



HAL
open science

La Copie : la Réplication de l'humain au laboratoire de la fiction dans Frankenstein de Mary Shelley, The Island of Doctor Moreau de H.G. Wells et Never Let Me Go De Kazuo Ishiguro

Marion Clanet

► **To cite this version:**

Marion Clanet. La Copie : la Réplication de l'humain au laboratoire de la fiction dans Frankenstein de Mary Shelley, The Island of Doctor Moreau de H.G. Wells et Never Let Me Go De Kazuo Ishiguro. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030120 . tel-04613945

HAL Id: tel-04613945

<https://theses.hal.science/tel-04613945>

Submitted on 17 Jun 2024

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

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



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

**ED 625 MAGIE Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens
et Études Européennes
EA 4398 – PRISMES
Équipe 19-21**

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Discipline : Études du Monde Anglophone

présentée et soutenue par :

Marion Clanet

La Copie

La Réplication de l'humain au laboratoire de la fiction dans *Frankenstein* de
Mary Shelley, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells et *Never Let Me Go*
De Kazuo Ishiguro

Sous la direction de :

Mme Catherine Lanone, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle

Soutenue le 15 décembre 2023

Membres du jury :

Sophie Laniel-Musitelli, Maître de Conférence HDR à l'Université de Lille
Catherine Lanone, Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Hélène Machinal, Professeur à l'Université de Rennes – Rennes 2
Jean-Pierre Naugrette, Professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La Copie : La Réplication de l'humain au laboratoire de la fiction dans *Frankenstein* de Mary Shelley, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells et *Never Let Me Go* De Kazuo Ishiguro

Cette thèse propose une ébauche critique de la « Copie », à la fois personnage-concept et motif narratif à la croisée des genres du gothique et de la science-fiction, et qui met en évidence la crise de l'humain depuis les développements de la science moderne. La lecture croisée de trois romans publiés à une centaine d'années d'écart les uns des autres, *Frankenstein* de Mary Shelley, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells et *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro, et l'approche transdisciplinaire adoptée, puisant dans la théorie littéraire et la philosophie, l'histoire des sciences et des idées, permettent de mettre au jour les caractéristiques et les évolutions épistémiques de l'humain ces deux derniers siècles. La Copie signifie à la fois le personnage issu de la création artificielle de l'homme dans la diégèse de ces romans, la condition d'altérité, et donc de vulnérabilité, organique, psychique et sociale extrême qu'elle symbolise, et un rapport à la littérature fondé sur les principes d'emprunts et d'hybridation. À la lisière de l'humain et du non-humain, elle symbolise les angoisses identitaires profondes et les nouveaux dilemmes éthiques qui sont apparus avec les possibilités qu'offrent désormais les sciences et la technologie.

Mots-clés : Mary Shelley, H.G. Wells, Kazuo Ishiguro, posthumain, gothique, biopouvoir

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris

The Copy: Replicating the Human Identity in the Lab, in *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* and *Never Let Me Go*

This thesis devises the critical concept of “Copy,” that is, both a concept-character and a narrative motif which draws from the Gothic genre and science fiction; it sheds light on the fact that the human identity has been increasingly undermined with the developments of modern science. A combined and comparative reading of Mary Shelley’s *Frankenstein*, H.G. Wells’s *Island of Doctor Moreau* and Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*, published over two centuries, as well as an interdisciplinary approach – inspired by literary theory, philosophy, the history of science and intellectual history – are needed to uncover the epistemic mutation the human identity has undergone in the past two hundred years. “Copy” is a polysemic term which can refer to the fictitious character created in the image of the human; to the radical physiological, psychological and social differences – and thus, vulnerability – it personifies; or to an understanding of literature as an activity resting on a constant process of imitation, borrowing elements from previous literary works and merging them to produce new works. Because it/she stands at the threshold between the human and the non-human realms, the Copy epitomizes the deep-seated feelings of existential anxiety and the new ethical dilemmas which today’s science and technology have produced.

Keywords: Mary Shelley, H.G. Wells, Kazuo Ishiguro, posthuman, Gothic, biopower

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Iraniens, Indiens et Études Européennes

Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Mme la Professeur Catherine Lanone, pour ses très précieux conseils de lecture, ses corrections attentives, les échanges littéraires et intellectuels inspirants et fructueux que nous avons eus ; en deux mots, pour sa rigueur et sa bienveillance, qui m'ont permis de mener ce projet jusqu'à son terme.

Je souhaite également remercier les Professeurs membres de mon jury de thèse, Mme Hélène Machinal, Mme Sophie-Musitelli, et M. Jean-Pierre Naugrette, pour leur disponibilité, et pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à mon travail. Je leur suis également reconnaissante d'avoir indirectement participé à ce projet : grâce à leurs très inspirantes publications, et, dans le cas de M. Naugrette, en m'ayant ouvert les portes de la recherche universitaire lors de mes années de Master, alors que j'ai eu la chance de travailler sous sa direction.

Je remercie aussi les Professeurs, Maîtres de Conférence, docteurs et doctorants, et tous les curieux de la littérature gothique et du posthumain que j'ai eu le bonheur de croiser sur mon chemin, et en particulier : Pierre-Louis Patoine pour ses encouragements et l'intérêt qu'il a manifesté pour mon projet ; Caroline Dauphin, Apolline Weibel, Élodie Coutier, Nina Soleymani-Majd et Charlotte Wadoux, pour leur esprit brillant, pour l'aide précieuse qu'elles m'ont apportée, et, surtout, pour leur amitié.

Merci à mes parents et à ma grand-mère de m'avoir toujours encouragée dans mes études et soutenue dans mes projets.

Abréviations

Romans du corpus

F	<i>Frankenstein</i>
M	<i>The Island of Doctor Moreau</i>
NLMG	<i>Never Let Me Go</i>

Introduction

Alors que le vivant s'est évertué, au fil de centaines de millions d'années, à arracher le Même au Même, à s'arracher à cette sorte d'inceste et d'entropie primitive, nous sommes en train de travailler à la désinformation de l'espèce par annulation des différences et de fabriquer de l'entropie à force d'information un comble ! C'est dans cette révision cruciale de toute l'évolution du vivant que nous sommes engagés avec le clonage, qui signifie à la fois le triomphe technique et scientifique d'une espèce et sa mort par répétition de sa propre formule.¹

A l'annonce du clonage de la brebis Dolly, le philosophe Jean Baudrillard, pourtant théoricien du simulacre et de la simulation, exprime son angoisse devant les biotechnologies, capables de maîtriser le vivant et de créer la répétition à l'infini. Comment penser la différence ontologique, le primat de l'identité, lorsqu'on peut copier à l'identique, et faut-il envisager d'emblée l'entropie et la mort de l'espèce si l'on renonce aux mutations du vivant ?

Or cette anxiété et ces interrogations épistémiques et éthiques ne sont qu'exacerbées par le clonage. La tension entre différence et répétition remonte bien plus loin. Le rêve de voir s'animer la copie, lorsque l'homme s'érige en Dieu créateur, apparaît dans la fable et le mythe, du Prométhée *plasticator* au Golem ou à Pygmalion, donnant vie à la femme qu'il a sculptée, Galatée. Mais c'est au dix-neuvième siècle que la science rejoint le mythe et que la frontière entre la matière et la vie semble si ténue qu'on peut presque la franchir. Les progrès de la médecine et de la biotechnologie placent d'un coup le rêve à portée de main, et réveillent les angoisses et les interrogations éthiques. C'est la littérature qui s'arroge le droit à la fois de deviner ce que la science va bientôt rendre possible, de préfigurer sous une forme symbolique les grandes avancées qui se profilent, de mener à son tour les expériences interdites dans le laboratoire de la fiction, et d'en explorer les conséquences, les dérapages,

¹ Jean Baudrillard, « Enquête sur les manipulations génétiques : Le clone, un crime parfait » *Libération*, 17 mars 1997, https://www.liberation.fr/tribune/1997/03/17/enquete-sur-les-manipulations-genetiques-le-clone-un-crime-parfait_199793/ (consulté le 15 octobre 2023).

tous les dévoiements éthiques que les scientifiques, tout entier attachés à leur projet, risquent de ne pas voir.

L'hypothèse que je souhaite poser dans cette thèse, c'est qu'il existe un roman de la Copie, à la croisée de la science et des sciences humaines, qui explore depuis le début du dix-neuvième siècle la plasticité physiologique et les modalités de l'identité et de l'altérité, à travers cette rencontre avec soi-même comme un autre, pour reprendre dans une acception légèrement différente les termes de Paul Ricœur. Je souhaiterais décliner cette proposition autour de trois dates-clefs, 1818, avec la publication du *Frankenstein* de Mary Shelley, 1896, avec la publication du roman de Herbert George Wells, *The Island of Doctor Moreau*, et 2005, avec la publication de *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro.

L'approche diachronique de ces trois romans permet cette pratique de l'archéologie des savoirs que définit Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* :

[C]e qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité.¹

En faisant dialoguer science et littérature, ces romans proposent une appréciation idéologique ambivalente de l'entreprise scientifique, entre admiration et méfiance. Pour comprendre la façon dont les trois auteurs du corpus abordent les manipulations scientifiques, la façon dont l'esprit, le corps, l'identité se façonnent à travers l'expérience de l'imitation, de la violence et de la divergence, il faut sans doute faire un bref détour biographique et voir ce qui, pour chacun d'entre eux, les destinait à ce type de questionnement.

Mary Shelley

L'une des raisons pour lesquelles *Frankenstein* fascine les lecteurs, c'est que le monstre fut créé par une très jeune femme, et que c'était son premier roman, une sorte de météorite

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* : Une archéologie des sciences humaines [1966], Paris : Gallimard, 2010, p. 13.

fulgurante. Parce que la figure de Mary Shelley intrigue, les biographies sont nombreuses¹, de même que les films où elle apparaît². Si la légende de la génération spontanée du monstre est séduisante, et entretenue par la fable du rêve que Mary décrit dans la préface de 1831 (c'est en songe qu'elle a vu l'étudiant des arts impies donner l'étincelle de vie à sa créature immonde), elle ne doit pas occulter combien Mary Shelley était préparée à devenir celle qui offrirait une réflexion philosophique sur la possibilité de créer une copie de l'humain, et envisagerait les conséquences d'un tel acte. Née le 30 août 1797 à Londres, Mary Shelley est en effet la fille de deux illustres intellectuels du dix-neuvième siècle. Si Mary Wollstonecraft meurt des suites d'une fièvre puerpérale en donnant le jour à sa fille Mary³, elle n'en demeure pas moins une formidable figure qui l'a influencée, notamment à travers ses écrits. Mary Wollstonecraft était en effet une figure de proue du proto-féminisme qui a œuvré pour la défense de l'éducation des femmes et l'égalité entre les sexes dans ses ouvrages *Thoughts on the Education of Daughters* (1787), *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) et son roman *Maria: or, The Wrongs of Woman* (publié à titre posthume par Godwin en 1798)⁴. Elle avait aussi beaucoup voyagé ; en 1792 à 1795, et Mary Wollstonecraft assiste à la révolution en France, alors même que la situation devient de plus en plus difficile lorsque la France et l'Angleterre entrent en guerre ; elle publie en 1794 *An Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution ; and the Effect it has produced in Europe*, ce qui devait être le premier volume d'une vaste chronique de la révolution, qui n'eut pas le temps de voir le jour. Ce premier volume, qui ne va que jusqu'en 1789, puise largement dans les journaux et les récits contemporains, de Mirabeau ou de Thomas Christie par exemple ; on y sent pourtant bien, selon Isabelle Bour, la perspective d'une historienne et d'une philosophe, inattendue chez une femme à l'époque.⁵ Après sa rupture avec Gilbert Imlay,

¹ Anne Kostelanetz Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York : Routledge, 1989 ; George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991 ; Muriel Spark, *Mary Shelley*, Londres : Cardinal, 1989.

² Citons, par exemple, le *Mary Shelley* de Haifaa-al-Mansour sorti en 2017, avec Elle Fanning dans le rôle de l'écrivaine.

³ Il semble que le décès de sa mère figure aussi en filigrane dans le récit de *Frankenstein*, où les mères de familles sont toutes absentes : Caroline Beaufort contracte la scarlatine et meurt pendant l'enfance de Victor, l'épouse de De Lacey est aussi défunte, et la créature assassine Elisabeth le soir de la nuit de noces. Le roman de Mary Shelley n'est pas seulement le récit d'une paternité dysfonctionnelle, mais aussi celui de la tragédie que représente l'absence d'une mère.

⁴ Or cette question de l'éducation va occuper une place de choix dans la structure de *Frankenstein*, avec le récit central d'une créature qui n'a accès qu'à une instruction de seconde main, tandis qu'elle épie les leçons de Safie, la jeune étrangère accueillie dans le foyer des De Lacey et qui, comme elle, a été désavouée par son père

⁵ Isabelle Bour, « Mary Wollstonecraft as an Historian in *An Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution ; and the Effect it Has Produced in Europe* (1794) », *Etudes Epistémè* n°17, 2010, <https://doi.org/10.4000/episteme.668> (consulté le 15 octobre 2023).

journaliste et diplomate américain dont elle avait eu une fille Fanny, hors mariage, elle parcourt le nord de l'Europe¹. De retour à Londres, Mary Wollstonecraft fréquente Thomas Paine, un autre auteur radical ayant fait la double expérience des idéaux révolutionnaires et de la répression politique sous le nouveau régime ; c'est aussi à ce moment-là qu'elle rencontre William Godwin qu'elle épouse en 1797 alors qu'elle est enceinte de Mary.

Les travaux de Godwin ont aussi fortement influencé sa fille. Philosophe et dissident de l'Eglise anglicane, Godwin avait publié en 1793 *An Enquiry Concerning Political Justice, and Its Influence on General Virtue and Happiness*, dans lequel il dénonce la tyrannie des gouvernements politiques et des institutions, réflexion qui sous-tend également son roman *The Adventures of Caleb Williams* (1794). Sa réflexion sur les prérogatives du pouvoir et sur la perfectibilité humaine² a clairement influencé le roman de Mary Shelley, qu'elle dédie d'ailleurs à son père, en tant qu'auteur d'*An Enquiry Concerning Political Justice*.

C'est aussi Godwin qui, soucieux de l'éducation de sa fille, lui ouvre sa bibliothèque et l'initie aux curiosités scientifiques de son temps, aux balbutiements de la chimie et aux fameuses conférences de Sir Humphrey Davy, si exaltantes qu'on se bousculait à Londres pour l'écouter ; c'est aussi l'époque des démonstrations spectaculaires qu'Aldini faisait du galvanisme. Dans sa préface de 1831, Mary Shelley mentionne également les expériences d'Erasmus Darwin, que Godwin connaissait et admirait.

C'est surtout sa relation avec Percy Bysshe Shelley qui fait entrer Mary dans la légende. La réputation de Godwin attire de nombreux admirateurs, dont Percy Shelley, quelques années après son expulsion d'Oxford suite à la publication de son pamphlet *The Necessity of Atheism* en 1811. C'est un jeune poète, fougueux, et marié ; Mary Godwin a seize ans, il en a vingt-et-un, l'attirance est immédiate. Les rendez-vous amoureux de Mary et Percy Shelley sur la tombe de Mary Wollstonecraft, près de l'église de St. Pancras, en 1814, ont fait couler beaucoup d'encre. Mais si Mary voit en Shelley l'incarnation de la philosophie radicale prônée par ses parents, Godwin n'approuve pas son choix³ et le jeune couple s'enfuit le 28 juillet 1814. Ils gagnent le continent, entraînant avec eux la demi-sœur de Mary, la copie non

¹ Elle rédige la chronique de ses voyages dans *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796), qui ont sans doute inspiré à sa fille les descriptions teintées de tonalité lyrique jonchant les lettres de Walton et les récits de voyage de Victor.

² On songe à la réponse aux thèses de Thomas Malthus que Godwin publie en 1820, *Of Population*.

³ Shelley avait une fille en bas âge, Ianthe, même s'il avait déjà pris ses distances avec son épouse Harriet ; il avait des dettes et était en mauvais termes avec son père, et risquait de ne pas hériter de sa fortune.

conforme qui s'immisce dans le couple, Claire Clairmont¹. Si la liaison passionnée avec Shelley nourrit l'imaginaire de Mary, elle est aussi complexe. En 1815, Mary donne naissance à sa première fille, qui décède deux semaines plus tard, le 6 mars. Mary confie son deuil à son journal intime, et le 19 mars écrit qu'elle a rêvé qu'elle ressuscitait son enfant :

Dream that my little baby came to life again; that it had only been cold, and that we rubbed it before the fire, and it lived. Awake and find no baby.²

On voit combien la naissance et la mort se mêlent ; Ellen Moers s'appuie notamment sur cet élément biographique pour proposer une lecture de *Frankenstein* comme fable du traumatisme de l'accouchement (« a phantasmagoria of the nursery³»), qui reposerait sur un complexe d'affects intrinsèquement liés à la maternité problématique, tels que le rejet de son enfant et la culpabilité qu'il engendre (Moers 81).

En 1816, le trio loue une maison à Genève près de la villa Diodati où loge Lord Byron, avec lequel Claire a une liaison. L'épisode est connu : Mary Shelley l'a rendu légendaire dans sa préface de 1831 à *Frankenstein*⁴. Cloîtrés dans la villa à cause du mauvais temps, les jeunes gens lisent des histoires de fantômes et Byron lance le défi de composer une histoire terrifiante. Si Shelley et Byron abandonnent assez vite l'idée, John Polidori, le médecin de Byron, produit « The Vampyre », l'un des premiers récits de vampires, et Mary conçoit l'idée de *Frankenstein* ; comme hantée par sa vision d'un étudiant de médecine façonnant sa créature, elle se lance dans l'écriture. On se souvient de l'hypallage (ou *pathetic fallacy*) des premiers mots rédigés par la jeune fille « it was on a dreary night of November [...] ⁵».

Peu après leur retour en Angleterre, Fanny Imlay, puis Harriet Shelley, l'épouse de Percy, se suicident. Ces événements ont peut-être rappelé à Mary la tentative de suicide de

¹ Après le décès de Mary Wollstonecraft, William Godwin épousa sa voisine Mary Jane Clairmont. Claire Clairmont était sa fille, qui devint donc la demi-sœur par alliance de Fanny Imlay, la première fille de Mary Wollstonecraft, et de Mary Godwin.

² Mary Shelley, *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume I, The Project Gutenberg eBook, 2011, https://www.gutenberg.org/files/37955/37955-h/37955-h.htm#Page_110 (consulté le 27 octobre 2023).

³ Ellen Moers, « Female Gothic » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley : University of California Press, 1991, p. 87. Marc Rubenstein propose aussi une interprétation similaire de la monstrosité que représente la naissance de la créature (Marc A. Rubenstein. « "My Accursed Origin": The Search for the Mother in *Frankenstein* », *Studies in Romanticism*, 1976, n° 15, p. 165).

⁴ Notons également que les journaux intimes de Mary courant de mai 1815 à juillet 1816 ont été égarés. En l'absence des notes de Mary Shelley, qui chroniquait ordinairement son quotidien, le jeu littéraire prend une dimension légendaire.

⁵ Christine Berthin revient sur la poétique météorologique qui s'inscrit dans le roman, et relève aussi le procédé d'hypotypose (et sa tonalité sublime) dans la lettre que Mary Shelley adresse à Fanny Imlay, sa demi-sœur, le 1^{er} juin 1816. Ce même sentiment d'exaltation électrique a très clairement inspiré à la jeune fille son roman. Christine Berthin, « L'Année sans été », in Jean-Pierre Naugrette et Catherine Lanone (dir.), *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde anglophone*, Paris : Honoré Champion, 2020, p. 49.

Mary Wollstonecraft après sa rupture avec Imlay. Il serait vain d'affirmer que le suicide final de la créature est le signe du traumatisme personnel de Mary Shelley, mais il est certain qu'entre ces événements malheureux et le décès de son premier enfant, la jeune fille traversait une tragédie familiale au moment où elle rédigeait son roman.

