment on the problems of contemporary historicism⁹⁰⁴.

Selon Kevin Brown au contraire, les personnages et le partage de leurs histoires individuelles constituent l’un des enjeux principaux du roman. Si, pour H. Hicks, les personnages n’ont pas d’importance en soi, mais en tant qu’archétypes représentant un genre littéraire, pour K. Brown, c’est dans l’individualité des personnages racontant leur histoire que le roman trouve son intérêt⁹⁰⁵, ce qui rejoint l’analyse de G. Bayer selon laquelle la structure du roman met l’accent sur l’ici et maintenant des personnages.

En tout état de cause, Mitchell place le pouvoir de la narration au cœur de *Cloud Atlas*, et même si le roman soulève la question de la métafiction (notamment avec l’histoire de Luisa Rey)⁹⁰⁶, il n’interroge pas le concept d’histoire ou de récit, mais se focalise sur l’importance de raconter des histoires, et sur leur contenu (et pas seulement sur leur forme archétypale)⁹⁰⁷. En ce sens, Mitchell ne s’inscrit pas, selon K. Brown, dans la « tradition

902 *Ibid*, 74.

903 Nous traduisons. *Ibid*, 75.

904 *Ibid*, 75.

905 Kevin Brown, “Finding Stories to Tell: Metafiction and Narrative in David Mitchell's *Cloud Atlas*”, *Journal of Language, Literature and Culture*, Vol.63, n° 1, April 2016, 78.

906 *Ibid*, 81.

907 *Ibid*, 81.

postmoderne⁹⁰⁸ », puisqu'à l'inverse du roman de Calvino, les histoires commencées sont terminées, ce qui montre bien que l'originalité de la structure du roman ne prend pas le pas sur la nécessité de raconter l'histoire des personnages jusqu'à la fin⁹⁰⁹.

La question du récit de Luisa Rey, présenté comme une fiction au sein du roman, fait cependant débat⁹¹⁰. Pour H. Hicks, ce récit renforce l'idée que le roman questionne le concept de vérité et d'Histoire. Pour J. Parker, il met en avant la suspension de l'incrédulité consentie par le lecteur, mais ne remet pas pour autant en question le pouvoir de la narration, même, paradoxalement, fictionnelle, et son impact sur le monde⁹¹¹, opinion que partage K. Brown⁹¹². Il souligne d'ailleurs que c'est ce que le personnage de Sonmi illustre dans la diégèse :

Cavendish's story and the other works she has read give Sonmi-451 faith in the power of story and language to change societies and belief that she can help lead a true revolution. She ultimately realises that Union is as much of a fiction as the picture book she saw earlier⁹¹³.

Confronté à la réalité que l'organisation qu'elle pensait opposée au gouvernement n'en est qu'un engrenage supplémentaire, fabriqué de toutes pièces, le personnage continue à raconter son histoire dans l'espoir d'avoir un impact sur le monde, c'est-à-dire qu'elle persiste à croire au pouvoir des mots et des récits.

Finalement, cette fragmentation des récits constitue Mitchell en tant qu'« écrivain de l'Anthropocène⁹¹⁴ », ou, pour reprendre l'expression de K. Schulz, d'« écrivain

908 *Ibid*, 80. Nous traduisons.

909 *Ibid*, 80.

910 Dans une interview, David Mitchell indique qu'après réflexion, il est peut-être allé trop loin en faisant de Luisa un personnage fictionnel, et il ajoute, non sans humour, que puisque ce personnage apparaît également dans son premier roman, *Ghostwritten*, peut-être que le manuscrit qui raconte son histoire est basé sur la vie d'une « vraie » Luisa Rey. Notons que Cavendish est aussi un personnage dans *Ghostwritten*. (Interview with David Mitchell by James Naughtie, *Bookclub*, BBC Radio 4, 3 June 2007, disponible en ligne, URL : <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b007mdcg>>.)

911 “By pointedly presenting Luisa’s story as a fiction within the fiction, Mitchell undermines our suspension of disbelief with regard to not only Luisa’s story but the others as well, for, if fictional (within the fiction) Luisa Rey refers to Robert Frobisher, must not he be fictional (within the fiction) as well? Such metanarrative games may be within keeping of Mitchell’s point about the potential to effect change even if it is simply fiction.” (Jo Alyson Parker, “David Mitchell’s *Cloud Atlas* of Narrative Constraints and Environmental Limits,” in *Time: Limits and Constraints*, eds. Alyson Jo Parker, Paul André Harris, and Christian Steineck, Leiden, Brill, 2010, 201–18.)

912 “Unlike the previous generation of novelists who used their metafictional techniques to call into question the power of narrative, to leave the reader with unfinished stories, as Calvino did, David Mitchell reminds us of the fictionality of his work, while working to reinforce the idea that stories, no matter how fictional, have power.” (K. Brown, article cité, 89.)

913 *Ibid*, 85.

914 P. Harris, article cité, 5. Nous traduisons.

pangéique⁹¹⁵ ». La fragmentation du récit permet paradoxalement une vision d'ensemble globale. Chaque personnage est le cœur de son monde, et malgré ses défauts, et parfois son égoïsme, est relié aux autres physiquement par sa tâche de naissance, et fait partie du même imaginaire, de la même histoire, et de la même Histoire. C'est donc cette dimension de connexion qui prime et qui fait de *Cloud Atlas* un récit plein d'humanité.

1.1.2. Les échos dans *The Stone Gods*

À la lecture de *The Stone Gods*, il est impossible d'échapper aux multiples échos qui peuplent le texte. La structure même du roman ne laisse pas de doute : dans chaque partie, le lecteur retrouve les mêmes personnages, qui vivent plus ou moins la même histoire, qui, au moins dans les trois premières parties, débouche sur la même conclusion. Impossible également de passer à côté des nombreuses références intertextuelles explicites, comme celles, entres autres, à *Robinson Crusoë* (SG, 48 ; 122), ou aux voyages de Cook (SG, 92 ; 163), ainsi qu'à d'autres romans de l'œuvre de Jeanette Winterson, comme *The Powerbook* (SG, 123-126 ; 129).

La dimension cyclique du récit est renforcée par différents types de répétitions, comme celle d'expressions-clés : "the chance of a lifetime"⁹¹⁶ ou "begin again"⁹¹⁷, par des listes, de lieux⁹¹⁸ ou de lieux communs⁹¹⁹, qui soulignent le caractère interchangeable des termes, et, au-delà peut-être, des récits. La chronologie dans laquelle s'inscrit le roman peut

915 Nous traduisons. Kathryn Schulz, "Boundaries Are Conventions. And *The Bone Clocks* Author David Mitchell Transcends Them All", *Vulture*, New York Magazine, 25 Aug 2014, consulté le 15/08/18, URL : <<https://www.vulture.com/2014/08/david-mitchell-interview-bone-clocks-cloud-atlas.html>>.

"You could call Mitchell a global writer, I suppose, but that does not quite capture what he is doing. It is closer to say that he is a pangaic writer, a supercontinental writer. What is for geologists a physical fact—that the world is everywhere interconnected, bound together in a cycle of faulting and folding, rifting and drifting, erosion and uplift—is, for Mitchell, a metaphysical conviction."

916 "We are here today to witness the chance of a lifetime. The chance of many lifetimes. The best chance we have had since life began." (SG, 4.) Expression réutilisée plus tard dans la première partie (SG, 46).

917 "Human beings will have to begin again." "With what?" "With a pristine planet and abundant natural resources. It might be possible to develop a hi-tech, low-impact society, making the best of our mistakes here, and beginning again differently." "So it really is a second chance." "I think so." "Do people want to begin again?" (SG, 32-33.)

918 "*The new world – El Dorado, Atlantis, the Gold Coast, Newfoundland, Plymouth Rock, Rapanai, Utopia, Planet Blue.*" (SG, 7, italiques dans le texte.)

919 "Chance of a lifetime – new start – brave new world – wipe the slate clean – blue-sky moment – open the box – never too late – historic opportunity – commemorative plaque/T-shirt/travel mug/bath towel. Fifty minutes of fame – live for ever – immortalized in space – happy few – happy ever after – don't look back – no regrets – something to tell the grandchildren – giant leap for mankind." (SG, 46.)

intriguer, puisque la première partie présente à première vue des caractéristiques qui relèvent d'un futur (catastrophique) plus ou moins proche, mais la deuxième, ancrée dans le XVIII^e siècle, confirme l'intuition que ce futur catastrophique correspondrait en réalité au passé de l'Histoire de l'espèce humaine sur Terre. Cette possible confusion entre le passé et le futur permet à la planète Orbus de la première partie de servir de « double modèle, à la fois pour notre passé et pour notre futur⁹²⁰ ».

L'un des aspects sur lequel insiste le roman est ce qu'on pourrait nommer le caractère inéluctable de l'Histoire. En effet, les personnages évoquent à diverses reprises la fin à venir (“we have reached the end of everything” *SG*, 39) en lien avec l'idée que l'espèce humaine est irrémédiablement appelée à reproduire les erreurs du passé⁹²¹. Cependant, la fin n'est jamais absolue puisqu'elle s'inscrit dans une perspective cyclique où chaque fin amène à un nouveau commencement, ce qui est matérialisé dans le texte par les trois planètes qui correspondent chacune à une temporalité différente (la planète blanche/le passé – Orbus/ le présent – la planète bleue/le futur). La couleur blanche de la planète associée au passé lui confère une qualité spectrale et morbide⁹²² qui met en évidence la question de la temporalité. Les personnages, eux, se basent sur une conception linéaire du temps⁹²³. Que la planète blanche ait abrité ou non l'espèce humaine ne remet pas en question dans leur esprit son antériorité, tandis que dans un passage plus poétique du roman, cette dimension n'est pas si simple que cela :

There is a white that contains all the colours of the world but this white was its mockery. This was the white at the end of the world when nothing is left, not the past, not the present and, most fearful of all, not the future. (SG, 52⁹²⁴)

Cette idée est reprise par Spike dans la dernière partie du roman : “Past and future are not separate as far as the brain is concerned,” said Spike. “Only the present is differentiated by

920 Nous traduisons, Hope Jennings, article cité, 134.

921 I said, “But it’s so depressing if we keep making the same mistakes again and again...” (*SG*, 56) “What if we really do keep making the same mistakes again and again, never remembering the lessons to learn but never forgetting either that it had been different, that there was a pristine place? Perhaps the universe is a memory of our mistakes.” (*SG*, 87.)

922 “*We found a planet, and it was white like a shroud. The planet was wrapped in its own death.*” (*SG*, 51, italiques dans le texte.)

923 ““Are you saying that the white planet...’ ‘Was where we used to live.’ ‘There is no evidence for that,’ said Spike.” (*SG*, 55.)

““The white planet was a world like ours,’ said Handsome. [...] ‘They couldn’t control their gases. [...] The rest is history.’” (*SG*, 56.)

924 Italiques dans le texte.

the brain” (SG, 180). Bertrand Gervais pose la question de l’être et du non-être du temps dans le contexte de l’imaginaire de la fin en rappelant que selon Paul Ricœur : « l’argument sceptique est bien connu : le temps n’a pas d’être, puisque le futur n’est pas encore, que le passé n’est plus et que le présent ne demeure pas⁹²⁵ », ce qui le pousse à dire que :

[...] le temps n’existe réellement que sous la forme d’une expérience. Il n’y a pas de temps objectif, il n’y a que des expériences du temps. Singulières et chaque fois personnelles. C’est la pensée qui fait exister le temps⁹²⁶.

Lorsque les personnages de *The Stone Gods* parlent de la planète blanche, ils sont dans l’espace, en transit entre Orbus et la planète bleue, c’est-à-dire que nous pouvons les considérer comme dans un espace liminaire, hors-temps. Le blanc, supposé contenir toutes les autres couleurs, souligne plutôt l’absence d’être, ou l’absence d’expérience possible. Dans la citation précédente, Spike insistait d’ailleurs sur le fait que seul le présent représente un espace-temps à part pour les êtres humains, et c’est ce que chaque partie du roman met en exergue. Même si le lecteur peut avoir le sentiment de se retrouver face à la même histoire (racontée différemment), en réalité, elle est à chaque fois nouvelle et vécue de façon singulière par les personnages. Se dégage donc le paradoxe d’une perspective à la fois linéaire et cyclique.

Cette contradiction est particulièrement palpable quand les personnages sont dans le vaisseau spatial. En effet, c’est d’abord là qu’ils apprennent l’existence des autres planètes, les membres de l’équipage racontant des histoires de leurs expéditions passées, dans la tradition des histoires de marins : “They were telling stories, the way all shipcrew tell stories” (SG, 50), motif que l’on retrouve aussi dans la troisième partie du roman⁹²⁷. Le capitaine du vaisseau déclare par ailleurs : “Stories are always true” (SG, 53), ce qui fait ressortir le rapport entre l’Histoire et les histoires, et rejoint la question du mythe. Le paradoxe de la linéarité/cyclicité du temps est matérialisé par un épisode que nous avons déjà évoqué : la tempête de livres essuyée par le vaisseau⁹²⁸ et leur origine présumée : “Where did these books come from?” I asked, but Handsome just shook his head. “A

925 Paul Ricœur, *Temps et récit, tome 1*, (1955), Paris, Points, coll. « Points Essais », 2001, 24.

926 Bertrand Gervais, *L’Imaginaire de la fin*, *op.cit.*, 26.

927 “A lost world. A traveller’s tale. Drunken stories strapped to a barrel of rum. A seabird, a space-ship, a signal, speed of light. A shooting star. Another life. Long-gone.” (SG, 129.)

928 “I saw that what we were flying through was a bookstorm – encyclopedias, dictionaries, a Uniform Edition of the Romantic poets, the complete works of Shakespeare.” (SG, 49.)

repeating world – same old story” (*SG*, 49). Ces livres qui flottent dans l’espace renforcent la confusion entre passé et futur pour le lecteur, Shakespeare et les poètes romantiques s’inscrivant dans l’histoire littéraire de notre planète, c’est-à-dire la planète vers laquelle le vaisseau se dirige et qui n’a supposément jamais été peuplée par des êtres humains. Ces livres feraient donc à la fois partie du passé et du futur des personnages, incarnant l’improbable conciliation de l’être et du non-être, ce qui se rapproche également du principe de non-interruption de Bertrand Gervais :

[...] la fin n’apparaît plus comme un principe de cohérence, mais comme une manifestation du chaos ou du désordre. La fin n’y est plus une conclusion, mais une interruption ; elle n’ouvre plus à une transcendance, mais à une répétition stérile. De linéaire, l’imaginaire de la fin devient interruptif, et l’arc entier qui nous fait tendre du passé vers l’avenir en transitant par le présent se disloque, le présent occupant l’espace entier de la conscience⁹²⁹.

Les livres continuent à jouer un rôle important, notamment dans la dernière partie, où ils n’ont plus qu’une forme dématérialisée⁹³⁰, même si, ironiquement, ce sont eux qui ont protégé, physiquement, la vie de Billie pendant la Troisième guerre mondiale⁹³¹. Les objets-livres se voient même conférer une forme de sentience lorsque Billie en repère dans le bar de Friday et qu’il lui explique : “Books came here like people and animals,” said Friday. “Certain people, certain animals, looking for a landing-place” (*SG*, 162). Il donne l’impression que les livres ont pris la décision consciente de venir se réfugier dans l’espace liminaire que représente son bar, derrière les limites de Tech City, mais avant la forêt dans laquelle vivent les mutants. Plus tôt dans le roman, Billie se fait la réflexion suivante : “True stories are the ones that lie open at the border, allowing a crossing, a further frontier” (*SG*, 87), ce qui montre que la présence de livres dans cet espace n’est pas anodine et les pose en objet contenant une vérité. On retrouve l’idée de seuil, de portail vers un autre espace/temps. Le motif de la frontière peut en fait se décliner à différents niveaux : le texte, le monde fictif, et le seuil métatextuel.

Dans une mise en abyme évidente, Billie trouve, dans la troisième partie, un

929 B. Gervais, *op.cit.*, 215.

930 “Books had been lost like everything else in the War, and Post-3 War we hadn’t returned to print media. Natural wastage was the economic argument: why go back to something that was on the way out anyway? You can order books from Print on Demand, but most people use Digital Readers now, or don’t read at all. The younger kids have never known book culture so they don’t miss it.” (*SG*, 162.)

931 “I had been in the British Library, researching the history of artificial intelligence. It was the books that saved my life. As the building collapsed I fell on to a raft of books, and stacks of books fell on to me, knocking me unconscious but casing me from further damage.” (*SG*, 164.)

manuscrit intitulé *The Stone Gods*⁹³². Elle le conserve et quand Spike lui demande de quoi il parle, elle répond : “A repeating world” (*SG*, 146). Ce n’est pas la première fois que cette expression apparaît⁹³³. Cette mise en abyme des récits de l’intradigétique à l’extradigétique montre que les personnages ont clairement conscience des ficelles de la narration. D’autant plus que l’expression resurgit également à la toute fin :

A message in a bottle. A signal. But then I saw it was still there ... round and round on the Circle Line. A repeating world.

Is this how it ends?

It isn't ended yet.

‘The book isn’t finished, but this is as far as I could go.’ (*SG*, 203⁹³⁴)

L’antécédent des pronoms ‘it’ dans la partie en italiques n’est pas claire. S’agit-il du message ou de la fin de l’histoire ? Est-ce l’écriture du livre qui n’est pas terminée, ou sa lecture ? De quel roman s’agit-il (de celui que le lecteur a entre les mains, ou Spike) ? La répétition de l’expression “A repeating world” fait bien sûr référence à la structure du roman, mais on peut aussi imaginer qu’elle renvoie de façon extradigétique à notre propre monde, auquel ceux du roman font écho.

Inversement, juste avant la fin de la première partie, le personnage de Billie avait commencé la lecture d’une entrée des journaux du capitaine Cook⁹³⁵ datée du 13 mars 1774, car elle l’avait en sa possession grâce au capitaine du vaisseau spatial⁹³⁶ (*SG*, 92). La partie suivante commence à la même date et avec la même entrée de journal, pour enchaîner sur l’histoire romancée de Billy et de Spikkers. Cette deuxième partie pourrait en fait être un rêve de Billie, endormie en lisant le journal de Cook, ce qui constitue un exemple de brouillage entre rêve et réalité fictive. Nous pourrions également considérer ces deux

932 “I was travelling home on the Tube tonight and I noticed that someone had left a pile of paper on the seat opposite. [...] *The Stone Gods*, said the title. OK must be anthropology. Some thesis, some PhD. What’s that place with the statues? Easter Island? I flicked through it. No point starting at the beginning – nobody ever does. Reading at random is better.” (*SG*, 119.)

933 Voir la page précédente.

934 Italiques dans le texte.

935 La deuxième partie consiste en un récit très différent de ceux des autres parties : l’histoire d’amour se joue sur fond de roman pseudo-historique ou récit de voyage. Selon Claire Laronneur, cette référence à Cook déplace le trope de la confrontation humain/presque humain à celle de l’homme blanc/l’indigène, dans une « approche multipolaire, flexible et évolutive, fondée sur la déclinaison des types ». (Claire Laronneur, « En l’espèce ? Variations sur l’humain dans la littérature britannique contemporaine (Mitchell, Winterson) », *Otrante : Mutations 1 : Corps posthumains*, automne 2015, n°38, 143.)

936 Nous pouvons imaginer qu’il l’avait récupéré dans une autre tempête de livres.

premières parties comme étant contenues dans le manuscrit découvert par Billie dans la troisième partie. Dans la dernière partie, le personnage reconnaît d'ailleurs : "I was losing my clear boundaries" (*SG*, 186). Cette déclaration s'applique cette fois à un brouillage entre fiction et réel. En effet, les personnages ont souvent conscience de leur caractère fictionnel. Entre la première et la deuxième partie, Billie déclare : "This is one story. There will be another" (*SG*, 93), invitant ouvertement le lecteur à chercher des liens entre les différentes histoires. Il y a également une référence directe au changement de la troisième à la quatrième partie, avec cette phrase de transition entre les deux : "I had a strange sensation, as if this were the edge of the world and one more step, just one more step... 'Where are we going, Billie?'" (*SG*, 147). La fin du chapitre correspond symboliquement à la fin d'un monde, et ce n'est pas par hasard que l'on pénètre dans Wreck City dans le chapitre suivant, espace marginal qui réunit les personnages refusant de se plier à la norme. Ces éléments intradiégétiques renvoient à l'expérience extradiégétique de la lecture, manière d'insister sur la structure du roman et sur sa qualité métafictionnelle.

À la fin de la première partie, Spike enregistre un signal peu avant de mourir, afin de laisser une trace de leur passage sur la planète bleue, à la manière d'un testament, un témoin de l'histoire d'amour entre Spike et Billie⁹³⁷. Ce message est intercepté dans la dernière partie et est comparé à un message jeté dans une bouteille à la mer (*SG*, 203). Les (nouvelles) incarnations des personnages de Spike et de Billie sont interpellées par celui-ci, et Spike pressent leur lien. Elle explique : "'It's repeating,' said Spike. 'The same message, repeating'" (*SG*, 187), puis : "Billie, I think it is something very strange, very old, and at the same time in front of us" (*SG*, 187). Encore une fois, la frontière entre le passé et le futur est mince, et l'expression "A repeating world" (*SG*, 203) réapparaît, mais cette fois pour parler du message, et non du manuscrit trouvé par Billie. Ces deux éléments semblent entrer de façon aléatoire dans la vie des personnages, ce qui renforce également le caractère inéluctable de l'histoire qui doit être racontée. Cependant, un autre aspect fondamental dans le roman est l'existence d'une multiplicité de possibilités, ce qui sous-entend que même si l'Histoire, ou l'histoire, est inévitable, son interprétation reste ouverte :

937 "Now she was coding something different – for the future, whenever that would be. 'A random repeat, bouncing off the moon. One day, perhaps, maybe, when a receiver is pointing in the right direction, someone will pick this up. Someone, somewhere, when there is life like ours.'" (*SG*, 82.)

Every second the Universe divides into possibilities and most of those possibilities never happen. It is not a uni-verse – there is more than one reading. The story won't stop, can't stop, it goes on telling itself, waiting for an intervention that changes what will happen next.

Love is an intervention. (*SG*, 68)

L'idée centrale du roman est que seul l'amour permet de contrôler/modifier/perturber l'histoire en train d'être racontée⁹³⁸. L'histoire d'amour de Spike et de Billie leur permet d'intervenir sur l'histoire/l'Histoire. Notons qu'elle dépasse les limites de l'espèce, du genre, du temps et de l'espace. Finalement, cette écriture du futur, ou ces histoires non-linéaires et ré-appropriées permettent sans doute ce dépassement, ce qui rejoint la pensée de Donna Haraway :

Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other. The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities⁹³⁹.

Une fois que Billie finit de lire le manuscrit de *The Stone Gods*, elle le confie à Spike et lui dit : "Read it. Leave it for someone else to find. The pages are loose – it can be written again" (*SG*, 203), ce qui renforce à la fois la cyclicité du récit, mais également l'idée qu'il peut être modifié et réécrit. Le texte n'est pas figé, l'histoire n'est ni finie, ni définitive, et Winterson appelle ouvertement le lecteur à se l'approprier. Il s'agirait donc peut-être aussi de remettre en cause la hiérarchie auteur/lecteur.

La question qui se pose alors est de savoir comment il est possible pour les personnages de sortir du cycle et de ne pas reproduire les erreurs du passé, ce à quoi la dernière partie propose des réponses. En effet, la fin du roman est plus anarchique : d'une part, la structure change puisque la quatrième partie n'est pas une nouvelle histoire mais continue celle de la partie précédente, d'autre part, les personnages trouvent des façons de contourner le système. Par exemple, on peut mentionner les mutants qui rentrent dans

938 L'expression 'Love is an intervention' apparaît trois fois dans le roman, à chaque fois pour souligner le rôle potentiellement perturbateur de l'amour, par exemple : "A quantum universe – neither random nor determined. A universe of potentialities, waiting for an intervention to affect the outcome. Love is an intervention. Why do we not choose it?" (*SG*, 205.)

939 D. Haraway, "A Manifest for Cyborgs", article cité, 33.

l'espace public⁹⁴⁰, ou les communautés alternatives qui peuplent Wreck City⁹⁴¹. Selon H. Jennings, Winterson propose une vision utopique qui permet de sortir du schéma inéluctable de la répétition de l'Histoire, justement grâce à l'irruption de ces nouvelles histoires qui sortent des marges (centrales dans l'approche de R. Braidotti⁹⁴²), et qui interviennent sur son cours⁹⁴³. C'est également dans la dernière partie que Spike décide de ne plus répondre aux attentes de l'entreprise qui l'a conçue et qu'elle rejoint les personnages marginaux, s'inscrivant dans la classique rupture créateur/créature. Selon F. Jameson :

The fundamental dynamic of any Utopian politics (or of any political Utopianism) will always lie in the dialectic of Identity and Difference, to the degree to which such a politics aims at imagining, and sometimes even at realizing, a system radically different from this one⁹⁴⁴.

La dernière partie de *The Stone Gods* se lit ainsi comme une tentative d'utopie, proposant des alternatives au système. Selon F. Jameson, c'est peut-être justement cette caractéristique utopique qui permet de réconcilier la perspective d'une vision du temps historique linéaire (et vouée à revoir se jouer les mêmes erreurs qui conduisent inéluctablement à sa fin), et une vision cyclique où seule l'expérience singulière et présente compte⁹⁴⁵.

1.2. LES VOIX NARRATIVES DANS LA TRILOGIE MADDADDAM

L'étude des voix de la narration dans la trilogie d'Atwood permet d'analyser le mode de passage d'un récit monolithique à une histoire polyphonique, ou, plus précisément, d'une narration monolithique masculine à une polyphonie de voix, féminines

940 Voir ici pp. 142-145.

941 À la recherche de Spike, Billie trouve refuge dans un bar à Wreck City où elle rencontre Alaska. Celle-ci lui explique que de nombreux individus ont fait le choix de mener une vie alternative à celle qu'offre la société de MORE : "Wreck City had twenty alternative communities ranging from the 1960s Free Love and Cadillacs, to a group of women-only Vegans". (SG, 174.)

942 R. Braidotti, « Les sujets nomades... », article cité, 29.

943 Hope Jennings, article cité, 133.

944 Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005), London, Verso, 2007, xii.

945 "It is worth pointing out that at some point discussions of temporality always bifurcate into the two paths of existential experience (in which questions of memory seem to predominate) and of historical time, with its urgent interrogations of the future. I will argue that it is precisely in Utopia that these two dimensions are seamlessly reunited and that existential time is taken up into a historical time which is paradoxically also the end of time, the end of history." (*Ibid*, 7.)

ou non-humaines.

Dans le premier tome, l'héritage et la transmission d'histoires semblent se jouer principalement avec Snowman et la mythologie qu'il invente. Atwood utilise le reste de la trilogie pour offrir d'autres points de vue sur la même histoire. D'où l'intérêt de se pencher sur la réception du récit par le lecteur.

Dans le premier tome, le récit est univoque : Snowman raconte son histoire du monde pré-cataclysmique et post-cataclysmique, en adoptant un regard rétrospectif sur son histoire personnelle et sur la façon dont elle s'inscrit dans celle, collective, de l'humanité et de sa destruction, notamment du fait de son rôle dans la vie de Crake. La structure du roman est classique, l'action se déroule dans le monde post-cataclysmique et est entrecoupée de *flashbacks* ; le protagoniste-herméneute tente de donner sens à la situation dans laquelle il se trouve. Il fonde les récits qu'il raconte aux Crakers sur son entendement des événements et les arrange de façon imagée, à la manière de fables ou de paraboles. Le lecteur est pris au piège de ce récit unique et totalisant, ultime vestige du monde d'avant puisqu'on a vu que Snowman est, *a priori*, le seul survivant, c'est-à-dire le détenteur du dernier récit. R. Northover souligne d'ailleurs qu'à travers Snowman, c'est plutôt de la voix de Crake dont le lecteur se retrouve prisonnier, une voix monologique de la science⁹⁴⁶.

Dans le deuxième tome, le lecteur aborde un récit polyphonique, essentiellement à deux voix : celles de Toby et de Ren, deux personnages féminins. Atwood utilise le même type de structure que dans le premier tome, en intercalant deux temporalités : celle, post-cataclysmique, dans laquelle les héroïnes tentent de survivre, tandis qu'elles se remémorent leurs vies d'avant la pandémie. Par ailleurs, chaque chapitre commence par un sermon d'Adam One (à la tête de la religion des Jardiniers de Dieu), dans lequel il s'adresse à sa congrégation, processus qui tend à inclure le lecteur. Ces sermons marquent le passage du temps dans un monde pré-cataclysmique se rapprochant inexorablement du temps présent. Ils sont suivis d'un cantique, sans lien étroit avec la narration. À la fin de chaque cantique se trouve une référence qui signale son origine : un extrait de *The God's Gardeners Oral Hymnbook*. Cette indication apparaît de manière étonnante dès le premier cantique qui se trouve en épigraphe avant la page de titre, et ne fait donc pas partie du récit. Cet « effet de réel » sous-entendrait que le lecteur pourrait se référer à ce livre qui existerait dans son

946 R. Northover, *art. cit.*, 5.

monde.

L'existence même de Toby et de Ren et le fait qu'elles ont survécu à la catastrophe remettent en question la validité du premier tome, dont la prémisse était que Snowman était le dernier homme⁹⁴⁷ et que les histoires qu'il raconte aux Crakers seraient les seules à lui survivre, et de ce fait à survivre de l'humanité. Le ton du roman est d'ailleurs plus ironique. Toby et Ren proposent leurs propres comptes-rendus des années qui ont précédé la pandémie et se dessine alors pour le lecteur une image plus englobante de la situation. Pour F. Jameson, cet élargissement de la perspective permet de passer de l'individuel au collectif, et de s'inscrire dans un type différent d'historicité, là où le récit de Jimmy penchait parfois du côté de la fable⁹⁴⁸. Force est de constater les limites du point de vue de Jimmy, cantonné à la vie privilégiée des banlieues riches et protégées. Au contraire, Toby et Ren sont issues des quartiers plus défavorisés, et Ren travaille dans le milieu de la prostitution. R. Northover insiste sur l'optimisme des deux femmes, qui malgré le fait qu'elles pensent être les seules survivantes à la pandémie, continuent à espérer et à consigner leurs expériences, là où Jimmy avait abandonné tout espoir et laissait sa santé mentale se dégrader⁹⁴⁹. Par ailleurs, du monde scientifique d'*Oryx and Crake*, on passe à la perspective religieuse et écologique des Jardiniers de Dieu auxquels Toby et Ren sont toutes deux liées et qu'Adam One dirige. *Oryx and Crake*, récit individualiste et anthropocentriste de l'Homme blanc, laisse place, avec *The Year of the Flood*, à un récit collectif et biocentriste orchestré par deux femmes, dans lequel les protagonistes du premier tome n'ont que des rôles secondaires.