En 1818, Mary Shelley publie *Frankenstein* de manière anonyme. Il est clair que Mary s'inspire des idées philosophiques de son père, de l'atmosphère sombre de la villa Diodati, mais reste aussi dans une veine romantique shelleyenne, comme l'a souligné Fred Botting : « *Frankenstein*, though one of the texts now synonymous with gothic, deploys standard gothic conventions sparingly to bring the genre thoroughly and critically within the orbit of Romanticism¹ ». L'introduction de 1818 en témoigne :

Treat a person ill, and he will become wicked. Requite affection with scorn;—let one being be selected, for whatever cause, as the refuse of his kind—divide him, a social being, from society, and you impose upon him the irresistible obligations—malevolence and selfishness. (F 214)

Ces quelques lignes, si imprégnées de la conception de la justice de Godwin, et signées de la main de Percy Shelley, expliquent en partie que la paternité de l'œuvre ait d'abord été attribuée à l'un ou l'autre de ces deux écrivains. La polémique perdure en fait jusqu'au vingtième siècle, pour savoir quel rôle a joué Percy dans la conception du récit, simple éditeur ou co-auteur... Cependant les biographes s'accordent aujourd'hui sur le fait que le manuscrit du roman, conservé à la *Bodleian Library*, indique que Percy Shelley a essentiellement fait office de relecteur, et que l'autorité de Mary en tant qu'écrivaine ne saurait être contestée².

Après la publication du roman, le sort s'acharne ; Mary perd son fils William en 1819, puis fait une fausse couche qui l'épuise (seul survivra son quatrième enfant, Percy Florence) ; le 8 juillet 1822, Percy Shelley se noie au large de la Spezia. Mary Shelley rentre en Angleterre en 1823. Elle mène une vie rangée auprès de son fils, consacre le reste de sa vie à publier les œuvres de Percy Shelley à titre posthume et à poursuivre l'écriture, composant des romans historiques (*Valperga* en 1823 et *The Fortunes of Perkin Warbeck* en 1830) et des fictions (*Lodore* en 1835, *Falkner* en 1837). Aucun autre roman de Mary Shelley n'a connu le succès et la postérité de *Frankenstein*, quoique *The Last Man* (1826), qui fait le récit de l'annihilation de l'espèce humaine suite à la propagation d'une épidémie de peste, ait connu

¹ Fred Botting, *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*, Manchester : Manchester University Press, 1991, p. 93.

² E.B. Murray, « Shelley's Contribution to Mary's Frankenstein », *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, n° 29, 1978 ; Anne Kostelanetz Mellor, *Mary Shelley*, 1989, *op. cit* ; Fiona Sampson, *In Search of Mary Shelley*, New York : Pegasus Books, 2018.

un regain d'intérêt ces dernières années¹. Mary Shelley décède le 1^{er} février 1851 des suites d'une tumeur cérébrale.

*H.G. Wells*²

Lorsqu'il rédige la préface de la nouvelle édition de ses « scientific romances »³ en 1933, Herbert George Wells s'inscrit dans la filiation de Mary Shelley, puisqu'il reconnaît que ses livres, récits du possible, appartiennent à la même catégorie que *Frankenstein*. L'approche diffère, toutefois :

Hitherto, except in exploration fantasies, the fantastic element was brought in by magic. *Frankenstein*, even, uses some jiggery-pokery magic to animate his artificial monster. There was some trouble about the thing's soul. But by the end of last century it had become difficult to squeeze even a momentary belief out of magic any longer. It occurred to me that instead of the usual interview with the devil or a magician, an ingenious use of scientific patter might with advantage be substituted [...] I simply brought the fetish stuff up to date, and made it as near actual theory as possible.⁴

On voit bien que s'il reconnaît le legs de Mary Shelley, Wells veut aussi s'en détacher en modernisant la fiction spéculative, en lui retirant ses tours de passe-passe plus ou moins

¹ *The Last Man* a en effet fait l'objet d'une réédition cette année 2023 dans la collection « Norton Critical Edition » des éditions Norton. Citons également Diana Rose Newby, « Race, Vitalism, and the Contingency of Contagion in Mary Shelley's *The Last Man* », *ELH*, septembre 2022, vol. 89, n° 3, pp. 689-718 ; Raza Kolb, « Paravictorianism: Mary Shelley and Viral Sovereignty », *Victorian Studies*, 2020, vol. 62, n° 3, p. 446 ; Mark Payne, « Post-apocalyptic humanism in Hesiod, Mary Shelley, and Olaf Stapledon », *Classical Receptions Journal*, 1 janvier 2020, vol. 12, n° 1, pp. 91-108.

² Voir Linda Dryden, *Joseph Conrad and H.G. Wells: the Fin-De-Siècle Literary Scene*, Basingstoke : Macmillan, 2015 ; Roslynn D Haynes, *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, Basingstoke : Macmillan, 1980 ; Peter Kemp, *H. G. Wells and the Culminating Ape: Biological Themes and Imaginative Obsessions*, Basingstoke : Macmillan, 1982 ; Steven McLean, *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, Basingstoke : Macmillan, 2009 ; Frank D. McConnell, *The Science Fiction of H. G. Wells*, Oxford : Oxford University Press, 1981 ; Patrick Parrinder, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool : Liverpool University Press, 1995.

³ On emploie d'ordinaire l'expression « roman scientifique » pour traduire le terme de « scientific romance », mais cela prête à confusion, puisqu'on utilise aussi ce terme pour désigner le projet naturaliste d'Emile Zola ; par ailleurs, « roman » ne rend pas compte des connotations de « romance », l'imaginaire, la projection spéculative, l'invention ou la « fantasy » ; c'est pourquoi on préférera garder l'expression de « scientific romances » en anglais. Le concept de « scientific romance » est sans doute apparu en 1845, pour désigner la fiction spéculative de Robert Chambers, *Vestiges of the Natural History of Creation*. C'est avec Jules Verne que le genre prend son essor, et H.G. Wells s'en empare pour devenir l'exemple par excellence du genre. Voir Brian Stableford, *Scientific Romance in Britain, 1890-1950*, Londres : St Martin's Press, 1985.

⁴ H. G. Wells, « Préface », *The Scientific Romances*, Londres : Victor Gollancz, 1933. Le recueil comprenait *The Time Machine*, *The Island of Doctor Moreau*, *The Invisible Man*, *The War of the Worlds*, *The First Men in the Moon*, *The Food of the Gods*, *In the Day of the Comet*, *Men Like Gods*.

magiques en guise d'explication, et en l'articulant fermement à la science de son temps (« up to date »), pour l'ancrer dans une pratique réaliste.

H.G. Wells est en effet l'auteur du corpus le plus ouvertement lié à la science, puisqu'il avait commencé sa carrière comme enseignant dans le domaine scientifique. Né en 1866 dans le Kent, Wells a connu une enfance qui, comme celle des autres auteurs du corpus mais pour d'autres raisons, lui donne un goût d'exclusion. La situation de ses parents est instable¹. Il devient apprenti chez un marchand de tissu de 1880 à 1883², puis apprenti chez un pharmacien. Dans *Experiment in Autobiography*, Wells raconte avoir eu souvent faim à l'époque (on retrouve la trace de cette hantise dans *The Island of Doctor Moreau*, hanté par le spectre du cannibalisme, comme le note Peter Kemp³). Avidé de savoir, Wells l'autodidacte réussit à revenir à la Midhurst Grammar School, comme élève, tout en enseignant aux élèves plus jeunes. Puis à dix-huit ans, il obtient une bourse d'études pour devenir enseignant et part se former à la *Normal School of Science* à Londres (qui deviendra plus tard le *Royal College of Science* de South Kensington, puis l'*Imperial College* de Londres). Il y est profondément marqué par les cours de T.H. Huxley, le fameux « bull-dog » défenseur des thèses de Charles Darwin, et se passionne pour la biologie et la zoologie. Roslynn Haynes qualifie ce passage de Wells à la *Normal School of Science* de véritable « conversion religieuse »⁴ à la science. Wells s'essaie pour la première fois, pour le journal de l'école, au genre de la « scientifique romance », avec « The Chronic Argonauts » qui préfigure *The Time Machine*. Il ne se conçoit pas comme un vrai scientifique, plutôt comme un enseignant⁵, un journaliste, un vulgarisateur de la science ; le premier ouvrage qu'il publie en 1893, c'est un manuel de biologie (on allait l'utiliser pendant plus de trente ans). Il rédige aussi en 1893 *Honours Physiography* avec Richard Gregory (l'astronome et l'éditeur de *Nature*, revue scientifique canonique dans laquelle Wells va publier des articles pendant près de 50 ans). En 1909, Wells participe à la

¹ Ses parents tiennent une petite boutique d'objets de porcelaine qui ne permet guère de vivre ; c'est l'activité de joueur professionnel du père qui complète les revenus, mais il doit renoncer à sa carrière sportive en 1877, après une fracture de la jambe. La mère devient alors domestique à Uppark, une « country house » du Sussex ; Wells s'en inspirera pour écrire une satire sociale en partie autobiographique, *Tono-Bungay* (1908). La famille éclate et Bertie, qui s'est épris de lecture après s'être cassé la jambe en 1874, va devoir travailler.

² Le travail est long (13 heures par jour), il dort dans un dortoir et est victime de mauvais traitement, *bullying*. Là encore, l'expérience va nourrir la fiction, *The Wheels of Chance*, *The History of Mr. Polly*, et *Kipps*.

³ P. Kemp, *H. G. Wells and the Culminating Ape*, *op. cit.*

⁴ R.D. Haynes, *H.G. Wells*, *op. cit.*, p. 12. Elle suggère que Wells va emprunter à sa formation scientifique un certain nombre de traits et de thèmes qui définiront sa fiction, comme la quête d'objectivité (d'où le jeu sur la distance et l'ironie), un certain pessimisme, l'intérêt pour l'évolution ou l'animalité de l'homme.

⁵ Il part enseigner au Pays de Galles sans avoir obtenu de diplôme, puis, après une grave crise de tuberculose, il revient enseigner à Londres, et obtient sa licence avec un « First » en biologie.

création de la « Royal College of Science Association », dont il devient le premier président. Il a une perception et une capacité d'anticipation étonnantes ; dans *The Land Ironclads*, il imagine le char d'assaut (Churchill dira plus tard qu'il en a inspiré la création) ; dans *The War in the Air* (1908) et *The World Set Free* (1914), il envisage les bombardements et la bombe atomique ; en 1937, dans un essai pour l'Encyclopédie Française qu'il va inclure dans *World Brain* (1938), il conçoit une « encyclopédie mondiale permanente », qu'on perfectionnerait sans cesse, dans de multiples endroits ou pays à la fois, autrement dit Wikipédia et l'Internet, *mutatis mutandis*.

Mais c'est moins du chantre de la science censée mener à la maîtrise de la guerre puis à la paix mondiale, qu'on se souvient aujourd'hui, que de l'auteur d'une série de romans qui amorcent la Science-Fiction, créent une série de mythes modernes, et présentent une vision infiniment plus ambivalente de la science que ses articles. Au tournant du siècle, il publie en effet en quelques années une série de *scientific romances* qui rencontrent un grand succès populaire et fondent sa renommée : *The Time Machine* (1895), *The Island of Doctor Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898) (suivis des romans plus mineurs, *The First Men in the Moon* (1904), *The Food of the Gods* (1904) et *The War in the Air* (1908)). *The Time Machine* crée l'archétype de la machine à remonter le temps, qui permet en l'occurrence ici de découvrir l'avenir lointain, en l'an 802 701, lorsque les classes sociales se sont tellement scindées qu'elles ont engendré deux espèces différentes, les Eloi en surface et les Morlocks sous la terre (on note déjà la fable sociale et la fascination de Wells pour la question de l'évolution et de la dégénérescence¹) avant de basculer 30 million d'années plus tard vers un futur post-apocalyptique et une planète mourante. *The War of the Worlds* invente le scénario de l'invasion extra-terrestre, qui va se décliner à l'infini avec le cinéma, mais c'est pour mieux dupliquer et inverser le modèle de l'impérialisme éliminant les indigènes, comme l'ont fait les Britanniques en Tasmanie.

Contrairement à *The Time Machine* ou *The War of the Worlds*, *The Island of Doctor Moreau* n'a pas été publié sous forme de feuilleton. Il existe quelques variantes textuelles entre la première édition, publiée chez William Heinemann en 1896, la version américaine publiée chez Stone and Kimball la même année, et la republication par William Heinemann en 1913, par exemple l'hésitation entre « Monkey-man » et « Ape Man »². Surtout, les sous-

¹ Comme le note Steven McLean (2009, 40), l'espèce des Morlocks, décrite comme « ape-like » préfigure en ce sens le même thème de régression de l'espèce humaine que dans *The Island of Doctor Moreau*.

² Voir Robert M. Philmus, « Textual Authority: The Strange Case of 'The Island of Doctor Moreau' », *Science Fiction Studies*, Vol. 17 n°. 1, 1990, pp. 64-70.

titres diffèrent ; l'édition américaine opte pour « A Possibility », ce qui accentue le caractère plausible du récit et du genre de la « scientific romance », et la façon dont la fiction devient un laboratoire expérimental où l'on peut tester une hypothèse. *The Island of Doctor Moreau* (1896) fait sans doute un peu moins partie de l'imaginaire collectif que l'homme invisible, la machine à remonter le temps ou la guerre des mondes, même si le roman a été adapté à trois reprises au cinéma¹. Pourtant, pour Glendenning, il s'agit d'une œuvre riche et complexe : « In chapter 8 Prendick calls his mental state a 'tangle of mystification' (22). Echoing the tangle of ropes at the beginning of the novel, entanglement again serves as an emblem of indeterminacy— of the unpredictable and unknowable in a world of tangled phenomena. »² Pour Françoise Dupeyron-Lafay, le roman propose « une série de traversées, d'hybridations et de transgressions d'ordre générique, biologique (pour les créatures du Dr Moreau), psychique et ontologique³ ». On verra ici qu'il s'agit d'une traversée vers le régime de la copie, qui mêle l'humain et l'animal.

Wells voulait être pris au sérieux comme écrivain, et plaçait ses espoirs de reconnaissance dans les récits réalistes, comme *Tono-Bungay*, plutôt que ses « scientific romances ». Il faisait partie d'un cercle d'écrivains résidant dans le Kent, aussi réputés que Henry James, Ford Maddox Ford ou Stephen Crane. Quoique le groupe finisse par se diviser sur la question du modernisme, Wells noue à cette époque une amitié avec Joseph Conrad, comme le souligne Linda Dryden. Tandis que Conrad écrit *Heart of Darkness*, Wells travaille à la même époque sur *The Invisible Man* : deux romans mettant en scène des personnages grandioses et mégalomanes problématisant l'inhumain qui accompagne le pouvoir et l'impunité. Ce même thème habite déjà *The Island of Doctor Moreau*.

En 1903, Wells rejoint la Fabian Society, association politique d'obédience socialiste, défendant le réformisme social. Il exprime ses idéaux politiques et sociaux, qu'on pressentait déjà de façon latente dans ses romans, avec *Anticipation* (1901), *Mankind in the Making* (1903) et *A Modern Utopia* (1905). Après la première guerre mondiale, il défend l'importance et l'urgence de l'éducation populaire et publie des ouvrages de vulgarisation : *The Outline of History* (1920) et *The Science of Life* (1931), qu'il co-écrit avec Julian Huxley, le petit-fils de

¹ Voir Earle C. Kenton (réal), *The Island of Lost Souls*, 1932, États-Unis : Paramount Pictures ; Don Taylor (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1977, États-Unis : American International Pictures ; John Frankenheimer (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1996, États-Unis : Newline Cinema.

² John Glendenning, « 'Green Confusion' : Evolution and Entanglement in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* », *Victorian Literature and Culture* 2002, p. 585.

³ Françoise Dupeyron-Lafay, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté dans *The Island of Dr Moreau* (1896) de H. G. Wells : la mort de l'humain ? », *E-rea* 14.1, 2016, <http://journals.openedition.org/erea/5554> (consulté le 15 octobre 2023).

Thomas Huxley et le frère du romancier Aldous Huxley, auteur de *Brave New World*. Wells est très attaché à la vulgarisation des idées scientifiques de son temps, qu'il considère comme un devoir civique, comme le souligne Steven McLean, citant une interview de l'auteur de 1895 dans laquelle il énonce explicitement qu'il souhaite faire de sa fiction « a mouthpiece for science » (McLean 2). Il revient à un utopisme politique plus nuancé dans *The Shape of Things to Come* (1933) mais les horreurs de la seconde guerre mondiale lui inspirent *The Mind at the End of its Tether* (1945), sombre anticipation de l'extinction humaine, menace qui était déjà présente dans ses œuvres de jeunesse, notamment *The Time Machine*.

*Kazuo Ishiguro*¹

Parmi les multiples rééditions de *Frankenstein*, l'une de celles publiées en vue du centenaire en 2017 retient l'attention, parce qu'elle est issue, de façon inattendue, des Presses du *Massachusetts Institute of Technology*, et s'adresse explicitement aux scientifiques, comme l'indique le sous-titre, « Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds ». Les articles qui accompagnent le texte du roman appellent les scientifiques à assumer leurs responsabilités, et soulignent la résonance du roman de Mary Shelley avec les aliments industriels, le plastique ou les réseaux sociaux d'aujourd'hui : « *Frankenstein* is a bit like the proverbial elephant, with all those blind men seeing different things as they touch the trunk or tail or skin. Viewers read Mary Shelley' novel and see wildly different things ² ». Comme exemple de désastre scientifique échappant à son créateur, Heather E. Douglas retrace surtout la création de la bombe atomique, depuis la fission nucléaire jusqu'aux travaux secrets d'Oppenheimer à Los Alamos : « After the use of the weapons at Hiroshima and

¹ Voir Matthew Beedham, *The Novels of Kazuo Ishiguro*, Basingstoke : Macmillan, 2010 ; Brian W. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia : University of South Carolina Press, 1998 ; Cynthia F. Wong, *Kazuo Ishiguro*, Tavistock : Northcote House, 2005.

² Le texte du roman est présenté par Charles E. Robinson, un spécialiste de *Frankenstein*. Parmi les développements technologiques aux conséquences irraisonnées, on trouve pour Cory Doctorow Facebook et les réseaux sociaux ou la surveillance globale qu'exerce la NSA par satellite ou pour Alfred Nordmann le plastique ou les manipulations alimentaires, « Frankenfoods » et autres « Frankenmaterials ». Pour Josephine Johnston, Victor ne fait preuve de discernement que lorsqu'il s'abstient de donner une compagne au monstre : « We might compare Victor to some modern scientists who have stopped their work to consider its potential for harm, such as those who gathered at Asilomar in the mid-1970s to consider the implications of research on recombinant DNA or those who have called for a moratorium on germline gene editing. » Voir Cory Doctorow, « I've Created a Monster and So Can You », in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir.), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017, pp. 248-253 ; Josephine Johnston, « Traumatic Responsibility: Victor Frankenstein as Creator and Casualty » in Suston et al., *Frankenstein, op. cit.*, pp. 248-253 ; Jane Maienschein, Kate MacCord, « Changing Conceptions of Human Nature », in Suston et al., *Frankenstein, op. cit.*, p. 215 ; Alfred Nordmann, « Undisturbed by Reality : Victor Frankenstein's Technoscientific Dream of Reason », in Suston et al., *Frankenstein, op. cit.*, pp. 223-228.

Nagasaki, which helped bring a sudden end to the war, many of the enlisted men at Los Alamos celebrated, but the scientists were subdued and physically sick, overwhelmed by what they had helped achieve ¹».

C'est peut-être là la réécriture de *Frankenstein* qu'on aurait pu attendre de Kazuo Ishiguro, qui serait ainsi venu répondre aussi à la plus frappante des prédictions de Wells. En 1914, dans *The World Set Free*, Wells imaginait une bombe qui, larguée d'un aéroplane, réduirait les bâtiments en cendre et creuserait un cratère de volcan. Cette formidable bombe, la « bombe atomique », deviendrait alors une arme de dissuasion, qui montrerait aux hommes du vingtième siècle que la guerre était désormais impossible, de sorte qu'un gouvernement mondial, et pacifiste, remplacerait les nations : « [t]hey did not see it until the atomic bomb burst in their fumbling hands ²».

Or Kazuo Ishiguro est né le 8 novembre 1954 à Nagasaki, et a émigré avec sa famille au Royaume-Uni en 1960. Certes, il se définit comme un auteur britannique et non japonais³, et l'anglais de ses romans reste de facture très classique. Il n'en reste pas moins qu'il reconnaît son appartenance à une double culture, d'autant plus que dans son enfance, ses parents étaient persuadés que le séjour en Angleterre n'était que temporaire (son père était océanographe). Comme dans le cas des deux autres auteurs du corpus, son identité se construit au départ à la marge des attentes de l'*Establishment*. Il se souvient qu'on insistait chez lui sur un protocole de bonnes manières, et qu'il observait avec une certaine distance la façon de faire des enfants anglais, comme des mœurs tribales qu'il ne comprenait pas tout à fait. S'il s'est parfaitement intégré, répond avec éloquence aux journalistes, et s'est passionné pour le rock dans sa jeunesse, il en reste un certain legs culturel qu'il souhaite explorer, « a certain style » ou « emotional restraint »⁴, une forme de réserve et de mimétisme, qui va caractériser ses narrateurs. Il a aussi travaillé dans sa jeunesse avec des sans-abris, et a été frappé par la précarité, le désir de maintenir une bulle à soi, « little pockets of happiness and decency »⁵, et

¹ Heather E. Douglas, « The Bitter Aftertaste of Technological Sweetness » , in Suston *et al.*, *Frankenstein*, *op. cit.*, p. 250.

² H.G. Wells, *The World Set Free*, New York : Dutton, 1914, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1059/pg1059-images.html> (consulté le 1er octobre 2023).

³ Il est devenu citoyen britannique en 1983, il était Japonais auparavant. Il peine cependant à se considérer comme un représentant du multiculturalisme anglais et se sent très différent d'auteurs diasporiques comme Salman Rushdie. Il considère que la transition s'est effectuée en douceur : « I don't remember being unhappy at all in England, though », Kazuo Ishiguro, « Interview with Susan Hunnewell », *The Paris Review* n°184, 2008, <https://www.theparisreview.org/interviews/5829/the-art-of-fiction-no-196-kazuo-ishiguro> (consulté le 15 octobre 2023).

⁴ Kazuo Ishiguro, « Interview and Reading From *Never Let Me Go* », Entretien avec Karen Gricsby Bates, <https://www.youtube.com/watch?v=QGZOziK8wG8> (consulté le 15 octobre 2023).

⁵ *Ibid.*

par un certain sens du devoir, qu'il va aussi prêter à ses personnages, et qui reste pour lui une valeur forte, quoique potentiellement problématique.

Ses origines nipponnes transparaissent dans ses premiers romans, *A Pale View of Hills* (1982), qui narre les souvenirs d'après-guerre et la tragédie familiale d'Etsuki, une habitante de Nagasaki, et *An Artist of the Floating World* (1886), qui conte le récit de Masuji Ono, artiste déchu qui se remémore sa vie, sa carrière d'artiste, et ses compromissions comme peintre de propagande. Un mode de réticence et de mise au jour graduelle de la culpabilité se met ainsi en place. Selon Paul Veyret, dans son livre intitulé précisément *Kazuo Ishiguro : l'encre de la mémoire*¹, il s'agit ici d'une écriture de la post-mémoire ; Ishiguro n'a pas été témoin de la Deuxième Guerre Mondiale, il affirme d'ailleurs que le Nagasaki de son enfance était un lieu de vie ordinaire pour lui, mais il reste cependant dépositaire du trauma, fasciné par l'oubli et le poids du passé.

L'œuvre la plus célèbre de Kazuo Ishiguro reste sans conteste *The Remains of the Day* (1989), situé cette fois en Angleterre ; le narrateur, Stevens, est un majordome qui contemple avec nostalgie et regrets ses jours passés et constate que son professionnalisme et sa loyauté l'ont empêché de vivre sa vie privée. *The Remains of the Day* a reçu le prestigieux *Booker Prize* et été adapté à l'écran en 1993 par James Ivory, avec Anthony Hopkins et Emma Thompson² dans les rôles principaux, grand succès critique et populaire qui a en retour conforté la popularité du roman. D'une certaine façon, *The Remains of the Day* préfigure l'interrogation sur le clonage, puisqu'il y est déjà question de copie ; le narrateur se construit une identité mimétique, le « gentleman's gentleman », le majordome singeant son maître, qui dérape vers la compromission (lorsque Lord Darlington reçoit des nazis sous son toit, en espérant servir la paix). Walkowitz insiste d'ailleurs sur le rapport obsessionnel au modèle chez Ishiguro: « [he] has written throughout his career about problems of authenticity, comparison and adequation³ ». C'est ce rapport mimétique qui nous intéresse, et qui permet d'éviter de diviser l'œuvre en romans japonais/romans anglais, car les romans questionnant l'anglicité visent à décoloniser tout autant la culture anglaise⁴.

¹ Paul Veyret, *Kazuo Ishiguro : l'encre de la mémoire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

² James Ivory (réal), *The Remains of the Day*, Royaume-Uni et États-Unis : Merchant Ivory Productions, 1993.

³ Rebecca L. Walkowitz, « Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, p. 218.

⁴ La critique tendait à lire au départ Ishiguro sous l'angle de la « world literature » notamment *A Pale View of the Hills* et *An Artist of the Floating World*. Ce terme de « world literature », employé notamment par Pico Iyer (*Tropical Classical: Essays from Several Directions*, New York : Knopf, 1997) néglige l'enracinement culturel, anglais et japonais, de Kazuo Ishiguro en le désignant comme une figure fantomatique du migrant sans patrie. D'autres critiques ont d'ailleurs plutôt choisi d'envisager les oeuvres de l'auteur depuis une perspective

Publié en 2005, *Never Let Me Go* est un roman issu d'une longue gestation. A deux reprises, comme le rappelle David Sexton, Ishiguro a abandonné le projet initial, qui visait à déplacer en Angleterre la hantise du nucléaire :

In 1990, even before starting *The Unconsoled*, Ishiguro had been working on a project called "The Students' Novel," about "these strange young people living in the countryside, calling themselves students where there's no university." There was some kind of strange fate hanging over them, he recalled, that was related to nuclear weapons.

'I thought that they were going to come across nuclear weapons that were being moved around at night in huge lorries and be doomed in some way,' resulting in a life span of thirty, rather than eighty years, he told the *Paris Review*.¹

Il reprend l'idée après *The Unconsoled*, mais finit par écrire *When We Were Orphans* à la place. Ce n'est qu'en 2001 qu'il s'écarte de l'idée du nucléaire, en entendant une émission à la radio : « Around that time, in 2001, there was a lot of stuff about cloning, about stem-cell reasearch, about Dolly the sheep. It was very much in the air [...] I could see a metaphor here ² ». Au lieu du roman qu'on aurait pu attendre sur le nucléaire, c'est bien cette exploration de la biotechnologie (« expression qui, naturelle aujourd'hui, aurait paru un oxymore hier », pour reprendre le mot de Mark Hundayi)³, qui fait de *Never let Me Go* le troisième roman du corpus.

Tout en s'aventurant vers la science-fiction et en s'inscrivant dans la filiation de *Frankenstein* et de *l'Île du Docteur Moreau*, c'est à dire de l'exploration des manipulations du corps et du vivant, le roman reste fidèle à la méthode Ishiguro. Dans ses premiers romans, Ishiguro met en scène une narration de la rétention basée sur un profil psychologique que relève Brian Shaffer en 1998 : « [h]is protagonists employ one or more psychological defense mechanisms – in particular, repression – to keep certain unwelcome memories or intolerable

postcoloniale, en mettant en avant sa critique de l'impérialisme japonais. Cette approche a notamment été formulée par Bruce King, *British and Irish Novel since 1960*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014. Emily Horton rappelle que l'écrivain a grandi et fait ses études en Angleterre, où il vit, et souligne l'ancrage profondément britannique de romans comme *The Remains of the Day* (qui obtint d'ailleurs le Booker Prize) ou *The Buried Giant*, romans qui remettent en question une conception idéalisée de l'anglicité. Quant à *Never Let Me Go*, le cadre est posé dès la lecture de l'épigraphe : « England, Late 1990s », *Never Let Me Go* dépeint une Angleterre à la fois familière et défamiliarisée.

¹ David Sexton, « Introduction », in Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*, Londres : Everyman's Library, 2023, <https://lithub.com/simple-sparse-and-profound-david-sexton-on-kazuo-ishiguros-never-let-me-go/> (consulté le 15 octobre 2023).

² *Ibid.*

³ Mark Hundayi, *Je est un clone : L'Éthique à l'épreuve des biotechnologies*, Paris : Seuil, 2004, p. 21.

desires at bay ¹». On retrouve ce même procédé dans *Never Let Me Go*, narré par Kathy, qui ne révèle sa condition de clone qu'au tiers du roman. Ainsi malgré un postulat qui relève de la science-fiction, il s'agit bien d'un récit de l'intime, particulièrement à même de construire une réflexion éthique, car subjectivée : « [Kazuo Ishiguro] presents ethical dilemmas confronting his characters and asks readers to examine the life strategies explored in the fiction » (Wong 14). Comme le soulignent Cynthia Wong et Mark Jerng², c'est par un effet transdiégétique que le récit implique le lecteur dans une situation éthique, lui laissant la responsabilité de remplir les blancs du texte. Ce que dit l'œuvre de Kazuo Ishiguro, c'est que chaque action, aussi insignifiante semble-t-elle, est dotée d'une importance éthique et politique, ce que Rebecca Walkowitz nomme « unimaginable largeness », syntagme emprunté au texte de *The Remains of the Day*³. Matthew Beedham⁴ proposait en 2010 d'ouvrir la critique de Kazuo Ishiguro à une étude de l'éthique de son œuvre fondée sur une approche cognitive de la narration : c'est ce que nous nous proposons de faire dans cette thèse.

Never Let Me Go a été adapté au cinéma en 2010 (avec Carey Mulligan, Andrew Garfield et Keira Knightley dans les rôles principaux⁵). Depuis, Ishiguro a publié *The Buried Giant* en 2015 et *Klara and the Sun* en 2021 (récit posthumain d'une androïde), et il a obtenu la consécration avec le Prix Nobel de littérature en 2017. Mais *Never Let Me Go* reste l'un de ses romans les plus profonds et qui n'a peut-être pas reçu toute l'attention critique qu'il mérite, comme le suggère Margaret Atwood qui le considère comme le roman d'Ishiguro qu'elle préfère, parce qu'il questionne l'humain et tend un miroir au lecteur :

¹ B.W. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, op. cit., p. 9. Voir aussi Zuzana Fonioková et Monika Fludernik, *Kazuo Ishiguro and Max Frisch, Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Lausanne : Peter Lang, 2015.

² Mark Jerng, « Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2008, vol. 6, n° 2, p. 391.

³ Rebecca L. Walkowitz, « Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature », *NOVEL: A Forum on Fiction*, t 2007, vol. 40, n° 3, p. 235.

⁴ M. Beedham, *The Novels of Kazuo Ishiguro*, op. cit.

⁵ Mark Rimaneck (réal.), *Never Let Me Go*, Royaume-Uni : DNA Films et Film4 Productions, 2010.

Tellingly, two words recur. One is “normal”. The other is “supposed”, as in the last words of the book: “wherever it was that I was supposed to be going”. Who defines “normal”? Who tells us where we are supposed to be going? Such questions are always with us, and become crucial in times of stress.

The people in *Never Let Me Go* aren't heroic; the ending is not comforting. Nevertheless, this is a brilliantly executed book by a master craftsman who has chosen a difficult subject: ourselves, seen through a glass, darkly.¹

Etat de l'art

Le roman de Mary Shelley a connu un succès sans aucune mesure avec les romans de H.G. Wells et Kazuo Ishiguro : il a été réécrit, adapté au cinéma et en série, en bande dessinée, et il a inspiré un univers visuel et fantasmatique omniprésent dans notre culture et nos discours. C'est un mythe littéraire :

The vitality of myths lies precisely in their capacity for change, their adaptability and openness to new combinations of meaning. That series of adaptations, allusions, accretions, analogues, parodies and plain misreadings which follows up on Mary Shelley's novel is not just a supplementary component of the myth; it is the myth.²

Pendant longtemps, pourtant, dans le monde universitaire, *Frankenstein* a été considéré comme un texte mineur, éclipsé par les reprises cinématographiques fondées plus sur l'interprétation de Boris Karloff que sur le récit original. Il faut dire que le genre gothique ne faisait pas partie du canon académique ; il a fallu les travaux de Victor Sage ou de David Punter, et en France, le livre pionnier de Maurice Lévy³, pour que le gothique cesse d'être décrié et relégué à la marge⁴. Pour autant, le roman de Mary Shelley fait alors à peine partie de ce nouveau canon gothique. Même s'il a su créer un archétype majeur, on juge le roman maladroit, une sorte d'avatar du romantisme qui n'est pas parvenu à corriger sa gaucherie,

¹ Margaret Atwood, « My Favourite Ishiguro : by Margaret Atwood, Ian Rankin and More », *The Guardian*, 20 février 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/feb/20/my-favourite-kazuo-ishiguro-margaret-atwood-ian-rankin-sarah-perry>, consulté le 15 octobre 2023.

² Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 4.

³ Maurice Lévy, *Le Roman 'gothique' anglais*, Paris : Albin Michel, 1995.

⁴ Le gothique est, d'après la définition de Fred Botting, une esthétique négative, aussi bien dans sa tonalité et ses choix narratifs (lieux isolés, thème de la persécution, de l'excès et de la transgression, affects négatifs de la terreur et de l'horreur), que parce qu'elle surgit en réaction à la rationalité des Lumières, tout en assimilant et en digérant ses principes modernes. Fred Botting, *Gothic*, Londres : Routledge, 2014.

comme le suggère Harold Bloom : « what makes *Frankenstein* an important book, though it is only a strong flawed novel with frequent clumsiness in its narrative and characterization, is that it contains one of the most vivid versions we have of the Romantic mythology of the self »¹. Le tournant critique vient en 1979 avec l'ouvrage majeur de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, qui impose un véritable canon féminin, en démontrant par exemple la richesse de l'écriture des sœurs Brontë, mais qui réintroduit Mary Shelley plus timidement, « a work ancillary to such established Promethean masterpieces as Shelley's *Prometheus Unbound* and Byron's *Manfred* »².

Dans les années quatre-vingt puis quatre-vingt-dix, on redécouvre le roman. Tout d'abord, il recouvre sa place au sein du canon gothique, avec Fred Botting³ ou David Punter⁴ Chris Baldick⁵ attire l'attention sur la dissémination du motif et son importance historique et culturelle, tandis que John Turney⁶ s'intéresse à la façon dont Mary Shelley a façonné la perception de la science biomédicale dans la culture populaire. En France, l'ouvrage de Jean-Jacques Lecercle⁷ modifie profondément la perception qu'on avait du roman. Il explore la notion de mythe, et fait entrer à nouveau le roman dans la critique universitaire, comme un texte majeur et non plus un roman mineur. Parce que *Frankenstein* opère « la familialisation (la sexualisation) de la conjoncture historique [... et] l'historicisation de la conjoncture familiale (sexuelle) » (Lecercle 75), l'œuvre de Mary Shelley est véritablement un mythe. Le roman de Mary Shelley est désormais reconnu, placé au programme de l'agrégation, et ne cessera plus de susciter l'intérêt critique, d'Hubert Teyssandier⁸, Max Duperray, Gilles Ménégaldo⁹, Jean-Pierre Naugrette¹⁰, Christine Berthin¹¹, à Laurence Talairach¹², pour n'en citer que quelques-

¹ Harold Bloom, *The Ringers in the Tower: Studies in the Romantic Tradition*, Chicago : University of Chicago Press, 1971, p. 122.

² Sandra Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : the Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven : Yale University Press, 1979, p. 221.

³ Fred Botting, *Making Monstrous*, 1991, *op. cit.*

⁴ David Punter, *The Literature of Terror*, Londres : Routledge, 1996.

⁵ Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford : Oxford University Press, 1996.

⁶ Jon Turney, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven : Yale University Press, 1998.

⁷ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France : 1988.

⁸ Hubert Teyssandier, *Cercles infernaux*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

⁹ Gilles Ménégaldo, *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998. Le recueil comprend des articles de Max Duperray, Jean-Jacques Lecercle, Maurice Lévy, Jean-Pierre Naugrette, entre autres.

¹⁰ Jean-Pierre Naugrette, « Préface », Paris : Livre de Poche, 2009.

¹¹ Christine Berthin, « L'Année sans été », in Jean-Pierre Naugrette, Catherine Lanone (dir.), *Le temps qu'il fait dans la Littérature et le arts du monde anglophone*, Paris : Champion, 2020, pp. 43-55..

¹² Laurence Talairach, « Collecting the Materials: Anatomical Practice and the Material Body in *Frankenstein* », in Howard Jackson. *Frankenstein Galvanized. Original 1818 Edition*, Liverpool : Red Rattle Books, 2013, pp.238-48.

uns. L'ouvrage coordonné par Hélène Machinal en 2013 témoigne de la vigueur de la recherche¹.

Dans les pays anglophones, les ouvrages critiques se multiplient également. Le rapport à la science s'intensifie (parmi de nombreux articles et ouvrages, citons *Murdering to Dissect: Grave Robbing, Frankenstein, and the Anatomy Literature* de Tim Marshall)². Une première biographie de Muriel Spark, qui avait déjà tenté de mettre en lumière Mary Shelley³, est rééditée, et avec Marilyn Butler, Ellen Moers⁴ ou Mary Poovey, la question du féminin se renégocie : pour Anne Mellor, le roman s'impose comme « A Feminist Critique of Science ⁵ ». Le roman suscite de nombreuses interprétations psychanalytiques concernant la dynamique relationnelle entre le créateur et sa créature. L'irruption du monstre signifierait alors l'anomalie sexuelle : soit parce qu'elle serait fondée sur une économie du désir autocentrée et narcissique, soit parce qu'il y aurait entre Victor et sa créature une relation de l'ordre de la complétude, de l'alter ego, perverse car incestueuse :

It should be readily apparent that the doppelgänger theme and the thematic emphasis on patterns of sexual perversion—especially incest and homosexuality—are aspects of one another.⁶

En considérant le récit de *Frankenstein* comme l'histoire d'un dispositif de fabrication de l'humain plutôt que comme une fable du double, nous déplaçons légèrement le curseur de lecture pour considérer, comme Eve Kosofsky Sedgwick⁷, que ce qui est en jeu dans le roman, c'est une allégorie de l'homosociabilité plutôt que de l'homosexualité.

On ne cesse d'interroger aussi le rapport à l'histoire, et le rapport à la révolution. J'ai choisi de m'appuyer, parmi les recueils d'articles, sur ceux dirigés par Harold Bloom, le *Cambridge Companion* dirigé par Andy Smith, et bien sûr le *Global Frankenstein* de Carol Davison et de Marie Mulvey Roberts, qui permet de poser aussi la question du rapport à l'Empire et à la mondialisation d'aujourd'hui⁸.

¹ Hélène Machinal, *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

² Anne Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, London : Methuen, 1988, p. 89.

³ Muriel Spark, *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley* [1951], New York : E.P. Dutton, 1987.

⁴ Ellen Moers, « Female Gothic », in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein*, 1979, *op. cit.*

⁵ Tim Marshall, *Murdering to Dissect: Grave Robbing, Frankenstein, and the Anatomy Literature*, Manchester : Manchester University Press, 195.

⁶ David Ketterer, *Frankenstein's Creation: The Book, the Monster, and Human Reality*, Victoria : University of Victoria, 1979, p. 63.

⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press, 2016.

⁸ Harold Bloom (dir), *Mary Shelley's Frankenstein*, New York : Chelsea House, 2007 ; Carol Margaret Davison et Marie Mulvey Roberts (dir), *Global Frankenstein*, Basingstoke : Macmillan, 2018 ; Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016

Comme Mary Shelley, H.G. Wells dialogue avec les évolutions historiques de son époque : les images de pouvoir et de corporalité, omniprésentes dans ses romans scientifiques, reflètent l'idéologie impérialiste britannique, comme le relève Kathryn Hume au sujet de *The Time Machine*¹. L'allusion est flagrante dès le titre de *The Island of Doctor Moreau* : il s'agit d'une prise de pouvoir et de conquête d'un territoire et d'une tentative d'exploitation qui ne s'arrête pas aux ressources naturelles mais tente de prendre possession de l'ensemble du vivant. Si *The Invisible Man* est une fable de l'*homo economicus*, comme le souligne Paul Cantor, *The Island of Doctor Moreau* fait le récit d'un *homo imperator*. Wells s'oppose au *bio-optimism* (la foi dans le progrès croissant de la biologie), il propose un récit de la dégénérescence, publié presque quarante ans après *The Origin of Species* de Charles Darwin ; le danger qui menace l'humain n'est pas seulement celui de la régression à un stade inférieur de l'évolution, puisque le surgissement de la cruauté chez les personnages humains paraît à cet égard plus inhumain que la simple prédation des bêtes, comme le rappelle Gillian Beer².