Dans le troisième tome, le lecteur se retrouve face à une multiplicité de récits, ceux de Toby, de Zeb et, à la fin, de Blackbeard. Les autres personnages se racontent eux aussi des histoires du monde d'avant la catastrophe, histoires qui sont rapportées par Toby. Cette dernière écrit aussi dans son journal, et le lecteur peut parfois lire ces entrées. Même si on peut discerner une structure en partie similaire aux deux premiers tomes, elle est beaucoup moins régulière et on passe sans arrêt du temps post-apocalyptique au temps pré-apocalyptique. La fin du roman, en particulier, s'inscrit dans la rupture, notamment quand Blackbeard devient le narrateur homodiégétique (ce qui est marqué par une rupture dans la

947 Voir le titre de l'édition française : *Le Dernier homme*.

948 F. Jameson, « Then You Are Them », article cité, 7.

949 R. Northover, article cité, 8.

pagination, que nous avons déjà mentionnée).

Le roman explore à nouveau les mêmes temporalités que dans les deux premiers tomes, proposant de nouvelles perspectives sur les événements qui se sont déroulés et élargissant encore le point de vue. Au cours de la lecture des trois tomes, le lecteur revient sans arrêt en arrière pour découvrir de nouveaux aspects de l'histoire. Paul McEuen signale que cette dimension est présente dans le titre de la trilogie, *MaddAddam*, un palindrome qui renforce l'impression que le début et la fin renvoient l'un à l'autre⁹⁵⁰. R. Northover considère toutefois que l'absence de linéarité dans le troisième tome lui confère le statut d'anti-type par rapport aux deux premiers⁹⁵¹. Selon nous, la multiplication des voix narratives et des modes de transmissions d'histoires s'inscrit dans la logique de l'élargissement de la perspective, et contribue à un effet de cacophonie. Toby reprend les histoires de Snowman et les raconte aux Crakers. Zeb raconte son récit et celui d'Adam One à Toby, qui, à son tour, les raconte aux Crakers. Les personnages secondaires se racontent des histoires qui viennent compléter celle de Jimmy⁹⁵². Blackbeard se met lui aussi à répéter ces histoires à la fin de la trilogie : la seule voix qui reste alors est la sienne, puisque Snowman, Toby et Zeb sont morts. En un sens, le message principal de *MaddAddam* est qu'il faut continuer à raconter coûte que coûte :

They already know the story, but the important thing seems to be that Toby must tell it. She must make a show of eating the fish they've brought, charred on the outside and wrapped in leaves. She must put on Jimmy's ratty red baseball cap and his faceless watch and raise the watch to her ear. She must begin at the beginning, she must preside over the creation, she must make it rain. She must clear away the chaos, she must lead them out of the Egg and shepherd them down to the seashore. (*MA*, 45)

La répétition du modal « must » insiste sur le caractère d'obligation et d'urgence à répéter ces histoires, et ce passage souligne la dimension performative du récit. Toby performe d'abord les gestes rituels qui sacralisent le moment. Puis, par l'action de raconter le récit mythique, elle performe elle-même les gestes fondateurs, elle provoque le déluge⁹⁵³, et le

950 Paul L. McEuen, "Science Fiction: A Post-Pandemic Wilderness", *Nature*, 500.7463, 2013, 399.

951 R. Northover, art. cit., 11.

952 Par exemple, quand Manatee explique pourquoi certains Jardiniers de Dieu travaillaient pour Crake (*MA*, 43).

953 Ce déluge est l'événement cataclysmique que la religion des Jardiniers prédisait et qui est présent dans le titre du deuxième roman (*The Year of the Flood*), en référence au déluge biblique. Dans la trilogie, il ne s'agit bien sûr pas d'un vrai déluge, mais de la pandémie dont Crake est à l'origine. Dans la mythologie des Crakers, ce déluge a symboliquement eu lieu pour débarrasser la Terre du chaos qui menaçait son existence (l'humanité).

vide qui le suit, elle devient le guide qui fait sortir les Crakers de leur jardin d'Eden et les conduit dans le nouveau monde⁹⁵⁴. L'histoire peut être racontée/performée encore et encore (et le sera), peu importe finalement le narrateur : Snowman, Toby, Blackbeard, et ses successeurs, aux voix encore inconnues.

Comme dans *Cloud Atlas*, où le récit central est d'abord raconté par Zachry, puis par son fils, et continuera à l'être par d'autres narrateurs encore inconnus, le fait de raconter des histoires s'inscrit dans une perspective cyclique qui l'inclut nécessairement dans une temporalité future.

2. La langue du futur

Quand il ouvre un livre de science-fiction, le lecteur s'attend souvent à devoir fournir un effort pour comprendre en quoi l'univers du roman diffère du sien. L'écriture de la fin ou l'écriture du futur s'appuient sur des développements potentiels du monde d'aujourd'hui. Même si certains éléments lui sont connus, le lecteur se trouve dans une situation de défamiliarisation⁹⁵⁵, qui peut se jouer à plusieurs niveaux. Il pourrait s'agir d'une société qui doit faire face à des événements prévisibles mais pas encore survenus (les conséquences du changement climatique par exemple), d'un monde hyper-technologique qui repose sur des découvertes ou inventions qui ne sont pas encore possibles au vu des connaissances actuelles, ou d'un univers radicalement différent du nôtre qui est basé sur d'autres principes (biologiques, physiques, ou sociaux, entre autres).

Ce processus de défamiliarisation peut ne pas relever que de la construction d'un monde fictif, mais de l'écriture elle-même. Selon Sandrine Sorlin, « lorsque la défamiliarisation s'opère sur le *medium* qui la rend possible, c'est la lecture elle-même qui devient une expérience de l'altérité⁹⁵⁶ ». Les personnages font partie du monde fictionnel qui a vu naître ces nouvelles langues, c'est donc bien le lecteur qui est en situation de défamiliarisation linguistique. Cela peut, par exemple, prendre la forme de néologismes, qui

954 Remplaçant de fait Snowman, qui a réellement joué ce rôle de guide.

955 Rappelons que selon Suvin, la défamiliarisation cognitive est la caractéristique principale des textes de science-fiction : « *La science-fiction est donc un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la connaissance* ». (Darko Suvin, *Pour Une Poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, 15, italiques dans le texte.)

956 Sandrine Sorlin, *La Défamiliarisation linguistique, op.cit.*, 13.

ne sont pas toujours expliqués au lecteur, pour traduire une nouvelle réalité. Nous pensons, entre autres, aux nombreux mots-valises de la trilogie *MaddAddam*⁹⁵⁷. Nous allons voir que le travail sur la langue joue un rôle fondamental dans l'écriture du futur dans les romans du corpus. En fait, elle sert parfois à manipuler la pensée des personnages comme du lecteur.

Par exemple, dans *The Stone Gods*, elle sert d'outil de contrôle pour tenter de mettre en place une pensée unique par la machine étatique, dans un hommage évident à la Novlangue d'Orwell. Dans *Cloud Atlas*, l'histoire de Sonmi laisse entrevoir l'évolution de la langue dans une perspective consumériste où les noms communs laissent place aux noms propres des marques dominantes. Par ailleurs, cette langue s'essouffle, et certaines lettres commencent à disparaître (les « e » devant les « x » notamment), ce qui nous permet de mettre en avant le phénomène d'érosion à l'œuvre dans l'écriture du futur, érosion qui devient omniprésente dans le chapitre central de *Cloud Atlas*. Dans *Accelerando*, c'est un autre phénomène qui se produit : la langue semble réduite à de simples unités de sens traduisibles par des machines, sans place pour la subtilité ou la subjectivité humaine, et les personnages se heurtent parfois à des échecs de communication qui témoignent de l'appauvrissement du langage.

2.1. LA LANGUE PERVERTIE

Manipuler la langue permet une forme d'assujettissement, et traduit une volonté idéologique, voire étatique. De plus, la langue définit un monde, ce qui enferme les individus dans un cercle vicieux, car ils perdent, en partie, la capacité de penser au-delà des limites qu'elle leur impose.

2.1.1. La langue comme outil de contrôle dans *The Stone Gods*

Selon Sandrine Sorlin,

[...] les concepteurs de langue imaginaire ou réelle partagent le même fantasme d'une langue unique, idéale, claire et logique. Dans la fiction, les langues parfaites reflètent des sociétés

⁹⁵⁷ Par exemple les noms des nouvelles espèces animales génétiquement modifiées (voir ici, pp. 148-155).

elles-mêmes idéales⁹⁵⁸.

Dans la première partie de *The Stone Gods*, la langue est le reflet d'une société prétendument utopique, dans le sens où les avancées de la technologie permettent aux individus de vivre en bonne santé et sans crainte de la mort puisque le vieillissement est arrêté. Cependant, et dès le début du roman, le lecteur suit les péripéties de Billie qui est non-conformiste. Son point de vue (à contre-courant) permet au lecteur de discerner les failles majeures de cette société, d'ailleurs vouée à disparaître parce qu'elle a épuisé les ressources de sa planète. La langue y constitue un enjeu majeur en tant qu'outil de corruption et de manipulation de la population.

La première facette remarquable est qu'il s'agit d'une société basée sur l'oral⁹⁵⁹. Cela peut paraître surprenant car la tradition orale est plutôt associée aux périodes d'avant la Renaissance et l'invention de l'imprimerie, par exemple le Moyen-Âge et son archaïsme, c'est-à-dire l'inverse de cette société développée et ultra-technologique. Billie, puisqu'elle refuse de se conformer aux normes qui l'entourent, continue à écrire et à lire, mais il s'agit d'un geste transgressif et elle est une des rares à le faire⁹⁶⁰. Elle est en inadéquation, voire en rupture avec son époque : elle vit dans une ferme, continue à vieillir, et a un regard très sarcastique sur sa société. Le fait qu'elle sache lire et écrire, et qu'elle décide de continuer à le faire est perçu négativement, comme si elle était réfractaire au changement. Dans la citation suivante, elle montre que la décision de se passer de l'écrit fait partie d'une idéologie étatique de contrôle :

Etymology was one of the victims of State-approved mass illiteracy. Sorry, a move towards a more integrated, user-friendly day-to-day information and communications system. (Voice and pictures, yes; written words, no.) (*SG*, 13)

Elle reprend ironiquement le discours officiel qui sert à justifier la perte de l'écrit, mais l'emploi de l'expression 'mass illiteracy' renvoie à d'autres comme 'mass murderer' ou 'weapons of mass destruction', et même si le mot 'mass' utilisé en tant que qualificatif d'un autre nom peut apparaître dans des expressions positives ('mass appeal' par exemple), la

958 *Ibid*, 22.

959 Le récit central de *Cloud Atlas* met également en scène un retour à l'oralité, mais qui a plus de sens dans cette société que nous pouvons qualifier de pré-civilisationnelle, et s'interprète donc différemment.

960 Manfred, son patron le lui fait remarquer : "Billie, if you weren't so eccentric, you'd fit in better here. Why are you writing in a notebook? Nobody reads and write any more – there's no need. Why can't you use a SpeechPad like everybody else?" (*SG*, 8.)

plupart des collocations restent très négatives, d'autant plus que le terme 'victims' apparaît dans la même phrase. Billie s'excuse immédiatement après parce qu'elle se rend bien compte du caractère subversif de ses propos, mais il n'en demeure pas moins qu'elle vient juste de critiquer la société dans laquelle elle vit. D'ailleurs, même ses excuses restent teintées d'ironie, et l'explication qu'elle donne à la fin entre parenthèses semble simplifiée à l'excès, comme si elle s'adressait à des enfants [(Voice and pictures, yes; written words, no)].

L'idée d'imposer une façon de penser aux membres d'une communauté passe bien par la réglementation et le contrôle de leurs moyens de communication. Une fois débarrassée du potentiel subversif de la langue écrite, c'est à la langue orale qu'il faut s'attaquer. Winterson s'inscrit dans une perspective orwellienne où la corruption du langage en dit long sur le type de société qu'elle dépeint⁹⁶¹. S. Sorlin dit de la Novlangue qu'elle est « le fruit de cette recherche d'une correspondance, d'une réciprocité, voire d'une interchangeabilité entre langue et idéologie, d'une assimilation de l'une par l'autre⁹⁶² ». La langue parlée dans la première partie de *The Stone Gods* est fondée sur un principe : "Single-letter recognition" (SG, 10). Certains mots sont jugés plus importants que d'autres et se voient singularisés, souvent par l'attribution d'une majuscule. Billie explique que ce système est celui qui sert à l'enseignement, et une forme d'endoctrinement transparait lorsqu'elle répète la même formule : "S is for Solo", "L is for Limo", "P is for Parking Meter" (SG, 10), "D is for Due to" (SG, 11), "R is for Robot" (SG, 14), "F is for Future" (SG, 22), "I is for Identity" (SG, 25). Chaque lettre est associée à un certain nombre de mots, et même si ce système n'est théoriquement pas limitatif (il est applicable à tous les mots), il conditionne les individus à privilégier l'usage de certains mots. Or, selon S. Sorlin, « [r]éduire les mots équivaut à réduire le temps de pensée et finalement la pensée⁹⁶³ ». Billie tente donc de se rebeller contre le rétrécissement de son monde, et cette rébellion passe aussi par le langage :

Fuck it fuck it fuck it. F is for Fuck it.

And in the middle of this hi-tech, hi-stress, hi-mess life, F is for Farm. My farm. [...] My

961 S. Sorlin montre qu'Orwell avait tout à fait conscience du lien entre corruption du langage et société totalitaire ("the connection between totalitarian habits of thought and corruption of language", Orwell cité par S. Sorlin, *op.cit.*, 185).

962 *Ibid*, 186.

963 *Ibid*, 189.

farm is the last of its line – like an ancient ancestor everyone forgot. It's a bio-dome world, secret and sealed: a message in a bottle from another time. (*SG*, 11)

La frustration qu'elle ressent est évidente dans la première ligne où elle se contente de répéter la même insulte, sans ponctuation. Elle réutilise les codes du système normatif avec la structure '... is for...', mais elle l'associe à des termes qui lui permettent de le contourner et de le critiquer. Vivre dans une ferme va à contre-courant de ce qui est considéré comme normal. La ferme symbolise son désir d'un retour à une vie moins envahie par la technologie. Elle a conscience que son mode de vie n'a plus sa place dans la société contemporaine de la diégèse, mais elle le revendique comme moyen de s'opposer au système.

Ironiquement, le travail de Billie est de dire aux gens ce qu'ils doivent penser : "It's my job in Enhancement to explain to people that they really do want to live their lives in a way that is good for the Community" (*SG*, 10). Le caractère totalitaire de cette société implique que même ses membres dissidents participent à sa stabilité. En effet, les idées anti-système de Billie ne sont pas inconnues des autres personnages, ni même de son patron, Manfred. Pourtant, elle occupe un poste qui lui permet de rencontrer des individus qui pourraient vouloir se retourner contre le système, puisqu'elle est là pour les dissuader d'entreprendre des actions qui ne seraient pas dans l'intérêt de la société. Dans les faits, la rhétorique mise à l'œuvre est si efficace que ce cas de figure ne se présente pas, et lorsque le lecteur suit Billie lors de l'un de ses entretiens avec une personne qui a une demande qui ne rentre pas dans les normes sociétales, force est de constater à quel point Billie est impuissante face au discours majoritaire. En conséquence, son travail pourrait constituer une sorte de punition ironique puisque son personnage est condamné à écouter des individus qui ont intégré le discours normatif et totalisant. La société dans sa globalité ne propose donc qu'un système de pensée unique qui repose sur un langage au dispositif très restrictif. Des mesures plus drastiques peuvent être enclenchées dans le cas où le service 'Enhancement' n'arriverait pas à trouver une solution : "Enforcement steps in when it doesn't quite work out" (*SG*, 10). Aucun exemple concret n'est donné dans le roman, même si la raison qui pousse Billie à accepter de partir pour la Planète bleue est que ses actes de rébellion commencent à trop attirer l'attention. Cela signifie que la langue n'est pas le seul outil de contrôle, même si elle en est l'un des principaux.

Par ailleurs, nous avons déjà vu que cette société abrite un certain nombre de

comportements déviants, notamment en termes de sexualité, le plus dérangeant touchant à la propagation de la pédophilie⁹⁶⁴. Ce phénomène s'inscrit dans la simplification à l'extrême de la pensée qui passe par le langage. Dans ce passage que nous avons déjà cité pour illustrer la banalisation de pratiques sexuelles déviantes, Billie discute avec un homme qui tente de la convaincre que la pratique de la pédophilie devrait être normalisée :

“We're just victims of prejudice and out-of-date laws.”

“It's called 'paedophilia'.”

“That's just a word, like 'homosexual'.”

“No, it's not a word like 'homosexual', it's a word like 'goat-fucker'.”

“What's a goat?” (SG, 21)

L'argumentation en faveur de la pédophilie repose sur l'idée que ce mot peut être équivalent à un autre, en l'occurrence 'homosexual', ce qui revient à le priver de tout sens propre. Le contre-argument de Billie n'est pas plus efficace, puisqu'elle se contente de réutiliser la même technique. Cependant, son interlocuteur ne connaît pas le mot 'goat' (devenu obsolète dans leur société). Leur conversation tombe rapidement dans le non-sens, les mots qu'ils emploient perdant peu à peu leur signification. En fait, le langage ne leur permet plus de communiquer. La réduction du lexique les prive de référents communs, et celle du champ de pensée permet à l'interlocuteur de Billie de se cacher derrière une rhétorique basée sur la simplification à l'extrême, qui ne laisse pas de place à un regard critique, et qui élimine toute dimension éthique. Billie exprime fréquemment sa frustration quand elle parle aux autres membres de sa communauté qu'elle juge trop superficiels. Le langage joue, selon nous, un grand rôle dans l'appauvrissement du jugement critique collectif, qui s'accompagne de l'infantilisation de la population, analphabète et encouragée à se servir du modèle '...is for...' pour orienter sa façon de penser, à la manière d'écoliers qui apprennent l'alphabet. La langue est un outil de contrôle incontestable dans la société de *The Stone Gods*. L'objectif est de maintenir la population dans une relative ignorance et passivité, afin de pouvoir continuer à la manipuler.

964 Voir ici, pp. 297-298.

2.1.2. Une logique consumériste et totalisante dans *Cloud Atlas*

Dans le roman de Mitchell, le langage change avec les époques, et, si la fracture la plus marquante se constate dans la partie centrale, certains aspects de son évolution dans la partie de Sonmi sont révélateurs d'une société hyper-capitaliste et du contrôle qui est exercé sur une partie de la population, les clones.

Tout d'abord, dans cette société de consommation, certains noms communs ont été remplacés par des noms propres correspondant à une marque, utilisés sans majuscules : les voitures sont devenues des « fords » (CA, 191), les chaussures des « nikes » (CA, 198), les télévisions des « sonys » (CA, 202), les montres des « rolexs » (CA, 213), et les consommateurs peuvent boire des tasses de « starbuck » (CA, 355). On trouve aussi une occurrence d'un verbe issu du même type de cheminement : « to nikon » (CA, 204) veut dire « prendre des photos ». Cette intrusion des marques dans le langage quotidien a déjà lieu dans le monde actuel (notamment pour certains téléphones ou ordinateurs portables), et elle paraît presque inévitable dans le monde fictionnel de Sonmi où les citoyens sont appelés des « consommateurs⁹⁶⁵ » et se voient conférer des droits en conséquence (“the rights of consumerdom”, CA, 335).

La langue du consumérisme s'insinue dans le moindre aspect de la vie des clones, à tel point qu'elle est devenue une religion. Les clones observent des rituels quotidiens⁹⁶⁶, ils écoutent des sermons (CA, 202), font le signe du dollar, qui a remplacé le signe de la croix (CA, 190), prient le matin et le soir (“Matins” et “Vespers”, CA, 188) en répétant les six catéchismes qui sont pour eux des lois dictant leurs actes dans un monde capitaliste : par exemple, le troisième catéchisme leur enseigne qu'ils n'ont pas le droit de posséder quoi que ce soit (CA, 196), le cinquième leur interdit d'interagir avec les consommateurs (CA, 192), et le sixième stipule qu'ils doivent travailler sans relâche pendant 12 ans avant d'obtenir leur liberté (CA, 190). L'apposition de la langue du capitalisme et de celle de la religion confère une dimension satirique à cette partie du roman, dans une dénonciation de la société contemporaine du lecteur et de ses dérives possibles.

Par ailleurs, les clones ont un vocabulaire très limité⁹⁶⁷ : ils utilisent toujours les mêmes phrases pour servir les clients du fast-food et, quand ils ne travaillent pas, ils

965 Nous traduisons. (CA, 187.)

966 Que nous pouvons rapprocher des rituels suivis par les Crakers dans la trilogie d'Atwood.

967 L'Archiviste en témoigne : “**In my experience, servers have trouble threading a sentence of five words**”. (CA, 193.)

répètent les règles de leurs catéchismes. La langue est alors totalisante et les conditionne à ne pas être capables d'élargir leur champ de pensée, d'autant plus qu'il s'agit du fruit d'une décision consciente de les laisser dans l'ignorance, et que c'est même un processus qui s'entretient, comme Sonmi l'explique : "Orientation teaches us the vocabulary we need for our work, but the amnesiacs in our Soap erase subsequently learnt words" (CA, 191). Ici, l'absence de lexique et le contrôle politique de la langue empêche les clones de prendre conscience de leur condition d'esclave, et de formuler un quelconque plan d'insurrection⁹⁶⁸. Le peu de mots qu'ils apprennent en plus de ceux qui leur sont nécessaires de connaître pour mener à bien leurs tâches est effacé quotidiennement. Ils sont donc prisonniers des limites de leur langage.

Contrairement à la majorité de ses congénères, Sonmi apprend peu à peu à penser par elle-même. Cette ascension vers une prise de conscience du monde passe par l'acquisition d'un langage plus riche qui lui permet de l'appréhender : "my language evolved [...]. When I meant to say 'good', my mouth uttered *favorable, pleasing* or *correct*. I learnt to edit and modify every single word I used" (CA, 205⁹⁶⁹). Sonmi se rend compte de cette évolution, et, au début, elle prend soin de la cacher en modifiant ses propos. Elle finit par réussir à quitter le restaurant, et la première fois qu'elle voit l'extérieur, elle en constate la richesse : "I marveled at the city of new symbols sliding by" (CA, 209). Elle est fascinée par l'idée d'apprendre à lire. Yoona, une autre clone qui avait amorcé un processus d'ascension, est la première à lui montrer un livre, avant même son ascension (CA, 197). C'est ensuite Wing, clone également, qui lui dit que lire est dans ses capacités et qu'elle doit absolument apprendre à le faire pour espérer acquérir plus de connaissances⁹⁷⁰.

Finalement, et bien qu'elle se rende compte qu'elle reste manipulée par le système, Sonmi acquiert suffisamment de savoir et de maîtrise du langage pour écrire sa propre version des catéchismes. Elle rédige alors un essai intitulé *Declarations* dans lequel elle dénonce le système et le traitement des clones (CA, 363). Elle est immédiatement arrêtée et

968 Cette dimension est confirmée plus tard dans le récit quand Sonmi discute avec un professeur : "The professor asked if my lecture had been fruitful; I chose the word 'informative', and asked why the students despised me so when I had given them no cause for offense? He asked why any dominator fears their dominated gaining knowledge. I dared not utter the word 'insurrection' and chose a circumspect route. 'What if the differences between social strata stem not from genomics or inherent excellence or even dollars, but differences in knowledge?'" (CA, 231.)

969 Italiques dans le texte.

970 "Wing told me that any randomly thrown together pureblood can read, so a carefully designed fabricant should learn with ease. [He said], I needed [...] knowledge. I asked, how is knowledge found? 'You must learn how to read, little sister,' he said." (CA, 215-216.)

jugée, et sert de bouc émissaire pour montrer la dangerosité des clones au reste de la population. De plus, l'origine des *Declarations* est remise en question et beaucoup pensent que Sonmi n'en est pas l'auteur. L'Archiviste lui demande pourquoi elle a accepté de jouer le jeu, si elle savait qu'elle était toujours manipulée par le système et Sonmi lui répond : "The *Declarations*. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in Nea So Copros knows my twelve 'blasphemies' now" (CA, 365). Pour Sonmi, le jeu en valait la chandelle à partir du moment où ses mots seraient immortalisés. Sa résistance s'inscrit dans une démarche politique et dans une dénonciation du modèle capitaliste qui a produit ce système d'asservissement. Quel que soit son destin personnel, ses *Declarations* constituent une prise de position contre le système, et c'est au niveau de la langue que se joue la prise de position entre deux idéologies. D'ailleurs, dans le texte post-cataclysmique, cet impact est effectif puisque son témoignage à l'Archiviste est la seule trace qui subsiste. Ce discours reste donc, selon Hélène Machinal, « une parole vivante » et témoigne d'une « forme d'irréductibilité de la résistance [qui] semble pouvoir passer par le langage⁹⁷¹ ».

Dans *The Stone Gods* comme dans *Cloud Atlas*, la langue est corrompue car elle est sciemment manipulée par le gouvernement pour influencer la façon dont la population (ou une partie de la population dans le roman de Mitchell) perçoit le monde. Dans les deux cas, nous assistons à une réduction du champ lexical, qui a des répercussions immédiates sur la capacité à penser de façon critique. Billie et Sonmi tentent de se révolter, chacune à leur manière, contre le système, mais leurs efforts sont en partie vains. Dans le cas de Billie, elle finit par accepter de quitter sa planète pour éviter d'être jugée pour ses actes de rébellion. Il est impossible de connaître le destin de Sonmi, vu la structure du roman, mais on peut deviner qu'au minimum elle ne quittera jamais sa nouvelle prison, puisqu'elle a été jugée coupable. Finalement, les perspectives des deux romans semblent assez moroses. Nous allons maintenant analyser un autre cas de figure où l'appauvrissement de la langue découle d'une forme d'usure ou de diminution qui n'est pas calculée dans une perspective de contrôle étatique et politique.

971 H. Machinal, « Résistance de l'humain », article cité, 48.

2.2. LA LANGUE DIMINUÉE

Ce que nous avons appelé la langue pervertie correspond à des manipulations langagières dont le but est de limiter le champ de pensée ou de normaliser un type de discours ou d'idéologie, tandis que la langue diminuée subit des transformations qui peuvent paraître « naturelles », et non dirigées, suite à des évolutions de la société. Nous en étudions deux exemples : l'usure de la langue dans une société revenue à un état pré-civilisationnel dans *Cloud Atlas*, et sa réduction à des algorithmes dans la société numérique et ultra-technologique d'*Accelerando*.

2.2.1. L'usure de la langue dans Cloud Atlas

Sandrine Sorlin consacre un chapitre de son ouvrage sur la défamiliarisation linguistique à l'écriture postapocalyptique, et elle y analyse trois romans : *Riddley Walker*, de Russell Hoban⁹⁷², *The Book of Dave* de Will Self⁹⁷³, et *Cloud Atlas* de David Mitchell⁹⁷⁴. Ils ont en commun de proposer des langages « déformé[s], altéré[s]⁹⁷⁵ » ou en « déséquilibre⁹⁷⁶ »⁹⁷⁷. La langue anglaise leur sert de base et subit des modifications plus ou moins importantes qui font de la lecture « une expérience de l'altérité⁹⁷⁸ » et qui « “déplacent” le lecteur de sa position habituelle⁹⁷⁹ », le forçant à « suivre des chemins interprétatifs nouveaux⁹⁸⁰ ». Ces « nouvelles » langues se construisent à la suite d'événements apocalyptiques qui ont bouleversé le monde des diégèses : dans *Ridley Walker*, une bombe nucléaire a frappé l'Angleterre, dans *Cloud Atlas*, c'est aussi une catastrophe nucléaire qui a probablement⁹⁸¹ ravagé la planète, et dans *The Book of Dave*, une vague immense a détruit Londres. Ces cataclysmes ont entraîné la quasi-extinction de l'espèce humaine. Les romans se déroulent dans un temps postapocalyptique, et leurs

972 Russell Hoban, *Riddley Walker*, [1980] Londres, Bloomsbury Publishing, 2012.

973 Will Self, *The Book of Dave*, *op.cit.*

974 Du moins la partie centrale, intitulée « Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After ».

975 S. Sorlin, *op.cit.*, 14.

976 *Ibid*, 13.

977 S. Sorlin s'appuie sur le concept de « minoration » de la langue majeure qu'elle emprunte à Deleuze, principe qui peut être appliqué à toute œuvre de fiction mais qui va plus loin dans celles qu'elle étudie dans cet ouvrage. (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 138.)

978 S. Sorlin, *op.cit.*, 13.

979 *Ibid*, 16.

980 *Ibid*, 16.

981 À cause de l'ellipse temporelle entre l'histoire de Sonmi et celle-ci, les événements qui ont entraîné la fin du monde ne sont pas explicités clairement.

personnages sont les descendants des survivants à la catastrophe. Dès les premières lignes, on ne peut que remarquer l'accent mis sur la langue et son évolution, notamment grâce à sa retranscription⁹⁸². Le lecteur est mis en difficulté dans son expérience de lecture devant l'opacité de la langue, et il doit fournir un effort pour déchiffrer le texte, surtout au début, avant de s'habituer au rythme et aux structures employées. La lecture devient donc le vecteur de la défamiliarisation, d'où l'expression de « défamiliarisation linguistique », et elle plonge le lecteur en immersion totale dans les univers des romans⁹⁸³. Dans son étude sur le roman de Mitchell, Sandrine Sorlin met en avant le caractère oral de la langue, qui est à l'origine d'un grand nombre de modifications linguistiques⁹⁸⁴. En effet, peu de traces écrites demeurent dans la partie centrale, et la langue s'en trouve simplifiée. Remarquons d'ailleurs qu'il est plus facile de lire cette partie du roman à voix haute.