Darryl Jones souligne que *The Island of Doctor Moreau* n'est pas le roman le plus connu de Wells, c'est un roman qui, dès la première publication, crée un malaise chez les lecteurs de l'époque³, déroutés face à cet usage immoral de la science. John Glendenning, dans un article consacré à l'enchevêtrement de la science et de la littérature dans le roman de Wells, insiste néanmoins sur la richesse de la réception :

The Island of Doctor Moreau (1896) is a richly confused novel, and its complexities and mixed agendas constitute one reason why this remarkable enactment of ideas has received so much and such varied, critical attention. Its generic, psychological, and thematic disorder does not stand out as much as it might, however, because confusion itself—biological, ethical, epistemological—is one of its subjects.⁴

Parmi cette littérature critique, les ouvrages de Roslynn Haynes, Peter Kemp, Franck McConnell, Steven McLean et Patrick Parrinder éclairent sans doute le plus notre

¹ Kathryn Hume, « Eat or be Eaten: H. G. Wells's Time Machine », *Philological Quarterly*, 1990, vol. 69, n° 2, pp. 233-251.

² Gillian Beer, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 122.

³ Darryl Jones, « Introduction », H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Oxford : Oxford World's Classics, 2017.

⁴ John Glendenning, « 'Green Confusion' : Evolution and Entanglement in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* », *Victorian Literature and Culture*, vol.30 n°2, 2002, p. 571.

problématique¹, tout comme les travaux de Paul Cantor, Françoise Dupeyron-Lafay, Laura Otis, Laurence Talairach², ou les articles de Nathalie Jaëck³.

Hasard du calendrier, cette thèse reste à l'orée de la publication attendue de l'édition Norton, éditée par Kimberly Benston, qui ne sortira qu'en janvier 2024.

La critique consacrée à Kazuo Ishiguro s'est en quelque sorte cristallisée autour de *The Remains of the Day*. Beaucoup d'ouvrages qui lui sont consacrés sont antérieurs à 2005. C'est le cas, par exemple, des livres de Lewis Barry, de Brian Shaffer ou de Cynthia Wong⁴, de l'étude de Marc Porée consacrée à *The Remains of the Day*⁵, ou des ouvrages de Paul Veyret et de Claire Davison, qui portent sur la mémoire, la musique et les premiers romans. C'est à cette période que la critique est la plus productive, avant une relative désaffection, la technique d'Ishiguro étant jugée lisse et un peu répétitive par la suite, la critique universitaire lui préférant Zadie Smith ou Ian McEwan. L'intérêt renaît avec *Never Let Me Go*, puis avec le Prix Nobel.

La réception de *Never Let Me Go* est au départ quelque peu mitigée. S'il rencontre un succès certain, les critiques ne sont pas toujours favorables au roman ; en 2011, à la sortie du film, Rachel Cusk maintient toujours sa première réaction, présentant que le roman peut être aussi important que *La Peste* de Camus mais préférant y voir, au lieu de la filiation intertextuelle qui nous intéresse, une sorte de recette de « B-movie » :

¹ Roslynn Haynes, *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, Londres : Macmillan, 1980; Peter Kemp, *H. G. Wells and the Culminating Ape: Biological Themes and Imaginative Obsessions*, Londres : Macmillan, 1982; Frank D. Frank D. McConnell, *The Science Fiction of H. G. Wells*, Oxford : Oxford University Press, 1981; Steven McLean, *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009 ; Patrick Parrinder, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool : Liverpool University Press, 1995.

² Paul Cantor, « The Invisible Man and the Invisible Hand: H.G. Wells's Critique of Capitalism », *The American Scholar*, 1999, vol. 68, n° 3 ; Françoise Dupeyron-Lafay, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté dans *The Island of Doctor Moreau* (1896) : la fin de l'humain ? », *E—rea*, 14.1, 2016, <https://doi.org/10.4000/erea.5554>; Laura Otis, « Howled out of the Country: Wilkie Collins and H.G. Wells re-try David Ferrier », in Anne Stiles (dir.), *Neurology and Literature 1860–1920*, Londres : Palgrave, 2007; Laurence Talairach, « 'Knowledge For its Own Sake is the One God I Worship' : les 'savants fous' dans *Heart and Science* de Wilkie Collins, in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 127-143.

³ Nathalie Jaëck, « Science as Hallucination in Wells's *The Island of Doctor Moreau* », in Nathalie Jaëck, Clara Mallier, Arnaud Schmitt, *Les Narrateurs fous/ Mad Narrators*, Bordeaux : Maison des sciences de l'homme de l'Aquitaine, 2014, pp. 207-222. « Un savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells » in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 147-158.

⁴ Lewis Barry, *Kazuo Ishiguro*, Manchester : Manchester University Press, 2000 ; Shaffer, Brian W. , *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia : University of South Carolina Press, 1998 ; Cynthia Wong, *Kazuo Ishiguro*, Tavistock : Northcote House, 2005.

⁵ Marc Porée, *Kazuo Ishiguro : The Remains of the Day*, Paris : Didier-Erudition, 1999.

It would seem from this description that *Never Let Me Go* is a work of unremitting bleakness and gratuitous sordidity. At the very least the question might be asked what style of literary enterprise this is. It isn't science fiction – indeed its procedures are the very reverse of generic, for there is no analogy at work in the text, which instead labours to produce its iterative naturalism as a kind of sub-set or derivation of our own. In this sense it has more in common with a novel such as Camus's *The Plague*, in which a dystopian but familiar reality dramatises the dilemmas of the age. But the dilemmas of our age are not really those of Ishiguro's dystopia: vainglorious science, meddling with the moral structure of life, is a kind of B-list spook whose antics have yet to offer any substantial intellectual or practical challenge to the populace.¹

Reste que le roman recrée l'événement, et l'intérêt critique. En 2010, Sean Matthews et Sebastian Groes publient *Kazuo Ishiguro : Contemporary Critical Perspectives*², et Brian Shaffer et Cynthia Wong un recueil d'entretiens³, et de nombreux articles sont dès lors consacrés à *Never Let Me Go*⁴. On retiendra surtout ici ceux de Tiffany Tsao, Bruce Robbins, Rosmary Rizq, Mark Jerng, Molly Clark Hillard, Sylvie Maurel ou Hélène Machinal⁵. Dans *Never Let Me Go*, la copie est génétique puisque les personnages principaux sont des clones. Ils ne connaissent ni leur modèle génétique (qu'ils nomment des « possible »), ni les laboratoires ou les politiciens responsables de l'institutionnalisation du clonage et du pillage d'organes. La quête de leurs origines et leur tentative d'échapper à leur mise à mort programmée s'avèrent deux impasses. Le roman interroge bien sûr les inquiétudes

¹ Rachel Cusk, « Rereading *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro », *The Guardian*, 29 Janvier 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/jan/29/never-let-me-go-kazuo-ishiguro> (consulté le 15 octobre 2023).

² Sean Matthews et Sebastian Groes, *Kazuo Ishiguro : Contemporary Critical Perspectives*, Londres : Continuum, 2010.

³ Brian W. Shaffer, Cynthia Wong, *Conversations with Kazuo Ishiguro*, Jackson : University Press of Missouri, 2008.

⁴ Daniel Marchalik, Ann Jurecic, « Kazuo Ishiguro's Uncanny Science », *The Lancet* 387, 2016. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(16\)30085-X](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(16)30085-X) ; J.H. De Villiers, M. Slabers, « *Never Let Me Go* : Science Fiction and Legal Reality », *Literator*, vol. 32, n°3, pp. 85-104 ; Carole Guesse, « *Never Let Me Go* as a Bildungsroman », *ANGLICA* 25.1, 2016, pp. 156-169 ; Guo Wen, « Human Cloning as the Other in Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Comparative Literature and Culture* 17.5, 2015, 1-7 ; Virginia Yeung, « Mortality and Memory in Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Transnational Literature* vol. 9 n°2, 2017, 1-13.

⁵ Molly Clark Hillard, « *Never Let Me Go*: Cloning, Transplanting, and the Victorian Novel », *Journal of Narrative Theory*, Vol 49 n°1, Winter 2009 ; Bruce Jennings, « Biopower and the Liberationist Romance », *The Hastings Center Report*, 2010, vol. 40, no 4, pp. 16-20 ; Mark Jerng, « Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2008, vol. 6, n° 2 ; Hélène Machinal, « From Behind the Looking-Glass: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* and Beyond », *Ebc* 37, 2009, pp. 115-126 ; Sylvie Maurel, « Grieving for the Subhuman in *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro », in Jean-Michel Ganteau, Susana Omega (dir), *The Poetics and Ethics of (Un)Grievability in Contemporary Anglophone Fiction*, London: Routledge, 2022, pp. 187-203 ; Rosemary Rizq, « Copying, Cloning and Creativity: Reading Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The British Journal of Psychotherapy*, 2014, vol. 30, no 4, p. 517-532 ; Bruce Robbins, « Cruelty is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go* », *NOVEL : a Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, p. 298-302 ; Tiffany Tsao, « The Tyranny of Purpose: Religion and Biotechnology in *Never Let Me Go* », *Literature and Theology*, 2012, vol. 26, no 2, pp. 214-232.

bioéthiques, qu'explore Arne de Boever¹ dans son ouvrage *Narrative Care*, telles que le trafic d'organes, mais également l'évolution de nos sociétés vers une « banalisation de l'atrocité » dans un contexte de dérégularisation croissante des échanges, de dématérialisation des informations (ce que Donna Haraway nomme « informatics of domination ²») et d'une montée de l'individualisme qui confine à la cruauté, comme le note Bruce Robbins³.

Le roman de Kazuo Ishiguro intègre la notion de patrimoine génétique et c'est bien la « réplique » des clones qui est à l'œuvre ici. Tandis que Bruce Jennings aborde le dispositif dystopique en jeu dans la diégèse du roman du point de vue de l'hétérotopie, en comparant Hailsham à l'asile psychiatrique du film de Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962)⁴, et qu'Emily Horton propose une lecture croisée des romans de Kazuo Ishiguro, Graham Swift et Ian McEwan pour mettre en avant une « fiction de la crise » aux prises avec l'avènement d'un libéralisme biopolitique⁵, nous cherchons dans cette thèse à suivre ces traces du biopouvoir, au prisme de la science-fiction gothique.

La Copie : première approche sémantique

Durkheim rappelle que le corps est considéré en occident comme un « facteur d'individuation ⁶». Comment alors envisager la réplique artificielle d'un individu ? Où se situe le « je » dans un corps dédoublé ? Est-ce que, comme le dit Mark Hunyadi, « Je est un clone ⁷ » ? Si les individus originaux ont une histoire, un passé, une parenté, leurs copies se voient privées de cet environnement ; or ce déchirement est une source de discordance.

¹ Voir Arne De Boever, *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*, Londres : Bloomsbury, 2013, et Dana Och, Kirsten Strayer, *Transnational Horror Across Visual Media*, Routledge 2013.

² Donna Jeanne Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, Londres : Free Association Books, 1991.

³ Bruce Robbins, « Cruelty is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go* », *NOVEL : a Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, p. 298-302.

⁴ Bruce Jennings, « Biopower and the Liberationist Romance », *The Hastings Center Report*, 2010, vol. 40, n° 4, p. 16-20.

⁵ Emily Horton, *Contemporary Crisis Fictions: Affect and Ethics in the Modern British Novel*, New York : Palgrave Macmillan, 2014.

⁶ Émile Durkheim, « La famille conjugale » in *Textes. 3: Fonctions sociales et institutions*, Paris : Les Editions de Minuit, 2009. Comment penser, par exemple, l'authenticité du récit de la créature, qui est enchâssé dans ceux de Victor et de Walton ? Pour Jean-Jacques Lecercle, cette structure forme une chaîne d'interpellation, comme une répétition d'une pulsion de mort qui contamine progressivement les trois narrateurs depuis l'histoire du monstre située au centre du roman.

⁷ Mark Hunyadi, *Je est un clone: L'Éthique à l'épreuve des biotechnologies*, Paris : Seuil, 2004.

Il faut mentionner d'emblée, pour définir la Copie, la parenté intertextuelle entre les récits de la Copie et les récits de création que sont le mythe de Prométhée et le mythe du Golem. Prométhée, qui prête son nom au sous-titre de *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, apparaît sous différents visages dans la mythologie antique. Puni par Zeus pour avoir dérobé le feu des dieux et l'avoir transmis aux hommes, il est enchaîné à un rocher et condamné à se faire dévorer, tous les jours, le foie par un aigle. Une autre version du mythe de Prométhée mentionne la création de l'homme, qui aurait été façonné dans l'argile, ce qui n'est pas sans évoquer le récit de la création d'Adam, figurant d'ailleurs dans l'épigraphe de Frankenstein, avec le vers miltonien :

Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me man? Did I solicit thee
From darkness to promote me?

L'homme d'argile c'est aussi la légende du golem, dans laquelle on retrouve le topos du pouvoir magique de la connaissance, puisque c'est le mot sacré qui anime ce protecteur du peuple juif. Il y a là une autre forme de parenté avec la Copie : le golem n'est convoqué que pour accomplir la tâche pour laquelle on lui a donné la vie, et le magicien le somme de retourner à l'inertie une fois sa mission accomplie. Cependant, la réinterprétation de ces récits à l'époque moderne signifie qu'ils sont profondément sécularisés : le golem n'est qu'un lointain cousin, et la référence à Adam dans *Frankenstein* côtoie celle de Satan, l'ange rebelle. Si on peut lire *Never Let Me Go* comme l'appropriation des prérogatives divines par une humanité pêchant par orgueil, comme le fait Tiffany Tsao¹, il faut pourtant en revenir à l'humain, puisque ce qui se joue, c'est avant tout un dilemme éthique qui interroge notre humanité. La copie, c'est une forme de création, mais vidée de sa substance sacrée, de telle sorte qu'il ne subsiste plus que l'absurde et l'injustice d'une vie de misère et d'abandon. La science remplace la religion : « ceci tuera cela », pour reprendre les mots de Victor Hugo.

Le récit de la Copie s'inspire de ces mythes, mais pour les réactualiser dans un contexte scientifique. Il sera question, dans le cadre de cette thèse, d'une copie issue de la science, qui mime l'humain, mais qui reste profondément organique (par opposition à l'automate, au robot, à l'androïde). Cela a souvent été compris comme la manifestation de l'abîme spirituel qui sépare le savoir technique de la connaissance éthique et de la sagesse : « [s]cience is

¹ Tiffany Tsao, « The Tyranny of Purpose: Religion and Biotechnology in *Never Let Me Go* », *Literature and Theology*, 2012, vol. 26, n° 2, p. 220.

alloted the place of the monster-maker, the antithesis of all that is valued as eternally human ¹». Dominique Lecourt évoque cette interprétation du roman de Mary Shelley comme une riposte conservatrice à la froide rationalité de la pensée des Lumières, qui réinstaurerait la tradition de l'alchimie par la réécriture des mythes de Prométhée et de Faust, tout en suggérant qu'on puisse lire le sous-titre du roman de façon ironique, par allusion au « Prometheus Unbound » à venir de Percy Shelley, représentant de la révolte contre le châtement inique ².

On ne doit peut-être pas lire le motif de la Copie comme le signe d'un simple avertissement technophobe au sujet des dangers de la science expérimentale. Comme Chris Baldick (1987), Jane Goodall³, et Jon Turney (1998), nous nous refusons à voir uniquement dans ces romans une fable manichéenne de l'*hubris* techniciste de l'homme qui diaboliserait la science. : « [t]he Frankenstein script, in its most salient forms, incorporates an ambivalence about science, method and motive, which is never resolved ⁴ ». C'est pourquoi nous considérons qu'il faut donner à l'histoire des sciences une place de choix dans notre étude, comme le fait Jon Turney dans *Frankenstein's Footsteps*. Comme l'explique Jean-Jacques Lecercle, ce que les épisodes de délire de ces personnages traduisent, ce n'est pas une condition psychiatrique clinique, mais la cristallisation d'une contradiction historique et scientifique, correspondant à ce qui relève d'un événement (au sens de Badiou) :

¹ Fred Botting, *Making monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*, Manchester : Manchester University Press, 1991, p. 3 ; on peut aussi se référer à l'ouvrage d'Andrew Tudor qui qualifie ce complexe de Frankenstein de « knowledge narrative » (*Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford : Cambridge : Blackwell, 1989).

² Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson : Synthelabo, 1996.

³ Jane R. Goodall, « Electrical Romanticism » in Christa Knellwolf King et Jane R. Goodall (dir), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot : Ashgate, 2008, pp. 117-132.

⁴ Jon Turney, *Frankenstein's footsteps: science, genetics and popular culture*, New Haven : Yale University Press, 1998, p. 35.

Frankenstein reste un texte des Lumières, qui inscrit la contradiction entre la science nouvelle contemporaine de la révolution bourgeoise et le dogme religieux encore lié à l'ancien régime féodal. Dans cette situation historique et fictionnelle, le savant n'est pas fou, il le devient parce que l'acuité de la contradiction a des conséquences affectives sur ceux qui les subissent ; folie profondément raisonnable et donc temporaire, et il suffit à Victor de quelques mois pour reprendre ses esprits.¹

Ce qui est vrai à propos de *Frankenstein* nous semble l'être tout autant à propos de Moreau², qui semble pourtant bien mieux incarner le stéréotype du savant-fou, comme le note Nathalie Jaëck. Dans sa lecture du roman de Wells, elle suggère que le véritable fou du récit n'est pas tant Moreau que Prendick, comme semble le dire la préface fictionnelle et comme le manifesteraient les ellipses temporelles et les effets de déstabilisation du réel des dernières pages :

Dès lors que l'identité du narrateur n'est plus assurée, le récit causal, linéaire, cohérent et indubitable tel que le roman réaliste le conçoit s'avère inopérant, impropre à rendre compte de la fragmentation et de la multiplicité du réel.³

Nous préférons lire ces pages qui encadrent le roman comme un dispositif générique, celui du fantastique/gothique prompt à créer une stratégie de double lecture du récit (« thétique » ou « antithétique » selon le mot de Rosemary Jackson) afin de suggérer la confusion entre l'expérience rationnelle et l'expérience surnaturelle du monde. Nathalie Jaëck explique également que le roman traduit le sentiment d'angoisse que le bouleversement épistémique produit par la thèse de Darwin a suscité dans la société britannique. Pour Steven McLean (2009), si le roman de Wells réinvente le trope de l'*overreacher*, il le transpose surtout dans le contexte scientifique (le darwinisme) et politique (l'impérialisme britannique) de son époque. Pour revenir à l'interprétation de Jean-Jacques Lecercle, il nous semble que Moreau, comme Victor, représente le sujet témoin d'un renversement paradigmatique stupéfiant. Si Edward Prendick semble fou à son retour à Londres, ce n'est pas qu'il est fou, c'est qu'il a fait l'expérience d'un événement radical qui lui a donné à voir ce que la société victorienne n'était pas prête à voir, c'est-à-dire la trace animale présente en l'humain.

¹ Jean-Jacques Lecercle, « Généalogie de l'archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? » dans Hélène Machinal (ed.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 36.

² Frank McConnell inscrit le docteur Moreau dans la lignée des « mad scientists » et de Victor *Frankenstein* (Frank McConnell 98).

³ Nathalie Jaëck, « Un savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells » in Hélène Machinal (dir), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Nous sommes là dans le registre du gothique, qui, comme l'a montré Jack Halberstam, s'empare de l'expérience charnelle, rend plus perméables les corps, plus poreuses les enveloppes épidermiques :

Skin houses the body and it is figured in Gothic as the ultimate boundary, the material that divides the inside from the outside. The vampire will puncture and mark the skin with his fangs, Mr. Hyde will covet white skin, Dorian Gray will desire his own canvas, Buffalo Bill will covet female skin, Leatherface will wear his victim's skin as a trophy and recycle his flesh as food. Slowly but surely the outside becomes the inside and the hide no longer conceals or contains, it offers itself up as text, as body, as monster. The Gothic text, whether novel or film, plays out an elaborate skin show.¹

En termes de filiation, faire une copie, c'est enfanter un monstre, c'est une aberration des principes de la reproduction et de la vie. Ces récits opèrent un renversement des principes biologiques, puisque ce sont les hommes qui donnent naissance *ex-utero* à leurs créatures.

Pour autant, la copie n'est pas non plus de l'ordre de la sélection naturelle, car cette dernière est indissociable d'une forme de reproduction, qu'elle soit naturelle ou artificielle, et du règne foisonnant du vivant, tandis que la copie appartient au monde stérile du laboratoire et implique une simple duplication du matériel organique original. Non seulement elle est éminemment artificielle, mais elle implique une réelle « fabrication » de l'individu. Elle correspond donc à une forme de dénaturalisation de la figure du monstre, qui coïncide avec le glissement de la monstruosité dans le champ moral, juridique et médical, qu'observe Michel Foucault :

La figure du criminel monstrueux, la figure du monstre moral, va brusquement apparaître, et avec une exubérance très vive, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Elle va apparaître dans des formes de discours et pratiques extraordinairement différentes. Le monstre moral éclate, dans la littérature, avec le roman gothique, à la fin du XVIIIe siècle.²

Ce qui est en jeu ici, et depuis le XVIIIe siècle, c'est avant tout l'émergence de ce que Foucault nomme les « technologies positives de pouvoir » visant à normaliser, par des pratiques disciplinaires, les comportements humains. Le monstre moderne, c'est celui qui rompt le contrat social, soit « par abus de pouvoir » ; soit parce qu'il ne se conforme pas aux attentes sociales : c'est le « monstre d'en dessous » (Foucault 1974-1975, 92), la brute, l'infra-humain.

¹ Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham : Duke University Press, 1995, p. 7.

² Michel Foucault, *Les anormaux* (1974-1975), Paris : Gallimard, 1999, p. 69.

La Copie est un avatar humain qui concentre en elle-même tout ce contre quoi l'humain se définit. Elle traduit une réalité psychique qui trouve sa source dans les angoisses profondes que décrit Julia Kristeva, mais également dans les injonctions contradictoires de la société. Autrement dit, ce qui est jugé anormal est déshumanisé, consciemment ou non, dans un geste de marginalisation, comme le décrit Thierry Hoquet :

La déshumanisation est une chute au sein de l'humanité, c'est une dégringolade, un déclassement qui connaît des degrés, faisant naître, par voie de comparaison, le « presque » du « presque-humain ». L'humain se vit toujours au risque d'être en excès ou en défaut, par rapport à une norme, à des attentes, tacites ou formulées, qu'on exprime pour soi ou que le regard des autres se charge de nous rappeler.¹

La Copie met en exergue la contradiction ontologique dans le surgissement de personnages créés à l'image de : prototypes posthumains, individus issus de l'assemblage post-mortem de morceaux de cadavres, de l'hybridation de membres et organes animaux selon un schéma anatomo-physiologique de l'homo sapiens, ou du clonage d'un échantillon ADN. Ce que je propose ici, c'est d'envisager l'inhumain plutôt que le monstre, c'est-à-dire que ce n'est pas seulement la psyché du lecteur qui est mis en danger par cette chaîne d'interpellation, mais ses propres certitudes ontologiques. C'est pourquoi, comme le propose Susan Tyler Hitchcock, j'emploierai les deux termes de « monstre » (« expressing horror ») et de « créature » (« expressing identification and even compassion ²»), avec une préférence pour ce second terme, qui exprime mieux que le premier le dispositif de subordination biopolitique qui entre en jeu. De même, on insistera sur le *possible*, nom donné dans *Never Let Me Go* à l'individu qui a pourvu la souche ADN à partir de laquelle ils ont été clonés, et qui n'est pas l'horizon de leur existence, puisqu'ils n'ont pas d'avenir, mais la trace d'un passé entaché par l'incertitude.

Le propos de la thèse, sans prétendre que la « Copie » représente un genre littéraire à part entière, c'est de mettre en évidence sa spécificité. En optant pour le terme de « motif narratif », j'ai voulu insister sur les particularités des romans étudiés, qui ne se limitent pas seulement à l'apparition de certains personnages-types (agents de l'intrigue), ou lieux-cadres (*settings*). J'ai aussi choisi de considérer la copie comme un véritable personnage conceptuel, qui mérite donc une majuscule.

¹ Thierry Hoquet, *Les Presque-humains: Mutants, cyborgs, robots, zombies et nous*, Paris : Éditions du Seuil, 2021, p. 129.

² Susan Tyler Hitchcock, *Frankenstein: a cultural history*, New York : Norton, 2007, p. 12.

Méthode critique

La méthode critique adoptée se veut plurielle. L'approche relève bien sûr en premier lieu de la narratologie et de l'analyse de discours, à partir de Gérard Genette¹, Roland Barthes², ou Umberto Eco³, mais aussi de Bakhtine⁴. La remise en cause du point de vue du créateur s'effectue à travers les choix de focalisation des trois romans étudiés, et le genre des textes devient hybride. Le texte se fait palimpseste, invitant au repérage intertextuel, à la lumière de Genette ou Dimock⁵.

Si le gothique reste un fil conducteur, il convient de cerner plus précisément la spécificité de chaque roman, pour mieux comprendre leur contexte de production, leur perspective socio-culturelle et la fonction de l'étrange dans ces récits. Comme Fred Botting, nous lisons *Frankenstein* au prisme des enjeux philosophico-politiques de son temps :

Pervaded by the political, philosophical, aesthetic and scientific issues of its time and set in the eighteenth rather than the fifteenth century, the novel has few, though important, traces of older gothic elements. (Botting 93)

La thèse s'inspirera donc aussi des « *cultural studies* ». On s'intéressera notamment à certains axes de recherche issus de ce champ de recherche et au carrefour de plusieurs disciplines, comme les *body studies* ou les *medical humanities*, qui empruntent leurs méthodes et objets d'études à l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la bioéthique, la médecine ou encore la littérature, pour faire émerger de nouveaux discours et de nouvelles pratiques autour du corps, de la santé et du vivant. L'ouvrage d'Anne Whitehead⁶ sera notamment un point de départ pour mettre en perspective la thématique bio-médicale de *Never Let Me Go* en interrogeant les notions de soin et d'empathie narrative. En effet, seule une approche intersectionnelle permet de rendre compte de toute la complexité des relations de domination en jeu dans le récit de la Copie.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

² Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.

³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Editions du Seuil, 1979.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 2006.

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987 ; Wai Chee Dimock, « A Theory of Resonance », *PMLA*, vol.112 n°5, pp. 1060-1071.

⁶ Anne Whitehead, *Medicine and Empathy in Contemporary British Fiction: An Intervention in Medical Humanities*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017.

On se souvient que pour Michel Foucault, l'anatomo-clinique du dix-neuvième siècle, c'est l'intrusion de la mort dans la pratique médicale, l'examen non seulement de la santé contre la maladie, mais aussi de la vie dans l'anticipation de la mort :

Le XIXe siècle parlera avec obstination de la mort : mort sauvage et châtrée de Goya, mort visible, musclée, sculpturale chez Géricault, mort voluptueuse des incendies chez Delacroix, mort lamartinienne des effusions aquatiques, mort de Baudelaire. Connaître la vie n'est donné qu'à un savoir cruel, réducteur et déjà infernal qui la désire seulement mort. Le regard qui enveloppe, caresse, détaille, anatomise la chair la plus individuelle et relève ses secrètes morsures, c'est ce regard fixe, attentif, un peu dilaté, qui, du haut de la mort, a déjà condamné la vie.¹

Non seulement l'hybridité de la créature (humaine et non-humaine à la fois) en fait le personnage idéal pour outrepasser la binarité vie-mort, mais, comme le souligne ici Foucault, c'est aussi le regard du savant qui la chosifie. Nous verrons que la Copie est l'objet d'une tyrannie du regard : regard discriminatoire de Felix De Lacey dans *Frankenstein*, regard infanticide de Victor devant sa deuxième créature², regard perçant et insensible d'un docteur Moreau maniant le scalpel, regard horrifié et saisi par l'abjection de Madame face aux clones. Aux yeux des représentants de la connaissance et du pouvoir, la Copie est toute offerte. Elle subit l'expérience du régime de surveillance du panoptique, toujours vue et contrainte d'intérioriser les règles et les normes d'une culture qui ne cesse de l'exclure³.

La créature est toujours au point de partage entre l'humain et le non-humain, et met ainsi en évidence le fossé social et philosophique qui sépare la norme de l'anomalie, du pathologique et du marginal. Il sera donc nécessaire en troisième partie d'aborder les *gender studies*, les études féministes, postcoloniales et queer ou encore les *disability studies* pour percevoir la portée métaphorique des romans étudiés, c'est-à-dire un discours sous-jacent dénonçant la violence de la discrimination à l'égard des minorités, et d'un système de domination oppressif allant jusqu'à l'exploitation et la déshumanisation des franges les plus marginalisées de la société. La Copie exprime ainsi, sous la forme fictionnelle et à travers le genre gothique, ce que Edward Said nomme « l'Oriental » :

¹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris : Presses universitaires de France, 2017, p. 238.

² Réciproquement, Peter Brooks note les pulsions scopophiles qui animent le monstre et le poussent à subtiliser le médaillon de William dans une réécriture de *Caleb* de William Godwin (Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge : Harvard University Press, 1993, pp. 81-106).

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.

Along with all other peoples variously designated as backward, degenerate, uncivilized, and retarded, the Orientals were viewed in a framework constructed out of biological determinism and moral-political admonishment. The Oriental was linked thus to elements in Western society (delinquents, the insane, women, the poor) having in common an identity best described as lamentably alien. Orientals were rarely seen or looked at; they were seen through, analyzed not as citizens, or even people, but as problems to be solved or confined or—as the colonial powers openly coveted their territory—taken over.¹

Comme l'Oriental, la Copie est une fabrication qui s'inscrit dans une dynamique de domination et d'aliénation. Elle n'est pas seulement le résultat d'un processus de création, mais une projection de ce contre quoi se définit l'humain hégémonique, et qu'il exploite à ses propres fins. Pour le dire en des termes postcoloniaux, elle est au créateur ce que la marge est au centre.

Pour autant, on a le sentiment que quelque chose échappe au discours critique, à la connaissance, comme si aucune thèse ne pouvait en faire le tour. Dans sa préface à l'édition du Livre de Poche de *Frankenstein*, Jean-Pierre Naugrette note que la culture de la créature, loin de lui permettre d'accéder à la reconnaissance sociale, devient au contraire un nouvel obstacle à son intégration sociale :

L'excès de savoir, sorte d'*hubris* héritée de la tragédie grecque, pousse au crime si le sublime de la connaissance est méconnu en ce monde : ce tueur en série, l'un des tout premiers dans l'histoire de la littérature et du cinéma, serait paradoxalement moins inquiétant s'il était moins cultivé. C'est bien sa culture extrême qui, loin de l'aider à s'intégrer dans la société, contribue à l'exclure puisqu'elle nourrit son ressentiment envers les hommes.²

Prise dans un système structurel qui lui prescrit la place d'un *homo sacer*, la créature n'est effectivement pas dans la situation qui lui permettrait de s'accaparer les prérogatives d'un savoir-pouvoir : son éducation livresque et ses compétences rhétoriques ne peuvent que la marginaliser davantage tout en lui faisant connaître l'injustice humaine. Quant à l'île du docteur Moreau, elle forme toute entière un appareil de surveillance, de contrôle et de pouvoir :

¹ Edward W. Said, *Orientalism*, Londres : Penguin, 2003, p. 207.

² Jean-Pierre Naugrette, préface à Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Paris : Librairie générale française, 2008, p. 26.

For that, at its heart, is what Moreau's island really is: a landscape of total domination, total pain, and total, brutal irrationality masquerading as the natural order of things, the true state of affairs. (McConnell 92)

Qui plus est, l'intrusion et la non-réciprocité de cette dynamique entre créateur et créature dépasse largement les limites du champ de la perception et de la connaissance.

Lors du colloque « Biopouvoir en culture de l'écran », co-organisé par Hélène Machinal et Sylvie Bauer, et qui s'est tenu à Rennes le 30 septembre et le 1^{er} octobre 2021, Pierre Cassou-Noguès, philosophe et professeur à l'Université Paris 8, explorant la façon dont la technologie, notamment les TIC, transforment l'expérience humaine, remarquait qu'on peut envisager la non-réciprocité optique (voir sans être vu), que nous permettent d'ailleurs tout un panel d'outils audiovisuels, mais pas celle de la non-réciprocité haptique (toucher sans être touché), étant donné le caractère nécessairement immédiat et direct du sens du toucher. Il notait qu'on ne trouve pas d'homme intangible en science-fiction quoique l'homme invisible soit un motif classique (on pense bien sûr à H.G. Wells). Il y a bien quelque chose de cet ordre-là, une forme de panhaptique, quoiqu'au sens figuré, dans les romans de la Copie : la créature, c'est l'être qu'on touche, qu'on exploite, qu'on traverse jusqu'au pillage de ses organes, et qui pourtant ne peut jamais être en contact qu'avec ses propres pairs, qui ne parvient jamais à toucher (au sens propre et figuré) celui qui la rejette. C'est cette intrusion au cœur de la vie par l'instance du savoir et du pouvoir que représente le créateur qui cristallise au cœur du récit de la Copie les enjeux de la biopolitique :

Pour la première fois sans doute dans l'histoire, le biopolitique se réfléchit dans le politique ; le fait de vivre n'est plus ce soubassement inaccessible qui n'émerge que de temps en temps, dans le hasard de la mort et sa fatalité ; il passe pour une part dans le champ de contrôle du savoir et d'intervention du pouvoir.¹

C'est l'intouchable qui vient toucher le lecteur.

Ces tensions impliquent aussi nécessairement une part de désir, de fantasme, d'étrangeté. C'est pourquoi les concepts de « *Female Gothic* », de littérature paraxiale (Rosemary Jackson) ou de « *Gothic science fiction* » pour explorer l'étrangeté de la créature comme représentation de « self as other ² », de cette « part that turns against the whole ³ » qui permet de comprendre que la créature n'est pas simplement le *Doppelgänger* de son créateur. Le gothique est par ailleurs dans ses fondements le genre idéal pour exposer les pulsions

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 2014, p. 187.

² Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Londres : Routledge, 2003, p. 102.

³ Manuel Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester : Manchester University Press, 1990, p. 142.

conservatrices d'une société qui fabrique des monstres pour mieux les éliminer, comme le rappellent Jerrold Hogle¹ et Sara Wasson et Emily Alder :

The Gothic mode is not inevitably a disguised rendering of repressed fantasy; on the contrary, it can accompany attempts to resist dominant narratives of normative obedience and constraint.²

Les récits de la copie transforment et subvertissent les codes du gothique pour contraindre leurs lecteurs à faire l'expérience-choc de l'horreur et de l'abjection que produisent les structures de pouvoir totalisantes, normatives et discriminantes de nos sociétés modernes³.

Enfin, comme Nancy Katherine Hayles⁴, Donna Haraway (1991) ou Cary Wolfe⁵, on est inévitablement guidé vers l'inconciliabilité entre les valeurs traditionnelles de l'humanisme que sont l'autonomie, l'exception humaine ou la maîtrise de la nature, et un autre portrait de l'humanité que dressent ces récits. On y découvre une identité humaine poreuse ou s'immisce des hybridités animales et où les relations interdépendantes entre les êtres triomphent de l'individualisme. Cette hybridation, plus que jamais, passe par le corps. Nous suivons ici l'exemple d'Isabelle Boof-Vermesse, Matthieu Freyheit et Hélène Machinal :

Notre moment assiste à la réintroduction du corps dans le posthumain, trop souvent vu comme un progrès vers la dématérialisation, comme un « adieu au corps » qui reprendrait en substance certaines réminiscences religieuses du mépris pour la chair ; on revient à la présence après d'être perdus dans le vertige de ce que Katherine Hayles appelle les « signifiants flottants » qui permettent de transmettre l'information indépendamment du support, y compris le corps humain.⁶

La Copie offre ainsi la possibilité de créer de nouveaux modes d'empathie, en invitant le lecteur à s'identifier à des personnages qui échappent à la définition évidente de l'humain :

¹ Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 13.

² Sara Wasson et Emily Alder (eds.), *Gothic science fiction 1980 - 2010*, Liverpool: Liverpool University Press, 2011, p. 15.

³ Victor Sage fait remonter les racines culturelles du gothique aux développements de la culture libérale et individualiste qu'a favorisé la tradition protestante (Victor Sage, *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Basingstoke : Macmillan, 1988).

⁴ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago : University of Chicago Press, 1999.

⁵ Cary Wolfe, *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago : The University of Chicago Press, 2013.

⁶ Isabelle Boof-Vermesse, Matthieu Freyheit et Hélène Machinal (dir), *Hybridités posthumaines : Cyborgs, mutants, hackers*, Paris : Orizons, 2018, p. 10.

As she illuminates the aspects of our own lives that are less than fully human, identifying with Kathy generates a new aesthetics of empathy for a posthumanist age.¹

Plan de la thèse

La première partie sera consacrée aux matrices du roman de la Copie, matrice intertextuelle d'abord, puisque le récit de la Copie fonctionne comme une opération d'emprunts et de copies, et le récit comme un corps composite ; matrice scientifique ensuite, puisque le récit reflète les préoccupations techno-scientifiques de son époque, et l'évolution diachronique de la science (du galvanisme au darwinisme au clonage) ; matrice spatiale enfin, puisque le récit s'articule autour de lieux clos, qu'on envisagera sous l'angle du chronotope.

Dans une seconde partie, nous explorerons le motif de la Copie comme parabole fictionnelle du rapport à l'altérité. Tandis que l'exploitation du corps même des créatures est le signe d'un rapport honteux à la chair, l'enveloppe corporelle de la peau se présente comme l'espace liminaire d'une porosité identitaire qui met à mal l'individualité de la Copie, et, à travers elle, de l'humain. La créature fait l'expérience de la douleur et de la vulnérabilité, et recourt au récit pour se préserver de la mort.

Le chapitre 5 explore l'altérité psychique ; nous convoquerons les concepts d'inquiétante étrangeté (Sigmund Freud) et d'abjection (Julia Kristeva) pour mieux comprendre la façon dont ces romans créent des effets d'étrangeté afin de troubler les catégories du familier et de l'altérité. Toute tentative d'individuation et d'expression du désir est mise en échec puisque la Copie est vouée à l'aliénation dans l'épreuve du miroir (Lacan).

Le sixième chapitre interprète cette expérience spéculaire, dans une perspective philosophique et politique, à travers une lecture foucauldienne des romans. Nous verrons que les stratégies de focalisation et les interactions scopiques entre les personnages participent d'un jeu d'humanisation/déshumanisation des créatures. La fabrication du monstre est aussi une fabrication d'un système de contrôle total du savant dans un jeu de savoir-pouvoir. Face à la violence institutionnelle des structures économiques et sociales, les romans de la Copie dénoncent les discours de compassion feinte et proposent à la place une pratique de la vulnérabilité, qui passe notamment par une éthique interpersonnelle que facilite le récit.

¹ Shameem Black, « Ishiguro's Inhuman Aesthetics », *MFS Modern Fiction Studies*, 2009, vol. 55, n° 4, p. 803.

La dernière partie de cette thèse interroge cette vulnérabilité et propose une lecture critique, socio-historique et philosophique de l'humain et de sa remise en question par les romans du corpus. Dans le septième chapitre, nous verrons que ces récits coïncident avec une triple crise historique, sociale et métaphysique du sujet humain et de l'individu. Par l'intermédiaire de ces récits gothiques, on s'interroge sur la place marginale et subalterne à laquelle sont reléguées les personnes non-valides, racisées et les minorités sexuelles. Mais à l'ère de la surconsommation, le paradigme original/copie n'a peut-être plus lieu d'être, ce qui remet en question le principe d'authenticité.