Dans *Cloud Atlas*, l'évolution de la langue commence avec l'histoire de Sonmi. Nous pouvons déjà parler d'usure de la langue, dans le sens où l'on constate une tendance à la simplification orthographique : ainsi, les mots commençant par « ex- » subissent une aphérèse et perdent leur « e »⁹⁸⁵, le son [ait] orthographié « -ight- » s'écrit dorénavant « -ite- »⁹⁸⁶, et certains mots sont abrégés et sont tronqués de toutes les lettres non prononcées⁹⁸⁷. À part dans le premier cas, cette simplification de la langue se base sur des tendances actuelles. Nous pensons en particulier au terme « lite » (*CA*, 196) que l'on trouve déjà de nos jours à la place de « light » et dont les deux orthographes figurent dans de nombreux dictionnaires, d'autant plus que cette orthographe simplifiée vient de la publicité, ce qui s'inscrit dans l'optique consumériste de la société dans laquelle vit Sonmi. Quant aux mots raccourcis comme « tho » à la place de « though » par exemple, ce sont des variantes orthographiques déjà largement employées de la sorte dans la langue informelle, dans les textos, ou sur Internet.

982 Voici, par exemple, le début de *Ridley Walker* : “On my naming day when I come 12 I gone front spear and kilt a wyld boar he parbly ben the las wyld pig on the Bundel Downs any how there hadnt ben none for a long time befor him nor I aint looking to see none agen.” (Russell Hoban, *Ridley Walker*, *op.cit.*)

983 À ce sujet, voir l'introduction d'Anne Besson dans *Mondes fictionnels, mondes numériques, mondes possibles - Adolescence et culture médiatique*, Anne Besson, Nathalie Prince et Laurent Bazin (eds.), Presses Universitaires de Rennes, 2016, 9-16.

984 « L'écriture va dans le sens d'une simplification de l'anglais contemporain, plus conforme à sa prononciation orale. » (S. Sorlin, *op.cit.*, 87.)

985 Par exemple : “xposed” (*CA*, 204), “xpress” (*CA*, 219), “xposure” (*CA*, 331).

986 Par exemple : “flite” (*CA*, 213), “slitely” (*CA*, 241), “nitemarish” (*CA*, 360).

987 Par exemple : “tho” (*CA*, 205), “thru” (*CA*, 359).

Ces changements sont mineurs par rapport au basculement qui se produit dans le chapitre central. L'histoire que nous lisons est la retranscription de celle que Zachry⁹⁸⁸ conte aux membres de sa tribu, et qui n'est pas écrite par lui. Elle s'inscrit dans la tradition orale, ce qui implique qu'elle n'est pas figée, Zachry pouvant décider de mettre différents points en avant selon son humeur, ou son public. Le lecteur n'a donc accès qu'à une seule version d'une histoire que l'on peut imaginer mouvante. C'est l'absence d'écrits qui permet cette malléabilité à la fois du récit, et de la langue qui le raconte. Certains verbes irréguliers reprennent une conjugaison régulière (« *telled* » remplace « *told* » par exemple, *CA*, 249). Des formes sont privilégiées, comme celles en « -ing » qui donnent « l'impression d'un mouvement en suspension perpétuelle⁹⁸⁹ », c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'ancrage dans l'écrit. En fait, la forme progressive renvoie à une action en train de se produire, le récit offrant une représentation figée (et immédiatement défigée) du mouvement qui plonge le lecteur *in medias res*.

L'apparente élasticité du langage vient refléter la société pré-civilisationnelle dans laquelle vivent les personnages regroupés en tribus sans structure globalisante. De plus, ce langage n'est, d'après S. Sorlin, « pas conceptuel, il est toujours en cours d'élaboration, décrivant les choses comme elles apparaissent sans organisation préalable⁹⁹⁰ ». Elle note que cet aspect est renforcé par l'omniprésence de la conjonction de coordination « *and* » réduite à « *an*' » ou « *'n*' » et qui « semble suivre le flot de la vie⁹⁹¹ ». La langue est fluide et mouvante. Le passage suivant illustre l'omniprésence des apostrophes pour élider ou tronquer des voyelles ou des syllabes :

Old'un Smart brings queries'n'myst'ries mozzuin' round, don't it? The Ship was no diff'rent.
How did it move? Where'd its journeyin's take it? How'd it s'vived all the flashbangin' an'
the Fall? (*CA*, 258)

Dans ce passage, même si les mots restent reconnaissables, ils ne sont plus entiers, ce qui inscrit le langage dans un processus d'effacement. Par ailleurs, ce phénomène n'est pas régulier : le « *an*' » et le « *'n*' » sont utilisés de manière interchangeable, et les auxiliaires

988 Et plus tard, son fils, même s'il remet en doute la validité du récit.

989 S. Sorlin prend l'exemple suivant : « Les noms qui tendent généralement à l'immobilisation de l'action sont devenus des verbes en -ing. On ne parle ni de "trips", de "folly", d' "adventures" ou de "choices" mais de "journeyin's", "follyin's", "adventurin's", "choosin'" ». (*Ibid*, 93.)

990 *Ibid*, 107.

991 *Ibid*, 139.

apparaissent parfois en toutes lettres (« did ») ou, plus souvent, en leur version abrégée (« 'd »). Bien sûr, ces formes existent déjà aujourd'hui, au moins à l'oral, et de façon plus ou moins appuyée selon les accents régionaux. Cependant, l'accumulation de toutes ces abréviations permet à S. Sorlin de parler d'une « entropie linguistique [qui] trouve sa meilleure illustration [dans le roman] dans le signifiant 'hole', version postapocalyptique de 'whole'⁹⁹² ». L'entropie est une mesure de désordre en thermodynamique (en termes de déperdition d'énergie) et en théorie de l'information (en termes d'improbabilité). Ici, le monde et la langue sont mis sur le même plan, touchés de plein fouet par le désordre (voire le chaos) et l'imprévisibilité après la survenue de la catastrophe. Alors, la langue construit-elle le monde (le roman-diégèse, mais aussi la réalité), ou le monde construit-il une langue ? Après la catastrophe, la langue est en creux, et ne reflète plus un monde connu et ordonné, mais un fragment de civilisation qui subsiste encore dans un monde redevenu mystérieux⁹⁹³.

En fait, l'effacement de la langue se produirait à cause de « l'effacement de tout étymon⁹⁹⁴ », les survivants à la fin du monde vivant dans un espace où les mots n'ont plus de référents et ne s'inscrivent plus dans aucune étymologie, ce qui permet à S. Sorlin de parler aussi d'une langue « rhizomatique⁹⁹⁵ ». Emprunté à G. Deleuze, le rhizome s'apparente dans ce cas à un « déracinement⁹⁹⁶ » linguistique, car un de ses principes fondateurs est celui de la « rupture asignifiante », c'est-à-dire qu'un « rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes⁹⁹⁷ ». En fait, « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être⁹⁹⁸ ». La perte des racines étymologiques implique une absence de hiérarchie et une évolution linguistique plus anarchique ou imprévisible. Le monde d'avant est perdu, de ce fait la langue de l'après-catastrophe évolue pour correspondre à la réalité des personnages. S. Sorlin souligne alors les évolutions lexicales en lien avec la nature. Elle prend l'exemple du terme « observatories » qui devient

992 *Ibid*, 84.

993 Nous pensons aux multiples superstitions du personnage, en particulier liées à la figure du dieu malicieux, Old Georgie (*CA*, 286).

994 *Ibid*, 86.

995 *Ibid*, 39.

996 *Ibid*, 37.

997 G. Deleuze, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, 16.

998 *Ibid*, 13.

« observ'trees »⁹⁹⁹. L'existence même d'un observatoire n'a plus de sens dans le quotidien des *Valleymen* qui ont perdu les connaissances nécessaires pour comprendre à quoi il sert. Seul le lecteur perçoit l'origine du terme, contrairement à Zachry et sa tribu, pour qui les racines de ce mot sont perdues à jamais. Par ailleurs, dans ce cas précis, l'observatoire se trouve au milieu des arbres, et c'est la seule connexion nécessaire pour justifier la transformation du terme, ce qui s'appuie bien sur un processus rhizomatique.

De nombreuses autres comparaisons ou analogies avec le monde naturel ou animal, comme le verbe « to donkey 'bout with it » qui veut dire « hésiter »¹⁰⁰⁰, insistent sur le retour à un mode de vie plus en adéquation avec la nature. Revenons à présent sur le cas de Meronym, représentante des Prescients¹⁰⁰¹, pour comprendre comment cette évolution de la langue s'inscrit dans une conception plus large du monde, et en particulier de la relation entre la nature et la culture. À de nombreux égards, elle fait penser à la figure de *neo-antiquarian* développée par D. Mellier :

[L]es *néo-antiquarians* ne [...] sont pas [...] les défenseurs ou les promoteurs d'une culture passée. Ils sont plutôt ceux qui conservent la mémoire des usages et des formes et la transmettent sous formes lacunaires et incomplètes au moyen d'un savoir qu'ils partagent avec les survivants, en collectant ce qu'ils distinguent d'entre l'essentiel, l'utile ou l'insignifiant : ils sont souvent dans ces fictions en position de narrateur des temps anciens, et en cela, dans les temps du *post*, leur fonction nécessite le suffixe : méta-narrateurs, ils le sont car ils racontent le temps du passé, non pas pour ce qu'il fut, mais pour le sens qu'il peut prendre dans le temps du présent. Ils sont producteurs en ce sens d'une trace du passé comme *allégorie de la culture*¹⁰⁰².

La discussion suivante, entre Meronym et Zachry, illustre tout à fait cette dimension :

Meronym said Old Georgie weren't real for her, nay, but he could still be real for me.
Then who, asked I, *tripped the Fall if it weren't Old Georgie?*
[...] The Prescient answered, *Old'uns tripped their own Fall.*
O, her words was a rope o' smoke. *But Old'uns'd got the Smart!*
I mem'ry she answered, *Yay, Old'uns' Smart mastered sick, miles, seeds an' made miracles ord'nary, but it din't master one thin', nay, a hunger in the hearts o' humans, yay, a hunger for more.*
More what? I asked. *Old'uns'd got ev'rythin'.*
O, more gear, more food, faster speeds, longer lifes, easier lifes, more power, yay. Now the Hole World is big but it weren't big 'nuff for that hunger what made Old'uns rip out the skies

999 S. Sorlin, *op. cit.*, 95-96.

1000 *Ibid*, 105.

1001 Voir ici pp. 103-108.

1002 D. Mellier, « Nostalgies écraniques et vestiges du texte », article cité, italiques dans le texte.

an' boil up the seas an' poison soil with crazed atoms and donkey 'bout with rotted seeds so new plagues was borned an' babbits was freakbirthed. Fin'ly, bit'ly, then quicksharp, states busted into barb'ric tribes an' the Civ'lize Days ended 'cept for a few folds'n'pockets here and there, where its last ambers glimmer.

I asked why Meronym'd never spoke this yarnin' in the Valleys.

Valleymen'd not want to hear, she answered, that human hunger birthed the Civ'lize, but human hunger killed it too. (CA, 286-287¹⁰⁰³)

Il faut prendre en compte plusieurs points. D'abord, les propos sont *rapportés* par Zachry (ce qui est souligné par l'emploi du verbe « to mem'ry ») et il est possible qu'ils ne soient pas entièrement fidèles à ce qu'avait effectivement dit Meronym, soit volontairement parce qu'il est d'accord avec elle sur le fait que les *Valleymen* ne veulent pas connaître la vérité, soit involontairement parce qu'il ne se souvient plus ou n'est pas capable de s'exprimer avec les mêmes mots qu'elle. Rappelons également que Meronym tente de s'intégrer dans la tribu de Zachry et qu'elle essaie de copier leur façon de parler. Dans son explication des raisons qui ont mené au cataclysme, elle mentionne des éléments auxquels le lecteur a été confronté dans la partie précédente du roman et qui ont donc des référents pour lui¹⁰⁰⁴, ce qui n'est pas le cas pour Zachry. Meronym porte bien la mémoire de la culture passée, mais ce passage montre en quoi elle ne cherche pas à la défendre. Au contraire, son intervention va plutôt dans le sens d'une mise en garde. Elle n'en parle qu'à Zachry, d'une part, parce qu'ils sont plus proches, et, d'autre part, parce qu'elle estime peut-être qu'il est à même de percevoir qu'il s'agit d'un avertissement, et qu'il sera capable, en tant que conteur, de le transmettre aux membres de sa tribu. Par ailleurs, le désir de Meronym d'adopter la façon de vivre des *Valleymen*, plus proches de la nature, indique que c'est un passé et une culture qu'elle rejette.

L'une des conséquences de la défamiliarisation linguistique est qu'elle semble « obliger à un ralentissement de la lecture, nous invitant à sortir d'un monde moderne trop rapide¹⁰⁰⁵ ». Le texte n'est pas écrit en anglais standard donc le sens n'apparaît pas immédiatement, et le lecteur doit fournir un effort pour s'habituer aux modifications linguistiques et au rythme du récit. Paradoxalement, une fois passé un temps d'adaptation,

1003 Italiques dans le texte.

1004 Par exemple, la pollution des sols, mentionnée par le fabricant Wing~027 : "We operate in deadlands so infected or radioactive that purebloods perish there" (CA, 215), ou les manipulations génétiques sur les fœtus (voir ici pp. 98).

1005 S. Sorlin, *op.cit.*, 128.

la langue accélère son immersion dans l'univers de la tribu de Zachry. En effet, A. Besson rappelle que l'immersion dans un monde fictionnel est liée à une expérience de participation totale¹⁰⁰⁶. En conséquence, le processus de déchiffrement permet au lecteur cette plongée totale dans le texte. Par ailleurs, si la langue semble avoir subi une évolution naturelle, elle porte toutefois toujours les « traces du passé¹⁰⁰⁷ », et c'est pourquoi elle présente une dimension érodée pour le lecteur. L'origine de nombreux mots est perdue à jamais pour Zachry, mais pas pour le lecteur qui peut s'amuser à la retrouver, et qui peut constater l'étendue de la perte. Le caractère vestigial de la langue renvoie aussi au présent du lectorat et cette co-présence de deux réalités distinctes oblige à un certain décadage qui participe à défamiliarisation de lecteur, et renvoie à la notion de futur antérieur de la science-fiction¹⁰⁰⁸.

2.2.2. Algorithme communicationnel imparfait dans *Accelerando*

Dans *Accelerando*, les personnages viennent de pays différents et communiquent parfois avec des entités non-humaines. La langue est donc l'objet d'un enjeu important. Au début de l'intrigue, Manfred reçoit un coup de téléphone de la première conscience téléchargée dans l'espace virtuel. Il s'agit de celle des homards, c'est-à-dire d'une entité collective non-humaine qui ne révèle pas immédiatement ce fait. Voici comment ils se présentent :

The voice at the other end has a heavy Russian accent, almost a parody in this decade of cheap on-line translation services. 'Manfred. Am please to meet you. Wish to personalize interface, make friends, no? Have much to offer.'

'Who are you?' Manfred repeats suspiciously.

'Am organization formerly known as KGB dot RU.' (A, 4-5)

Les erreurs grammaticales et syntactiques sont évidentes, la plus marquante étant probablement l'absence de sujet, qui peut s'expliquer de deux façons : l'entité, collective, ne sait pas quel pronom personnel utiliser (ce qui est confirmé par la suite quand elle hésite

1006 A. Besson, *op.cit.*, 14-15.

1007 D. Mellier, article cité.

1008 À ce sujet, voir (entre autres) I. Langlet, *La Science-fiction : lecture et poésie d'un genre littéraire op.cit.*

entre la première personne du singulier et du pluriel¹⁰⁰⁹), et/ou l'entité, virtuelle, utilise un langage presque robotique, sans s'embarrasser de mots non-porteurs de sens direct (comme des auxiliaires pour poser une question). À part l'absence de pronoms sujet et la confusion entre la première personne du singulier et celle du pluriel, l'entité ne sait pas comment utiliser les temps et les aspects correctement¹⁰¹⁰. Manfred signale tout de suite son étonnement face à la langue hachée et au fort accent de son interlocuteur, les outils de traduction instantanée étant très efficaces dans cette société. L'entité trahit son origine virtuelle quand elle dit avoir été dans le passé liée à un site Internet, cependant Manfred met cela sur le compte d'une mauvaise traduction :

“I think your translator's broken.” [...]

“Nyet – no, sorry. Am apologize for we not use commercial translation software. Interpreters are ideologically suspect, mostly have capitalist semiotics and pay-per-use APIs. Must implement English more better, yes?”

[...] “Are you saying you taught yourself the language just so you could talk to me?”

“Da, was easy: Spawn billion-node neural network, and download Teletubbies and Sesame Street at maximum speed. Pardon excuse entropy overlay of bad grammar: Am afraid of digital fingerprints steganographically masked into my-our tutorials.” (A, 5)

Stross offre l'image saugrenue d'anciens agents du KGB (le lecteur ignore à ce stade qu'il s'agit de homards) refusant d'utiliser des logiciels de traduction car ils seraient marqués idéologiquement et apprenant l'anglais grâce à des programmes pour enfants comme les Télétubbies, peu représentatifs de la langue parlée. Cet apprentissage en autodidacte et par des moyens peu conventionnels de la langue anglaise permet toutefois aux homards de communiquer et de se faire comprendre, même si leur caractère étranger est aussi mis en avant. L'idée d'apprendre une langue étrangère sans télécharger de logiciel est impensable pour Manfred qui utilise lui-même fréquemment cet outil, même s'il a aussi des limites¹⁰¹¹. Plus tard dans la diégèse, Amber utilise également ce type de logiciel pour envoyer un message en arabe et entrer en contact avec Sadeq qui commente : “The language is awkward, showing all the hallmarks of a crude machine translation” (A, 139). La langue est

1009 Par exemple : “into my-our tutorials” (A, 5) ou “Manfred, you must help me-we”. (A, 6.)

1010 Par exemple : “Am wishing to defect” (A, 6) ou “Am was awakened”. (A, 24.)

1011 La compagne française de Manfred, Annette, en fait l'expérience : “The office translator is good, but it can't provide real-time lip-synch morphing between French and Italian. Annette has to make an effort to listen to his words because the shape of his mouth is all wrong, like a badly dubbed video. Her expensive, recent implants aren't connected up to her Broca's area yet, so she can't simply sideload a deep grammar module for Italian. Their communications are the best that money can buy, their VR environment painstakingly sculpted, but it still doesn't break down the language barrier completely”. (A, 82.)

donc bien réduite à des algorithmes informatiques, et même si Sadeq déplore la qualité de la langue, le but communicationnel est atteint. Dans ce cas, comme dans celui des homards, la langue est perçue comme une entité mécanique, dont le seul objectif est de transmettre du sens, sans s'intéresser à ses subtilités ou à sa beauté. Le caractère automatique de la traduction engendre une langue que Sadeq qualifie de « maladroite » ('awkward') et de « rudimentaire » ou « grossière » ('crude'), ce qui démontre que la maîtrise de la langue reste tout à fait superficielle.

Lorsque Sadeq et Amber se parlent en anglais pour la première fois, elle se rend compte qu'il n'utilise pas de logiciel de traduction : "*He isn't using a grammar engine, he actually learned the language the hard way, she realizes, feeling a frisson of fear*" (A, 148¹⁰¹²). Sadeq a appris à parler anglais par lui-même car il attache une grande valeur au fait de maîtriser une langue sans passer par l'artificialité d'une interface informatique. Pour Amber, habituée à dépendre de la technologie dans tous les domaines, il représente le fantôme d'un modèle qui lui paraît dépassé au vu des efforts (inutiles selon elle) qu'il requiert.

Dans la deuxième partie du roman, Amber et son équipage rencontrent un groupe d'extraterrestres. Ceux-ci sont auparavant entrés en contact avec les homards et peuvent parler anglais grâce à leurs algorithmes (qui ont été améliorés depuis le premier chapitre). Pour ce faire, les extraterrestres ont conçu des logiciels pour leur permettre de traduire leur langue en anglais. Cependant, les personnages sont rapidement confrontés aux limites de ces outils lorsque Amber explique le but de leur expédition :

'Our goal in coming here is to connect our species to the network. We wish to exchange advantageous information with many other species.'

Concern, alarm, agitation. 'You cannot do that! You are not *untranslatable entity signifier*.'

Amber raises a hand. 'You said *untranslatable entity signifier*. I did not understand that. Can you paraphrase?'

'We, like you, are not *untranslatable entity signifier*. The network is for *untranslatable entity signifier*. We are to the *untranslatable concept #1* as a single-celled organism is to ourselves. You and we cannot *untranslatable concept #2*. To attempt trade with *untranslatable entity signifier* is to invite death or transition to *untranslatable concept #1*' (A, 203¹⁰¹³).

1012 Italiques dans le texte.

1013 Italiques dans le texte.

Le terme que les extraterrestres veulent employer n'a pas d'équivalent en anglais. Amber cherche à les faire reformuler leur phrase, car elle pense qu'il s'agit simplement d'un bug, et que la communication reste possible. Cependant, plus les extraterrestres parlent, moins ce qu'ils disent a de sens puisque de plus en plus de termes, voire de concepts, ne sont pas traduisibles. L'équipe d'Amber comprend alors qu'il s'agit probablement d'une ruse pour tromper des espèces moins évoluées qu'eux. Le personnage de Boris résume la situation :

'A grammatical weapon.' Boris spins himself round slowly. 'Build propaganda into your translation software if you want to establish a favorable trading relationship. How cute. Haven't these guys ever heard of Newspeak?' (A, 209)

La langue finit même par perdre tout sens dans l'échange entre les humains et les extraterrestres : "*Untranslatable concept #3 means untranslatable concept #4*" (A, 216¹⁰¹⁴). Boris, en comparant cette démarche à la langue orwellienne, remarque qu'il ne s'agit pas d'une erreur de la part des extraterrestres qui utilisent cette technique en pleine connaissance de cause. La traduction de la langue peut donc s'avérer être un outil utilisé à mauvais escient pour exercer un contrôle sur les interlocuteurs. L'équipage d'Amber se rend compte des intentions néfastes des extraterrestres et s'échappent dès que possible, coupant court à toute communication.

Avec *Cloud Atlas* et *Accelerando*, nous avons étudié deux exemples dans lesquels la langue est abîmée : dans le premier cas, suite à un retour à une société pré-civilisationnelle orale, et, dans le deuxième cas, parce qu'elle est réduite à de simples séries de données qui s'apparentent à des programmes informatiques. Si, dans la plupart des cas, le but communicationnel est atteint, des interlocuteurs à intentions néfastes, comme l'espèce extraterrestre que les personnages rencontrent, peuvent se servir des incohérences du système à leurs fins.

La langue représente dans tous les cas un enjeu majeur. Même dans la partie centrale de *Cloud Atlas*, où l'évolution de la langue semble avoir été naturelle et non-dictée par des désirs de contrôle étatique, Meronym, qui fait partie des Prescients, une civilisation plus avancée que celle des autres personnages, se fait remarquer par sa façon de parler,

1014 Italiques dans le texte.

jugée plus froide et rigoureuse (ce qui est perçu de façon négative), alors que Zachry, conteur de talent, voit sa maîtrise de la langue l'élever au sein du groupe.

3. L'identité posthumaine : réécritures et palimpsestes

Dans de nombreux romans du corpus, nous allons voir que l'identité posthumaine est multiple et nous la rapprochons du concept de palimpseste. Dans un chapitre de *Figures*, G. Genette utilise ce concept pour analyser l'œuvre de Proust¹⁰¹⁵. Il renvoie au passage que Baudelaire consacre au palimpseste dans *Paradis artificiels*¹⁰¹⁶, lui-même une traduction/adaptation d'un extrait de Thomas De Quincey¹⁰¹⁷ qui explique longuement ce qu'est à la base un palimpseste. Sarah Dillon en résume le sens ainsi :

Palimpsests are created by a process of layering – of erasure and superimposition. [...] Palimpsests are of such interest to subsequent generations because although the first writing on the vellum *seemed* to have been eradicated after treatment, it was often imperfectly erased. Its ghostly trace then reappeared in the following centuries as the iron in the remaining ink reacted with the oxygen in the air producing a reddish-brown oxide¹⁰¹⁸.

Plusieurs aspects sont à retenir dans cette définition : a) un palimpseste est composé de plusieurs couches, b) ces couches peuvent être effacées et/ou superposées, c) les tentatives d'effacement de certaines couches peuvent échouer, et d) un dialogue entre les époques existe grâce au palimpseste. Un autre point qu'il nous paraît important d'ajouter est que les différentes couches peuvent être totalement indépendantes les unes des autres, sans aucun lien direct entre elles¹⁰¹⁹. Dans son analyse de Proust, G. Genette dégage des points essentiels : le palimpseste permet la « surimpression », ou la « superposition d'objets simultanément perçus¹⁰²⁰ » ; il fonctionne par sédimentation, liée au temps et à l'espace, ce

1015 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 39-69.

1016 Charles Baudelaire, *Paradis artificiels*, 1860.

1017 Thomas De Quincey, *Suspiria De Profundis*, 1845.

1018 Sarah Dillon, *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, Trowbridge: Cromwell Press Ltd, 2007, 12. Italiques dans le texte.

1019 "Since the texts inscribed on a palimpsest bear no necessary relation to each other – one text is not derived from the other, one does not serve as the origin of the other – the figuration of the text as palimpsest does not describe the relationship between a text and its sources. The palimpsest is not a metaphor of origin, influence or filiation; it is not a synonym for intertextuality." (*Ibid*, 85.)

1020 G. Genette, *Figures I*, *op.cit.*, 49-50.

qui résulte parfois en une « image brouillée » ou « illisible », « presque toujours équivoque¹⁰²¹ » ; il offre des « vues discordantes sans cesse contrariées et sans cesse rapprochées par un inlassable mouvement de dissociation douloureuse et de synthèse impossible¹⁰²² » ; les personnages sont alors « protéiformes¹⁰²³ ».

La réécriture permet quant à elle aux auteur(e)s (et parfois aux personnages) de proposer des nouvelles versions de leurs histoires et de leurs personnages. En fait, la réécriture participe d'une superposition, ou sédimentation qui rejoint la notion de palimpseste, et nous allons voir qu'elle est constitutive de l'identité des personnages du corpus. Dans la trilogie *MaddAddam*, l'artiste Amanda Payne inscrit son histoire personnelle et son geste artistique dans une démarche de réécriture, avec, d'une part, l'appropriation d'une nouvelle identité, et, d'autre part, ses installations d'art éphémères, créées et détruites dans le même mouvement. Dans *The Stone Gods*, Winterson utilise des versions différentes des deux personnages principaux, Billie et Spike, dans chacune des parties du roman. Dans *Cloud Atlas*, David Mitchell écrit aussi plusieurs versions du même personnage, cette fois en introduisant le concept de réincarnation de l'âme. Dans ces deux romans, même s'ils en ont parfois l'intuition, les personnages n'ont pas forcément conscience de leurs vies passées ou parallèles, et c'est pour le lecteur que se dégage la construction d'une identité en palimpseste. Dans les romans de Stross par contre, les personnages, grâce à la technologie, sont aux commandes de la réécriture ou de la multiplicité de leur identité, ce qui s'inscrit donc dans une démarche consciente.

3.1. AMANDA PAYNE ET LE GESTE ARTISTIQUE DANS LA TRILOGIE MADDADDAM

Amanda Payne se constitue en tant qu'artiste grâce à son œuvre qu'elle met en scène de façon intentionnelle. C'est par son geste artistique qu'elle se crée une identité fondée sur l'écriture, l'effacement et la réécriture.

1021 *Ibid*, 51.

1022 *Ibid*, 51.

1023 *Ibid*, 55.

3.1.1. De Barb Jones à Amanda Payne : la création d'une nouvelle identité

Amanda Payne est un personnage secondaire dans la trilogie *MaddAddam*, qui apparaît dans chaque roman, mais dont la vie ne peut être reconstruite que par des bribes d'histoires connues de Ren et de Jimmy. Enfant, Barb Jones s'enfuit de chez elle et renie sa famille. Elle se crée une nouvelle identité (Amanda Payne) et se débarrasse de son ancien nom¹⁰²⁴, associant ainsi l'identité au patronyme. Il s'agit à la fois d'une nécessité pour ne pas être retrouvée par sa famille et de la revendication d'une nouvelle identité, c'est-à-dire d'une décision pragmatique et d'une démarche créative. Amanda est un personnage caméléon qui s'adapte au milieu dans lequel il se trouve : dans la rue, au sein des Jardiniers de Dieu, plus tard dans les milieux artistiques à la fac avec Jimmy, et enfin au sein de la communauté des survivants après la pandémie.

Dès son plus jeune âge, Amanda est associée à une pulsion de violence, qui transparaît dans cette conversation avec Ren :

“You want to see my jellyfish bracelet?” Amanda said once I got there. [...]

“How do they stay alive in there?”

She pointed to the silver knob where the bracelet fastened. “This is an aerator,” she said. “It pumps in oxygen. You add the food twice a week.”

“What happens if you forget?”

“They eat each other,” said Amanda. She gave a little smile. “Some kids do that on purpose, they don't add the food. Then it's like a miniwar in there, and after a while there's just one jellyfish left, and then it dies.”

“That's horrible,” I said.

Amanda kept the same smile. “Yeah. That's why they do it.” (YF, 88)

Amanda est née et a grandi dans les plèbezones, contrairement à Ren qui, à ce moment de la diégèse, a passé la majeure partie de sa vie dans les *compounds*. Elle affiche donc une attitude pragmatique quand elle expose l'idée de faire s'entre-tuer des méduses pour se divertir. Cela reflète l'image d'une société très individualiste où prime la loi du plus fort. La mort, et plus précisément le spectacle de la mort, ne semble pas affecter la jeune fille.

En fait, la création de sa nouvelle identité s'accompagne d'un processus de destruction ou d'effacement qui est à l'origine de ses futurs projets artistiques : elle écrit

1024 Elle en parle, enfant, avec Ren : ““What did you change it from?” I asked her. ‘Your name.’ ‘It was a white-trash name. Barb Jones,’ said Amanda. ‘That was my identity. But I don't have an identity now. So I'm invisible’” (YF, 101), puis, adulte, avec Jimmy : “This name was an invention, like much about her: her real name was Barb Jones. She'd had to reinvent herself, she told Jimmy, the original Barb having been so bulldozed by her abusive, white-trash, sugar-overdosed family”. (OC, 283.)

son nouveau prénom avec du sirop sur le sol, des fourmis attirées par le sucre s'agglutinent dessus et font disparaître le sirop, et donc le prénom. Ren lui demande pourquoi elle fait cela :

“Why are you doing that?” I said.

“It’s neat,” said Amanda. “You write things, then [the ants] eat your writing. So you appear, then you disappear. That way no one can find you.” (YF, 92)

Sa nouvelle identité lui sert de protection, mais une protection que l'on sent labile. Amanda met en scène un événement qui affiche son désir de disparaître en se faisant manger¹⁰²⁵. Cependant, elle demeure maîtresse de la situation. Elle a d'ailleurs une personnalité dominante, en particulier envers Ren. On pourrait voir dans cette action un désir de mort, et il est intéressant de noter que c'est le prénom qu'elle s'est choisi qu'elle décide de faire disparaître, et non son ancien. C'est sa nouvelle identité qu'elle teste, et qu'elle veut protéger. La création et l'effacement sont ainsi intimement liées dans la construction du personnage d'Amanda, plus précisément en tant qu'artiste.

3.1.2. Vulture Sculptures : l'art de la disparition

Dans *Oryx and Crake*, Jimmy rencontre Amanda, devenue adulte. Elle fait dorénavant partie d'un groupe d'artistes qui ont une vision très pessimiste de l'avenir et qui ne retiennent de la civilisation humaine que sa violence :

Human society, they claimed, was a sort of monster, its main by-products being corpses and rubble. [...] Soon, said the artists, ignoring him, there would be nothing left but a series of long subterranean tubes covering the surface of the planet. [...] People would creep along through this tubing, single file, stark naked, their only view the asshole of the one before them in the line, their urine and excrement flowing down through vents in the floor, until they were randomly selected by a digitalized mechanism, at which point they would be sucked into a side tunnel, ground up, and fed to the others through a series of nipple-shaped appendages on the inside of the tube. The system would be self-sustaining and perpetual, and would serve everybody right. (OC, 285-286)

1025 On peut y voir une référence à l'oralité freudienne, en particulier au stade oral-cannibale pendant lequel les fantasmes sexuels sont en rapport avec le fait de manger ou de se faire manger. (Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, première publication en 1905, consulté en ligne le 25/05/19 sur le site Project Gutenberg, URL : <<https://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm>>.)

Cette vision cauchemardesque du futur de l'humanité englobe : une dimension régressive qui se traduit par un quasi-retour à l'état de fœtus évoluant nu dans les entrailles de la terre, un désir de dévoration, une réduction aux besoins primaires du corps et une infantilisation des êtres humains condamnés à se déplacer à quatre pattes et nourris par des semblants de cordons ombilicaux, le tout aux mains d'un système non-humain ("a digitalized mechanism") arbitraire ("randomly") et totalisant.

C'est dans ce contexte qu'Amanda entreprend de mener à bien son projet intitulé "Vulture Sculptures". Elle se fonde sur le même principe qu'avec le sirop et les fourmis, mais à présent, ses œuvres sont composées de carcasses d'animaux, qui attirent les vautours :

She'd been working for some time on a project called Vulture Sculptures. The idea was to take a truckload of large dead-animal parts to vacant fields or the parking lots of abandoned factories and arrange them in the shape of words, wait until the vultures had descended and were tearing them apart, then photograph the whole scene from a helicopter. (*OC*, 287)

Amanda choisit des lieux désertés par la vie humaine ('vacant' 'abandoned'), qu'elle décore de matière organique morte, et elle observe la scène depuis le ciel, comme pour s'en détacher. Alors qu'on imagine un processus de mise en place compliqué et horrifiant par certains aspects (il lui faut déplacer des bouts de corps morts, ce qui peut rappeler la création du monstre de Frankenstein) et que l'on se représente la violence de la scène qui s'ensuit ('tearing them apart'), Amanda choisit de documenter son projet depuis une certaine distance (ce qui permet également de se rendre compte de son envergure), et par le médium de la photographie, c'est-à-dire par des scènes figées, ce qui peut paraître aller à l'encontre de la performance artistique qu'elle propose. On retrouve aussi la thématique de la dévoration, qui trouve ses origines dans ses expérimentations avec les fourmis.

Le choix des mots qu'elle décide de laisser en pâture aux vautours n'est pas anodin, ce dont elle a pleinement conscience :

The words she vulturized – her term – had to have four letters. She gave a great deal of thought to them [...]. Vulturizing brought them to life, was her concept, and then it killed them. It was a powerful process – "Like watching God thinking," she'd said on a Net Q&A. So far she'd done PAIN – a pun on her last name, as she'd pointed out in chat-room interviews – and WHOM, and then GUTS. She was having a hard time during the summer of Jimmy because she was blocked on the next word. (*OC*, 287)

Le premier mot qu'elle choisit s'inscrit dans la continuité de sa constitution en tant qu'artiste, étant donné qu'il s'agit d'un homophone de son nom. Elle poursuit dans son désir de disparition, mais celle-ci passe d'abord par une revendication par l'écriture. De la chair matérialise le mot qui, même après sa destruction par les vautours, continue à faire partie de l'œuvre d'Amanda. Sa difficulté à choisir quels mots « vautouriser¹⁰²⁶ » témoigne de leur importance au-delà de la seule performance. Elle choisit ensuite le pronom objet 'whom', peut-être pour souligner qu'il n'est pas à l'origine de l'action mais qu'il la subit. Le troisième mot, 'guts', offre une lecture terre-à-terre, puisqu'il finit littéralement dans les entrailles des animaux qui le consomment, et qu'il renvoie directement à l'acte de manger, ou d'être mangé. Enfin, le dernier mot qu'elle choisit est 'love' (*OC*, 288), alors que son histoire d'amour avec Jimmy touche à sa fin. Selon R. Northover, son projet s'inscrit dans une démarche écologique qui consiste à montrer la violence de la civilisation humaine envers la planète et ses occupants, et on peut y lire un renversement quasi apocalyptique puisque les animaux finissent par manger/détruire les mots du langage humain, se retournant contre leur oppresseur¹⁰²⁷. En réalité, Amanda met en scène l'aporie du signe humain, et son effacement probable dans une société post-cataclysmique et posthumaine.

Nous avons déjà étudié le rapport de Jimmy aux mots, mais il est important de le rappeler ici, car on retrouve ce même phénomène de disparition des mots qui sont associés au champ lexical de la viscosité ('slippery', 'viscid', 'sliding'¹⁰²⁸). Pour le personnage de Jimmy :

[...] there was no longer any comfort in the words. There was nothing in them. It no longer delighted Jimmy to possess these small collections of letters that other people had forgotten about. (*OC*, 307)

Les mots sont dépourvus de leur sens dans un monde vidé de la civilisation humaine. La signification que Jimmy leur prêtait était fondée sur leur compréhension mutuelle par une communauté. Celle-ci détruite à tout jamais, le lien entre les mots et leurs significations se trouve rompu. Dans son cas, comme dans celui d'Amanda, nous assistons à la disparition des mots. Cependant, Amanda met en place un rituel autour de leur effacement, et si la matérialisation des mots est mise à mal pendant la performance artistique, nous pensons

1026 Nous traduisons.

1027 R. Northover, article cité, 9

1028 *OC*, 305-306.

tout de même que, de fait, ils s'inscrivent dans l'œuvre d'Amanda, c'est-à-dire qu'ils laissent une trace. Le projet d'Amanda est fondé sur un principe d'écriture et de réécriture de son identité et du langage, qui s'articulent autour de leur effacement.

3.2. DÉCLINAISONS DE L'IDENTITÉ DANS *THE STONE GODS* ET *CLOUD ATLAS*

Dans *The Stone Gods*, plusieurs versions des mêmes personnages se succèdent. Nous allons nous interroger sur l'impact que de telles variations fictives ont sur l'identité des personnages, ou sur ce qui constitue leur « moi », que l'on pourrait percevoir de façon continue dans leurs différentes représentations. Rappelons que dans la première partie, Billie est une jeune femme qui s'oppose clairement aux principes de la société dans laquelle elle vit, et Spike est un Robo *sapiens* incarné dans un corps féminin, utilisé dans des missions d'explorations spatiales. Dans la deuxième partie, Billy est un jeune matelot abandonné par son navire sur l'île de Pâques, et Spickers est un jeune homme hollandais que Billy rencontre sur l'île où il s'était échoué avant lui. Dans les deux dernières parties, Billie est de nouveau une jeune femme, et cette fois-ci elle est responsable de l'éducation de Spike, un Robo *sapiens* incarné dans une tête féminine, créé dans le but de proposer des solutions impartiales pour améliorer la vie de tous les êtres humains, mais qui finit par se rebeller contre le système. Remarquons d'emblée que les personnages changent d'identité sexuelle au gré des parties, et que nous sommes en présence de deux types d'entités, organiques et technologiques.

Winterson donne les mêmes prénoms aux personnages (à quelques modifications orthographiques près), ce qui met en évidence le fil conducteur de l'histoire et qui les lie les uns aux autres. En fait, nous pouvons considérer que chaque personnage est une réécriture des autres. Ils sont certes indépendants les uns des autres, et ont chacun leur personnalité propre, mais ils sont liés par l'histoire qui est racontée, voire, d'un point de vue extradiégétique, par les pages du livre que lit le lecteur, ce qui nous permet de parler de palimpseste dans une perspective plus matérielle. D'autant plus que ce livre apparaît également dans la diégèse quand l'héroïne trouve un manuscrit intitulé *The Stone Gods* dans le métro et se met à le feuilleter : "I am on the Tube, reading a lost manuscript. I am a lost manuscript, surfacing in fragments" (*SG*, 127). La métaphore confère une dimension

métafictionnelle au personnage qui a conscience de son statut en tant que tel, et l'évocation de fragments renforce l'idée selon laquelle les différentes versions des protagonistes se complètent et participent de la même identité. Bien qu'ils aient chacun une histoire individuelle, la structure du roman les inscrit dans un récit plus large et ouvre un dialogue entre les époques, ce qui associe histoire et Histoire, micro- et macrocosme, ainsi que passé, présent et futur.

De nombreux aspects de l'intrigue les lient les uns aux autres, puisque les récits des différentes parties se répondent. Le thème du vaisseau ou du voyage peut illustrer ce point. En effet, dans la première partie, Billie quitte sa planète à bord d'un vaisseau spatial pour atteindre la Terre. Dans la deuxième partie, Billy était à bord d'un navire avant de se retrouver abandonné sur l'île de Pâques par son équipage, et il commente sa situation de la sorte : "So here I am, with nothing, at dawn, and the Ship like a thing dreamed from another star" (SG, 99). Son seul espoir de quitter l'île était le navire qui a disparu derrière la ligne d'horizon, mais le vaisseau qu'il mentionne pourrait plutôt être celui de Billie, disparaissant dans l'espace, comme si leurs histoires se mélangeaient. Les vies des deux personnages devraient se succéder si l'on suit l'ordre des parties du roman, mais ici, il semble plutôt qu'elles se déroulent en parallèle. Plus loin, Billy s'interroge :

I do not know if Man has a Soul, but if he does, then it follows in the wake of his Ship, like an albatross or frigate-bird. I do not believe that he carries it within him like a shadowy shape of himself inside himself, and that is the reason his Soul is nowhere to be found at death, for it does not keep its residence in a man's body, but in his purpose. [...] The Ship, the Crew, the Voyage, and what am I but a Ship in little, and above me the white throat of a winged bird? (SG, 109)

Il avance que si l'âme existe, elle ne réside pas à l'intérieur d'un individu mais à l'extérieur¹⁰²⁹. L'âme serait comme un albatros qui suivrait un navire, représentant un individu et sa raison d'être. L'albatros accompagne le navire, mais existe en tant qu'entité séparée, ce qui pourrait vouloir dire que l'âme survit à la mort de son incarnation physique. Le motif de l'albatros renvoie au poème de Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner"¹⁰³⁰, ce qui met en avant la fragilité de l'âme (puisque l'albatros se fait tuer par un marin dans le poème), et son poids (car ce marin doit porter le corps de l'oiseau autour du

1029 Cela nous fait penser à la trilogie de Philip Pullman, *His Dark Materials*, dans laquelle ce qu'il nomme des *daemons* sont des représentations physiques extériorisées de l'âme des personnages et prennent la forme d'animaux. (Philip Pullman, *His Dark Materials*, trilogie de romans publiés entre 1995 et 2000.)

1030 Samuel T. Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner", in *Lyrical Ballads*, 1798.

cou pour expier son crime). Le poème introduit aussi la thématique du surnaturel, ou de l'au-delà, puisque des allégories de la mort viennent juger l'équipage du navire pour le crime commis. L'albatros peut donc être perçu comme un lien entre la vie et la mort, ou, en tout cas, comme une entité capable de s'extraire de la temporalité. Dans *The Stone Gods*, Winterson emploie le terme 'soul' dans trois contextes différents : d'abord, dans la bouche de Billy, un matelot britannique du XVIII^e siècle, ensuite, dans une conversation avec une nonne, et enfin, quand Billie se demande dans la dernière partie du roman si les mutants en ont une¹⁰³¹. Dans le cas qui nous intéresse ici, soit le premier, le terme d'« âme » est à nuancer. Disons que « quelque chose » dépasse l'individu et se transmet d'un personnage à un autre entre les différentes parties du roman.

Dans la dernière phrase du passage, Billy utilise la métaphore du navire pour se décrire (“what am I but a Ship in little”). Cela convoque la thématique du navire, du voyage ou de l'exploration, ce qui constitue, en lien avec celle de l'abandon, l'un des fils conducteurs du roman, présent dans chaque partie. Dans la première, après avoir s'être posé sur la planète bleue pour l'explorer, le vaisseau spatial est endommagé par un astéroïde et Billie et Spike se retrouvent bloquées dans ce nouveau monde. Les batteries de Spike finissent par s'épuiser et Billie reste seule, abandonnée. Dans la deuxième partie, le navire de Billy part sans lui et il reste sur l'île de Pâques, en terre inconnue. Spickers veille sur lui pendant un temps, mais finit également par mourir et le laisser seul. Dans la troisième partie, la naissance de Billie est décrite ainsi : “Birth is a shipwreck, the mewling infant shored on unknown land” (*SG*, 122). Comparée à un naufrage, sa naissance la fait échouer sur Terre après l'avoir arrachée du ventre de sa mère, qui finit par l'abandonner. Dans la quatrième partie, Spike et Billie découvrent Wreck City et explorent ses espaces en marge. À la différence des autres histoires, c'est Billie qui meurt et qui laisse Spike derrière elle.

Selon Wagner-Lawlor, la troisième partie du roman nous permet d'inclure une dimension supplémentaire à la question de l'identité, puisque nous serions en présence de références directes aux propres origines de Winterson¹⁰³², ou du moins à la façon dont elle les romance dans son œuvre :

1031 Voir ici p. 145.

1032 La dimension biographique est omniprésente dans l'œuvre de Jeanette Winterson depuis son premier roman, *Oranges Are Not the Only Fruit*, qui est une réécriture semi-autobiographique de son adolescence. (Jeanette Winterson, *Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985.)

In the section titled “Post-3 War,” we recognize Winterson’s characteristic narrative bend toward the hidden story of her own birth. Indeed, one of the most surprising things about this novel should not be: in the end, it is about Winterson’s career-long yearning to find what Fredric Jameson, analyzing the romance genre, calls “impossible origins” that are recovered with the achievement of perfect love. Winterson herself is the (barely disguised, in the end) historian and hero of all three stories [...]. The paradigm for this novel’s utopian world of love [...] is figured this time as the womb where, she imagines, she enjoyed absolute maternal love¹⁰³³.

Nous pouvons interpréter l’intrusion de Winterson dans le récit de deux façons : d’une part, la *persona* de l’auteure elle-même serait une des différentes déclinaisons de l’identité de Billie, ou, d’autre part, ces variations constitueraient des couches de cette *persona*. Cette insertion de l’auteure dans l’histoire est à lier au palimpseste, ici identitaire, et questionne la conception de l’humain. G. Genette écrit que, grâce au palimpseste, « se confondent et s’enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité¹⁰³⁴ ». Ce ne serait donc que grâce à la sédimentation de couches successives qu’une identité apparaîtrait. Dans le roman de Winterson, elle semble prendre la forme d’une sorte de réincarnation, avec la persistance d’une âme, ou, du moins de « quelque chose » qui lie les différentes versions des personnages les unes aux autres. Baudelaire, quand il traduit/adapte le texte de De Quincey sur le palimpseste, insiste sur la notion d’oubli propre à un tel processus, et qui empêche toute vision globale (au moins momentanément)¹⁰³⁵. Effectivement, dans *The Stone Gods*, les personnages ignorent d’abord tout de leurs autres instanciations. Toutefois, dans la dernière partie, l’existence du manuscrit et l’interception du signal forcent Billie et Spike à en prendre conscience, et c’est seulement à ce moment-là que le lecteur est capable d’en avoir une vision globale. Dans tous les cas, l’accumulation des versions des personnages renforce le message de Winterson, selon lequel la seule façon d’intervenir sur l’histoire/Histoire en cours c’est l’amour¹⁰³⁶.

Dans *Cloud Atlas*, Mitchell utilise le concept de réincarnation de l’âme pour établir

1033 Jennifer A. Wagner-Lawlor, *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*, USA, Cambridge University Press, 2013, 114.

1034 G. Genette, *Figures I*, *op.cit.*, 67.

1035 « L’oubli n’est donc que momentané; et dans telles circonstances solennelles, dans la mort peut-être, et généralement dans les excitations intenses créées par l’opium, tout l’immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d’un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l’oubli. » (Charles Baudelaire, *Paradis artificiels*, 1860.)

1036 Voir ici p. 361.

un lien entre les différents personnages¹⁰³⁷. En effet, ceux qui partagent la même âme ont tous la même tache de naissance en forme de comète, qui est explicitement mentionnée dans le texte et qui fonctionnerait, d'après L. Economides, comme « une métaphore pour la transmigration de l'âme à travers les époques¹⁰³⁸ ». Elle apparaît d'abord dans l'histoire de Frobisher, dans la dernière lettre de cette partie suivante : “She plays with that birthmark in the hollow of my shoulder, the one you said resembles a comet” (CA, 85). À ce stade du récit, il ne s'agit que d'un détail, d'ailleurs entre parenthèses, et le lecteur n'y prête que peu d'attention. Cependant, dès l'histoire suivante, celle de Luisa, Mitchell attire l'attention du lecteur sur ce détail grâce à la réaction de Luisa quand elle lit la lettre où la tache de naissance est mentionnée : “Robert Frobisher mentions a comet-shaped birthmark between his shoulder blade and collarbone. *I just don't believe in this crap. I just don't believe it. I don't*” (CA, 122¹⁰³⁹). En fait, la lecture des lettres déclenche l'apparition d'images, semblables à des souvenirs¹⁰⁴⁰, mais le personnage se veut pragmatique et refuse d'abord d'y voir un quelconque lien mystique. Il s'avère toutefois qu'elle possède également cette tache de naissance en forme de comète (elle vérifie si c'est bien le cas en se regardant dans un miroir), et c'est ce détail qui ébranle ses convictions, même si elle tente de le mettre sur le compte du hasard : “*Coincidences happen all the time*” (CA, 124¹⁰⁴¹). Si elle peut s'en convaincre (ou faire semblant), ce n'est pas le cas du lecteur, qui prend conscience du schéma qui se confirmerait. Dès lors, il joue le rôle d'un herméneute, attentif à ne manquer aucun signe de cette connexion entre les personnages. La marque réapparaît alors dans le récit de Sonmi¹⁰⁴², puis dans celui de Zachry où c'est Meronym qui la porte¹⁰⁴³. Pour finir, elle se manifeste dans l'histoire de Cavendish, de façon un peu détournée, quand il parle de la possible publication du manuscrit dont Luisa Rey est l'héroïne fictionnelle :

1037 Lors de l'interview réalisée pour BBC Radio 4, il explique le concept du roman : “All of the characters, except one, are reincarnations of the same soul in different bodies [...]. I guess that's just a symbol of the universality of human nature”. (Interview with David Mitchell by James Naughtie, déjà mentionnée.)

1038 Nous traduisons. Louise Economides, “Recycled Creatures and Rogue Genomes: Biotechnology in Mary Shelley's *Frankenstein* and David Mitchell's *Cloud Atlas*”, *Literature Compass*, Vol. 6, n° 3, 2009, 626.

1039 Italiques dans le texte.

1040 “Images so vivid she can only call them memories.” (CA, 121.)

1041 Italiques dans le texte.

1042 “Only my birthmark attracted any passing comment. **I didn't know fabricants had birthmarks.** We don't: they are genomed out. Every Medic who ever saw it xpressed bewilderment. My birthmark always caused me embarrassment when xposed. [...] **It resembles a comet.**” (CA, 204.)

1043 “Lady Moon lit a whoahsome wyrd birthmark jus' b'low my friend's shoulder blade as she slept fin'ly. A sort o' tiny hand mark it were, yay, a head o' six streaks strandin' off, pale 'gainst her dark skin, an' I curioed why I'd never seen it b'fore.” (CA, 319.)

One or two things will have to go: the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippie-druggy–new age. (I, too, have a birthmark, below my left armpit, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it Timbo’s Turd.) (CA, 373)

Bien qu’il y ait une référence directe à la réincarnation, c’est théoriquement pour mieux en nier la possibilité, alors même que la dernière phrase (encore entre parenthèses, comme s’il ne s’agissait que d’un détail) confirme pour le lecteur que les personnages sont liés. Ces fragments reconstitués forment une mosaïque qui imite la structure du roman.

Dans le chapitre central, c’est donc Meronym, représentante des *Prescients*, derniers détenteurs du savoir d’avant la catastrophe, qui possède cette tache de naissance. Elle représenterait de fait l’aboutissement du cheminement de l’âme que partagent les personnages, mais, paradoxalement, elle ne croit pas en son existence, et encore moins en la réincarnation¹⁰⁴⁴. Cela impliquerait qu’il ne faut pas limiter les personnages à cette simple dimension, et, ce faisant, leur ôter une forme d’emprise sur leur vie, ou de libre-arbitre. Ils restent responsables de leurs actes et de leurs histoires personnelles, ce qui réaffirme leur indépendance. Cette perspective est terrifiante pour Zachry, membre de la tribu des *Valleysmen* qui ont érigé Sonmi en déesse, et dont la religion est fondée sur ce concept de réincarnation : “Souls cross the skies o’ time, Abbess’d say, like clouds crossin’ skies o’ the world” (CA, 318). La comparaison aux nuages réapparaît plus tard dans la diégèse, dans un extrait fondamental car le roman lui doit son titre :

Souls cross ages like clouds cross skies, an’ tho’ a cloud’s shape nor hue nor size don’t stay the same it’s still a cloud an’ so is a soul. Who can say where a cloud’s blowed from or who a soul’ll be ’morrow? Only Sonmi the east an’ the west an’ the compass an’ the atlas, yay, only the atlas of clouds. (CA, 324)

Le roman pourrait renvoyer au trajet effectué par une âme et que le lecteur-herméneute suit d’époque en époque. Comme avec l’image de l’albatros dans *The Stone Gods*, celle du nuage évoque un élément aérien qui surplombe son incarnation physique. Cela confère une qualité céleste à ce que Zachry appelle l’âme, qui n’aurait pas de limites temporelles ou géographiques. Cette caractéristique est aussi rendue par la structure narrative, la tache

1044 Comme le montre cette discussion avec Zachry : “*We Prescients*, she answered, after a beat, *b’lief when you die you die an’ there ain’t no comin’ back*. But what ’bout your Soul? I asked. *Prescients don’t b’lief Souls exist*.” (CA, 317-318, italiques dans le texte.)

circulant de récit en récit, de personnage en personnage, et de temporalité à temporalité autre. H. Hicks se fonde sur le principe du karma pour soulever l'idée selon laquelle l'incarnation de Meronym dans un monde post-cataclysmique en ruines est due aux transgressions ou aux échecs de ses autres identités¹⁰⁴⁵. Cette dernière incarnation serait en conséquence une sorte de punition pour la façon dont elle a vécu ses anciennes vies, ce qui nous paraît problématique, surtout si l'on considère que son incarnation précédente est celle de Sonmi, qui a tenté par tous les moyens de sortir de sa condition d'esclave, non seulement pour elle-même, mais pour l'ensemble des clones, par son sacrifice. Dans tous les cas, l'âme s'extrait de la linéarité du temps¹⁰⁴⁶. Le lecteur aurait sous les yeux les potentialités du trajet d'une âme, mais le retour au commencement à la fin du roman suggère une réécriture possible de ses incarnations à venir, ce qui serait en parfaite cohérence avec l'image malléable du nuage. L'histoire et l'Histoire ne seraient dès lors pas figées, et peut-être que le retour en arrière en engendrerait des différentes, ce qui offre une vision optimiste où il n'y a pas d'inéluctabilité.

Dans les deux romans, c'est la structure du récit qui met en exergue les différentes itérations d'un même personnage. Dans les deux cas, ils s'appuient sur l'idée d'un dialogue entre les époques, et de nombreux indices intradiégétiques permettent au lecteur de percevoir la construction d'une identité en palimpseste. C'est donc grâce à son rôle d'herméneute que se dégage la perspective d'un récit plus global et unifié. L'identité posthumaine est finalement construite par le lecteur. Les personnages eux-mêmes, même s'ils en ont parfois l'intuition, n'ont pas toujours conscience de cette dimension, contrairement à ce qu'on va pouvoir constater dans *Accelerando* et *Glasshouse*.

1045 Elle revient également sur la structure enchâssée du roman qu'elle lie à cette idée de karma : "To some degree the second half of each of the stories suggests ways each character might improve the karma of coming incarnations through their positive efforts, perhaps avoiding the disastrous scenario the centerpiece of the novel plays out". (H. Hicks, *op.cit.*, 70.)

1046 Ce qui n'est pas unique chez Mitchell. Voir *Ghostwritten* (1999) ou *The Bone Clocks* (2014).

3.3. SE RACONTER À L'INFINI DANS ACCELERANDO ET GLASSHOUSE

Dans *Accelerando* et *Glasshouse*, les avancées de la technologie permettent aux personnages de télécharger/sauvegarder leur conscience dans l'espace virtuel, ce qui leur octroie de fait l'immortalité. Existant dorénavant dans un monde où le temps n'a plus d'importance, et où l'espace peut être modelé à l'infini, ce qui les constitue en tant qu'individu évolue radicalement. De nouveaux modèles émergent, comme celui de la conscience partagée où plusieurs individus cohabitent dans le même esprit. La transition vers une identité posthumaine se fait progressivement, car elle est l'objet d'expérimentations plus ou moins éthiques, et c'est dans *Glasshouse* qu'elle est la plus aboutie avec le personnage de Robin/Reeve, dont les multiples identités se superposent les unes sur les autres.

3.3.1. Identité collective, identité partagée : le cas de Bob Franklin

Dès la première partie d'*Accelerando*, le personnage de Bob est présenté en précurseur, à l'instar de Manfred. Atteint d'un cancer du cerveau, il se rend compte qu'il ne va pas survivre assez longtemps pour atteindre le moment où le téléchargement des consciences dans le cyberspace sera devenu possible et légal. Alors, il précipite le mouvement vers l'immortalité de l'esprit en téléchargeant sa propre conscience dans le monde virtuel, et en devenant une sorte de logiciel. Il partage notamment le cerveau d'une de ses associées, Monica, qui a accepté au préalable de le faire. Manfred la rencontre à la suite de cette opération : "The woman who is Monica some of the time looks at him quirkily: '[...] Let's just say that right now I'm Monica, plus our sponsor' " (*A*, 95). Nous avons bien là affaire à une identité composée de deux personnes distinctes, c'est-à-dire partagée¹⁰⁴⁷ ou augmentée. La fluidité dans le passage de l'une à l'autre est soulignée à plusieurs reprises¹⁰⁴⁸.

Ils se définissent eux-mêmes en utilisant l'image scientifique du syncytium (*A*, 107), une cellule occupée par plusieurs noyaux. Ils fonctionnent donc à la fois en tant qu'entité unique et collective. La question qui se pose immédiatement est celle de l'identité

1047 Terme utilisé par Stross plus tard : "Bob, the shared identity". (*A*, 152.)

1048 Par exemple : "The woman who is also Bob Franklin" (*A*, 106), ou quand Monica demande : "Do you want me to be Bob?" (*A*, 143.)

individuelle ou de sa perte. Parfois, les différentes voix qui cohabitent en la même entité sont faciles à discerner :

‘Hello, Bob. How long have you been dead?’

She chuckles. ‘I’m not dead, Manny. I may not be a full upload, but I *feel* like me.’ She rolls her eyes, self-consciously. ‘He’s making rude comments about your wife,’ she adds. ‘I’m not going to pass that on.’ (A, 95)

C’est le corps de Monica qui parle et exprime des émotions, mais Manfred s’adresse directement à Bob, qui lui répond. Puis Monica reprend la main et s’adresse à Manfred, puis à Bob, et nous comprenons que nous n’avons pas accès à une partie de la conversation entre Bob et Monica qui doivent sans doute pouvoir communiquer dans leur esprit. Nous pouvons également penser que Monica constitue la personnalité dominante puisque c’est elle qui refuse de transmettre le message, ce qui voudrait dire qu’à ce stade de l’histoire, Bob, en tant que conscience téléchargée n’a pas autant de poids qu’elle : le corps serait donc l’entité dominante.

Même s’ils semblent rester conscients d’avoir chacun une identité propre, Monica, dans la même discussion, se trompe de pronom sujet et utilise ‘I’ à la place de ‘he’¹⁰⁴⁹. Elle se corrige immédiatement, mais une sorte de glissement opère déjà. En fait, cette qualité d’entité collective s’avère dorénavant essentielle à l’identité de Monica¹⁰⁵⁰. Son esprit n’existe plus en tant que tel car il est devenu indissociable des autres membres du groupe. En effet, elle n’est pas la seule à accueillir la conscience téléchargée de Bob, et les consciences des membres sont liées les unes aux autres grâce à ce « logiciel ». Ce processus n’a rien d’obligatoire, ni d’irréversible, chaque individu reste en mesure de faire ses propres choix, mais le roman ne mentionne à aucun instant qu’un des membres de cette entité collective ait décidé de la quitter.

Plus loin dans la diégèse, à un moment où elle contient des multitudes de consciences, cette entité collective est comparée à une ruche dont Monica représenterait la reine : “Their den mother is a woman called Monica: a willowy, brown-eyed hive queen

1049 “He wanted to build up a kind of aggregate state vector – patched together out of bits and pieces of other people to supplement the partials that were all I – he – could record with the then state of the art.” (A, 107.) L’hésitation entre le ‘I’ et le ‘he’ nous fait penser à *Dr Jekyll and Mr Hyde*. (Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, [1886], e-book consulté en ligne le 20/06/19 sur le site du Projet Gutenberg, URL : <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/42/pg42-images.html>>.)