Face à ces enjeux historiques, sociaux et civilisationnels, la Copie met en scène la temporalité manquée de la vie humaine et l'urgence du récit, objets du chapitre huit. En effet tous ces romans proposent une narration à retardement qui se constitue comme un objet mémoriel, face à l'évolution ou à l'archivage des échanges numériques. Ce qui se profile ce n'est pas seulement l'obsolescence de l'humain en tant qu'individu mais également en tant qu'espèce, comme le montre le processus de sélection artificielle au cœur de l'intrigue.

Le dernier chapitre de la thèse est consacré à la mise en examen de l'idéologie humaniste et anthropocentriste hégémonique, et aux alternatives que nous proposent ces romans. Il apparaît clairement à la lecture de ces récits qu'il est de plus en plus difficile d'affirmer avec certitude qu'il y a bien une essence de l'homme, et encore moins que cette essence justifie l'entreprise de conquête technologique de la nature, du vivant, voire de la mort. Les romans de la Copie offrent une leçon d'humilité à l'orgueil humain et nous permettent de repenser notre identité. Percevoir en nous-même la part d'inhumain (d'animal, d'objet, de minéral ou de végétal) pourrait nous permettre de véritablement habiter le monde en accueillant les possibles de l'existence et en occupant une place plus harmonieuse dans notre environnement...

PREMIERE PARTIE
MATRICES

Hélène Machinal propose de considérer *Frankenstein* comme la pierre de touche de la construction d'un mythe, et le romantisme comme une « période matricielle » où se cristallisent à la fois de nouveaux types d'angoisses (liées aux mutations historiques et scientifiques), et des figures produites par la littérature pour les représenter. Les termes de « matrice » ou « matricielle » ne sont pas anodins, bien évidemment, dans le contexte de la transgression de Victor. La notion-même de matrice, polysémique, renvoie à la création (le mot peut désigner un brin d'acide nucléique copié lors de la réplication génétique, la matière où se cristallisent les minéraux, et en anatomie, l'utérus animal ou humain), mais le terme évoque aussi, en typographie et en géographie, la planche de rédaction, ou sa copie archivée, qui va constituer le point de départ de nouveaux tirages ou d'éditions ultérieures modifiées. La matrice permet la gestation, la reproduction, et donc la copie¹. Mais pour Georges Didi-Huberman, l'« image-matrice », qui fonde la ressemblance, peut aussi devenir malicieuse, et contribuer au malaise de la représentation². L'image-matrice démonte alors ce que l'on croyait savoir, et propose de nouveaux montages, qui ébranlent la conception du monde et du moi, pour se disséminer à leur tour.

Le concept de matrice constitue donc un point de départ pertinent pour aborder le roman de la Copie, et voir si l'on peut considérer qu'il constitue un genre à part entière. On envisagera dans cette première partie de décliner trois types de matrices, la matrice intertextuelle, la matrice scientifique et la matrice spatiale.

¹ Le terme « matrice » est pris ici au sens propre, et non au sens popularisé par la série de film *Matrix* des sœurs Wachowski (qui revisitent l'allégorie platonicienne de la caverne sous l'angle du réseau technologique virtuel asservissant)

² Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Editions de Minuit, 2000, p. 59.

Chapitre 1

Le texte, l'assemblage, la greffe

Si les romans du corpus ne reposent pas sur une forme d'innovation stylistique qui viendrait les affilier à un genre unique, la diégèse garde des traits communs : ce qu'ils mettent en scène, c'est une certaine création en train de se faire, que l'on peut lire, dans ce premier chapitre, comme une métaphore de l'activité d'écriture elle-même. Ce chapitre explore la façon dont ces romans du posthumain sont eux-mêmes issus d'un assemblage textuel. Dès lors, la créature qu'est le roman de la Copie semble aussi vouée à échapper à son créateur : contre la notion de littérature d'auteur, les romans de la Copie semblent proposer une œuvre ouverte à la dissémination du sens.

1. Le corps morcelé du récit

a. Le corps composite du récit de la Copie

Si, comme nous le verrons dans la deuxième partie, le corps est un motif thématique clair dans la diégèse des romans, le récit lui-même se construit de façon organique. Daniel Punday, s'appuyant sur la pensée de Peter Brooks, soutient que le paradigme physiologique est pertinent pour théoriser la mise en ordre du récit¹ (Punday 89). C'est particulièrement vrai pour ces textes soumis aux greffes intertextuelles², aux coupures ou aux manipulations de la

¹ Daniel Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York : Palgrave Macmillan, 2016, p. 89.

² Le concept de greffe intertextuelle se retrouve chez Jacques Derrida, Gaëlle Weber ou Anna Jaubert. Voir Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972 ; Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris : Hachette, 1990 ; Anne-Gaëlle Weber, « Variations autour de la greffe : Science et littérature au XIX^e et XX^e siècles »,

voix narrative et de l'auteur. Autrement dit, l'architecture même du récit est liée au secret de cette création artificielle qu'il met en scène, et joue sur l'enchâssement ou la fragmentation.

Ainsi, le roman de Mary Shelley est fabriqué à partir des morceaux narratifs des récits de Walton, de Victor, et de la créature. Jean-Jacques Lecercle étudie cette grammaire narrative qui repose sur l'emboîtement, la symétrie en miroir, la chaîne d'interpellation – de la créature à Walton, en passant par Victor –, autant de procédés qui témoignent de la fragmentation narrative du roman, comme s'il était, à l'instar de la créature, composé de *disjecta membra*¹. La structure en courts chapitres de *The Island of Doctor Moreau* évoque la multitude de spécimens que Montgomery amène au docteur : la composition même du récit fait écho au foisonnement et aux variations du monde du vivant. La spécificité de Wells est d'avoir ajouté un narrateur-témoin extérieur au récit :

La nouveauté de l'île du docteur Moreau par rapport à ses devancières est l'introduction de ce narrateur intradiégétique extérieur à ce qu'il raconte, ou du moins critique à l'encontre de tous les événements qui se déroulent. Un déplacement consiste à faire adopter le point de vue d'un témoin qui juge et dont rien n'adhère au récit qu'il produit.² (Fougère 28)

Le caractère hybride des *Beast People* se devine peu à peu à travers les digressions occasionnelles du narrateur : « but my inexperience as a writer betrays me and I wander from the thread of my story » (M 85). Le secret de l'île éponyme est retardé non seulement par ces digressions, mais surtout par la perspective du narrateur-personnage, aveugle à ce qui se trame sous ses yeux.

Dans *Never Let Me Go*, Kazuo Ishiguro opte pour la perspective d'un témoin, et pour la forme narrative du fragment mémoriel, jouant à nouveau sur l'agencement organique d'un récit qui se développe sur un mode fragmentaire, autour d'une cellule souche presque inaccessible, clef du secret (Kathy est l'une des clones). Comme l'évoque Jean-Luc Nancy, le fragment, qui contrevient à la linéarité artificielle du récit traditionnel, est une forme de résistance matérielle – par la suspension de la lecture – à la primauté du langage :

Epistémocritiques vol. 14, 2014, https://epistemocritique.org/variations-autour-de-la-greffe-science-et-litterature-aux-xixe-et-xxe-siecles-2/#_ftn7 (consulté le 15 octobre 2023).

¹ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mythe et philosophie*, Paris : P.U.F., 1997.

² Eric Fougère, « La Reprise insulaire en littérature » in Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (dir), *Les Possibilités d'une île*, Paris : Pétra, 2014, p. 28.

En fait, la fragmentation de l'écriture, depuis qu'elle a lieu et là où elle a lieu (que ce soit toujours et partout, ou bien sous l'exigence d'un « genre »), répond à une instance répétée des corps dans – contre – l'écriture. Une intersection, une interruption, cette effraction de tout langage où le langage touche au sens.¹ (Nancy 21)

Cette intersection, ou cette rupture, est une constante des romans d'Ishiguro, dont la simplicité apparente est trompeuse². Dans *Never Let Me Go*, les commentaires méta-narratifs de Kathy sont autant d'occasions saisies pour digresser et jouer sur l'anachronie narrative, mais aussi pour susciter cette « instance répétée du corps » dans, et contre, l'écriture : « this was all a long time ago so I might have some of it wrong » (NLMG 13), « I remember a time when I could only have been five or six » (NLMG 31). On trouve dans le roman une comparaison implicite de la stratégie narrative de Kathy avec l'écoute collective d'un morceau de musique, où chacun n'entend qu'un fragment du tout :

That summer, right up until the warm weather faded, we developed this odd way of listening to music together in the fields. Walkmans had started appearing at Hailsham since the previous year's Sales and by that summer there were at least six of them in circulation. The craze was for several people to sit on the grass around a single Walkman, passing the headset around. Okay, it sounds a stupid way to listen to music, but it created a really good feeling. You listened for maybe twenty seconds, took off the headset, passed it on. After a while, provided you kept the same tape going over and over, it was surprising how close it was to having heard all of it by yourself. (NLMG 100-101)

Les jeunes pensionnaires se prêtent ici à une forme de polyphonie inversée, où le même morceau est perçu partiellement par chaque auditeur. Cet épisode nous invite d'une part à considérer que toute réception du roman est inévitablement partielle et que le sens ne peut être reconstitué que par le dialogue critique – autrement dit, le roman ne se donne pas un seul mais plusieurs lecteurs implicites – ; d'autre part, il laisse penser que le récit est nécessairement fragmentaire, que l'extrait perçu (le témoignage de Kathy) n'est qu'un fragment parmi une

¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris : Métailié, 2006, p. 21.

² Dans *The Unconsoled*, autre roman homodiégétique de Kazuo Ishiguro, le récit est compliqué par le manque de fiabilité de Ryder, le narrateur, qui semble avoir oublié des pans entiers de sa propre vie. Parfois la clé herméneutique des épisodes narrés n'est révélée que plus tard : « for indeed, I had at that moment remembered that this café and the one in which I had left Boris were in fact parts of the same building » (*Unconsoled* 203). Les nombreuses digressions narratives de Ryder confèrent au roman une logique interne proche de celle du rêve : « I found myself recalling quite vividly » (*Unconsoled* 94). Ryder délègue aussi occasionnellement le récit à des narrateurs de fortune, par l'intermédiaire du discours direct, comme dans ce passage, où un passager de bus anticipe la suite de l'histoire : « that's how things will turn out » (*Unconsoled* 208-209). Tous ces procédés participent à l'éclatement de la continuité du récit. On trouve également dans *The Buried Giant* une structure narrative complexe et morcelée : même si cette fois Kazuo Ishiguro opte pour un récit hétérodiégétique, le narrateur délègue plusieurs moments du récit à des narrateurs intradiégétiques. Le chapitre final est narré par un batelier ; on découvre sous la forme de monologues intérieurs les rêveries de Gawain aux chapitres 9 et 14 ; des analepses et des digressions narratives répétées convoquent dans le roman des bribes éparses de souvenirs.

multitude de récits passés sous silence (le témoignage des autres clones). Si Kazuo Ishiguro affectionne particulièrement dans son œuvre la forme parcellaire du récit pris dans les rets des digressions, d'un récit apte à se générer lui-même comme sous l'effet d'une division cellulaire, cette forme de collage se prête particulièrement bien aux romans de la Copie, de par la contradiction interne qui les habite.

b. Germination du récit

L'intertextualité contribue à cette écoute plurielle. Une métaphore organique de Mary Shelley permet d'emblée de penser le récit de la Copie ultérieur comme un assemblage, au niveau transtextuel cette fois, qui semble issu de la matrice de *Frankenstein*. Obéissant à l'injonction de l'auteur dans sa préface de 1831 – « I bid my hideous progeny go forth and prosper » (F 169) –, le motif de la Copie se dissémine, à partir du roman de Mary Shelley, dans les autres romans étudiés. La même histoire de base, scénario ou *fabula* conçus par Mary Shelley, traverse d'ailleurs au fil du temps de multiples médias (roman, musique, théâtre, puis au vingtième siècle film, série, etc.), ce qui lui confère une dimension mythique, à mesure que cette fable se métamorphose et se réincarne, y compris chez Wells et chez Ishiguro. En explorant le mythe cristallisé par le roman de Mary Shelley à la lumière de Jean-Jacques Lecercle, Hélène Machinal montre l'évolution de la figure ancrée dans l'imaginaire collectif :

Le laboratoire, les éprouvettes, les volutes de fumée s'échappant des potions et précipités, le savant mystérieux et ingouvernable, des expériences plus ou moins obscures, aux conséquences éthiquement discutables, tout un chacun possède sa propre « image convenue » construite à partir d'un capital commun d'images véhiculées à la fois par les textes et le cinéma.¹

Hélène Machinal souligne que le mythe se dissémine, se parodie et se dépolitise en glissant vers l'archétype, puis se repolitise et retrouve ses enjeux éthiques et esthétiques lorsque le contexte l'exige, ce qui est le cas pour les romans de la Copie.

Cristallisant les angoisses d'une société, d'une conjoncture historique, et posant la question même de la définition de l'humain, le monstre de *Frankenstein*, s'il naît à l'âge adulte et va se transformer en mythe, ne jaillit pas pour autant de nulle part. Ainsi, le roman de la Copie est aussi d'emblée un corps pluriel, cousu de textes qu'il assimile pour les faire siens, qu'il ingère et digère, avant de nourrir à son tour d'autres textes et d'autres médias.

¹ Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 14.

Pour Jacques Derrida, la pratique intertextuelle est toujours affaire de greffe, elle joue sur la « [v]iolence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de l'allogène en prolifération par laquelle les deux textes se transforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu (Derrida 1972, 431). Ainsi, la citation transforme à la fois l'hypotexte et l'hypertexte, le lieu de prélèvement et le nouveau tissu textuel.¹ Chris Baldick introduit quant à lui la notion de cannibalisation, lorsqu'il commente le décalage manifeste qui apparaît, dans la description de la créature de Frankenstein, entre les parties du corps, effectivement plaisantes, et la combinaison de l'ensemble, apte à produire l'horreur ; il compare cet écart entre les parties et le tout au texte lui-même, qui agence des sources extérieures : « there is a fund of literary sources upon which Frankenstein cannibalistically feeds » (Baldick 34). Sander Gilman ajoute à la cannibalisation intertextuelle la métaphore de la réanimation par la lecture :

Think about the body of Frankenstein's monster in Mary Shelley's novel of 1818. It is composed of fragments from dead bodies revitalized or resurrected through science. Yet his enormous form, his yellow skin and eyes mark him not as uncorrupted, a new Adam, but as the fallen angel that he calls himself. Yet Frankenstein's corrupt monster is revitalized over and over again in every reading, in every viewing, in every new version.²

Le roman de Mary Shelley est une composition, un montage de références, semblable à la fabrication du monstre, que chaque lecture vient en quelque sorte ranimer. C'est ce que relève Fred Botting : « [*Frankenstein*] offers an appropriate metaphor of the writer's activity: the reconstruction of dead fragments from many bodies, the traces of many texts into a new and hideous combination that refuses to submit to the authority of the creator »³.

Parmi les fragments textuels assemblés par Mary Shelley, la transgression de Victor fait songer au Dr Faustus de Marlowe, le « Prométhée » mentionné dans le sous-titre du roman évoque les récits d'Eschyle et de Platon, tandis que l'épigraphe du roman convoque *Paradise Lost*, comme pour contredire la réduction, communément admise, de la créature à un simple

¹ Comme le rappelle Anne-Gaëlle Weber, l'image de la greffe citationnelle se trouve déjà au début du dix-neuvième siècle sous la plume d'Anna Laetitia Barbauld, par exemple : « [f]ictitious adventures, in one form or other, have made a part of polite literature of every age and nation. These have been grafted upon the actions of their heroes [...] ». (Anna Laetitia Barbauld, « On the Origin and Progress of Novel-Writing » (Weber 2014)). On pourrait objecter que l'imaginaire de la greffe est alors encore largement végétal. Cependant, Anne-Gaëlle Weber analyse la façon dont l'analogie de la greffe articule discours littéraire et discours scientifique, et conclut que l'on expérimentait déjà sur les greffes animales, voire les greffes de nez humain, de sorte que l'imaginaire médical colore aussi l'image de la greffe littéraire.

² Sander L. Gilman, « Representing Dead and Dying Bodies » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 153.

³ Fred Botting, *Making Monstrous*, 1991, *op. cit.*, p. 22.

monstre. On trouve aussi dans *Frankenstein* plusieurs références aux démons de l'Enfer, soit dans les invectives de Victor à l'encontre de sa créature, soit dans un jeu de comparaisons qu'emploie la créature elle-même pour représenter les difficultés auxquelles elle doit faire face :

I was enchanted by the appearance of the hut: here the snow and rain could not penetrate; the ground was dry; and it presented to me then as exquisite and divine a retreat as Pandæmonium appeared to the dæmons of hell after their sufferings in the lake of fire. (F 72)

Focaliser le récit central du roman depuis le point de vue du monstrueux et du démoniaque relève de l'héritage miltonien. Si, dans la bouche de Victor, le terme de démon est hautement péjoratif et repose sur une vision manichéenne, la présence centrale du récit de la créature ouvre la voie à une interprétation beaucoup plus nuancée de ce terme. Le démon auquel s'identifie la créature est bien sûr l'ange déchu, créé puis abandonné par son créateur. La créature s'identifie donc à la fois à Adam et à Satan. Elle se compare explicitement à Adam, car elle est l'objet de la création, et le premier spécimen de son espèce : « [l]ike Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence » (F 90). Bien entendu, la créature n'est pas seulement la chose de son créateur, mais également son rival : « [m]any times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me » (F 90). Plus loin, le lexique biblique fait de cette fois-ci de la créature une figure christique, tandis que Victor transforme la formule du nouveau testament *ecce homo* en un *ecce monstrum* :

I then reflected, and the thought made me shiver, that the creature whom I had left in my apartment might still be there, alive, and walking about. I dreaded to behold this monster; but I feared still more that Henry should see him. (F 38)

Ce choix sémantique ne suggère pas seulement que la créature est apparentée au Christ, mais également que Victor n'est pas seulement un Dieu, c'est aussi un Ponce Pilate, puisqu'il trahit ses propres engagements et puisque son jugement scelle le destin de sa créature. Cependant, si la scène du nouveau testament est éminemment publique, les événements du récit de Mary Shelley s'en distinguent par la place qu'y prend le secret. La créature est une victime sacrificielle, mais, vouée à l'isolement, elle ne peut être ni prophète ni martyr.

Pour Chris Baldick, il est significatif que la préface souligne la façon dont le roman surgit d'une activité consommatoire d'absorption et régurgitation des textes qui l'ont fondé. Parmi les sources d'inspiration qui ont motivé l'écriture de *Frankenstein*, Percy Shelley mentionne *L'Illiade*, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream* et *Paradise Lost* (F 5), mais

également un recueil de récits de fantômes germaniques (F 6), mêlant ainsi la plus canonique des littératures au conte fantastique plus obscur¹. D'autre part, la créature apprend à lire avec Milton, Goethe et Plutarque. Les lectures formatrices de la créature, empruntées aux De Lacey, constituent un corpus qui inscrit le roman dans une continuité culturelle. Les trois ouvrages mentionnés à ce moment du récit, *Paradise Lost* de Milton, *Les Vies parallèles* de Plutarque et *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, font écho respectivement au thème de la création et de l'abandon, à la continuité historique de la vie humaine à travers l'histoire, et aux balbutiements du romantisme du mouvement *Sturm und Drang*. Ils forment ensemble la toile de fond culturelle sur laquelle se dessine le roman lui-même. Cependant, au niveau intradiégétique, ils représentent également pour la créature le moyen d'accès à la culture de l'espèce humaine ; autrement dit, le seuil historique et spécifique infranchissable de la culture chrétienne, de la continuité historique et de la communauté affective. Peter Brooks note d'ailleurs le caractère encyclopédique de ces trois références, qui relèvent respectivement des sphères cosmique ou religieuse (Milton), politique (Plutarque) et intime (Goethe).