1050 ““What is it like to be part of a group mind?” Monica sniffs, evidently amused. ‘What is it like to see red? What’s it like to be a bat? I can’t tell you – I can only show you. We’re all free to leave at any time, you know.’” (A, 107.)

with raster-burned corneal implants and a dry, sardonic delivery that can corrode egos like a desert wind” (A, 142). L’usage du verbe ‘to corrode’ souligne l’effacement de l’individualité. Monica est l’incarnation physique de l’entité, mais, à travers elle, c’est l’héritage de Bob qui survit (elle est aussi appelée : “the Franklin Collective¹⁰⁵¹”). Il est d’ailleurs comparé à un bodhisattva (A, 142), ce qui met en évidence le parallèle entre la question de l’immortalité de l’esprit et la religion, ou la croyance en un être supérieur. Les différentes identités qui le constituent se superposeraient comme autant de couches de consciences pour atteindre un niveau de spiritualité supérieur. Cette entité fonctionne alors comme une forme de palimpseste¹⁰⁵², les différentes couches qui la composent étant à la base indépendantes les unes des autres, mais reliées par l’incarnation physique de Monica. Le nombre de consciences augmentant, les voix individuelles sont de plus en plus ténues, jusqu’à s’effacer les unes les autres, au point qu’à part Monica, seul le nom de Bob Franklin survit au final. Il faut noter que ce modèle, précurseur dans la première partie du roman, et compétitif dans la deuxième, tombe dans l’oubli et devient obsolète une fois que tout le monde a la possibilité de télécharger son esprit dans l’espace virtuel et d’accéder ainsi à une forme d’immortalité.

Toutefois, il reste une étape importante dans la transition vers le sujet posthumain, notamment du point de vue légal. En effet, Bob pose les bases de la réflexion sur ce que veut dire être humain dans une société posthumaine (il ne faut pas oublier que dans le monde d’*Accelerando*, des entités qualifiées de posthumaines dans la diégèse, mais qui nous semble plutôt ahumaines, se développent indépendamment des êtres humains dont elles dépassent l’entendement et menacent la survie¹⁰⁵³). Par exemple, il dit : ‘we need a new legal concept of what it is to be a person’ (A, 109), et son équipe se penche sur la question :

‘One person, one vote, is obsolete,’ says Alan. ‘The broader issue of how we value identity needs to be revisited, the franchise reconsidered. Do you get one vote for each warm body? Or one vote for each sapient individual? What about distributed intelligences? The proposals in the Equal Rights Act are deeply flawed, based on a cult of individuality that takes no account of the true complexity of posthumanism.’ (A, 108)

1051 A, 142.

1052 Mais dans ce cas, un palimpseste dont les différentes couches ne seraient pas effacées avant d’accueillir la suivante.

1053 Voir ici, pp. 196-199.

C'est en grande partie grâce à l'intuition et à l'intervention de Bob que la société (post-)humaine survit à cette transition. L'individualité n'est plus un critère suffisant pour déterminer ce qu'est une personne, puisque de nombreux individus peuvent la constituer. Dans la suite du récit, avec le développement de nouvelles technologies, c'est le concept même d'unicité de la personne qui est remis en question, celle-ci pouvant exister simultanément en de multiples instanciations.

3.3.2. La transition vers une identité posthumaine

Dans *Accelerando*, Stross pose les bases de la transition vers une identité en palimpseste telle qu'on la trouve dans *Glasshouse*. En effet, les personnages peuvent mener de multiples vies, parfois en parallèle, parfois à la suite les unes des autres, et leur identité peut radicalement changer selon les événements auxquels ils sont confrontés. Elle est ainsi en permanence réécrite et modifiée.

Ce concept de réécriture est intrinsèquement lié au domaine de l'informatique dans le roman, comme en témoigne la prévalence du champ lexical associé¹⁰⁵⁴. Il est donc apparenté à une opération de réécriture de données, et, d'ailleurs, la question de leur stockage est soulevée. La création d'une nouvelle identité est aussi assimilée à celle d'un avatar dans un jeu vidéo, ce qui met en avant le caractère ludique de l'opération¹⁰⁵⁵. Les personnages envisagent leur vie comme une simple partie à jouer, qu'ils peuvent recommencer à l'envi si elle ne les satisfait pas, ou tout simplement s'ils veulent vivre quelque chose de différent.

Puisque le roman prend la forme d'une saga familiale, ce processus de modification en profondeur de ce qui constitue un individu évolue avec les générations. Sa dimension expérimentale entraîne des incompréhensions entre les personnages issus de différentes époques. Le plus grand choc de ce type intervient lorsque Sirhan rencontre pour la première fois Pamela¹⁰⁵⁶, sa grand-mère à la personnalité ultra-conservatrice, et lui parle de sa jeunesse et de son mode de vie :

1054 Par exemple : “reset switch”, “forked and reintegrated” (*A*, 287) “back up”, “reload”, “icon” (*A*, 318).

1055 “Back yourself up, pick different life courses, see which ones work and which don't – no need to be a failure, just hit the ‘reload game’ icon and resume.” (*A*, 318.)

1056 Rappelons brièvement les liens de parenté des personnages qui vont être cités ici : Pamela et Manfred sont les parents d'Amber, qui est la mère de Sirhan, qui est le père de Manni.

‘Which childhood would you like to know about?’ he asks.

‘What do you mean, which?’ Her face creases up in a frown of perplexity.

‘I had several. Mother kept hitting the reset switch, hoping I’d turn out better.’ It’s his turn to frown.

‘She did, did she,’ breathes Pamela, clearly noting it down to hold as ammunition against her errant daughter. ‘Why do you think she did that?’

‘It was the only way she knew to raise a child,’ Sirhan says defensively. (*A*, 287)

Ce qui va de soi pour Sirhan paraît incompréhensible pour Pamela, et s’il s’avère que Sirhan est un des premiers à avoir grandi de la sorte, c’est la norme qui s’impose dans les années qui suivent. D’ailleurs, Sirhan ne semble pas remettre en question le choix de sa mère de l’avoir élevé de la sorte, même s’il émet une certaine réserve quant à ses raisons. Amber a fait vivre des centaines d’enfances différentes à Sirhan¹⁰⁵⁷ dans l’espoir de voir la meilleure version de son fils émerger, ce qui représente, d’une part, un projet illusoire, et qui, d’autre part, l’inscrit dans une démarche eugénique éthiquement discutable. Pamela a toujours eu une relation très tendue avec sa fille. Cette dernière a d’ailleurs obtenu son émancipation pour fuir sa mère dès ses treize ans. Pamela pense que cette évolution est une aberration, au même titre que les autres avancées technologiques qui ont eu lieu depuis le début du roman. Rappelons qu’elle fait partie d’une tranche de la population réfractaire au changement, et qu’elle refuse notamment de télécharger sa conscience dans l’espace virtuel, refusant de fait l’immortalité.

Outre la question éthique soulevée par la situation, à savoir si Amber devrait avoir le droit de réinitialiser son enfant jusqu’à atteindre une forme de perfection (selon elle), se dessine également l’horreur métaphysique de l’effacement, c’est-à-dire, d’une certaine façon, de l’absence d’identité. Cependant, cette perspective est vite écartée car Sirhan se souvient de toutes ses vies passées, ce qu’Amber n’avait pas imaginé puisqu’elle pensait faire table rase de ses expériences à chaque fois qu’elle le réinitialisait :

‘I lived from two to seventeen years several hundred times over before my eighteenth birthday. It was that reset switch, you know. I don’t think Mother realized my primary stream

1057 Comme il l’explique : “‘But what – what different childhoods did you have?’ ‘Oh, a fair number. There was the default option, with Mother and Father arguing constantly [...]. Then there were my other lives, forked and reintegrated, running in parallel. I was a young goatherd in the days of the middle kingdom in Egypt, I remember that; and I was an all-American kid growing up in Iowa in the 1950s, and another me got to live through the return of the hidden imam – at least, his parents thought it was the hidden imam – and –’ Sirhan shrugs. ‘Perhaps that’s where I acquired my taste for history.’” (*A*, 287.)

of consciousness was journaling everything.’ (A, 289)

Amber ne s’est donc pas rendu compte du potentiel de son expérimentation sur son fils. Le fait qu’une identité matrice demeure nous permet à nouveau de parler d’une construction en palimpseste, les différentes vies de Sirhan constituant les couches qui s’ajoutent les unes aux autres pour former une globalité. La matrice de Sirhan permet de faire le lien entre des couches apparemment distinctes les unes des autres ; sinon, quel rapport pourrait-il exister entre une vie de berger en Égypte antique, et l’Amérique du Midwest des années cinquante ? De plus, elle constitue la « trace spectrale¹⁰⁵⁸ » de ce qui s’est passé auparavant, et qui reste ineffaçable, malgré les efforts d’Amber. Il s’agit du noyau dur de l’identité de Sirhan. F. Jameson écrit au sujet de la trace :

If the psychologists continue to talk about “memory traces”, the expression, in the continuing absence of any genuinely physical referent, remains a figural one in which the memory of a past event is compared to a “trace”, that is to say, to a kind of writing¹⁰⁵⁹.

Dans la citation précédente, Sirhan fait explicitement référence à une forme d’écriture quand il emploie le terme ‘journaling’. Son identité principale garde ainsi une trace de toutes celles, fantômes, de son passé, d’où, comme il le déclare, son goût quasi-obsessionnel pour l’archive. Plus tard dans la diégèse, Stross insiste sur l’aspect fictionnel de l’écriture de l’identité : “the mindspace is a consensual fiction” (A, 410). Dans cette société posthumaine qui évolue la plupart du temps dans un espace virtuel, les individus ont la mainmise sur ce qui les constitue en tant que personne : tout est potentiellement modifiable, c’est-à-dire en constante réécriture.

Par ailleurs, il paraît évident que les différentes identités d’une personne sont hiérarchisées. Dans la deuxième partie du roman, Amber (que nous nommerons Amber 1) part explorer l’espace, mais avant cela, elle en laisse une copie/sauvegarde (que nous nommerons Amber 2), pour lui survivre au cas où la mission échouerait et elle viendrait à mourir. La mission s’étendant sur des décennies (voire des centaines d’années, mais le temps ne se compte plus vraiment en années à ce stade de la diégèse), elles mènent des vies bien distinctes, et ne seront jamais réunies, même au retour d’Amber 1, puisque son autre

1058 Nous traduisons. Sarah Dillon, *Palimpsest*, *op.cit.*, 12.

1059 Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. (2005) Londres, Verso, 2007, 99.

version se suicide. C'est cette copie qui est la mère de Sirhan, dont Amber 1 ignorait l'existence avant de revenir. Pour le lecteur, qui a suivi les aventures d'Amber 1 pendant la deuxième partie, pas de doute possible, c'est bien cette version qui est la vraie, tandis que Sirhan n'a jamais connu qu'Amber 2. S'il redoute un instant de rencontrer Amber 1 après son retour, il se rend rapidement compte que c'est une complète inconnue pour lui. Théoriquement, les différents avatars d'une personne peuvent fusionner, afin que l'identité matrice les archive, que les expériences qu'elles ont vécues se cumulent et qu'une des instanciations prenne le dessus sur les autres. La mort prématurée d'Amber 2 empêche cette opération, ce qui veut dire que tout ce pan de son existence est effectivement perdu.

L'existence de plusieurs avatars (appelés 'ghosts' dans le roman) pour le même individu se normalise, et, lorsqu'Amber décide de se lancer dans une campagne pour les prochaines élections, elle n'hésite pas à utiliser cela à son avantage, créant des millions d'avatars qui peuvent s'adresser personnellement à chaque électeur¹⁰⁶⁰. Stross s'amuse ensuite à injecter de l'humour dans la situation :

[...] about six actually decide they've diverged so far from their original that they constitute separate people and register for independent citizenship, two defect to the other side, and one elopes with a swarm of highly empathic modified African honeybees. (A, 390)

Neuf avatars sur six millions décident de s'affranchir de leur identité principale. Même si c'est peu, cela montre la complexité du concept, et souligne aussi le fait que chaque avatar est indépendant de la matrice à partir de laquelle il a été créé. Chaque couche identitaire est donc autonome.

Charles Stross connaît bien le concept de palimpseste, terme qu'il utilise comme titre d'un de ses romans courts en 2009¹⁰⁶¹ et qu'il emploie dans *Accelerando*¹⁰⁶² quand il décrit la vie de Manni, le fils de Sirhan. Encore enfant, celui-ci a déjà de nombreux avatars qui vivent en parallèle, et parmi ceux-ci, certains sont adultes¹⁰⁶³. À ce stade du récit, ce

1060 "Approximately six million ghosts of Amber, individually tailored to fit the profile of the targeted audience." (A, 390.)

1061 Charles Stross, *Palimpsest*, Subterranean Press, 2011, 136 p. Première publication dans le recueil *Wireless: The Essential Charles Stross*, Orbit Books, 2009, 384 p.

1062 "Manni is too young, too inexperienced to know that Aineko's proportions are those of a domestic cat, *Felis catus*, a naturally evolved animal rather than the toys and palimpsests and companionables he's used to." (A, 396.)

1063 "Parts of [Manni] [...] are fully adult. Of course, they can't fit inside his seven-year-old skull, but they still watch over him. And when he's in danger, they try to take care of their once and future body." (A, 410.)

phénomène est complètement normalisée. Manni communique d'ailleurs à plusieurs reprises avec ces avatars. On pourrait penser à une certaine forme de cacophonie, mais contrôlée, grâce à l'existence d'une identité matrice, donc il s'agit plutôt d'une polyphonie (ce qui renvoie à la structure narrative de *Cloud Atlas* et aux échos de *The Stone Gods*).

3.3.3. *Robin/Reeve*

Dans *Glasshouse*, Stross réutilise ce concept d'identité en palimpseste, mais il l'adapte quelque peu. Le personnage principal du roman, Robin/Reeve, en est l'exemple le plus pertinent¹⁰⁶⁴.

Dans la société posthumaine de *Glasshouse*, c'est également la technologie qui permet aux personnages de plus ou moins dessiner ou redessiner leur identité, avec toutes les dérives que cela comporte. La première technologie à laquelle le lecteur est confronté est celle de l'excision des souvenirs, puisque lorsque le personnage de Robin apparaît, il vient juste de subir cette procédure¹⁰⁶⁵ et, dès le début, les dangers qui y sont liés sont mis en avant, comme lorsque Robin dit : "It's tough, not being able to tell the difference between your own thoughts and a postsurgical identity prosthesis" (*Gl*, 2). Surgit alors le problème de la manipulation possible de l'identité dans une société où le corps n'a plus grande signification, et où l'on peut effacer ses souvenirs à loisir¹⁰⁶⁶. La question soulevée est celle d'une « essence » et des éléments qui la composent. Si les personnages sont libres d'effacer leurs mémoires et de se réinventer, qu'en est-il de leur identité ? Est-elle en constante reconstruction ? Se définit-elle par la mémoire¹⁰⁶⁷ ? Dans une certaine mesure, nous pouvons même nous demander s'il reste quoi que ce soit à quoi les personnages puissent se raccrocher.

Ce questionnement apparaît très clairement dans la narration, par exemple dans ce passage :

Here I am, awake and alive – whoever I am. *I'm Robin, aren't I?* I have a slew of fuzzy

1064 Nous avons déjà parlé de ce personnage pour analyser le rapport au genre, puisque ses deux identités principales sont celles d'un homme (Robin) et d'une femme (Reeve). Voir ici pp . 263-267.

1065 "just out of memory excision." (*Gl*, 2.)

1066 Il faut distinguer cet exemple de la matrice précédemment évoquée dans *Accelerando*.

1067 Il s'agit d'un trope classique de la science-fiction depuis *Do Androids Dream of Electric Sheep*. (Voir G. Girard, article cité.)

memories, traces left behind by memory washes that blur my earlier lives into an impressionist haze. [...]

There are huge, mysterious holes in my life. [...]

So what's left? (*GI*, 12)

L'incertitude est soulignée par le champ lexical : “fuzzy”, “blur”, “haze”, et la perte des souvenirs amène le personnage à remettre en question sa propre existence, comme si, sans ses souvenirs, elle restait dans le flou et ne pouvait être définie. Ce passage met aussi en évidence le fait que le personnage a déjà vécu plusieurs vies avant celle-là et que ces différentes vies semblent être à la fois indépendantes les unes des autres mais ne former dans le même temps qu'une seule et même identité. Le personnage de Robin apparaît donc forcément complexe dès le début du roman, et cela est d'autant plus paradoxal qu'il est aussi décrit comme un personnage neuf, vierge de toute expérience de la vie. En fait, il peut être comparé à un nouveau-né qui ne saurait pas qui il est, ni d'où il vient :

“I don't know much about who I am. I mean, whoever I was before, he put me in for a maximum wash, didn't he? I don't remember what my career was, what I used to do, even what I was interested in. *Tabula rasa*, that's me.” (*GI*, 24)

La forte différenciation entre son existence actuelle et sa vie passée est marquée par l'emploi du pronom “he” quand Robin fait référence à la personne qu'il était avant l'excision de ses souvenirs. Pendant les premiers chapitres du roman, Robin est en constante recherche de son identité, c'est-à-dire de qui il était avant son opération chirurgicale, et il est dans l'incapacité de se reconstruire une nouvelle identité. L'expression “*tabula rasa*” qu'il utilise dans ce passage résume tout à fait la situation dans laquelle il se retrouve : un personnage sans passé, et peut-être, à cet instant du moins, sans identité. Selon l'étendue de l'opération d'excision des souvenirs, il est possible de la comparer à une naissance. Les personnages maîtrisent les éléments dont ils veulent se souvenir à tous points de vue, donc ils peuvent décider de conserver tel ou tel traits de leur caractère, ou, au contraire, de repartir de zéro.

Une des autres technologies que Stross utilise est celle de la sauvegarde, qui permet aux individus de conserver une copie de leur corps et de leurs souvenirs à un moment donné pour leur éviter de perdre des pans entiers de leur vie au cas où leur corps physique mourrait. Un individu qui meurt revient toujours dans le dernier corps qu'il a sauvegardé, et ne se rappelle pas des événements qui se sont déroulés depuis sa dernière sauvegarde. Au

début du roman, ce principe de la sauvegarde n'est pas quelque chose d'anodin pour Robin :

I still haven't taken a backup, despite what I told Piccolo-47. It seems a somewhat irrevocable step, signifying my acceptance of my new state. Backing up your identity adds baggage, just as much as memory excision sheds it. (*Gl*, 35)

La réticence de Robin à sauvegarder sa nouvelle identité s'explique par l'aspect irrémédiable de la sauvegarde : cela voudrait dire qu'il l'accepte pleinement, et aussi qu'il renonce, dans une certaine mesure, définitivement à son (ses) ancienne(s) vie(s).

L'un des problèmes majeurs lié à la manipulation de la mémoire dans cette société ultra-technologique vient du piratage. En effet, puisque l'identité n'est finalement composée que de très peu d'éléments : le corps n'est que temporaire et peut être changé, les souvenirs peuvent être effacés, des vies entières peuvent être oubliées, il devient donc très difficile de la protéger. À un moment de la diégèse, Robin pense qu'il a été piraté¹⁰⁶⁸, et le personnage est impuissant face à cette situation. Néanmoins, si le ce problème persiste, et si les personnages ont si peur d'en être victimes, c'est bien qu'il y a quelque chose à pirater, et que l'identité est un concept qui, dans le roman, a une essence qui lui est propre.

La présence d'un(e) héros/héroïne tel(le) que Robin/Reeve démontre l'importance de la thématique du double ou de la dualité. Effectivement, les multiples vies de Robin sont présentées comme autant de doubles qui parfois se répondent ou s'opposent. Alors que toutes ces vies sont censées ne former qu'un tout réuni en la personne de Robin, au début du récit, elles sont au contraire perçues comme des menaces, des formes d'altérité en claire opposition avec ce que nous pourrions appeler le moi du personnage principal. Nous pouvons le constater à de nombreuses reprises, par exemple dans ce passage où il explique qu'après l'excision de ses souvenirs, il a dû lire un texte qu'il s'était écrit à lui-même pour pouvoir avoir la moindre idée de ce qu'avait été sa vie avant l'opération chirurgicale :

"I had to read an autobiography I wrote for myself." And did I lie when I was writing it? Did that other me tell the truth, or was he spinning a pretty tapestry of lies for the stranger he was due to become in the future? (*Gl*, 93)

1068 "I've been hacked and there's nothing I can do about it. [...] If they've hacked my backup so deeply that they can force a new body plan on me, then they can do anything they want. [...] Identity theft is an ugly crime." (*Gl*, 40.)

Il semble évident dans cet extrait que Robin est incapable de faire confiance à son ancien « lui ». Cependant, plusieurs éléments laissent à penser que l'opposition qui existe entre les deux vies de Robin n'est pas précisément définie. En effet, dans les deux premières phrases, le pronom sujet "I" fait référence à la fois au Robin actuel et à l'ancien Robin, démontrant par là qu'ils restent la même personne. Toutefois, dans la dernière phrase, l'ancien Robin devient "that other me" et le Robin actuel "the stranger" ce qui exprime la distance réelle ou imaginée entre les deux entités. De plus l'emploi du verbe "to spin" associe l'image d'une araignée, une image assez négative, à l'ancien Robin, ce qui illustre la méfiance que le Robin actuel éprouve à son égard, et renvoie aussi au conteur, à la fable ("to spin a yard") et donc au récit. Du fait de l'excision de ses souvenirs, il est dans l'impossibilité de pouvoir distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux ("truth"/"lies"), tout comme il ne peut pas faire confiance à son ancien « lui », ce qui revient à dire qu'il est impossible pour le personnage de se connaître lui-même et qu'il se trouve à ce moment de la diégèse dans une impasse identitaire.

Plus tard, le personnage principal est placé dans la position inverse. Alors Reeve, il rêve de la scène où il a écrit ce texte, lorsqu'il était encore cet ancien « lui » :

I'm writing a letter to someone who doesn't exist yet. That person is going to be alone, confused, probably very frightened indeed. I feel a terrible sympathy for him in his loneliness and fear, because I've been there myself, and I know what he's going through. And I'll be right there with him, living through every second of it. (*Gl*, 140)

L'utilisation des pronoms "I" et "he" indique encore la dissociation qui existe entre les deux entités. Cette scène est assez complexe puisque Reeve endormie rêve d'un moment qui s'est produit avant l'excision des souvenirs de Robin, et, dans la description, elle est consciente du fait que son rêve est un souvenir. Le personnage de Reeve se superpose donc à celui de son ancienne vie et "I" fait référence aux deux à la fois puisqu'ils se fondent l'un dans l'autre dans le rêve. La dimension paradoxale de ce passage tient à ce que le "he" fait référence à Robin, mais à un Robin qui n'existait pas encore à ce moment-là. Dans la dernière phrase, on peut percevoir la dualité des deux Robin ("I"/"him"), mais aussi le fait qu'ils ne forment qu'une seule et même personne. Cet aspect est confirmé un peu plus tard dans le rêve quand l'ancien Robin écrit : "Who are you? And who am I? The answer to that question is that you are me and I am you." (*Gl*, 141) La thématique du double est explicite,

mais cette fois-ci il s'agit d'un dialogue direct entre les deux Robin dans lequel le "you" et le "I" se confondent, tout comme les personnages. Cette thématique est aussi parfois relayée par l'image du miroir, avec l'idée d'un jeu de regards : les différentes « parties » du personnage de Robin s'observent les unes les autres : "I watch myself writing this letter to myself." (*Gl*, 145)

En réalité, comme dans *Cloud Atlas* et *The Stone Gods*, le motif du double n'est pas suffisant pour appréhender la multiplicité des identités de Robin :

It's very me. Me as I used to be, not me as I was before (quiet, peaceful historian, devoted family man) or me as I am now (slightly squirrely, evanescent with the joy of discovering what it's like to surrender after fighting for what seems like my entire life), but me as I was in the middle, the grim-faced killing machine. (Gl, 290)

And I try to look at myself from the outside as I go. Here's a jolly librarian, outwardly a young woman in a summer dress, shoulder bag in hand, whistling as she walks home from a day at work. Invert the picture, though, and you see a dream-haunted ex-soldier, clutching a kitbag containing a machine pistol, slinking back to her billet for a final time before the – (*Gl*, 320)

Les différentes vies de Robin se mélangent et se superposent les unes aux autres dans un effet de miroir et d'inversion à l'infini. En fait, il s'agit peut-être plutôt de sortes de calques qui s'ajoutent les uns aux autres pour constituer ensemble l'identité de Robin. C'est seulement à la fin du roman, à un moment de la diégèse où Robin commence à se souvenir vraiment de ses anciennes vies, que le personnage devient capable d'accepter les différents aspects de son identité, peut-être aussi parce que ce n'est qu'une fois qu'il se souvient de ses anciennes vies qu'elle peut être entière, si bien que la mémoire est à nouveau centrale. Il est aussi important de noter que le personnage est conscient de toutes ses vies passées qui continuent à exister en lui, et il joue de son statut de personnage complexe. Cette perspective évoque à nouveau l'image du palimpseste. En effet, les souvenirs de Robin n'ont finalement jamais été complètement effacés, et, bien qu'on ne puisse d'abord les discerner, ils réapparaissent au fur et à mesure de l'avancée de la diégèse. On peut donc considérer son esprit comme un palimpseste, où les différentes identités se superposent les unes aux autres, parfois sans lien évident.

En fait, la diégèse peut être interprétée comme une quête ontologique de la part de Robin dont le personnage commence en tant que page vierge pour évoluer vers un personnage pleinement conscient des différentes couches constituant son identité. La

découverte de ses anciennes vies constitue d'ailleurs un aspect important de la narration, à la fois dans la construction du personnage mais aussi dans le déroulement de l'intrigue.

À la fin du roman, Robin n'est plus un personnage creux, vide, mais un personnage qui fait ses propres choix, par exemple quand il parle avec Janis et qu'ils décident d'utiliser leurs prénoms précédents : Robin et Sanni, et non plus Reeve et Janis (*Gl*, 317-318). Les personnages choisissent de revenir à des identités antérieures de manière consciente, potentiellement parce qu'ils veulent repousser ce qu'ils n'ont pas choisi et décider eux-mêmes qui ils vont être. En réalité, il ne faut pas réduire cette décision à un simple retour au passé, comme l'indique cette phrase de Robin : "We're none of us who or what we used to be, although our history remains indelible" (*Gl*, 319). Leurs anciennes vies, leurs histoires, seront toujours une composante de leur identité, mais on voit aussi surgir l'idée que celle-ci est en perpétuelle évolution et que les personnages ne pourront jamais être contenus dans une seule identité. Cette phrase contient tout de même un aspect paradoxal lorsque Robin qualifie l'histoire d'indélébile. En effet, on ne peut oublier que le roman commence juste après l'excision des souvenirs de Robin. Si, dans le cas particulier de ce personnage (et de certains de ses compagnons), il a pu récupérer ses souvenirs, l'intrigue du récit indique qu'il est parfaitement possible de perdre des pans entiers de vie sans aucun moyen de récupérer les données. Malgré cela, cette phrase apparaît à la fin du roman. Nous pouvons en déduire que cela signifie que l'ensemble des vies antérieures d'un personnage participent quand même à son identité, qu'il en soit conscient ou non, ce qui nuancerait la question de la mémoire.

Dans les fictions du posthumain, l'identité se décline au pluriel. Elle est constituée de répétitions : Amanda reproduit le même geste artistique dans sa quête ontologique, les itérations de Spike et Billie revivent la même histoire, et l'enfance de Sirhan recommence encore et encore. Elle se fonde aussi sur un principe d'érosion : les mots d'Amanda disparaissent, les différents individus qui constituent le collectif Bob perdent une partie d'eux-mêmes dans la matrice Monica, et certaines expériences de vie des personnages sont perdues quand les données n'en sont pas sauvegardées. En fait, elle s'écrit sur le mode de la réécriture : Spike devient Spickers puis une autre Spike, de multiples instanciations des mêmes personnages cohabitent en un seul individu, et les données mémorielles peuvent être

effacées pour laisser place à une nouvelle histoire.

C'est aussi le cas des histoires, répétées intradiégétiquement : par exemple, dans la partie centrale de *Cloud Atlas*, l'histoire de Meronym est racontée par Zachry, puis par son fils, et, dans la partie précédente, Sonmi raconte son histoire à un archiviste, et l'enregistrement de cette conversation refait surface dans le récit central. Cependant, elle ne fait à ce moment littéralement plus sens pour les *Valleysmen* qui ne parlent pas la même langue que Sonmi. Dans la fiction, une des questions principales est de savoir qui raconte quoi, pour qui, et pourquoi. Dans les romans du corpus, les personnages posthumains sont souvent les destinataires des histoires, mais seulement parfois à leur origine : ce n'est qu'à la fin de la trilogie *MaddAddam* que les Crakers s'approprient la narration. Toutefois, un certain nombre d'histoires émanent de personnages posthumains : quand Sonmi livre son témoignage, c'est en grande partie à destination de ses congénères, ou dans *Never Let Me Go*, quand Kathy raconte son histoire, de nombreux indices suggèrent qu'elle est destinée à d'autres clones. Les différentes répétitions des histoires et leurs structures peuvent laisser penser une certaine inéluctabilité, ou une impuissance des personnages pris dans un engrenage qui les dépasse (en particulier dans *The Stone Gods* ou dans *Cloud Atlas*), mais en réalité, ces répétitions ne sont pas en vain : dans la dernière partie de *The Stone Gods*, Spike rompt le schéma, et dans *MaddAddam*, Blackbeard ne se contente pas de répéter les histoires qu'il a apprises de Toby de manière dogmatique, il propose au contraire un nouveau modèle où diverses versions du même événement coexistent sans que la contradiction ne pose problème. L'écriture des histoires posthumaines se veut donc plurielle et hétérogène, elles s'inscrivent dans le mode de la réécriture.

Conclusion

Les fictions du posthumain qui ont fait l'objet de cette étude mettent en scène un devenir de l'humain, ou un devenir-humain, que nous allons aborder de nouveau sous l'angle de la liminalité. Le devenir, phénomène dynamique et lié à la transformation, correspond à ce qui n'est pas figé. Dans l'introduction de cette thèse, nous avons cité G. Deleuze et F. Guattari qui affirment que « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux¹⁰⁶⁹ ». Même si le terme d'« entre-deux » peut paraître par certains aspects contradictoire (car il renvoie à une certaine conception binaire), il invite plutôt à penser à une fusion ou un écart, et l'optique peut être celle du dépassement. Ainsi, le dépassement des dualismes s'inscrit bien dans cet espace liminal, ni l'Un, ni l'Autre, ou à la fois l'Un et l'Autre (il y aurait alors dépassement par inclusion). On peut évoquer ici le « Ille » de T. Hoquet et le « natureculture » de D. Haraway qui nous permettent de proposer l'amalgame « unautre ». Le devenir-humain se fonde sur *des* devenirs-autres, ce qui induit une dimension plurielle et collective, ainsi qu'un principe révélateur : on ne deviendrait humain qu'en passant par l'altérité. C'est cette dynamique que nous avons qualifiée de « devenir-cyborg ».

Le corpus présente des exemples très variés de cette liminalité. Elle apparaît, d'une part, dans les figurations posthumaines, personnages de l'entre-deux qui dépassent les dualismes par leur composition ou leur existence même. Chaque roman en propose des déclinaisons : clones, mutants, espèces améliorées, augmentées, modifiées, et cyborgs occupent l'espace narratif et remettent en cause les oppositions binaires de type nature/culture, masculin/féminin, biologique/machinique, entre autres.

Dans *Glasshouse*, Charles Stross dépeint un monde qui répond directement à la question : comment représenter le posthumain en tant que dépassement des dualismes ? Même si on le « re- »découvre de façon douce-amère dans l'intrigue, le genre n'existe plus, ou, en tout cas, il n'est plus exclusif, et l'auteur donne vie à des personnages qui incarnent concrètement ce que pourrait être le « postgenre ». De la même manière, à la fois dans ce roman et dans *Accelerando*, Stross guide le lecteur et montre comment nos sociétés

1069 G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, op.cit., 360.

pourraient basculer dans le virtuel et le postbiologique, et il souligne les conséquences de ce type d'évolution du point de vue individuel ainsi que collectif. Malgré ses détours souvent humoristiques par certains tropes qui relèvent de l'archi-encyclopédie de la science-fiction (plus spécifiquement le *space opera*), la vision de Stross s'ancre dans la réalité : voici à quoi devenir posthumain ou dépasser les dualismes pourrait concrètement ressembler. Dans une certaine mesure, on pourrait considérer que le rôle du lecteur est, dans ce cas, minimisé, car Stross fournit en amont le travail de réflexion sur ce que voudrait dire « devenir-cyborg », et laisse peu de place à une interprétation différente.

D'autre part, la liminalité apparaît aussi dans la façon dont les récits sont mis en fiction : *Never Let Me Go* est un récit de science-fiction sans science-fiction, ou de science sans science¹⁰⁷⁰, et malgré la situation d'asservissement des clones, leur désir de révolte est apparemment inexistant, et n'aurait d'ailleurs pas d'opposants clairement déterminés ; *The Stone Gods* et *Cloud Atlas* sont des récits de science-fiction, mais pas uniquement, ils s'inscrivent dans une dynamique ludique avec un jeu sur les frontières génériques, les structures narratives et les époques ; dans la trilogie *MaddAddam*, *Oryx and Crake* est un récit de dernier survivant que *The Year of the Flood* vient démentir en introduisant d'autres survivants. À peine la nature du premier roman a-t-elle été posée qu'elle est déconstruite par le suivant. En outre, Toby, personnage principal des deux derniers tomes, est au cœur d'un récit religieux qu'elle compose elle-même alors qu'elle se revendique athée. Se dégagent ainsi toute une série de contradictions dans ces romans, qui peuvent être perçues comme constitutives de l'ironie qui teinte les diégèses. À l'instar du cyborg de Donna Haraway, l'innocence en est absente. Même les Crakers, incarnation de la fabrique du vivant et qui ne sont plus « fondés en nature », se font rattraper, ou peut-être plutôt contaminer par cette caractéristique de l'humain.

Contrairement à ce que nous venons de souligner dans les romans de Stross, la représentation du posthumain est moins directe dans le reste de notre corpus, même si elle est bien présente. Spike, la Robo *sapiens* est indéniablement une figuration posthumaine dès la première partie de *The Stone Gods* : intelligence artificielle incarnée dans un corps mécanique féminin imitant le biologique à la perfection, elle constitue déjà clairement un avatar du devenir-cyborg. Cependant, c'est quand on prend en compte le roman dans sa totalité qu'elle révèle toute la potentialité du trouble identitaire qu'elle véhicule. Dans ce

1070 J.-F. Chassay, *Au Cœur du sujet*, op.cit., 253.

roman comme dans *Cloud Atlas*, les personnages ont parfois l'intuition qu'ils participent à un récit plus global, mais en réalité, c'est le rôle du lecteur qui concrétise cette intuition, car il est la seule instance à avoir accès à toutes les informations. Le devenir-posthumain se dessine (et s'effectue) grâce au travail de lecture et lectrices et lecteurs se font agents de la transformation. C'est peut-être là que se joue l'intervention sur laquelle Jeanette Winterson insiste tout au long de *The Stone Gods* : le lecteur, en lisant le texte, intervient sur lui et le transforme en dégagant le fil rouge narratif. Le lecteur-herméneute lie les récits entre eux et reconstitue les différentes couches d'un palimpseste narratif et identitaire central à ce que serait une écriture posthumaine. Là encore, cette dernière reposerait sur ce fondement commun qu'est la pluralité, ou la variation, c'est-à-dire sur un positionnement ouvert qui postule la diversité et l'intègre dans sa structure palimpseste.

Ce travail prend une autre forme dans la trilogie d'Atwood : chaque roman, lu séparément, propose sa version du monde pré- et post-apocalyptique ; mis bout à bout ou en parallèle, ils composent un récit global polyphonique, où un détail dans l'un des trois tomes peut faire l'objet d'un développement conséquent et se voir attribuer un chapitre entier dans un autre (et inversement), et où chaque narrateur peut avoir des perceptions sensiblement différentes, ce qui perturbe l'unicité du récit (voire menace sa cohésion). L'histoire est au final constituée de petits récits à la narration peu fiable, et la tentative de les fédérer en un méta-récit qui (ré-)organiserait le monde échoue. Le lecteur reste le seul à avoir une vision d'ensemble, ce qui nous pousse à nous demander si le méta-récit est remplacé par un processus opéré par le lectorat, qui pourrait s'apparenter à une méta-lecture.

Finalement, la caractéristique que partagent tous les récits du corpus, à part sans doute *Never Let Me Go* (ou du moins de façon moins directe), est celle de la réécriture : réécriture des arcs narratifs dans *The Stone Gods*, réécriture de l'Histoire/histoire dans la trilogie d'Atwood, mais aussi dans *Glasshouse* grâce à la capacité de corrompre les données mémorielles, et, enfin et surtout, réécritures identitaires dans l'ensemble des romans. Il n'y a pas plus de récit que d'identité figés, ce qui illustre bien la qualité qui consiste à être en devenir. Nous pouvons également rapprocher ce concept de réécriture de l'attitude postmoderne qui consiste à dire que tout a déjà été raconté. L'intérêt des romans résiderait alors précisément dans la façon dont ils racontent et répètent différemment les mêmes histoires.

La temporalité est prédominante dans les fictions du posthumain, nous l'avons vu,

mais, contrairement à ce que le préfixe laissait présager, ce n'est pas le temps futur (s'inscrivant dans une linéarité) qui nous occupe, mais le temps cyclique. Même les romans de Stross, qui sont plus classiques du point de vue de la narration, mettent cet aspect en valeur : dans *Accelerando*, les personnages découvrent une civilisation extraterrestre, probablement plus ancienne que la leur, et constatent l'échec d'une société post-Singularité. Annonce de ce qui les attend, cet épisode fait écho de façon concrète au passage plus lyrique de *The Stone Gods* où l'équipage du vaisseau spatial raconte l'histoire de la planète blanche dévastée. La cyclicité est associée à une crise ontologique qui pose inlassablement la question de la signification de l'être. La sortie possible de ce cycle, apparemment voué à l'échec, est peut-être entre les mains du lecteur.

Revenons sur *Never Let Me Go* qui, par bien des aspects, est un roman à part dans notre corpus. En fait, la difficulté même à le cerner participe à son inscription dans l'entre-deux. De plus, l'impuissance des clones à agir sur leur vie découle en grande partie des non-dits qui régissent leur existence, c'est-à-dire qu'elle vient du langage. Jamais innocent, celui-ci implique une certaine représentation du monde reposant sur un modèle normatif, qui, dans ce cas, piège les clones. Ce constat peut être élargi au reste du corpus : pas de fiction sans langage, et dans la même dynamique, les représentations du monde que la fiction permet ouvrent vers un questionnement sur les modèles qui lui sont sous-jacents. Forme de contrôle sur notre perception du monde, le langage façonne la pensée et la vision du monde : que dire de la règle qui veut, en français au moins, que le masculin l'emporte toujours ? Quand la langue sert ouvertement à la manipulation, comme dans le roman de Kazuo Ishiguro, mais aussi dans les exemples que nous avons étudiés dans *Cloud Atlas* et *The Stone Gods*, qui s'inscrivent dans la lignée de romans comme *1984*, cela nous impose de réfléchir au rôle normatif (fondé sur des dualismes) du langage, et à son usage politique et social (entre autres). Il ne nous est dès lors plus possible de prendre pour acquis son illusoire neutralité. Par ailleurs, la langue, ou la mise en récit de son histoire, reste la seule façon pour Kathy de s'extraire de la fatalité de sa condition de clone, et de mettre en œuvre la « petite puissance de l'agir humain¹⁰⁷¹ ». Cette démarche de témoignage est la seule « arme » à sa disposition dans une existence marquée par l'absence de lutte possible (qu'elle soit politique, culturelle ou sociale).

1071 J.-P. Engélibert, *Apocalypse sans royaume*, *op.cit.*, 182.

Au moment de conclure ce travail, on peut aussi souligner que la présence du posthumain est de plus en plus marquée dans la culture *mainstream*, ce qui est peut-être particulièrement visible dans les séries télévisées. Ses différentes figurations sont associées à des tropes. Les IA, par exemple, sont souvent cantonnées au même type de rôle : certaines, inquiétantes et/ou dangereuses, symbolisent la froideur de la machine pensante, implacable et certaine de sa supériorité sur l'espèce humaine¹⁰⁷² (A.L.I.E dans *The 100*¹⁰⁷³), d'autres, bienveillantes et au service de l'humain, sont corvéables à souhait et servent souvent, sur le mode de l'humour, à alléger l'atmosphère, par exemple quand elles sont victimes de bugs informatiques ou que leur désir de ressembler à leur créateur humain les fait passer pour pathétiques (William dans *Another Life*¹⁰⁷⁴). Même si certaines séries tombent parfois dans la banalité, le foisonnement des thématiques liées au posthumain qui sont portées à l'écran offre une richesse de représentations, par exemple de l'hybridité organique/machinique (comme la cybernéticienne qui communique avec un réseau informatique via un implant dans *Nightflyers*¹⁰⁷⁵), ou de l'immortalité atteinte grâce à la désincarnation/numérisation de l'esprit (comme dans l'épisode *San Junipero* dans *Black Mirror*¹⁰⁷⁶ ou dans les saisons 3 et 6 de *The 100*).

Le posthumain occupe aussi une place importante dans les œuvres vidéo-ludiques, et la spécificité de l'interface permet de jouer sur le point de vue. Dans *Nier Automata*¹⁰⁷⁷, le joueur incarne d'abord un clone, puis une machine, et une fois arrivé à la fin du jeu, il peut, et même doit, pour vivre l'expérience en totalité, recommencer la partie au début en incarnant d'autres clones pour accéder à une vision plus globale de l'histoire. Il existe une vingtaine de fins possibles, selon les choix effectués par le joueur, ce qui singularise l'expérience de jeu, mais on pourrait aussi y appliquer le même modèle d'écriture en palimpseste que nous avons observé dans les romans du corpus. Dans ce cas, toutes les histoires (ou leur potentialité) seraient autant de couches qui existeraient en arrière-plan et feraient partie du récit global, quand bien même elles ne seraient jamais toutes vécues par un joueur unique et son avatar.

Dans tous ces exemples, comme dans les œuvres de notre corpus, le posthumain

1072 Ce qui renvoie bien sûr à *2001, A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

1073 *The 100*, Jason Rothenberg, CW, 2014-présent, 6 saisons (en cours).

1074 *Another Life*, Aaron Martin, Netflix, 2019-présent, 1 saison (en cours).

1075 *Nightflyers*, SyFy, 2018, 1 saison.

1076 *Black Mirror*, saison 3, épisode 4, Owen Harris, 2016.

1077 *Nier Automata*, Yoko Taro, Square Enix, 2017.

permet un décadage qui remet en question le modèle ou la norme, ce qui est renforcé par son omniprésence dans la culture *mainstream*. Changement de point de vue, rencontre avec l'altérité, hybridation, les récits du posthumain se multiplient et se fragmentent. Cette fragmentation révèle « un refus d'une force totalisante naturelle¹⁰⁷⁸ » dû à l'impossibilité de représenter la réalité, « hétérogène et plurielle¹⁰⁷⁹ ». La dimension critique et politique, inhérente à ce rejet d'un méta-récit, s'avère par ailleurs indissociable de la revendication d'une subjectivité « nomade¹⁰⁸⁰ », décentrée et multiple.

1078 Vanessa Guignery et Wojciech Drag (dir.), *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*, Wilmington, Vernon Press, 2019, 22. Nous traduisons.

1079 *Ibid*, 23. Nous traduisons.

1080 R. Braidotti, article cité.

Annexe : synopsis des romans du corpus

***Oryx and Crake*, Margaret Atwood (2003)**

Les trois romans de la trilogie vacillent entre le temps pré-apocalyptique et postapocalyptique. Dans *Oryx and Crake*, le personnage principal, Snowman (de son vrai nom, Jimmy) pense être le seul survivant humain à une pandémie qui a éradiqué la population mondiale. Il se remémore sa vie d'avant : son enfance et son adolescence dans les quartiers protégés (les *compounds*) réservés aux scientifiques et à leurs familles, ses années en tant qu'étudiant de lettres dans une université peu réputée, et ses débuts dans la vie active.

Les ressources naturelles s'amenuisant, et les conséquences du changement climatique, de la pollution et de la surpopulation s'aggravant, la société d'*Oryx and Crake* mise sur les innovations scientifiques pour améliorer les choses et conserver des conditions de vie agréables. Jimmy vit donc une enfance privilégiée puisque ses parents sont tous deux scientifiques. Toutefois, sa mère, tiraillée par des questions d'ordre éthique et moral, finit par quitter le domicile familial, l'abandonnant de fait.

Adolescent, Jimmy rencontre son meilleur ami, Crake, un génie, et ils passent leur temps libre à jouer à des jeux vidéos, et à aller sur des sites pornographiques. Un jour, ils se retrouvent sur un site de pédopornographie et le visage d'une petite fille se grave dans leur mémoire. (Il s'agit peut-être d'Oryx, mais ce ne sera jamais confirmé.) Après le lycée, Crake est recruté par la meilleure université des *compounds*, tandis que Jimmy peine à se faire accepter dans une université moins cotée. Les deux amis restent en contact, mais se voient peu. Jimmy cumule les histoires d'amour. Crake réussit brillamment ses études, et semble se rapprocher de groupes terroristes anti-gouvernementaux.

Après avoir obtenu son diplôme, Jimmy trouve un travail peu stimulant et enchaîne les relations sans lendemain. Quand Crake le recontacte et lui propose de venir travailler pour lui, il accepte sans hésiter. Crake est à la tête d'un projet nommé *Paradise*, dont le but affiché est la recherche de l'immortalité. Il concentre ses efforts sur la manipulation génétique, avec la création d'une nouvelle espèce (les Crakers), plus adaptée à la vie sur Terre.

Jimmy rencontre Oryx, qui s'occupe de l'éducation des Crakers, fondée sur des principes écologiques. Elle lui raconte son histoire : originaire d'Asie, elle a été vendue quand elle était enfant, et après diverses expériences, finit par tourner dans des films pornographiques. Adulte, elle est de nouveau vendue, en tant qu'esclave sexuelle, à une famille américaine, et c'est à ce moment qu'elle croise la route de Crake qui lui propose de travailler pour lui. Alors qu'elle a régulièrement des rapports sexuels avec lui, elle entame également une relation sexuelle avec Jimmy.

Ce que Jimmy ignorait, c'est que parallèlement à la création de la nouvelle espèce, Crake élaborait le virus qui va causer l'épidémie mondiale (contre laquelle il a immunisé son ami). Crake fait promettre à Jimmy de s'occuper des Crakers s'il lui arrive quelque chose, puis tranche la gorge d'Oryx sous ses yeux. Jimmy lui tire dessus, et se retrouve seul avec les Crakers.

Après quelques semaines à se lamenter, il accepte le nouvel ordre des choses, se rebaptise Snowman, et guide les Crakers hors de la ville pour vivre sur une plage. Ceux-ci sont parfaitement adaptés à leur environnement et n'ont aucun mal à survivre dans le monde postapocalyptique, tandis que Snowman dépérit, ne parvenant pas à manger à sa fin, et manquant d'eau quand il ne pleut pas. Il vit à part des Crakers qui viennent le voir pour lui poser des questions sur le fonctionnement du monde. Il leur invente une mythologie, érige Oryx et Crake en divinités, et se fait leur prophète. Après une expédition pour tenter de trouver des provisions, Snowman revient blessé et affaibli à la plage, et les Crakers lui annoncent qu'ils ont vu d'autres êtres humains comme lui. Le roman se termine alors qu'il voit une trace de pas dans le sable.

The Year of the Flood, Margaret Atwood (2009)

The Year of the Flood explore les mêmes temporalités que *Oryx and Crake*, mais en se concentrant sur des personnages différents qui ont également survécu à la pandémie : Toby et Ren. Toby a trouvé refuge dans un spa isolé où elle travaillait, et Ren était enfermée dans un sas de décontamination suite à une blessure mineure. Les deux femmes se connaissent car leurs chemins se sont croisés des années auparavant : Toby fait partie de la communauté des Jardiniers de Dieu, une secte aux idéaux biocentristes, dans laquelle Ren a

vécu pendant quelques années avec sa mère alors qu'elle était enfant. Elle garde un bon souvenir de Toby.

Avant de rencontrer les Jardiniers, Toby mène une vie précaire : après la mort de ses parents, elle est contrainte d'accepter les avances sexuelles et la violence de son patron, Blanco, pour pouvoir conserver son emploi et son logement insalubre. Alors que sa situation se dégrade, Adam One, à la tête du culte, propose à Toby de les rejoindre et elle s'enfuit avec lui. Même si elle ne partage pas leurs croyances, Toby est en sécurité avec eux, et elle se rend utile à la communauté. Elle se lie d'amitié avec plusieurs membres, dont Pilar qui l'initie à leurs pratiques médicinales.

Elle se rend compte que les Jardiniers ne sont pas qu'une simple secte, mais qu'il s'agit d'une couverture pour cacher des actions anti-gouvernementales, dans la lignée de leur idéologie biocentriste mais jugées comme terroristes par le gouvernement. Seuls les membres haut placés dans la hiérarchie de la secte y sont mêlés. Toby se voit offrir une de ces positions, et, malgré ses réticences initiales, l'accepte.

Alors qu'elle a enfin trouvé sa place parmi les Jardiniers, une nouvelle vient bouleverser le cours de sa vie : Blanco qui avait été arrêté et emprisonné, vient de s'échapper de prison et il est obsédé par l'idée de retrouver Toby et de la tuer. Pour la protéger, les Jardiniers décident de la cacher : après une opération de chirurgie esthétique, Toby quitte la communauté et trouve un travail dans un spa sous une fausse identité. Elle ne garde que très peu de contacts avec les Jardiniers pour éviter de se faire repérer. Finalement, la secte, accusée à tort d'actes terroristes graves, doit se dissoudre, et tous ses membres se cachent.

Quant à Ren : enfant, elle vit dans le même *compound* que Jimmy. Sa mère, amoureuse de Zeb, un Jardinier, décide de quitter son mari pour lui et emmène Ren avec elle. Ren a d'abord beaucoup de difficulté à se faire à sa nouvelle vie parmi les Jardiniers, mais c'est à ce moment qu'elle rencontre Amanda, qui devient rapidement sa meilleure amie. Après quelques années, sa mère regrette les avantages des *compounds* et préfère retourner vivre avec son mari. Ren est forcée de laisser Amanda derrière elle, mais elles restent en contact. Alors adolescente, Ren va au lycée et entame une relation avec Jimmy. Elle se rend compte qu'elle a déjà vu Crake parler avec des Jardiniers (mais elle ne sait pas pourquoi). Peu douée pour les études, Ren devient danseuse dans un club de prostitution. C'est dans une de ses salles d'isolement qu'elle se trouve lorsque le virus décime la

population mondiale. Amanda, qui avait également réussi à trouver un refuge, vient la chercher quand les risques de contamination sont passés. Rejointes par d'autres membres des Jardiniers qui ont aussi survécu à la pandémie (l'un des enseignements de base des Jardiniers était de se préparer à l'apocalypse), elles décident d'aller au spa dans l'espoir de trouver Toby (ou au moins ses réserves). Poursuivi par des criminels (dont Blanco), le groupe réussit à atteindre son but, mais non sans perte. Amanda a été capturée, et, pour la sauver, le groupe se met à la poursuite des criminels, trouvant le campement des Crakers par hasard. Finalement, ils réussissent à maîtriser leurs adversaires et à libérer Amanda, grâce à l'aide de Jimmy (qui a suivi les traces de pas trouvées à la fin du premier tome).

***MaddAddam*, Margaret Atwood (2013)**

Le groupe de survivants à la fin du monde s'organise. Les criminels capturés sont relâchés par les Crakers qui ne comprennent pas le principe de prisonnier. Amanda est traumatisée par son expérience avec eux. Jimmy, blessé, délire et a besoin d'être soigné. Toby prend en charge les opérations et le groupe s'installe dans un bâtiment qui avait été construit par les Jardiniers (ou plus précisément un de leurs sous-groupes : les MaddAddamites) pour y trouver refuge : les Jardiniers avaient tout prévu pour survivre à l'apocalypse qu'ils pensaient imminente et de nombreux abris jalonnent la ville et les alentours. Toby espère donc que Zeb, dont elle était très proche, est encore en vie. Les Crakers insistent pour aider Jimmy à se rétablir. Entre-temps, ils demandent à Toby de reprendre son rôle de conteur d'histoires.

Les MaddAddamites expliquent qui ils sont : à l'origine, des Jardiniers, ils ont pris part à de nombreux attentats anti-gouvernementaux, puis ont été recrutés/forcés par Crake à travailler sur le projet *Paradise*. Ils ont ainsi participé à l'élaboration des Crakers et sont curieux de voir comment ils vont évoluer. Une de leurs interrogations porte sur leur capacité à se reproduire avec des êtres humains. « MaddAddam » était un portail sur le web qui prenait l'apparence d'un jeu mais qui leur permettait de communiquer sans pouvoir se faire repérer par les autorités.

Zeb rejoint le groupe, pour le plus grand bonheur de Toby qui a toujours eu des sentiments pour lui. Ils entament une relation amoureuse. Il lui raconte sa vie d'avant, et

elle partage certaines de ces histoires avec les Crakers. Zeb parle de son enfance : son frère est Adam One, qui a fondé les Jardiniers. Zeb partage ses idéaux, mais sa foi un peu moins. Forcés de fuir le domicile familial, ils se cachent, et ce sont eux qui mettent en place « MaddAddam ». Zeb vit pendant un temps dans un *compound* où il rencontre Crake, enfant, et il remarque à la fois sa grande intelligence et le manque d'attention que lui portent ses parents. Il le prend sous son aile et lui apprend, entre autres, le langage informatique. C'est aussi là qu'il rencontre Pilar, qui fait partie des MaddAddamites, recrutée par Adam One. Leur principale mission est de découvrir ce sur quoi travaillent les scientifiques des *compounds* et de leur mettre des bâtons dans les roues si leurs plans s'avèrent néfastes pour la planète (ce qui est souvent le cas). Pendant un long moment, Crake leur sert d'espion et leur fournit des informations, mais il finit par se servir de ce qu'il sait à son avantage, et c'est pourquoi il est en mesure de forcer certains MaddAddamites à venir travailler pour lui.

Pour le groupe de survivants, les menaces extérieures commencent à se multiplier : les criminels sont toujours en liberté et ils redoutent une attaque, et les porcons, une espèce animale génétiquement modifiée et intelligente, sont une présence de plus en plus inquiétante aux abords de la propriété (ce sont eux qui ont attaqué Jimmy lors de son expédition dans le premier tome).

Un jeune Craker, Blackbeard, est intrigué par Toby. Curieux, il lui demande de lui apprendre à lire et à écrire. Toby découvre grâce à lui que les Crakers sont capables de communiquer avec les porcons. Par leur intermédiaire, les survivants et les porcons forment une alliance contre les criminels. Ils lancent une attaque contre eux et en sortent victorieux, mais subissent des pertes. Jimmy et Adam One meurent. Le groupe de survivants s'attelle de nouveau à mettre en place une civilisation.

À la fin du roman, Blackbeard hérite du rôle de conteur de Toby.

Never Let Me Go, Kazuo Ishiguro (2005)

Au début du roman, une indication signale qu'il se déroule dans le passé récent : à la fin des années 1990, en Angleterre. La narratrice, Kathy H., 31 ans, explique qu'elle est « accompagnatrice » depuis onze ans. Sa réussite dans son travail lui donne certains avantages : elle peut choisir quels « donneurs » elle veut « accompagner ». Ancienne élève d'Hailsham, elle choisit généralement des donneurs qui viennent également de là. Elle se remémore alors ses années passées à Hailsham.

Enfant, elle se lie d'amitié pour Tommy, rejeté par ses camarades de classe parce qu'il n'a pas la fibre artistique. D'abord très touché par la situation, il pique des crises de colère qui l'ostracisent encore davantage, mais il finit par l'accepter. L'art occupe une place très importante dans la hiérarchie sociale de l'institution : lors d'événements trimestriels, les pensionnaires échangent leurs créations contre des jetons qui servent de monnaie, et les meilleures œuvres d'art sont collectionnées par « Madame » pour sa « Galerie », conférant un certain prestige à leurs créateurs. Adolescents, Kathy et Tommy s'interrogent : pourquoi l'art joue-t-il un rôle si important ? Quel est le but de cette galerie ? Qui est Madame et quel est son lien avec Hailsham ? Enfin, quel est le rapport avec les « dons » ?

L'autre amitié fondamentale dans la vie de Kathy est celle avec Ruth. Autoritaire, cette dernière aime être au centre de l'attention et voir ses directives suivies. Au fur et à mesure des souvenirs de Kathy, le lecteur se rend compte que son enfance n'a rien de commun et se pose aussi de nombreuses questions : quels sont ces « dons » ? Pourquoi est-ce que les pensionnaires ne quittent jamais Hailsham ? Pourquoi Madame semble-t-elle avoir peur d'eux ?

Certaines questions trouvent des réponses quand Kathy se souvient du moment où, alors qu'ils ont 15 ans, une des enseignantes, Miss Lucy, leur dit qu'ils ne pourront jamais mener la vie dont ils rêvent car le seul but dans lequel ils ont été créés est de donner leurs organes vitaux. Ce n'est pas une surprise pour les adolescents, qui le savaient déjà, mais Miss Lucy est persuadée qu'ils ne se rendent pas compte de ce que cela signifie vraiment.

Les relations entre Kathy, Ruth et Tommy se complexifient : Ruth et Tommy se mettent en couple, se séparent, puis se réconcilient (avec l'aide de Kathy). À leurs 16 ans, ils quittent Hailsham pour les Cottages, où ils cohabitent avec des étudiants venus d'autres institutions. Ces derniers sont envieux quand ils apprennent où ils ont grandi. Enfin capables d'explorer le monde, ils décident finalement assez rarement de quitter les

Cottages, à part quand ils pensent avoir trouvé des « possibles », d'après lesquels ils auraient été modelés.

Une rumeur circule : les anciens pensionnaires d'Hailsham pourraient bénéficier d'une « qualification » pour retarder le début de leurs dons d'organes, s'ils peuvent prouver qu'ils sont en couple et qu'ils s'aiment réellement. Toujours en couple avec Ruth, Tommy en discute avec Kathy et lui expose sa théorie : leurs créations artistiques permettraient de prouver cet amour. Il pense donc qu'il est sans doute impossible pour lui de bénéficier d'un report. Il se met malgré tout au dessin. Les relations sont de plus en plus tendues entre Kathy, Ruth et Tommy, et Kathy décide de quitter les Cottages pour devenir accompagnatrice.

Quelques années plus tard, elle occupe toujours cette position, ce qui lui permet d'apprendre, d'une part que Hailsham va fermer, et d'autre part que le premier don de Ruth s'est mal passé. Kathy devient l'accompagnatrice de Ruth, puis de Tommy, et, lors d'une promenade, Ruth leur avoue avoir tout fait pour les tenir séparés l'un de l'autre et s'en excuse. Elle leur donne l'adresse de Madame et leur dit d'aller faire une demande de report, car il est clair qu'ils ont toujours eu des sentiments l'un pour l'autre. Peu après son deuxième don, Ruth meurt.

Tommy et Kathy se mettent en couple et rendent visite à Madame, qui vit avec Miss Emily, l'ancienne directrice de Hailsham. Celle-ci leur annonce que la rumeur est fausse, et pour la première fois dans le roman, leur nature de clone est énoncée à voix haute. Miss Emily explique qu'Hailsham faisait partie d'un mouvement qui prônait une approche plus humaine de la façon dont les clones étaient traités, et qui tentait de prouver qu'ils avaient une âme. Faute de subvention, l'expérience a échoué. Se dévoile donc en creux une société qui élève des clones pour récolter leurs organes, sans préoccupation réelle pour leur bien-être, ce qu'elle justifie en affirmant qu'ils n'ont pas d'âme.

Pour Tommy et Kathy, la déception est de taille. Ils comprennent que rien ne pourra changer leur situation et qu'ils sont condamnés. Malgré tout, l'idée de se révolter ne leur traverse jamais l'esprit. Ils se séparent peu avant le dernier don de Tommy, dont Kathy apprend la mort par une lettre. Sa vie continue, en attendant de commencer elle-même à donner ses organes.

***Cloud Atlas*, David Mitchell (2004)**

La structure de *Cloud Atlas* consiste en plusieurs histoires imbriquées les unes dans les autres à la manière de poupées russes, que nous représentons sous la forme d'un schéma, où chaque histoire correspond à une lettre : a < b < c < d < e < f > e > d > c > b > a. Chaque histoire suit un personnage différent, à une époque différente, et correspond à des codes génériques. La première se déroule en 1849 : Adam Ewing écrit un journal qui relate son voyage dans le Pacifique. La deuxième se passe en 1931 en Belgique : Robert Frobisher, un jeune musicien, écrit des lettres à son amant, Rufus Sixsmith et lui parle des journaux d'Ewing qu'il a lus. La troisième histoire suit Luisa Rey, une journaliste qui rencontre Sixsmith en 1975 en Californie, lorsqu'il lui fait part de ses soupçons sur l'entretien de la centrale nucléaire de la ville. Peu après, il meurt, et Luisa récupère des lettres qui se trouvaient dans sa chambre. L'histoire suivante se déroule de nos jours en Angleterre : Timothy Cavendish, 65 ans, travaille pour une maison d'édition et a des problèmes d'argent. Il mentionne un manuscrit qu'il est en train d'évaluer : l'histoire de Luisa Rey. Enfin, les deux récits centraux nous intéressent plus particulièrement.