Il convient aussi de souligner, dans ce tissu intertextuel, l'influence de l'entourage proche de Mary Shelley. Le procès de Justine et le motif du pourchasseur pourchassé sont probablement empruntés à la *Political Justice* et à *Caleb Williams*, c'est-à-dire à l'œuvre de William Godwin². Mary Shelley greffe aussi des extraits de poèmes, parmi lesquels on retrouve « Mutability » de Percy Shelley (F 66-67) ou le manifeste romantique par excellence, « The Rime of the Ancient Mariner » de Coleridge (F 37). L'aventure polaire de Walton se nourrit en effet, comme il se doit, des récits de voyage d'explorateurs partis à la recherche du Passage du Nord Ouest (que Walton enfant a lus avec avidité dans la bibliothèque de son

¹ Dans sa préface à l'édition de *Frankenstein* en Livre de Poche (2009), Jean-Pierre Naugrette rappelle que Byron possédait une traduction française de 1812 d'un recueil de contes allemands, *Fantasmagoriana, ou Recueil d'Histoires d'Apparitions de Spectres, Revenans, Fantômes, etc...*, et qu'une traduction partielle parut en Angleterre en 1813. Il souligne aussi que la belle-mère de Mary Shelley, Mary Jane Clairmont, avait traduit les frères Grimm en anglais.

² Il est significatif que Mary Shelley ait dédié son roman à son père, William Godwin. Dans *Caleb Williams*, Godwin met en scène une rivalité sociale, amoureuse et meurtrière entre deux personnages, deux notables ou deux doubles, Falkland et Tyrrel. Plein de ressentiment et de jalousie, Tyrrel harcèle les habitants du village, qui finissent par l'excommunier. C'est en ces termes que Falkland s'adresse alors à lui :

Society casts you out; man abominates you. No wealth, no rank, can buy out your stain. You will live deserted in the midst of your species; you will go into crowded societies, and no one will deign so much as to salute you. They will fly from your glance as they would from the gaze of a basilisk. Where do you expect to find the hearts of glint that shall sympathize with yours? You have the stamp of misery, incessant, undivided, unpitied misery! (William Godwin, *Caleb Williams* [1794], Peterborough : Broadview Press, 2000, p. 144)

Une telle malédiction semble préfigurer le passage où la créature se confronte à son créateur après que Victor a rompu sa promesse et détruit la seconde créature. La parenté avec *Caleb Williams* est donc à la fois personnelle et textuelle.

oncle, ainsi qu'il le rappelle à sa sœur), mais s'inspire aussi de Coleridge, explicitement cité dans la seconde lettre : « I am going to unexplored regions, to “the land of mist and snow;” but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety » (F 12). L'allusion reparait après la scène d'animation du monstre (tandis que Victor fuit son appartement, en proie à l'angoisse) ; cette fois-ci, la citation plus longue se détache, lambeau textuel suturé pour préfigurer une longue errance :

Like one who, on a lonely road,
Doth walk in fear and dread,
And, having once turn'd round, walks on,
And turns no more his head;
Because he knows a frightful fiend
Doth close behind him tread (F 37)

Cette citation offre un scénario programmatique (la créature, « frightful fiend », va poursuivre sans relâche son créateur). Mary Shelley emprunte ici à Coleridge le motif du récit d'horreur et de pénitence, même si la greffe du fragment poétique rompt presque avec l'effet de vraisemblance narrative entretenu par l'auteure, car « The Rime of the Ancient Mariner » a été publié avec la première édition des *Lyrical Ballads*, en 1798, ce qui inscrit la rencontre entre Walton et Victor au début du dix-neuvième siècle, et non antérieurement.

On trouve également une allusion, plus tacite, au poème de Coleridge chez Wells, lorsque Prendick aperçoit le bateau qui lui permettra de rentrer en Angleterre :

I went to the lowest point of the low headland, and gesticulated and shouted. There was no response, and the boat kept on her aimless course, making slowly, very slowly, for the bay. Suddenly a great white bird flew up out of the boat, and neither of the men stirred nor noticed it; it circled round, and then came sweeping overhead with its strong wings outspread. (M 127)

Comme l'albatros de Coleridge, il s'agit d'un grand oiseau blanc marin, porteur à la fois d'espoir et de mauvais présage, puisque d'une part il précède la découverte du fait que les deux marins qui se trouvent à bord de l'étrange esquif sont morts, et que d'autre part leur décès permet à Prendick d'hériter de leur embarcation, ce qui là encore n'est pas si éloigné de Coleridge, comme le souligne Margaret Atwood : « [b]ut it is this death-boat, this life-in-death coffin-boat, that proves the salvation of Prendick »¹. Depuis Coleridge, cependant, le

¹ Margaret Atwood, « Preface », in H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, London, Penguin, 2005, p. xxv.

message s'est modifié ; la conception de la Nature a radicalement changé, il s'agit désormais d'un nouveau type de « vieux marin » (« The Modern Ancient Mariner », Atwood 2005, xxiv) : « for between Coleridge and Wells came Darwin » (Atwood 2005, xxv) (nous y reviendrons dans le chapitre suivant).

Wells joue sur le caractère hybride, ou protéiforme, de l'emprunt romantique lui-même. Si l'allusion à Coleridge signe le lien entre les deux fables scientifiques de Wells et de Mary Shelley, dans son récit imbriqué, Moreau mentionne aussi le romantisme français et *L'Homme qui rit* de Victor Hugo :

Less [familiar], and probably far more extensive, were the operations of those mediaeval practitioners who made dwarfs and beggar-cripples, show-monsters,—some vestiges of whose art still remain in the preliminary manipulation of the young mountebank or contortionist. Victor Hugo gives an account of them in 'L'Homme qui Rit.' (M 72)

La référence s'inscrit dans le portrait historique qu'il dresse des pratiques de transformations du vivant et de manipulation des corps. Le personnage éponyme de Wells se dépeint ainsi lui-même comme l'héritier d'une longue tradition de fabrication des monstres. Ici, c'est la mutilation qui crée le monstre, et on trouve chez Hugo comme chez Wells un renversement carnavalesque de l'humain et de l'animal. On pense ainsi au personnage d'Ursus, et à son chien Homo :

Ursus et Homo étaient liés d'une amitié étroite. Ursus était un homme, Homo était un loup. Leurs humeurs s'étaient convenues. C'était l'homme qui avait baptisé le loup. Probablement il s'était aussi choisi lui-même son nom ; ayant trouvé Ursus bon pour lui, il avait trouvé Homo bon pour la bête.¹

L'allusion contribue à remettre en question la limite entre l'humain et l'animal, comme celle du bien et du mal.

Cette confusion évoque un intertexte plus explicitement moral lorsque Prendick compare les *Beast People* à la débâcle monstrueuse du *Comus* de Milton (« their Comus rout », M 52), puisque dans la pièce de Milton la transformation des hommes en bêtes symbolise le vice et la luxure². Le monstre ontologique se dédouble en monstre intertextuel tandis que le corps des romans de la Copie s'hybride de références littéraires, classiques et religieuses. De même que *Frankenstein* jouait sur l'allusion à Milton, Margaret Atwood décèle une subversion de l'intertexte religieux, qui ferait de Moreau un « anti-Dieu », du vin

¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 39.

² Karl P. Wentersdorf, « The "Rout of Monsters" in *Comus* » *Milton Quarterly*, Vol. 12, No. 4 (décembre 1978), pp. 119-125.

offert par Montgomery à Prendick une communion parodique, et de la créature qui tord un fusil en S une réécriture de l'ange rebelle déchu : « [c]an Satan, too, be created by man ? if so, blasphemous indeed. » (Atwood xxii)

D'autre part, le motif insulaire qu'on retrouve dans les romans du corpus – littéralement (*The Island of Doctor Moreau*) ou figurativement (*Frankenstein, Never Let Me Go*) – s'inscrit durablement dans l'histoire de la littérature britannique. Abordons ici l'île, pour l'instant, uniquement sous l'angle du dispositif intertextuel. Pour Rémi Le Marc'hadour, l'espace insulaire chez Wells, « à la grande différence de l'île d'Utopie de Thomas More— lieu d'une société idéale harmonieuse—, devient un espace de la monstruosité et du cauchemar ¹ ». Si le texte de Wells garde implicitement l'empreinte de l'utopie, mais aussi de la tradition satirique, avec Swift et *Gulliver's Travels*, ou du récit d'aventure, de Ballantyne (*The Coral Island*) à R.L. Stevenson (*Treasure Island*)², on peut surtout considérer que l'intrigue de *The Island of Doctor Moreau* combine la diégèse de *Frankenstein* et la topique de deux textes fondateurs au(x) protagoniste(s) naufragé(s) sur une île : *The Tempest* et *Robinson Crusoe*.

Chez Shakespeare, l'île est d'abord un décor théâtral assurant l'unité de lieu de la pièce. Elle rend plus plausibles les interactions des personnages les uns avec les autres, ce qui mène bien sûr à la révélation des secrets du passé. Mais l'île fonctionne surtout comme un microcosme où un tyran-démiurge, Prospero, puissant magicien mais simple « master of a full poor cell ³ », ne parvient pas à fabriquer un monde parfait. Il domine la créature qu'il y trouve, et qui ne semble qu'à demi-humaine, Caliban, qualifié de bête ou de poisson, « a thing most brutish », « misshapen » :

¹ Rémi Le Marc'hadour, « L'Héritage du Docteur Moreau de H.G. Wells : Deux figures de savants fous dans l'œuvre narrative d'Adolfo Bioy Casares », in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 160.

² *The Island of Doctor Moreau* relève encore clairement du récit d'aventures, tandis que les événements se succèdent les uns aux autres dans une trame linéaire découpée en de multiples chapitres. De nombreuses digressions ont pour fonction d'étayer davantage le monde imaginaire que représente l'île de Moreau. Ainsi le chapitre 15 s'apparente au carnet de voyage et d'exploration naturalistes. Prendick y dresse le portrait physiologique et surtout comportemental des *Beast People*. Le retour au récit du chapitre 16 prend alors la forme d'une intrusion narrative : « but my inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of my story » (M 85). Dans son humilité, Prendick se définit donc comme un scientifique et se refuse le statut de romancier. Il s'agit ici de donner corps au monde fictif de Wells, mais également de rappeler par l'ironie l'effort narratif fourni par Prendick, et donc son statut de narrateur et le caractère a posteriori de son histoire. Sur le genre du récit d'aventures, notamment chez Stevenson, voir Jean-Pierre Naugrette, *Lectures aventureuses*, La Garenne-Colombes : Éditions de l'Espace Européen, 1991.

³ William Shakespeare, *The Tempest* [1623], Londres : Bloomsbury, 2011, l. 1.2.20. Ici, « cell » désigne l'île mais aussi la caverne au creux de l'île qu'habite l'enchanteur, suggérant à la fois le refuge et la claustration, ou l'ascétique chambre monacale.

A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick; on whom my pains
Humanely taken - all, all lost, quite lost! (Shakespeare 4.1.188)

Caliban est en quelque sorte l'enfant sauvage¹ que Prospero espérait rendre plus humain et civilisé, mais qui ne peut échapper à sa nature première, ce que Wells va traduire en termes darwiniens². Ainsi, pour Margaret Atwood, « Docteur Moreau could be seen as a sinister version of Prospero, surrounded by a hundred or so Calibans of his own creation » (Atwood 2005, xx). Si l'île de Shakespeare est un lieu magique plein de métamorphoses et d'enchantements, celle de Wells est un laboratoire peuplé de scientifiques fous et de monstres. Pour maîtriser ses Calibans, il faut au savant un intermédiaire. Eric Fougère voit ainsi en Montgomery un double d'Ariel, agent du sorcier et qui applique sa loi du tyran. Le récit s'empare de l'intertexte, et opère une mutation, comme le souligne Eric Fougère :

Le roman de l'île est le crypto-récit d'un récit qui s'approprierait l'hypotexte en ajustant de nouveaux motifs aux anciens comme si l'hypertexte, en coïncidence avec l'île, était lui-même à coloniser [...] [Dans *The Island of Doctor Moreau*], le motif d'origine [...] s'inverse en anticipation régressive et transgressive où le fil intertextuel est interrompu — mais pas rompu. (Fougère 31-32)

Le roman de Wells s'ouvre ainsi à la réécriture, en suturant et s'appropriant l'hypotexte de Shakespeare, mais aussi de Defoe.

Tandis que *The Tempest* fait le récit de la restitution du pouvoir initialement usurpé à l'enchanteur-tyran, *Robinson Crusoe* est avant tout une fiction qui se veut moderne et pragmatique. L'île est ici le lieu où l'individu reconstruit la civilisation humaine ; c'est un microcosme où Robinson vit en autarcie, comme en témoigne le chiasme suivant : « [...] the island, where I wanted nothing but what I had, and had nothing but what I wanted » (Defoe 280). Quoique le protagoniste ne dispose de presque rien (« nothing »), il apprend à transformer son environnement pour satisfaire ses besoins (« want » devient « had »). Si l'intrigue vise à tenir le lecteur en haleine (le naufragé parviendra-t-il à survivre ?), elle reflète aussi son époque³. Mais pour Michael Seidel⁴, l'île renvoie avant tout à la psyché du

¹ Il a été enfanté par la magicienne Sycorax, qui est morte lorsque Prospero échoue sur l'île. Caliban est rétif à l'éducation et aux livres, mais il sait s'approprier le langage pour exprimer sa révolte.

² Cette dimension scientifique, cette greffe du darwinisme sur la chair du texte romantique, fera l'objet du chapitre suivant.

³ Ian Watt, comme on le verra dans la troisième partie de la thèse, considère que le roman se lit comme une fable libérale et impérialiste où l'individu, libre d'agir comme il le souhaite sur son île, trouve les ressources qui lui sont nécessaires pour créer sa richesse et justifie ainsi sa souveraineté territoriale et la soumission de Friday, métonymie des habitants indigènes (Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres : Penguin, 1966).

⁴ Michael Seidel, *Robinson Crusoe: Island Myths and the Novel*, Boston : Twayne, 1991.

protagoniste au genre de l'autobiographie spirituelle : le récit s'articule autour du motif de conversion spirituelle, c'est-à-dire de découverte du secret intérieur (ici encore, un secret est caché au cœur de l'île).

On comprend alors que, l'euphorie de la domination technique retombée, toutes les robinsonnades s'orientent vers une quête chthonienne de la profondeur qui est, pour le Robinson, recherche à la fois du secret de l'île — car il n'est aucune île qui, en ce sens, ne soit "mystérieuse" — et recherche du secret de soi-même. Dans un saisissant épisode d'exploration spéléologique, le héros de Defoe découvrira l'image double de son âme partagée entre la malédiction et la rédemption : la grotte obscure hantée par le vieux bouc mourant, allégorie de l'âme pécheresse, et la caverne lumineuse constellée d'or et de diamants, miroir de l'âme régénérée par la grâce¹. (Racault 75)

Ce secret des origines, que tout récit de l'île renferme, est selon John Barberet essentiellement un secret littéraire et générique. Ce secret, c'est que chaque texte, loin d'être une île, est une réécriture. Pointant toujours vers ses propres origines, le récit intègre les éléments narratifs dont il a hérité et les transforme au gré de son contexte de production, de sorte que l'hypertexte éclaire à son tour les hypotextes :

Pursuing the theme of the hidden island trickster at the origin of the plot, for instance, we can recall how Prospero's magic holds the key to the castaways' situation; how the mysterious proprietor of H.G. Wells's *The Island of Dr. Moreau* is behind the strange events that occur on the island [...]; and we can apply these "renderings" back to Defoe's novel in order, for example, to better appreciate the concealment strategies Crusoe uses to make himself appear more numerous to the cannibals and, at the end, to the mutineer crew. To look at Defoe's novel in this manner—finding themes, transpositions, stock images, and plot devices echoed and remodulated in "suggestive... rendering[s]" from many different literatures—is to understand how a novel not only can belong to its descendants but also can constitute a separate genre—in this example, the Robinsonade.²

La robinsonnade traverse ainsi le temps et les genres littéraires, et place au centre du récit son protagoniste du magicien-tyran, de Prospero à Moreau, dont l'île est le domaine. Le roman de Wells se présente dès lors comme une réécriture conjointe de *The Tempest*, de *Robinson Crusoe* et de *Frankenstein*, qui croiserait les textes pour les hybrider, les faire entrer en mutation.

¹ Jean-Michel Racault, « Avatars et signification du territoire insulaire dans la robinsonnade : Sur l'île *Mystérieuse* de Jules Verne », *Le Territoire : Etudes sur l'espace humain : littérature, histoire, civilisation*, 1986, n° 3, p. 75.

² John Barberet, « Messages in Bottles » in Maximillian E. Novak et Carl Fisher (dir), *Approaches to Teaching Defoe's Robinson Crusoe*, New York : Modern Language Association of America, 2005, p. 114.

Kazuo Ishiguro est davantage réticent à parsemer ses textes de références littéraires explicites :

I don't really like to work with literary allusions very much. I never want to be in a position where I'm saying, "You've got to read a lot of other stuff" or "You've got to have had a good education in literature to fully appreciate what I'm doing".¹

Cependant, s'il veut démocratiser la lecture en refusant l'allusion explicite, gage de trop d'érudition, il n'en reste pas moins qu'il fonde aussi le roman sur des hypotextes. A l'évidence, *Never Let Me Go* propose aussi implicitement une réécriture de *Frankenstein*, croisée avec un autre type de texte. C'est en effet moins en recourant à une temporalité chronologique que Kazuo Ishiguro produit ses effets de réel, qu'en faisant appel à une temporalité intime, celle de la jeunesse, du souvenir d'enfance, et à un type de récit, articulé autour du topos du pensionnat. *Never Let Me Go* s'inspire des codes de la *boarding school story*, à l'image des romans de Thomas Hughes, *Tom Brown's School Days* (1857) et *Tom Brown at Oxford* (1861) (ce genre connaît un renouveau dans la littérature de jeunesse du tournant du XX^e et XXI^e siècle, associé notamment à la fantasy, depuis *Harry Potter* mais également dans d'autres romans, tels que *The Magicians* de Lev Grossman). Ishiguro opte pour une voix féminine, s'inscrivant donc aussi dans la filiation de la première partie de *Jane Eyre* (qui dépeint le pensionnat insalubre de Lowood) ou de L.T. Meade (*A World of Girls : the Story of a School*, 1886). Pour Molly Clarke Hillard, Ishiguro reprend la stratégie de rétention d'informations pratiquée par la narratrice homodiégétique de *Villette* de Charlotte Brontë, exemple-clef de *Bildungsroman* féminin victorien². Kathy mentionne d'ailleurs, de façon inattendue, son projet d'étude sur les romans victoriens (NLMG 113) et sa lecture de *Daniel Deronda* (NLMG 120).

En fin de compte, *Never Let Me Go* appartient à une certaine forme de récit de l'intime et de la confidence qui traverse l'ensemble de l'œuvre d'Ishiguro. Ce choix générique³ se reflète également dans les événements narrés. Kathy est en effet la confidente de Ruth, et

¹ Kazuo Ishiguro, in Rebecca Rukeyser « Kazuo Ishiguro: Mythic Retreat », *Guernica*, 1 mai 2015 <https://www.guernicamag.com/mythic-retreat/>, 2015 (consulté le 3 juillet 2019).

² Molly Clark Hillard, « *Never Let Me Go*: Cloning, Transplanting, and the Victorian Novel », *Journal of Narrative Theory*, Vol 49 n°1, Winter 2009, 109-134.

³ On pourrait aussi arguer que le récit puise son inspiration dans le roman confessionnel hérité de Rousseau ou Sylvia Plath, autant que de la *school story* de L.T Meade.

surtout de Tommy, qui lui fait part de ses entrevues avec Miss Lucy et de ses interprétations concernant la *Gallery* dès le chapitre 3, et avec lequel elle choisit de garder le secret : « [I]et's not tell anyone yet, about what we've been saying » (NLMG 31).

Enfin, *Never Let Me Go* se nourrit aussi de la culture populaire (les films liés au clonage), d'essais philosophiques et éthiques sur cette nouvelle forme de réduplication, et de la tradition dystopique, comme *Brave New World* d'Aldous Huxley par exemple. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que Emily Horton associe l'œuvre de Kazuo Ishiguro à une forme contemporaine de l'écriture britannique, qu'elle nomme *crisis fiction* (j'y reviendrai), et qui fait la part belle à un questionnement socio-éthique, et renonce aux formes plus audacieuses de l'expérimentation littéraire qu'on peut trouver dans une littérature dite postmoderne :

Against the strand of postmodernism that would reject the value of narrative ethics, and which would instead see contemporary writing as a wholly deconstructive project, these writers instead hold on to the integrity of storytelling as ethical practice, connecting this to the pursuit of recovery from crisis, as well as exploration of post-crisis community. While narrative inquiry is still, inevitably, unreliable for these narrators, it nevertheless represents a central and indispensable tool for engagement with society, and for coping with the experience of crisis, however provisionally.¹ (Horton 38-39)

Kazuo Ishiguro nous invite donc à considérer le scénario du clonage et ses effets sur la société, par l'intermédiaire d'un récit intime et mémoriel qui reconstruit, en dépit des digressions, un récit plutôt linéaire.