La cinquième partie, « An Orison of Sonmi-451 », se situe dans une version futuriste de la Corée : Nea So Copros. Sonmi, une clone, raconte sa vie à un archiviste. En effet, elle vient de se faire arrêter pour s'être rebellée contre le gouvernement (*Unanimity*). Les clones n'ont aucun droit dans cette société et sont maintenus en esclavage grâce à des substances chimiques qu'ils doivent ingérer quotidiennement et qui les abrutissent. Pour des raisons au début inconnues, elles ne font plus effet sur Sonmi qui accède de fait peu à peu à la conscience. Comprenant ce qu'implique son statut de clone, elle s'éduque, d'abord de façon cachée, puis grâce à l'aide d'une faction anti-gouvernementale (*Union*). Constatant l'étendue du contrôle sur les clones, et l'horreur de leur condition, elle décide de se rebeller contre le système et écrit un essai abolitionniste, *Declarations*, dans lequel elle appelle à la révolte. Elle se fait alors arrêter, et se rend compte que *Union* est contrôlée par le gouvernement afin de contenir les actes de rébellion. En réalité, son ascension à la conscience fait partie d'un complot du gouvernement qui voulait donner un visage (de clone) à la révolte pour mieux la maîtriser. Son dernier souhait avant d'être exécutée est de regarder la fin d'un film qu'elle avait commencé plus tôt : les périples de Cavendish.

Dans la partie centrale du roman, Zachry, membre de la tribu des *Valleysmen*, vit dans un monde postapocalyptique sur l'île d'Hawaï. Il est impossible de retracer l'origine

exacte du cataclysme, mais il pourrait s'agir d'une guerre nucléaire. Les *Valleymen* sont en conflit constant avec une tribu voisine, mais tendent à mener une existence pacifique, et ils vénèrent une déesse : Sonmi. Les Prescients, uniques survivants de la civilisation technologique d'avant la catastrophe, tentent de créer des liens avec les *Valleymen*. Meronym, membre des Prescients, se joint à la vie de la tribu, et Zachry, d'abord méfiant, se lie peu à peu d'amitié avec elle et lui sert de guide. Après de multiples péripéties, elle lui révèle toute l'histoire de Sonmi. Bien plus tard, c'est le fils de Zachry qui raconte cette histoire, tout en mettant en doute la parole de son père.

***Accelerando*, Charles Stross (2005)**

Accelerando est une saga familiale divisée en trois parties, qui se concentrent chacune sur une tranche de vie d'un personnage dans une société en transition vers une condition posthumaine.

Dans la première, qui commence au début du XXI^e siècle, Manfred est un individu ultra-connecté. Visionnaire, il invente constamment de nouvelles pratiques technologiques révolutionnaires et les fait breveter. Reconnu mondialement dans son domaine, il use de son influence pour tenter de prévenir l'obsolescence de l'être humain dans une société où l'intelligence artificielle est de plus en plus performante.

Sa vie sentimentale est plus compliquée : sa partenaire, Pamela, ne partage pas ses valeurs idéologiques (il est anti-capitaliste), et leurs rapports sont de plus en plus conflictuels. Elle finit par abuser de sa position dominante dans leur relation sado-masochiste, afin d'obtenir un échantillon de son sperme. Cinq ans plus tard, il la quitte, mais elle refuse d'accepter le divorce, et, pour mettre un frein aux nouveaux projets de Manfred, elle a recours à l'insémination artificielle. Il se retrouve donc père malgré lui. Toutefois, Pamela ne le laisse pas rencontrer sa fille, Amber.

Il se plonge alors dans le travail et redouble d'ardeur pour s'assurer que l'humanité aura toujours une place dans le futur. Parallèlement, les êtres humains ont entamé un processus de digitalisation de l'esprit et une part de plus en plus importante de leur identité habite le monde virtuel.

La deuxième partie du roman se concentre sur Amber. Âgée de treize années

terrestres, elle a fui le joug de sa mère avec l'aide de son père qu'elle n'a jamais rencontré : elle devient esclave à bord d'un vaisseau spatial (ce qui lui semble préférable à la vie avec sa mère). Elle conserve toutefois son autonomie, car Manfred a trouvé des failles juridiques qui lui ont permis d'être esclave de sa propre compagnie. Cependant, Pamela n'accepte pas la situation et est sur le point de pouvoir légalement contraindre sa fille à revenir vivre sous sa tutelle. Pour l'éviter, Amber s'exile sur une lune de Jupiter qu'elle colonise et dont elle se nomme la souveraine.

Une fois la menace passée, Amber décide de lancer une expédition pour trouver l'origine d'une transmission extraterrestre. Une grande partie de l'humanité vit à présent à la fois sous une forme corporelle et sous une forme digitale. L'expédition est composée des versions numériques de dizaines d'individus qui laissent derrière eux leur corps et une copie digitale de leur esprit. Pendant ce long voyage, de nombreuses relations voient le jour, notamment celle de Pierre et Amber. Après deux rencontres décevantes avec des entités extraterrestres qui tentent de les berner, l'équipage finit par rebrousser chemin.

Dans la troisième partie, le lecteur découvre Sirhan, qui est le fils des copies qu'Amber et Sadeq (un autre membre de son expédition) avaient laissées derrière eux avant de partir et qui sont dorénavant mortes. Lorsque le vaisseau revient, Sirhan rencontre donc des versions de ses parents qui lui sont inconnues. Sirhan est un historien, dont le but est d'archiver toutes les informations existantes. Il est aussi responsable de l'aménagement de Saturne pour la vie humaine. Bien qu'il continue à avoir un corps, il mène plusieurs vies virtuelles en parallèle.

Entre-temps, des entités, appelées posthumaines dans le roman, ont peu à peu pris le contrôle du système solaire, et la crainte de Manfred de voir les êtres humains devenir obsolètes semble sur le point de se concrétiser. Amber tente de faire entendre raison aux habitants de Saturne : la fuite est leur seule chance de survie. Un nombre indéterminé d'individus suit son conseil, et l'humanité survit désormais sous forme virtuelle. C'est la seule existence que connaît d'ailleurs Manni, le fils de Sirhan.

***Glasshouse*, Charles Stross (2006)**

Glasshouse se déroule dans un futur assez lointain où les progrès technologiques sont considérables par rapport à notre société et où les personnages peuvent changer de corps et de sexe s'ils le souhaitent. Le vieillissement (et par conséquent la mort) ne les atteint plus, et, pour plus de sécurité, ils sauvegardent régulièrement leurs identités sur des bases de données numériques.

Suite à une opération chirurgicale qui excise les souvenirs, le héros, Robin, se réveille sans vraie compréhension de qui il est. Encore en convalescence, et en plein questionnement quant à son identité et à sa décision d'exciser ses souvenirs, il rencontre Kay, une jeune femme qui a subi la même opération. Ils acceptent tous les deux de faire partie d'une expérience dont ils ignorent tout.

Ainsi, ils se retrouvent membres d'une société qui tente de recréer une période historique qui correspond à notre vingtième siècle. Ils n'ont pas le choix du corps ou de l'identité qui leur sont attribués par les scientifiques qui dirigent l'expérience, et, au début, Robin ne sait pas qui est Kay.

Robin se voit attribuer la personnalité de Reeve, une jeune femme, et il se retrouve en couple avec Sam, un autre participant. Ensemble, ils apprennent les règles de cette nouvelle société qui, pour qu'elles soient respectées, sont validées par un système de points négatifs et positifs. Rapidement, Reeve se rend compte qu'elle n'a pas beaucoup de liberté d'action, ce qui est d'autant plus vrai en tant que femme. Elle essaie de se rebeller contre les règles, mais le système de points l'oblige à se plier au règlement, ou du moins à faire semblant, car ses points entrent en compte dans le total de son équipe, et les autres participants font pression sur elle pour qu'elle rentre dans le moule.

Alors que Reeve n'est censée avoir aucun souvenir après l'opération chirurgicale, elle se rappelle peu à peu certaines scènes de ses anciennes vies. Parallèlement, elle commence à avoir des doutes sur l'expérimentation et sur les responsables, et Sam lui avoue qu'il est en réalité Kay. Reeve se rend compte que dans sa vie passée, elle a décidé d'infiltrer l'expérience en faisant semblant d'effacer tous ses souvenirs pour pouvoir enquêter sur les dirigeants qui sont des anciens criminels de guerre. Cette guerre a eu lieu une centaine d'années auparavant et a eu des conséquences désastreuses. Les pertes humaines se comptent par millions, et sont essentiellement dues à la création d'un virus informatique, *Curious Yellow*, qui réinitialisait brutalement la totalité des données

sauvegardées de tout individu avec lequel il entrait en contact. Cet effacement signifie la disparition de tout ce qui constitue l'identité d'une personne, ce qui revient à sa mort. Personnellement touché par la guerre, Robin s'est engagé dans la résistance qui a fini par gagner, et continue à rechercher les individus responsables. Il a donc fait semblant de se faire exciser la mémoire afin d'être recruté pour faire partie de cette expérience, puisqu'il en soupçonnait les dirigeants. Il n'est d'ailleurs pas le seul : certains de ses partenaires ont également infiltré l'opération. Avec leur aide, et celle de Sam, Robin parvient à déjouer leurs plans et à les tuer. Les participants reprennent alors le contrôle de la société et de leurs vies.

The Stone Gods, Jeanette Winterson (2007)

Le roman est composé de quatre parties qui explorent les mêmes thématiques.

Dans la première partie, « Planet Blue », l'héroïne, Billie, n'est pas comme tout le monde. Dans cette société, plus personne ne meurt car il est possible d'arrêter le vieillissement du corps au moment où on le souhaite : en général vers vingt ans pour les femmes, et vers trente ou quarante ans pour les hommes. Billie a déjà dépassé cet âge, mais ne souhaite pas arrêter de vieillir. Elle privilégie les choses naturelles, vit dans une ferme, aime lire et écrire, et regarde de haut ses contemporains et leur obsession pour les célébrités, leur culte de la beauté et leur absence d'esprit critique.

Dans le cadre de son travail, elle rencontre une Robo *sapiens*, Spike, qui revient d'une expédition spatiale à la recherche d'une planète habitable. En effet, la population a épuisé les ressources naturelles de la planète qu'elle occupe actuellement et les conditions de vie se dégradent de jour en jour. La mission a réussi : l'équipage a trouvé une « planète bleue » qui pourrait les accueillir après quelques ajustements.

Spike et Billie font toutes les deux partie de l'expédition suivante qui a pour but de faire entrer une comète en collision avec la planète bleue pour la débarrasser de ses occupants actuels, des sortes d'immenses lézards. Pendant le voyage, elles apprennent à se connaître, et nouent une relation amoureuse, malgré le statut d'intelligence artificielle de Spike qui fait hésiter Billie, persuadée qu'elle est incapable de ressentir de l'amour. Une erreur de calcul fait échouer la mission et entraîne une ère glaciaire sur la planète bleue.

Spike, qui fonctionne grâce à l'énergie solaire, finit par s'éteindre, laissant Billie derrière elle.

Dans la deuxième partie, « Easter Island », Billy, un jeune marin est abandonné sur l'île de Pâques. Capturé par des indigènes, il se fait sauver par un Européen, Spikkers, qui vit sur l'île depuis qu'il s'y est échoué, de nombreuses années auparavant. Ils deviennent rapidement amants, et Spikkers lui raconte l'histoire de l'île. Afin d'ériger des statues à ses dieux (*the Stone Gods*), la population locale a coupé la quasi-totalité des arbres de l'île et détruit la végétation, se privant ainsi des ressources nécessaires à la survie. Il reste un espoir : une course qu'il faut remporter pour déterminer si les derniers arbres doivent être abattus ou non. Spikkers entre dans la course, mais tombe du haut d'une falaise. Billy tente de le soigner en vain. Spikkers meurt en laissant Billy derrière lui.

Dans la troisième partie, « Post-3 War », Billie vit à Tech City dans un monde d'après-guerre. Abandonnée par sa mère à la naissance, Billie mène une vie banale, si ce n'est que son travail consiste à communiquer avec le premier Robo *sapiens*, Spike, pour lui enseigner ce que veut dire être humain. Spike est incarnée dans une tête et dépend donc de Billie pour découvrir le monde. À la fin de la partie, elle la fait sortir du bâtiment dans lequel elle passe ses journées.

Dans la dernière partie, « Wreck City », l'histoire précédente se poursuit. Billie et Spike se rendent à Wreck City, un espace marginal. À la suite d'une commotion, la tête de Spike disparaît, et Billie explore la ville en vain pour la retrouver. Accusée de l'avoir volée, elle panique et s'enfonce dans la forêt qui entoure Wreck City à sa recherche. Elle découvre alors des enfants-mutants radioactifs (conséquences de la Troisième Guerre mondiale) qui s'échappent à sa vue. Finalement, elle retrouve Spike dans une communauté lesbienne anti-gouvernementale. Spike a coupé le contact avec Tech City et refuse d'y retourner. Billie récupère la tête, et, en cherchant le chemin du retour, trouve une sorte d'observatoire qui diffuse un signal. Incapables de le déchiffrer pour l'instant, Spike et Billie retournent au centre de Wreck City où Tech City a déployé son armée pour reprendre le contrôle de Spike. C'est alors que les mutants sortent de la forêt et avancent sur les militaires. Une bataille se déclenche. Billie et Spike s'enfuient et retournent à l'observatoire. Spike finit par déchiffrer le signal : envoyé il y a environ soixante-cinq millions d'années, il s'agit d'un message laissé par la première Spike, avant de mourir. Billie sort et se fait tuer par un soldat.

Bibliographie

1. CORPUS PRINCIPAL :

ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. 2003. Londres : Virago Press, 2004. 436 p.

--- *The Year of the Flood*. 2009. Londres : Virago Press, 2010. 518 p.

--- *MaddAddam*. New York : Nan A. Talese, 2013. 394 p.

ISHIGURO, Kazuo. *Never Let Me Go*. Londres : Faber and Faber, 2005. 282 p.

MITCHELL, David. *Cloud Atlas*. Londres : Sceptre, 2004. 529 p.

STROSS, Charles. *Accelerando*. 2005. Chesham : Orbit Books, 2006. 433 p.

--- *Glasshouse*. New York : The Berkley Publishing Group, 2006. 333 p.

WINTERSON, Jeanette. *The Stone Gods*. Orlando : Hartcourt, 2007. 207 p.

2. AUTRES ŒUVRES DE FICTION MENTIONNÉES :

2.1. Romans :

AUSTEN, Jane Austen. *Pride and Prejudice*. 1813. Londres : Penguin Classics, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Paradis artificiels*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1860.
Consultable en ligne sur Gallica, URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f.texteImage>>.

CAPEK, Karel. *R.U.R. : Rossum's Universal Robots*. 1921. Paris : Éditions de La Différence, coll. « Minos », 2011. 220 p.

DELANY, Samuel R. *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia*. (1976) Middletown : Wesleyan University Press, 1996. 326 p.

EGAN, Greg. *Distress*. 1995. Londres : Gollancz, 2008. 424 p.

GIBSON, William. *Neuromancer*. New York : Ace, 1984. 271 p.

HOBAN, Russell. *Riddley Walker*. 1980. Londres : Bloomsbury Publishing, 2012. 235 p.

Aldous Huxley, *Brave New World*. 1932. London : Vintage Books, 2014. 229p.

LECKIE, Ann. *Ancillary Justice*. Londres : Orbit Books, 2013. 409 p.

LE GUIN, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. 1969. New York : Ace Books, 2010. 330 p.

MATHESON, Richard. *I Am Legend*. New York : Gold Medal Books, 1954. 160 p.

McCARTHY, Cormac. *The Road*. New York : Albert A. Knopf, 2006. 287 p.

MITCHELL, David. *Ghostwritten*. Londres : Sceptre, 1999. 436 p.

--- *The Bone Clocks*. Londres : Sceptre, 2014. 634 p.

ORWELL, George. *1984*. Londres : Secker & Warburg, 1949. 328 p.

SCOTT, Melissa. *Shadow Man*. New York : Tor Books, 1995. 320 p.

SELF, Will. *The Book of Dave*. New York : Viking Press, 2006. 495 p.

STROSS, Charles. *Palimpsest*. Subterranean Press, 2011. 136 p.

STEVENSON, Robert Louis. *Dr Jekyll and Mr Hyde*. 1886. Consulté en ligne le 20/06/19, URL : <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/42/pg42-images.html>>.

STURGEON, Theodore. *Venus Plus X*. 1960. New York : Vintage Books, 1999. 213 p.

THILLIEZ, Frank. *Pandemia*. Paris : Pocket, 2016. 696 p.

VERCORS. *Les Animaux dénaturés*. Paris : Albin Michel, 1952.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *L'Ève future*. 1886. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1909. 379 p. Consultable en ligne sur Gallica, URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82473d/f1.image>>.

WINTERSON, Jeanette. *Written on the Body*. Londres : Jonathan Cape, 1992. 190 p.

WYLIE, Philip. *The Disappearance*. 1951. Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. 405 p.

2.2. Films et séries télévisées :

12 Monkeys, Terry Gilliam, Universal Pictures, 1995.

28 Days Later, Danny Boyle, DNA Films, 2002.

2001, A Space Odyssey, Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

Another Life, Aaron Martin, Netflix, 2019-présent, 1 saison (en cours).

Blade Runner, Ridley Scott. Warner Bros, 1982.

Blade Runner 2049, Denis Villeneuve, Warner Bros, 2017.

Black Mirror, saison 1, épisode 2, réalisé par Euros Lyn, Channel 4, 2011 ; et saison 3, épisode 4, réalisé par Owen Harris, 2016.

Black Summer, Karl Schaefer et John Hyams, The Asylum, Netflix, 2019-présent, 1 saison (en cours).

Children of Men, Alfonso Cuarón, Strike Entertainment, 2006.

Colony, USA Network, 2016-présent, 2 saisons (en cours).

Contagion, Steven Soderbergh, Warner Bros Pictures, 2011.

Dark Matter, Joseph Mallozzi et Paul Mullie, SyFy, 2015-2017, 3 saisons.

Dollhouse, Joss Whedon, Fox, 2009-2010, 2 saisons.

Ex Machina, Alex Garland. Film4 et DNA Films, 2015.

Falling Skies, TNT, 2011-2015, 5 saisons.

Gattaca, Andrew Niccol. Jersey Films, 1997.

Her, Spike Jonze, Warner Bros, 2013.

I Am Legend, Francis Lawrence, Warner Bros. Pictures, 2007.

Mad Max: Fury Road, George Miller, Kennedy Miller Productions, 2015.

Never Let Me Go, Mark Romanek, Fox Searchlight Pictures, 2010.

Nightflyers, SyFy, 2018, 1 saison.

Night of the Living Dead, George A. Romero, Continental Distributing, 1968.

Pandémie, Kim Seong-Su, iLoveCinema, 2013.

Star Trek: The Original Series, Gene Roddenberry, Desilu Productions puis Paramount Television, 1966-1969, 3 saisons.

The 100, Jason Rothenberg, CW, 2014-présent, 6 saisons (en cours).

The Walking Dead, AMC, 2010-présent, 7 saisons (en cours).

Un Monde sans humains, Philippe Borrel. ARTE France, CinéTévé, 2012.

Westworld, Jonathan Nolan et Lisa Joy, HBO, 2016-présent, 2 saisons (en cours).

Z-Nation, SyFy, 2014-présent, 3 saisons (en cours).

3. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES AUTEUR(E)S DU CORPUS :

3.1. Ouvrages

MATTHEWS, Sean et Sebastian GROVES (dir.). *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. Londres : Continuum International Publishing Group, 2009. 151 p.

VEYRET, Paul. *Kazuo Ishiguro : l'encre de la mémoire*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005. 171 p.

3.2. Articles

ADAMI, Valentina. "Between Bioethics and Literature: Representations of (post-)human identities in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of The Flood*", *Pólemos*, Vol. 6, n°2, 2012, 249-261.

ATWOOD, Margaret. "The Handmaid's Tale and *Oryx and Crake* 'In Context'", *PMLA*, Vol. 119, n°3, May 2004, 513-517.

--- "The Road to Utopia", *The Guardian*, October 2011, consulté le 10/11/16. URL : <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-utopia>>.

BAHRAWI, Nazry. "Hope of a hopeless world: eco-teleology in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*", *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, Vol. 17, n°3, 2013, 251-263.

BAYER, Gerd. "Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 56, n° 4, 2015, 345-354.

BENGLEY, Adam. "David Mitchell, The Art of Fiction. Interview", *The Paris Review*, n°193, Summer 2010, consulté en ligne le 15/08/2018, URL : <<https://www.theparisreview.org/interviews/6034/david-mitchell-the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>>.

BERGTHALLER, Hannes. "Housebreaking the Human Animal: Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*", *English Studies*, Vol. 91, n°7, November 2010, 728-743.

BOUSON, J. Brooks. "It's Game Over Forever": Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*", *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 39, n°3, 139-156.

--- “A “joke-filled romp” through end times: Radical environmentalism, deep ecology, and human extinction in Margaret Atwood’s ecoapocalyptic *MaddAddam* trilogy”, *The Journal of Commonwealth Literature*, 2015, 1–17.

BROWN, Kevin. “Finding Stories to Tell: Metafiction and Narrative in David Mitchell's *Cloud Atlas*”, *Journal of Language, Literature and Culture*, Vol.63, n° 1, April 2016, 77-90.

CANAVAN, Gerry. “Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*”, *Literature Interpretation Theory*, Vol. 23, n°2, 2012, 138-159.

CARROLL, Rachel. “Imitations of life: cloning, heterosexuality and the human in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*”, *Journal of Gender Studies*, Vol. 19, n°1, March 2010, 59–71.

CIOBANU, Calina. “Rewriting the Human at the End of the Anthropocene in Margaret Atwood’s *MaddAddam* Trilogy”, *Minnesota Review*, n°83, 2014, 153-161.

DESPRÉS, Elaine. « Animaux transgéniques et posthumanité. Quand l'hybridité annonce la fin d'un monde », in DESBLACHE, Lucile (dir.). *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2012, 151-162.

DIMARCO, Danette. “Paradise Lost, Paradise Regained: *homo faber* and the Makings of a New Beginning in *Oryx and Crake*”, *PLL*, Vol. 41, n°2, Spring 2005, 170-195.

GLOVER, Jayne. “Human/Nature: Ecological Philosophy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*”, *English Studies in Africa*, Vol. 52, n° 2, 2009, 50-62.

GRIFFITHS, Anthony. “Genetics According To *Oryx And Crake*”, *Canadian Literature*, n°181, 2004, 192-195.

HARLAND, Paul W. “Ecological Grief And Therapeutic Storytelling In Margaret Atwood's *Maddaddam* Trilogy”, *Interdisciplinary Studies In Literature And Environment*, 2016, 1-20.

HARRIS, Paul A. “David Mitchell in the Labyrinth of Time”, *SubStance*, Vol. 44, n° 1, 2015, 3-7.

INGERSOLL, Earl G. “Survival in Margaret Atwood’s Novel *Oryx and Crake*”, *Extrapolation*, Vol. 45, n°2, 2004, 162-175.

JAMESON, Fredric. “Then You Are Them”, *London Review of Books*, Vol. 31, n°17, 10 September 2009, 7-8.

JENNINGS, Hope. “ ‘A repeating world’: Redeeming the Past and Future In the Utopian

Dystopia of Jeanette Winterson's *The Stone Gods*”, *Interdisciplinary Humanities*, Fall 2010, Vol. 27, n°2, 132-146.

LE GUIN, Ursula K. “Review of *The Stone Gods* by Jeanette Winterson”, *The Guardian*, September 2007, consulté le 26/10/09, URL : <<https://www.theguardian.com/books/2007/sep/22/sciencefictionfantasyandhorror.fiction>>.

--- “Review of *The Year of the Flood* by Margaret Atwood”, *The Guardian*, August 2009, consulté le 10/11/16, URL : <<https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>>.

MACHINAL, Hélène. “Narrating Monstrosity, Reality versus Virtuality in Ishiguro's *Never Let Me Go*”, *Gothic N.E.W.S.* 1, Max Duperray (dir.), Paris : Houdiard, 2009, 332–344.

--- “From Behind the Looking-Glass: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and Beyond”, *Études britanniques contemporaines*, n°37, 2009, consulté en ligne le 01/06/17, URL: <<http://journals.openedition.org/ebc/3688>>.

--- « Résistance de l'humain dans *Cloud Atlas* de David Mitchell et *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro », *L'atelier*, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010, *Le personnage en jeu*, Vol. 2 , n°1, 41-51.

--- « Voix impénétrables et tissage des voix dans *Ghostwritten* de David Mitchell (1999) », *Les Cahiers du CEIMA*, Voix défendues, n°8, 2012, 175-195.

--- « Devenirs de l'humain et fiction contemporaine : imaginaires de la fin, corps biotechnologiques et subjectivités numériques », *Études britanniques contemporaines*, avril 2016, n°50, consulté le 10/08/16, URL : <<http://ebc.revues.org/3175>>.

--- « ‘Queer fluid bodies’ dans *The Stone Gods* de J. Winterson (2007) », in *Hybridités posthumaines – cyborgs, mutants, hackers*, Isabelle Boof-Vermesse, Matthieu Freyheit et Hélène Machinal (eds), Paris : Éditions Orizons, 2018, 131-147.

MCDONALD, Keith. “Days Of Past Futures: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* As ‘Speculative Memoir’ ”, *Biography*, Vol. 30, n°1, Winter 2007.

MCEUEN, Paul L. “Science Fiction: A Post-Pandemic Wilderness”, *Nature*, Vol. 500, n°7463, 2013, 398-399.

MEROLA, Nicole M. “Materializing a Geotraumatic and Melancholy Anthropocene”, *Minnesota Review*, n°83, 2014, 122-132.

MISRA, Jahnvi. “Exploration of Ethical Debates through Desai's *The Inheritance of Loss*,

Ishiguro's *Never Let Me Go* and Smith's *On Beauty*", *Journal of Medical Humanities*, Vol.35, n°3, Septembre 2014, 335-348.

MORRISON, Jago. "Who Cares About Gender at a Time Like This? Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson", *Journal of Gender Studies*, Vol. 15, n°2, July 2006, 169-180.

NAUGHTIE, James. "Interview with David Mitchell", BBC Radio 4, 3 June 2007, disponible en ligne, URL : <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b007mdcg>>.

NORTHOVER, Richard Alan. "Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy", *Studia Neophilologica*, 2015, 1-15.

PARKER, Jo Alyson. "David Mitchell's *Cloud Atlas* of Narrative Constraints and Environmental Limits," in *Time: Limits and Constraints*, eds. Alyson Jo Parker, Paul André Harris, and Christian Steineck, Leiden, Brill, 2010, 201-18.

RINE, Abigail. "Jeanette Winterson's Love Intervention: Rethinking the Future" in B. Davies et al. (eds.), *Sex, Gender and Time in Fiction and Culture*, Palgrave Macmillan, 2011.

ROZELLE, Lee. "Liminal Ecologies In Margaret Atwood's "Oryx And Crake", *Canadian Literature*, n°206, 2010, 61-72.

SANDERSON, Jay. "Pigoons, Rakunks and Crakers: Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and Genetically Engineered Animals in a (Latourian) Hybrid World", *Law and Humanities*, Vol. 7, n°2, 2013, 218-240.

SCHOENE, Berthold. "Cosmo-Kitsch vs. Cosmopoetics", *The Review of Contemporary Fiction*, Dalkey Archive Press, 2012.

SCHULZ, Kathryn. "Boundaries are Conventions. And *The Bone Clocks* Author David Mitchell Transcends Them All", *Vulture*, New York Magazine, 25 Aug 2014, consulté le 15/08/18, URL : <<https://www.vulture.com/2014/08/david-mitchell-interview-bone-clocks-cloud-atlas.html>>.

SNYDER, Katherine V. "Time To Go: The Post-Apocalyptic And The Post-Traumatic In Margaret Atwood's *Oryx And Crake*", *Studies In The Novel*, Vol. 43, n°4, 2011, 470-489.

4. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE POSTHUMAIN

4.1. Ouvrages

- BADMINGTON, Neil, (dir.). *Posthumanism*. New York : Palgrave, 2000. 172 p.
- BESNIER, Jean-Michel. *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Paris : Hachette Littératures, coll. « Haute tension », 2009. 208 p.
- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge : Polity Press, 2013. 229 p.
- BRETON, Philippe. *L'Utopie de la communication : le mythe du village planétaire*. Paris : La Découverte, 1997. 171 p.
- CASSOU-NOGUÈS, Pierre. *Les Rêves cybernétiques de Norbert Wiener*. Paris : Éditions du Seuil, 2014. 282 p.
- DAVIES, Tony. *Humanism*, coll. « The New Critical Idiom », Londres : Routledge, 1996. 152 p.
- DESPRES, Elaine et Hélène MACHINAL (dir.). *PostHumains : Frontières, évolutions, hybridités*. Rennes : PUR, coll. « Interférence », 2014. 341 p.
- DYENS, Ollivier. *La Condition inhumaine : Essai sur l'effroi technologique*. Paris : Flammarion, 2008. 276 p.
- ENGELIBERT, Jean-Paul Engélibert (dir.). *L'Homme fabriqué : Récits de la création de l'homme par l'homme*. Paris : Éditions Garnier, 2000. 1182 p.
- FAUCHEUX, Michel. *Norbert Wiener, le Golem et la cybernétique : Éléments de fantastique technologique*. Paris : Éditions du Sandre, 2008. 190 p.
- FUKUYAMA, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002. 256 p.
- GINGRAS, Yves. *Éloge de l'homo techno-logicus*. Montréal : Éditions Fides, 2005. 50 p.
- HALBERSTAM, Judith et Ira LIVINGSTON (dir.). *Posthuman Bodies*. Bloomington: HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Londres : Free Association Books, 1991. 287 p.
- *The Haraway Reader*. New York : Routledge, 2004. 352 p. Indiana University Press, 1995. 275 p.
- HAYLES, Katherine N. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics,*

- Literature, and Informatics*. Chicago : the University of Chicago Press, 1999. 350 p.
- HOQUET, Thierry. *Cyborg Philosophie : penser contre les dualismes*. Paris : Éditions du Seuil, 2011. 357 p.
- HOTTOIS G., J.-N. MISSA et L. PERBAL (dir.). *Encyclopédie du trans/posthumanisme. L'humain et ses préfixes*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2015. 511 p.
- JORDAN, Bertrand. *Les Imposteurs de la génétique*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. 170 p.
- KURZWEIL, Ray. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. New York : Penguin, 2005. 652 p.
- LAMONT, Corliss. *The Philosophy of Humanism (Eighth Edition, Revised)*. Amherst, NY : Humanist Press, 1997. 371p.
- LARSONNEUR, Claire, Arnaud REGNAULD, Pierre CASSOU-NOGUÈS et Sara TOUIZA (dir.). *Le Sujet digital*. Paris : Les Presses du réel, 2015. 264 p.
- LECOURT, Dominique. *Humain, posthumain*. Paris : PUF, 2003. 192 p.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY. *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Éd. Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007. 361 p.
- ROBITAILLE, Antoine. *Le Nouvel Homme nouveau : Voyage dans les utopies de la posthumanité*. Montréal : Boréal, 2007. 220 p.
- SERRES, Michel. *Les Messages à distance*. Montréal : Éditions Fides, 1995. 37 p.
- *Hominescence*. France : Éditions Le Pommier, 2001. 339 p.
- *Récits d'humanisme*. France : Éditions Le Pommier, 2006. 217 p.
- *Temps des crises*. 2009. France : Éditions Le Pommier, coll. « Poche », 2012. 112 p.
- SUSSAN, Rémi. *Les Utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*. Sophia-Antipolis : Omniscience, 2005. 287 p.
- TESTART, Jacques. *Faire des enfants demain*. Paris : Éditions du Seuil, 2014. 205 p.
- TOFFOLETTI, Kim. *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. Londres : Tauris & Co Ltd, 2007. 205 p.
- TREMBLAY-CLEROUX, Marie-Eve et Jean-François CHASSAY. *Les Frontières de l'humain et le posthumain*. Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n°37, 2014. 241 p.
- WIENER, Norbert. *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Boston :

Houghton Mifflin Company, 1950. 241 p.

--- *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. (1954) Boston : Da Capo Press, 1988. 199 p.

WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010. 357 p.

4.2. Articles

CAMPBELL, N., A. O'DRISCOLL et M. SAREN. "The Posthuman: the End and the Beginning of the Human", *Journal of Consumer Behaviour*, n°9, 2010, 86-101.

CASSOU-NOGUÈS, Pierre. « Histoires d'hommes-machines » in *Cycnos*, Vol. 22, n°1, 13 octobre 2006, consulté le 10/05/2013. <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=533>>.

--- « Posthumains et inhumains : l'autre de l'humain dans les trans-, post-, anti-humanismes », in *Otrante : Mutations. I, corps posthumains*, Jean-François Chassay et Hélène Machinal (dir.), n°38, Kimé, 2015, 181-196.

CLYNES, Manfred E. et KLINE, Nathan S. "Cyborgs and Space", *Astronautics*, September 1960, pp. 26-27 et 74-75, consulté le 04/04/13, URL : <<http://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf>>.

DOUGHERTY, Stephen. "Culture in the Disk Drive: Computationalism, Memetics, and the Rise of Posthumanism," in *Diacritics*, Vol. 31, n°4, The Johns Hopkins University Press, 2001, 85-102.

DVORSKY, George et James HUGHES. "Postgenderism: Beyond the Gender Binary." Institute for Ethics and Emerging Technologies, March 2008, consulté le 29/07/2011, URL : <<http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf>>.

FAHEY, Joseph. « Nous, posthumains : discours du corps futur », *Critique*, Vol. 6, n° 709-710, 2006, 541-552.

FUKUYAMA, Francis. "After Neoconservatism", *The New York Times Magazine*, 19 février 2006, consulté le 08/11/16, URL : <<http://www.nytimes.com/2006/02/19/magazine/after-neoconservatism.html>>.

GIRARD, Gaïd. « Les enfances de l'homme artificiel », in *La Trace de l'humain, Les Cahiers du CEIMA*, n°9, décembre 2013, 315-327.

HASSAN, Ihab. "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes", *Georgia Review*, n°31, 1977.

HUGHES, James. "Democratic Transhumanism 2.0" dans *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond To The Redesigned Human Of The Future*. Boulder : Westview Press, 2004, 187-220, consulté en ligne le 18/07/2012, URL : <<http://www.changesurfer.com/Acad/DemocraticTranshumanism.Htm>>.

KURZWEIL, Ray. "Will My PC Be Smarter Than I Am?", *Time*, 19 June 2000, Vol. 155, n°25, 82.

--- "Human 2.0.", *New Scientist*, 24 September 2005, Vol. 187, n°2518, 32-37.

--- "Robots 'R' Us", *Popular Science*, Sep 2006, Vol. 269, n°3, 54-57.

--- "Let's Not Go Back To Nature", *New Scientist*, 3/3/2007, Vol. 193, n°2593, 19.

LARSONNEUR, Claire; "When bodies go digital", *Angles: New Approaches to The Body*, décembre 2015, consulté le 10/08/16, URL : <<http://angles.edel.univpoitiers.fr/index.php?id=356>>.

LYKKE, Nina. "To be a Cyborg or a Goddess?", *Gender, Technology and Development*, Vol.1, n°1, 1997, 5-22.

--- "Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science", in Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward et Fiona Hovenden (Dir.), *The Gendered Cyborg*. Londres : Routledge, 2000, 74-88.

MORE, Max. "Principles of Extropy (Version 3.11): An evolving framework of values and standards for continuously improving the human condition", Extropy Institute, 2003, consulté le 03/07/19, URL: <<https://web.archive.org/web/20131015142449/http://extropy.org/principles.htm>>.

TESTART, Jacques. « La fabrication d'un enfant sur mesure m'inquiète », *Journal du dimanche*, 2 mars 2014, consulté le 04/11/16, URL : <<http://jacques.testart.free.fr/pdf/JDD02mar14.pdf>>.

--- « Procréation : quelles limites à la technique ? », *L'écologiste*, juin-août 2016, consulté le 04/11/16, URL : <<http://jacques.testart.free.fr/index.php?post/texte981>>.

"Taming the final frontier", éditorial, *New Scientist*, Vol. 217, n° 2906, March 2013, 3.

Transhumanist Declaration, éditée en 2009 et publiée en ligne sur le site *Humanity Plus*, consultée le 21/06/2014, URL : <<https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>>.

5. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE (POST)FÉMINISME, LA THÉORIE DES GENRES ET LA THÉORIE *QUEER* :

5.1. Ouvrages

BADINTER, Élisabeth. *XY de l'identité masculine*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1992. 315 p.

BEAUVOIR, Simone (de). *Le Deuxième Sexe, t.2*. 1949. Paris : Gallimard, 2014. 672 p.

BUTLER, Judith P. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York : Routledge Classics, 2007. 236 p.

--- *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge, 1993. 288 p.

DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008. 153 p.

EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham et Londres : Duke University Press, 2004. 191 p.

FARWELL, Marily R. *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York : NYU Press, 1996. 248 p.

GAARD, Greta (dir.). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia : Temple University Press, 1993. 331 p.

GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale : Yale University Press, 1979. 719 p.

IRIGARAY, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977. 217 p.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*, Melbourne : Melbourne University Press, 1996. 153 p.

- LAQUEUR, Thomas. *La Fabrique du sexe: Essai sur le corps et le genre en Occident*. 1990. Trad. Michel Gautier. Paris : Gallimard, 1992. 355 p.
- MAYNARD, Mary (dir.). *Science and the Construction of Women*. Londres : University College London Press, 1997. 193 p.
- MILLER, Barbara Diane (dir.). *Sex and Gender Hierarchies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 401 p.
- MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopía The Then and There of Queer Futurity*. New York : New York University Press, 2009. 223 p.
- PEARSON, Wendy Gay, Veronica HOLLINGER, et Joan GORDON (dir.). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*. Liverpool : Liverpool University Press, 2008. 285 p.
- SLAVOVA, Kornelia et Isabelle BOOF-VERMESSE (dir.). *Gender/Genre, Genre/Genre(s)*. Sophia : St. Kliment Ohridski University Press, 2010. 411 p.
- SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York : New York University Press, 2003. 232 p.
- WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting The Postmodern*. Vol. 14. Londres, New York : Routledge, 1989. 255 p.
- WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. 2001. Trad. Marie-Hélène Bourcier. Paris : Éditions Amsterdam, 2007. 119 p.

5.2. Article

- BRAIDOTTI, Rosi. « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, Vol. 2, n°12, 2003, 27-38, consulté en ligne le 23/09/2014, URL : <www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>.

6. OUVRAGES ET ARTICLES SUR L'IMAGINAIRE SCIENTIFIQUE ET L'IMAGINAIRE DE LA FIN :

6.1. Ouvrages

ANDERS, Günther. *Le Temps de la fin*. 1960. Paris : L'Herne, 2007. 118 p.

CHASSAY, Jean-François. *Dérives de la fin : Science, corps & villes*. Montréal : Le Quartanier, 2008. 224 p.

--- *Au Cœur du sujet : imaginaire du gène*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013. 382 p.

CHASSAY, Jean-François, Anne Elaine CLICHE et Bertrand GERVAIS (dir.). *Des Fins et des temps : les limites de l'imaginaire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », n°12, 2005. 248 p.

DESPRES, Elaine. *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde : Évolution d'une figure littéraire*. Montréal : Le Quartanier, 2016. 388 p.

ENGELIBERT, Jean-Paul Engélibert. *Apocalypses sans royaume : Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris : Classiques Garnier, 2013. 204 p.

FOESSEL, Michaël. *Après La Fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*. Paris : Éditions du Seuil, 2012. 295 p.

GERVAIS, Bertrand. *L'Imaginaire de la fin : Temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire, tome 3*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009. 232 p.

HICKS, Heather. J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York : Palgrave Macmillan, 2016. 208 p.

6.2. Article

MELLIER, Denis. « Nostalgies écraniques et vestiges du texte : entre DIY et neo-Antiquarians, la culture de l'après », in *Médiations apocalyptiques*, Hélène Machinal, Monica Michlin, Elizabeth Mullen, Arnaud Regnauld et Joanna Thornborrow (dir.), ebook, 2018.

7. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA SCIENCE-FICTION :

7.1. Ouvrages

ATTEBERY, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York : Routledge, 2002. 240 p.

BESSON, Anne, Nathalie PRINCE et Laurent BAZIN (dir.). *Mondes fictionnels, mondes numériques, mondes possibles - Adolescence et culture médiatique*. Presses Universitaires de Rennes, 2016. 224 p.

CORDESSE, Gérard. *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. « USA », 1984. 224 p.

FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown : Wesleyan University Press, 2000. 206 p.

HOLLINGER, Veronica et Joan GORDON (dir.). *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. 278 p.

LANGLET, Irène. *La Science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : A. Colin, 2006. 303 p.

LARBALESTIER, Justine. *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown : Wesleyan University Press, 2002. 295 p.

ROBERTS, Robin. *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1993. 170 p.

SAINT-GELAIS, Richard. *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999. 399 p.

SEED, David (dir.). *A Companion to Science Fiction*. Malden, MA : Blackwell Publishing, 2005. 612 p.

SUVIN, Darko. *Pour Une Poétique de la science-fiction : Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 1977. 228 p.

7.2. Articles

RUSS, Joanna. "Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction", *Science Fiction Studies*, Vol. 7, n°1, March 1980. 2-15.

SAINT-GELAIS, Richard. « Temporalités de la science-fiction », in *ReS Futurae*, n°2, avril 2013, consulté le 2 juin 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/resf/271>>.

8. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX :

8.1. Ouvrages

ARENDDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. 1951. New York, Hartcourt, Brace and Company, 1973. 527 p.

ARISTOTE. *Politique*. Traduit par Jean-François Thurot. Paris : Frères Garnier, 1881. Consultable en ligne sur Gallica, URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56523593/f37.item.r=aristote%20les%20politique.texteImage#>>.

--- *Les Politiques*. Trad. Pierre Pellegrin. Paris : GF, 1990.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 268 p.

--- *Le Neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*. Tours : Éditions du Seuil, 2002. 265 p.

BERGSON, Henri. *L'Évolution créatrice*. 1907. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2003. 372 p.

BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris : Les Belles Lettres, 1998. 223 p.

COMMENT, Bernard. *Roland Barthes, vers le Neutre*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1991. 330 p.

DARWIN, Charles. *On the Origin of Species*. 1859. Londres : Penguin Books, 2009. 516 p.

DELEUZE, Gilles avec Claire PARNET. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977. 187 p.

--- *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993. 192 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Kafka, Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975. 157 p.

--- *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. 645 p.

- DENNETT, Daniel. *Consciousness Explained*. New York : Back Bay Books, 1991. 511 p.
- DE QUINCEY, Thomas. *Suspiria De Profundis*. 1845. Version électronique mise en ligne par *Blackmask online* en 2001. Consultée le 05/05/19, URL : <<http://public-library.uk/ebooks/28/2.pdf>>.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode ; suivi des Méditations métaphysiques*. 1641. Paris : E. Flammarion, 1908. Consultable en ligne, URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5477186x>>.
- *Les Principes de la philosophie. Première partie*. Trad. Picot. Paris : Delalain frères, 1885. Consultable en ligne, URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68097b/texte-brut>>.
- DERRIDA, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Gallimard, 2006. 219 p.
- DILLON, Sarah. *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. Trowbridge : Cromwell Press Ltd, 2007. 164 p.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966. 404 p.
- FREUD, Sigmund. *Three Contributions to the Theory of Sex*. 1905. Consulté en ligne le 25/05/19 sur le site *Project Gutenberg*, URL : <<https://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm>>.
- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. 1919. Trad. Fernand Cambon. Paris : Gallimard, 2003. 272 p.
- GANTEAU, Jean-Michel et Susana ONEGA (dir.). *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*. New York : Routledge, 2013. 267 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. 265 p.
- *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. 574 p.
- GUIGNERY, Vanessa et Wojciech DRAG (dir.). *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Wilmington : Vernon Press, 2019. 252 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*. 1927. Trad. François Vezin. Paris : Gallimard, 1986. 589 p.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres et New York : Routledge, 1988. 268 p.

- *The Politics of Postmodernism*. Londres et New York : Routledge, 1989. 195 p.
- JAMESON, Fredric. *The Seeds of Time*. Columbia University Press, 1994. 214 p.
- *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. (2005) Londres : Verso, 2007. 431 p.
- JUNG, C.G. *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Trad. Roland Cahen. Paris : Gallimard, 1973. 288 p.
- LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca : Cornell University Press, 1983. 145 p.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. 109 p.
- MACHINAL, Hélène, Myriam MARRACHE-GOURAUD et Jean-François CHASSAY (dir.). *Signatures du monstre*. Presses Universitaires de Rennes, 2017. 338 p.
- MANUEL, Didier (dir.). *La Figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2009. 242 p.
- MARX, Karl. *Salaire, prix et profit*. 1865. Consulté en ligne le 08/05/19, URL : <<https://www.marxists.org/francais/marx/works/1865/06/km18650626n.htm>>.
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008. 384 p.
- QUESNEL, Alain. *Les Mythes modernes : actualité de la culture générale*. Paris: PUF, 2003. 138 p.
- RICŒUR, Paul. *Histoire et vérité*. 1955. Paris : Points, coll. « Points Essais », 2001. 416 p.
- RIFKIN, Jeremy. *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*. New York : Palgrave Macmillan, 2011. 304 p.
- ROSPIDE, Maylis et Sandrine SORLIN (dir.). *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015. 190 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard, 1940. 246 p.
- SORLIN, Sandrine. *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010. 242 p.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*. 1978. Paris : Points, coll. « Points Histoire », 2015. 448 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003. 126 p.

8.2. Articles

ALEXANDRE, Laurent. « Google et les transhumanistes », *Le Monde*, 18/04/2013, consulté le 10/12/15, URL : <http://www.lemonde.fr/sciences/article/2013/04/18/google-et-les-transhumanistes_3162104_1650684.html>.

BROCHARD, Cécile. « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique », *Acta fabula*, vol. 12, n°2, Notes de lecture, Février 2011, consulté le 19/06/2019, URL : <<http://www.fabula.org/revue/document6133.php>>.

CARRINGTON, Damian. “The Anthropocene epoch: scientists declare dawn of human-influenced age”, *The Guardian*, 29/08/16, version électronique, consulté le 20/10/16, URL: <<https://www.theguardian.com/environment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth>>.

CHURCHWELL, Sarah. “Living in the End Times”, *New Statesman*, August 2013, 42-43.

DE WEVER, Patrick et FINNEY, Stanley « Anthropocène : sujet géologique ou sociétal ? », *Le Monde*, 12 septembre 2016, version électronique, consulté le 20/10/16, URL: <http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/09/12/anthropocene-sujet-geologique-ou-societal_4996574_1650684.html>.

D'HAEN, Theo. “European Postmodernism: The Cosmodern Turn”, *Narrative*, Vol. 21, n°3, 2013, 271-283.

GOLSENNE, Thomas. « “L'homme est la mesure de toutes choses” (ou comment l'humanisme de la Renaissance est fondé sur deux malentendus) » in *Adam et l'Astragale : Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 consulté en ligne le 21/05/16, URL : <<http://books.openedition.org/editionsmsh/1738>>.

LECLERCQ, Stéfan et Arnaud VILLANI. « Devenir », in *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert SASSO et Arnaud VILLANI (dir.), *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, 102-103.

O'KEEFE, Brian. "The Smartest (or the Nuttiest) Futurist on Earth", *Fortune*, 14 May 2007, consulté en ligne le 16/05/2019, URL : <https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/2007/05/14/100008848/>.

RASPLUS, Julie. « Préparez-vous à entrer dans l'anthropocène, une nouvelle ère géologique », *France Info*, 30 août 2016, consulté le 20/10/16, URL : <http://www.france.tvinfo.fr/monde/environnement/preparez-vous-a-entrer-dans-l-anthropocene-une-nouvelle-ere-geologique_1800709.html>.

SLEZAK, Michael. "Space mining: the next gold rush?", *New Scientist*, Vol. 217, n°2906, March 2013, 8-10.

Index

A

- ADAMI Valentina.....185
ANDERS Günther.....11
ARENDRT Hannah.....12, 51
ARISTOTE.....45
ATTEBERY Brian.....239
ATWOOD Margaret.....18, 19
 Oryx and Crake.....21, 27, 57-63, 65,
94-96, 108-111, 113-119, 134,135, 148-154,
182-185, 199, 222, 240-247, 280, 281, 299-
302, 309-324, 363, 364, 387, 389-392, 414,
419, 420
 The Year of the Flood.....21, 128-134,
153, 154, 185, 247-249, 363-365, 387-389,
414, 420-422
 MaddAddam.....21, 22, 154, 155, 185, 186,
222, 223, 309, 342-347, 363, 365-367, 422-
423

B

- BADMINGTON Neil.....13, 69, 72, 77, 78,
203, 209
BAHRAWI Nazry....62, 118, 129, 130, 133,
154
BARTHES Roland.....29, 52, 109, 302
BAYER Gerd.....351-354
BELAND Jean-Pierre.....85, 86, 88
BENGLEY Adam.....351
BERGSON Henri.....38, 85

- BERGTHALLER Hannes..... 59, 109, 133,
315
BESNIER Jean-Michel.....86
BESSON Anne.....377, 382
BOIA Lucian.....9
BOUSON J. Brooks....58, 60, 129, 244, 346
BRAIDOTTI Rosi 13, 30, 33, 34, 65, 70-73,
75, 76, 80-82, 91, 92, 134, 197, 208, 211,
213, 363, 418
BRETON Philippe.....47-50, 199, 300
BROCHARD Cécile.....230
BROWN Kevin.....103, 104, 354, 355
BUTLER Judith.....15, 35, 82, 138, 251

C

- CANAVAN Gerry.....58, 59, 109, 118, 134
CARROLL Rachel.....160, 284, 285
CASSOU-NOGUÈS Pierre.....27, 68, 194,
201, 202, 208-210, 326
CHASSAY Jean-François11, 12, 14, 15,
19, 27, 32, 53, 140, 143, 156, 161, 166,
172, 173, 414
CIOBANU Calina.....248
CLYNES Manfred.....15, 137, 201
CORDESSE Gérard.....17

D

- DARWIN Charles...12, 31, 51, 75, 130, 206
DE QUINCEY Thomas.....386, 395

DELEUZE Gilles.....10, 11, 376, 379, 413
DENNETT Daniel.....189
DERRIDA Jacques.....58, 180, 181
DESCARTES René.....208-210, 212, 231
DESPRES Elaine 9, 10, 24, 43, 58, 60,
150-152, 182, 199, 325
DILLON Sarah.....104, 386, 404
DIMARCO Danette.....114, 244, 245, 318
DOUGHERTY Stephen.....93, 210
DVORSKY George.....292

E

EDELMAN Lee....138, 284, 286, 288, 294-
296
ENGELIBERT Jean-Paul..... 15, 16, 18, 19,
54, 55, 113, 153, 183-185, 306, 416

F

FAHEY Joseph.....68
FARWELL Marily.....251, 252
FAUCHEUX Michel.....51
FOESSEL Michaël.....11, 44, 52, 55, 57
FOUCAULT Michel..... 12, 29, 30, 39, 63,
75, 214, 282
FREUD Sigmund.....12, 230, 389
FUKUYAMA Francis....42, 84-88, 91, 123,
221

G

GAARD Greta.....129
GANTEAU Jean-Michel.....329-331, 333
GENETTE Gérard.....386, 395

GERVAIS Bertrand.....11, 15, 52-54, 306,
358, 359
GILBERT Sandra.....245
GINGRAS Yves.....37, 38
GIRARD Gaïd.....103, 174, 179, 406
GLOVER Jayne.....185
GRIFFITHS Anthony.....94, 95
GUATTARI Félix.....11, 413
GUBAR Susan.....245
GUIGNERY Vanessa.....418

H

HABLES GRAY Chris.....138, 205-208
HALBERSTAM Judith.....79, 80, 83, 214,
215, 217, 218
HARAWAY Donna....13-15, 121, 126, 137,
138, 193, 201-205, 215, 245, 302, 362, 413,
414
HARLAND Paul.....63, 108, 109, 345, 346
HASSAN Ihab.....67
HAYLES Katherine N.....13-15, 68, 76, 78,
91, 93, 138, 208, 211-213
HEIDEGGER Martin.....50
HICKS Heather.....56, 65, 99, 113, 242-244,
247, 255, 351-355, 398
HOLLINGER Veronica205, 289, 290
HOQUET Thierry.....14, 15, 24, 137, 138,
141, 143, 145, 154, 155, 173-175, 178, 181,
184, 187, 189, 191, 195, 201-205, 210, 271,
275, 413
HUGHES James.....292
HUTCHEON Linda 305, 327, 328, 333, 354

I

INGERSOLL Earl...95, 108, 241-243, 245, 281

ISHIGURO Kazuo.....

Never Let Me Go...19, 23,107, 155-174, 219, 220, 228, 229, 236, 277-279, 281, 283-286, 309, 335-342, 414-416, 424-425

J

JAGOSE Annamarie.....252, 282, 302

JAMESON Fredric.....19, 66, 109, 113, 117, 121, 133, 134, 270, 363, 365, 404

JENNINGS Hope...249, 250, 253, 254, 256, 357, 363

JORDAN Bertrand.....86

JUNG C.G.....262, 312

K

KLINE Nathan.....15, 137, 201

KURZWEIL Ray....13, 68, 88-91, 102, 198,

L

LACAPRA Dominick.....305

LANGLET Irène.....17, 382

LARSONNEUR Claire...98, 123, 125-127, 175, 208, 227, 326, 360

LE GUIN Ursula K.....18, 133, 230, 240, 247

LECLERCQ Stefan.....11

LECOURT Dominique.....13, 35, 37-39, 42, 43, 74, 75, 90, 91, 155, 195, 213, 272

LIPOVETSKY Gilles.....97

LIVINGSTON Ira.....79, 80, 83, 214, 215, 217, 218

LYKKE Nina.....14

LYOTARD Jean-François.....31-33, 36, 48, 327

M

MACHINAL Hélène.....43, 64, 140, 143, 156, 165, 166, 173, 229, 253, 255, 287, 325, 351, 375

MARX Karl.....12, 31, 75, 79, 175

MATTHEWS Sean.....173

MCDONALD Keith.....160, 161

MCEUEN Paul.....366

MELLIER Denis.....317, 380, 382

MEROLA Nicole.....64, 110

MISRA Jahnvi.....337

MITCHELL David.....

Cloud Atlas....19, 23, 97-100, 103-108, 110, 111, 119-121, 174-181, 349-356, 368, 373-382, 387, 395-398, 414-416, 426, 427

MORRISON Jago.....251, 297

MUÑOZ José Esteban....138, 252, 286, 295

N

NAUGHTIE James.....355, 396

NORTHOVER Richard Alan.....133, 247, 248, 323, 346, 364-366, 391

O

O'KEEFE Brian.....91

ONEGA Susana.....329-331, 333

P

PARKER Jo Alyson.....355, 439
PEARSON Wendy.....239, 263
POPOVIC Pierre.....9

Q

QUESNEL Alain.....318, 322

R

RABINOWITZ Paula.....214-217
RASPLUS Julie.....72
REGNAULD Arnaud.....208, 326
RICŒUR Paul.....305, 358
RINE Abigail.....250, 252, 295

S

SAINT-GELAIS Richard.....17, 19, 182
SCHULZ Kathryn.....355, 356
SERRES Michel.....34, 35, 38-40, 44, 47-
51, 66, 69, 71, 212
SERROY Jean.....97
SLEZAK Michael.....111
SORLIN Sandrine.....11, 54, 307, 367, 368,
370, 376-381
STROSS Charles.....
Accelerando...19, 20, 100-102, 111, 112,
125, 146-148, 187-191, 196-199, 230-236,
256-262, 288-291, 309, 325-328, 368, 382-
385, 398-406, 413, 416, 427, 428

Glasshouse...19, 20, 101, 103, 223-228,
236, 263-270, 272-277, 281, 291-295, 309,
325, 328-334, 398, 406-411, 413, 415, 429,
430
SUSSAN Rémi.....203

T

TESTART Jacques.....43, 86
TOFFOLETTI Kim.....218
TREMBLAY-CLEROUX Marie-Eve.....12,
14

V

VEYNE Paul.....305
VEYRET Paul.....159
VILLANI Arnaud11

W

WAUGH Patricia.....214, 252, 282, 286,
296, 297
WIENER Norbert.....12, 37, 38, 41, 45-47,
49, 50
WINTERSON Jeanette.....
The Stone Gods...19, 22, 27, 55-57, 63-
65, 96, 97, 122-128, 139-146, 191-196,
199, 220-222, 229, 230, 236, 249, 256, 286-
288, 295-298, 349, 356-363, 367, 368-372,
387, 392-395, 414-16, 430, 431
WOLFE Cary.....13, 78
WUNENBURGER Jean-Jacques.....9

Titre : Fictions du posthumain : temporalité, hybridité, écriture(s)

Mots clés : littérature, posthumain, hybridité, cyborg, post-féminisme

Résumé : L'imaginaire contemporain regorge de figurations du posthumain. Robots, intelligences artificielles, êtres génétiquement modifiés ou améliorés grâce à la science, et clones, qui trouvent leurs origines en science-fiction, foisonnent à présent dans la culture populaire *mainstream*. Ces entités reflètent des devenirs possibles de l'humain et provoquent à la fois enthousiasme et peur, entre la vision optimiste du dépassement des limites de l'espèce humaine (comme la vieillesse, puis la mort, ou le sexe biologique) et la perspective inquiétante de la disparition de l'humain, au profit d'un posthumain radicalement autre.

Cette thèse se propose d'étudier les représentations fictionnelles du posthumain dans la littérature anglo-saxonne contemporaine, dans le corpus suivant : la trilogie *MaddAddam* (publiée entre 2003 et 2013) de Margaret Atwood, *Never Let Me Go* (2005) de Kazuo Ishiguro, *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell, *Accelerando* (2005) et *Glasshouse*

(2006) de Charles Stross, et *The Stone Gods* (2007) de Jeanette Winterson.

Mettant parfois en scène une rupture temporelle entre l'avant et l'après (dans les récits de fin du monde), les fictions du posthumain se caractérisent aussi par une forme de cyclicité (convergence du passé, du présent et du futur).

Hybrides, les figurations du posthumain, à l'instar du cyborg, mêlent mécanique et organique et s'incarnent dans l'entre-deux, en dépassant les dualismes qui façonnent la pensée (masculin/féminin, même/autre, nature/artifice, incarnation/désincarnation).

Les écritures du posthumain, nécessairement multiples, se fondent sur l'effacement, la répétition et la réécriture, sur le modèle du palimpseste.

Title: Fictions of the Posthuman: Temporality, Hybridity, Writing(s)

Keywords: literature, posthuman, hybridity, cyborg, postfeminism

Abstract: Posthuman figures are plentiful in contemporary fictional works. Robots, artificial intelligence, genetically modified or augmented beings, and clones: all find their origins in science fiction, and now abound in mainstream culture. These entities embody humanity's possible evolutions and trigger both enthusiasm and fear. On the one hand, they offer an optimistic perspective on how current human limits could be overcome (such as old age and death, or more generally biological constraints). On the other hand, they also point out the troubling possibility of humanity's eradication, to be replaced by radically different "posthuman" beings.

This dissertation focuses on the fictional representations of the posthuman in contemporary Anglo-Saxon literature in the following novels: the *MaddAddam* trilogy (published between 2003 and 2013) by Margaret Atwood, *Never Let Me Go* (2005)

by Kazuo Ishiguro, *Cloud Atlas* (2004) by David Mitchell, *Accelerando* (2005) and *Glasshouse* (2006) by Charles Stross, and *The Stone Gods* (2007) by Jeanette Winterson.

While they are sometimes characterized by a break in temporal linearity (in postapocalyptic stories), the fictions of the posthuman are also marked by a form of cyclicity (past, present and future converge).

Like the cyborg, the figures of the posthuman are hybrid and combine cybernetic or mechanical machines and biological organisms. They exist in a liminal space, and are able to go beyond the dualisms which permeate our way of thinking (male/female, same/other, natural/artificial).

Writing the posthuman means considering its multiplicity, and is based on erasure, repetition and rewriting, following the model of the palimpsest.