On pourrait ajouter que, comme Mary Shelley en son temps, ou Wells à son époque, Ishiguro dialogue aussi avec ses contemporains. Ainsi, dans *Machines Like Me*², McEwan adopte une stratégie similaire et envisage la possibilité d'un développement de la robotique qui mènerait les Britanniques à accueillir des androïdes dans leur foyer. Comme Ishiguro, il propose un récit plutôt linéaire et porté par un narrateur faillible. Là encore, le postulat imaginaire est un exercice de pensée éthique. Il sert moins à fonder un monde futur ou à provoquer des péripéties qu'à justifier les interactions entre les personnages et envisager les subtilités psychologiques qui pourraient survenir dans un tel scénario hypothétique. On retrouve aussi des thèmes très proches dans le dernier roman de Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*³. Contrairement à McEwan, Ishiguro prend encore le parti de faire de son personnage marginal (celui de l'androïde) la narratrice du récit. L'histoire du robot et de sa progressive

¹ Emily Horton, *Contemporary Crisis Fictions: Affect and Ethics in the Modern British Novel*, New York : Palgrave Macmillan, 2014, p. 38-39.

² Ian McEwan, *Machines Like Me: And People Like You*, Londres : Vintage, 2020.

³ Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, Londres : Faber, 2021.

obsolescence lui permet d'aborder de nouveau le sujet de l'humain et de l'inhumain, mais aussi celui du deuil, de l'objet transitionnel ou de la marchandisation du travail émotionnel à l'ère libérale, tandis que les exigences productivistes – et même eugénistes en ce qui concerne la famille de Klara – séparent les membres d'une même famille et stratifient la société.

Ainsi, si *Frankenstein*, texte cousu d'hypotextes divers, est présent en filigrane dans tous les romans ultérieurs, ces romans empruntent à leur tour d'autres motifs intertextuels qu'ils transposent et recyclent, pour composer leur propre assemblage organique. On note d'ailleurs que les créatures constituent elles-mêmes leurs propres récits fondateurs : la créature de Frankenstein s'expose à une culture occidentale condensée et au récit de ses propres origines lorsqu'elle découvre le journal de Victor ; les *Beast People* ont mémorisé les lois qui assurent la cohésion de cette société surnaturelle de proies et prédateurs ; les résidents de Hailsham se contentent des histoires de fantômes et récits macabres pour justifier leur réticence à s'éloigner de la propriété.

2. Hybridités génériques

L'assemblage intertextuel conduit donc à poser la question plus vaste de bricolage générique. Grâce à leur héritage pluri-générique et à leurs diverses stratégies d'apparente contamination de la fiction au niveau extradiégétique, les romans étudiés s'inscrivent dans une démarche de défamiliarisation du réel, forçant le lecteur à se déprendre de son expérience intuitive et rationnelle du monde, et à mettre en doute ses certitudes cognitives.

a. Gothique et science-fiction

L'hybridité n'est donc pas seulement un thème central des romans de la Copie, mais également une caractéristique générique. Les romans de la Copie sont des œuvres hétérogènes, « a new and hybrid fictional species ¹», pour reprendre la définition que Muriel Spark donne de *Frankenstein*. On considère souvent Mary Shelley comme la pionnière du genre de la science-fiction, et H.G. Wells comme son père fondateur, mais la catégorisation générique de *Never Let Me Go* est plus délicate à opérer. Il semble logique d'envisager ces romans à travers le prisme du gothique, et pourtant aucun ne correspond tout à fait aux

¹ Muriel Spark, *Mary Shelley*, 1989, *op. cit.*, p. 153.

critères attendus du genre : *Frankenstein* substitue le laboratoire scientifique au château hanté, *The Island of Doctor Moreau* va jusqu'à le déplacer sur une île ensoleillée du Pacifique, et *Never Let Me Go* remplace l'archétype de la jeune femme terrorisée et du bourreau malveillant par des victimes résignées et un système d'exploitation désincarné et indifférent.

Déterminer le genre littéraire des romans de notre corpus est donc un exercice complexe, comme le suggère déjà David Punter au sujet de *Frankenstein* :

We might want to say that Mary Shelley's *Frankenstein* is a classic; but there would be critical reservation about this. It is, after all, the work of a very young author; and the text is melodramatic, to an extent two-dimensional, inexplicit about psychological complexity. We might want to say that it is Gothic, and indeed it is within the Gothic canon that it has most usually been treated; but it is an unusual, if not unique, kind of Gothic, dealing not in antiquity, the remnants of the feudal and other motifs emblematic of the 'original Gothic', but rather in contemporary fear and anxieties. We might want to consider it as a horror story, and to do that would immediately be to place it within a small, ill-regarded subgenre, characterized by instant shock and thrill rather than by any deeper engagement with the human plight.¹

C'est également le constat que propose Fred Botting : « with no resolution and no singularly defined statement of generic identity, *Frankenstein* generates conflicting readings » (Botting 1991, 37). De même, les romans de Wells et d'Ishiguro empruntent à divers genres. Plutôt que de tenter vainement de catégoriser ces romans, il convient d'analyser la façon dont ces choix de subversion générique leur confèrent une expressivité nouvelle.

En s'émancipant des lois de la vraisemblance, le gothique est particulièrement apte à créer de nouvelles images, qui sont autant de représentations allégoriques du réel, tandis que sa tonalité inquiétante lui permet de susciter une émotion forte chez son lecteur. Harold Bloom, Sandra Gilbert et Susan Gubar ou Marilyn Butler insistent aussi tous à leur façon sur l'héritage romantique – poétique et prométhéen – de *Frankenstein*. Pour Jean-Jacques Lecercle, c'est bien la structure gothique qui permet de donner sa cohésion à l'œuvre : « si le texte est stylistiquement suturé, si une certaine égalité de langage y est perceptible du début à la fin, d'un narrateur à l'autre [...], cela est dû à ces emprunts stylistiques » (Lecercle 1988, 47). Cependant, d'emblée, comme le note Judith Wilt, *Frankenstein* réinvente les topoi du genre². Horace Walpole, Ann Radcliffe ou Matthew Gregory Lewis, situent leur récit loin de la culture anglicane en le localisant dans un cadre méditerranéen éloigné dans l'espace et le

¹ David Punter, "Literature" in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 205-218.

² Judith Wilt, « *Frankenstein* as Mystery Play » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, 31-48.

temps, ce qui lui confère, pour un lectorat britannique, un caractère étranger et pittoresque, et le nimbe d'une aura de superstition catholique. Chez Mary Shelley, au contraire, l'horreur ne surgit pas en Méditerranée mais en Suisse ; elle ne puise pas sa force évocatrice dans les institutions et rituels religieux, mais dans l'iniquité qui persiste dans les régimes parlementaires et les formes modernes de démocratie.

Le roman de Mary Shelley anticipe à ce titre le gothique plus séculaire de la fin du dix-neuvième siècle, qui n'hésite pas à pénétrer plus franchement le territoire anglais : à Londres (*Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*), Whitby (*Dracula*) ou dans le Surrey (*The War of the Worlds*). Si le récit gothique tend à mettre en scène des phénomènes surnaturels et inexplicables, la science-fiction, au contraire, cherche à construire un monde imaginaire à partir d'un postulat rationnel. Cependant, on retrouve bien à la fois des événements ouvertement surnaturels et le souci d'un enchaînement cohérent des causes et de leurs effets dans les romans de la Copie. Sara Wasson et Emily Alder proposent une catégorie pour désigner cette forme de contradiction au sein même du récit, qu'elles nomment « science-fiction gothique ¹ » en raison de ses caractéristiques hybrides. L'ambivalence de la science-fiction gothique concerne aussi la temporalité du récit, tourné à la fois vers le passé (hantise gothique) et vers l'anticipation de l'avenir (extrapolation de la science-fiction). Les romans de la Copie reflètent cette double perspective. Les créatures sont les reliquats d'un passé oublié ou refoulé : il s'agit de surpasser la mort de la mère (*Frankenstein*), de rendre saillants les traits primitifs de l'humanité (*The Island of Doctor Moreau*), ou de partir en quête de ses origines génétiques et peut-être familiales (*Never Let Me Go*). Ce regard porté vers le passé implique pourtant une trajectoire futuriste, puisque la créature de Victor lui fait craindre l'émergence d'une race nouvelle qui pourrait compromettre l'humanité ; l'avenir de l'homme s'accompagne, chez Wells, d'un irrémédiable et catastrophique retour à la bestialité ; enfin, la vie entière des protagonistes d'Ishiguro suit une trajectoire téléologique, dans une réalité où l'accomplissement de leur finalité première (nommé « completion » dans le roman) signifie la mort, réalité qui préfigure peut-être la société de demain. Comme les personnages qu'il met en scène, le roman de la Copie est profondément hybride, ce qui en fait un parfait représentant de cette « science-fiction gothique » définie par Sarah Wasson et Emily Alder. C'est la porosité de leurs frontières génériques qui permet aux romans de la Copie de prendre la forme

¹ Sara Wasson et Emily Alder (dir), *Gothic Science Fiction 1980 - 2010*, Liverpool : Liverpool University Press, 2011.

d'un récit d'horreur, tout en transmettant une réflexion sur l'expérience identitaire et intime de l'humain, et en nous invitant à anticiper les possibles dérives de notre société.

b. Fiction et essai scientifique

Certes, une œuvre d'art n'a pas le même discours sur le réel qu'un essai scientifique, comme le rappelle Umberto Eco, mais elle garde une visée heuristique. Elle utilise des outils non rationnels pour transmettre, de façon métaphorique, l'expérience du réel :

La connaissance du monde a dans la science son canal autorisé, et toute aspiration de l'artiste à la voyance, même si elle est féconde sur le plan poétique, reste en soi des plus hasardeuses. L'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres.

Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une métaphore épistémologique : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle — au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure — la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité.¹

La fracture entre romans réalistes et littératures de l'imaginaire ne correspond donc pas pour Eco à une plus ou moins grande réussite à transcrire le réel fidèlement, conformément à l'expérience vécue, puisque l'œuvre artistique n'a pas pour vocation de copier la réalité. Réalisme et surnaturel sont deux variations différentes du même projet, qui consiste à trouver des allégories justes pour traduire une culture donnée sous la forme de la fiction. Umberto Eco mentionne l'exemple de l'œuvre ouverte – issue de la littérature postmoderne –, reflet de la théorie de la relativité qui nous force à reconsidérer le principe même de causalité.

L'apport d'Eco est ici précieux. En abordant les romans de la Copie, il me semble que s'il existe une singularité générique, elle consiste à faire advenir un imaginaire sans se couper du réel, et à faire jouer l'étrangeté tout en la rendant plausible, presque une évidence. En s'inspirant d'Eco, on peut affirmer que la division entre littérature réaliste et littérature non-réaliste n'est donc pas pertinente en ce qui concerne le rapport de la fiction à la réalité, et ne permet pas de comprendre les différentes métaphores épistémiques que produit le roman : il faut donc plutôt recontextualiser chacune des œuvres. Ainsi, *The Island of Doctor Moreau* surgit d'un champ culturel de pensées et de connaissances post-darwinien, au même titre que

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Editions du Seuil, 1979, p. 28.

les romans de Thomas Hardy, Charles Dickens ou de George Eliot¹. Réciproquement, la force d'expressivité d'un roman a un véritable pouvoir de transformer la culture : *Frankenstein* s'est ainsi profondément enraciné dans l'imaginaire collectif, de telle sorte qu'on trouve des traces du gothique dans des romans qui ne sont pas à proprement parler des romans gothiques, comme le note Catherine Lanone :

Frankenstein gives shape to a covert Gothic presence in the later nineteenth century. *Wuthering Heights*, *Great Expectations* and *Basil* explore issues about social exclusion, revenge and cultural legitimacy that have their roots in Shelley's novel. They are not, however, clearly defined Gothic novels. The Gothic impulses in Shelley's novel become transformed and transferred to this mid-nineteenth-century tradition of the novel, which bears testimony to just how far *Frankenstein* was subjected to a process of cultural assimilation during the period.² (Lanone 66)

Le récit de Mary Shelley contamine non seulement la littérature, indépendamment des catégories génériques, mais il devient même une image d'Épinal, au point d'être aujourd'hui devenu un cliché, que l'on retrouve dans les caricatures politiques ou le langage courant.

c. *Le choix de l'étrange*

Pourtant, si roman réaliste et roman gothique relèvent de la même entreprise de narrativisation du réel et d'allégorisation de la culture, on peut se demander ce que le choix de l'écriture de l'étrange apporte aux romans de la Copie, ce qui les a motivés à recourir au surnaturel. Ainsi que l'a démontré Rosemary Jackson, la littérature de l'étrange – qu'elle nomme la *fantasy* mais qui englobe une plus large production que ce que ce concept tend à suggérer – subvertit l'expérience du réel. En contrevenant aux lois de la nature et aux règles de la raison, le fantastique provoque une déchirure au sein même du texte, favorisant ainsi une ouverture polysémique du discours et, finalement, de l'expérience même de la réalité : « [fantasy] does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something 'other'. It becomes 'domesticated', humanized, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition »³. Les éléments fantastiques des romans de la Copie permettent en effet d'envisager la société qui les a

¹ Les travaux de Levine (George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge : Harvard University Press, 1988) et de Gillian Beer (*Darwin's plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* [1983], Cambridge : Cambridge University Press, 2000) s'inscrivent précisément dans un champ d'études consacrés aux résonances culturelles entre le travail de Darwin et ces auteurs. Nous reviendrons sur cette question plus tard.

² Catherine Lanone, « The Context of the Novel » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 66.

³ Rosemary Jackson, *Fantasy: Transplanting, and the Victorian version*, Londres : Routledge, 2003, p. 17.

produits sous un angle nouveau, mais c'est bien cette réalité sociale qu'ils reflètent en dépit des événements surnaturels qu'ils mettent en scène. Une des caractéristiques génériques du récit de l'étrange et du récit gothique est la présence de doubles, ce qui est bien le cas ici : il est significatif que la créature redouble son créateur ; Walton partage une quête comparable à celle de Victor et leur similitude favorise la situation d'énonciation qui sert de cadre au roman ; Prendick prend la place de Moreau après sa mort tandis que Montgomery sert d'interlocuteur entre Moreau et les *Beast People* ; Ruth cherche à reproduire les comportements des clones plus âgés ; les pensionnaires de Hailsham pensent avoir été créés à l'image de leur donneur génétique. Le motif du double, que l'on étudiera plus précisément dans la deuxième partie, n'a pas pour seule fonction d'inquiéter les protagonistes ou de troubler le lecteur, il reflète et subvertit également une certaine vision du réel selon laquelle il ne saurait y avoir que des événements et des objets simples : « [l]e thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité » (Jourde & Tortonese 15). L'étrange contourne les règles de la logique où les identités sont clairement distinctes les unes des autres. À ce titre, il permet d'exprimer la complexité de l'existence, ainsi que l'ambivalence et la confusion qui l'accompagnent.

Contrairement aux récits purement merveilleux ou fantastiques, les romans de la Copie proposent tout de même une explication scientifique concernant les éléments surnaturels qu'ils mettent en scène. Si le prédicat sur lequel ils se fondent est imaginaire – la possibilité de redonner vie à des cadavres, de former un être humain avec des greffons de multiples espèces animales, d'élever des clones humains aux marges de la société –, l'enchaînement des événements est bel est bien motivé par un principe de causalité qui respecte les règles physiques, sociales et psychologiques qui nous sont familières. Là encore, c'est ainsi que Darko Suvin définit la science-fiction. Pour Suvin, toute œuvre narrative repose sur une expérience de pensée : « any narration (even a small parable) is an explicit thought-experiment »¹. Cette expérience de pensée est rendue possible par la conjonction d'un effet de défamiliarisation du réel, et d'une volonté de maintenir autant que faire se peut les règles de la rationalité (*cognitive estrangement*) :

¹ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* [1977], Oxford : Peter Lang, 2016, p. 62.

SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. (Suvin 1977, 20)

Au cœur du récit de science-fiction, on trouve un *novum*, une idée nouvelle et radicale, qui permet de transmettre son caractère étrange au récit, qui reflète certaines préoccupations historiques. La rationalité dans l'enchaînement des événements permet réellement d'envisager les possibles conséquences de cette anomalie dans le monde et la société que nous connaissons. Ainsi, les romans de science-fiction permettent d'envisager la réalité sous l'angle des possibilités qu'elle recèle. À ce titre, *Frankenstein* représente un moment charnière dans l'histoire du genre.

d. Le critère de vraisemblance

La préface à l'édition de 1818, rédigée par Percy Shelley, expose une certaine vision de la littérature, tout en faisant appel à Erasmus Darwin, qui fait autorité à l'époque dans les cercles philosophiques et scientifiques :

The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. I shall not be supposed as according the remotest degree of serious faith to such an imagination; yet, in assuming it as the basis of a work of fancy, I have not considered myself as merely weaving a series of supernatural terrors. The event on which the interest of the story depends is exempt from the disadvantages of a mere tale of spectres or enchantment. It was recommended by the novelty of the situations which it develops; and, however impossible as a physical fact, affords a point of view to the imagination for the delineating of human passions more comprehensive and commanding than any which the ordinary relations of existing events can yield.

I have thus endeavoured to preserve the truth of the elementary principles of human nature, while I have not scrupled to innovate upon their combinations.
(F 5)

Il s'agit là d'une forme d'*ars poetica* dans lequel Percy Shelley annonce la stratégie créative de sa femme¹. Il suggère ainsi que le roman est fondé sur une attitude ambiguë vis-à-vis du réel, qui s'émancipe des carcans de la vraisemblance pour reproduire dans la fiction, plus fidèlement, le comportement humain.

¹ Cette préface soulève bien sûr la question épineuse de l'autorité du texte, ici déléguée par l'autrice à son époux. Elle a pu servir à obscurcir davantage l'origine du roman, initialement publié de façon anonyme.

Un ressort essentiel pour asseoir la vraisemblance du texte, explicitement mentionné en préambule du récit de Victor, est sa cohérence narrative : « [y]ou will hear of powers and occurrences, such as you have been accustomed to believe impossible: but I do not doubt that my tale conveys in its series internal evidence of the truth of the events of which it is composed » (F 17). La bonne composition d'un récit lui permet donc dans une certaine mesure d'outrepasser, ou au moins de faire oublier, son caractère fictionnel¹. Chacun des récits repousse ainsi la preuve de son authenticité supposée à un niveau métadiégétique, jusqu'au récit de la vie des De Lacey, que la créature s'approprie :

I have copies of these letters; for I found means, during my residence in the hovel, to procure the implements of writing; and the letters were often in the hands of Felix or Agatha. Before I depart, I will give them to you, they will prove the truth of my tale; but at present, as the sun is already far declined, I shall only have time to repeat the substance of them to you. (F86)

La lettre copiée permet d'authentifier les événements narrés, du moins auprès du premier interlocuteur, Victor, ou du témoin indirect Walton, puisque cette preuve demeure inaccessible au lecteur :

His tale is connected, and told with an appearance of the simplest truth; yet I own to you that the letters of Felix and Safie, which he shewed me, and the apparition of the monster, seen from our ship, brought to me a greater conviction of the truth of his narrative than his asseverations, however earnest and connected. Such a monster has then really existence; I cannot doubt it; yet I am lost in surprise and admiration. (F 151)

En rompant avec la linéarité du récit tout en parvenant à proposer une structure narrative qui obéit à son propre ordre interne et qui parvient à préserver une forme de communication limpide entre chaque narrateur et jusqu'au lecteur, *Frankenstein* reproduit l'acte même de création de Victor, adjoignant des parties composites pour former un tout.

Mary Shelley parvient également dans une certaine mesure à justifier les événements extraordinaires de son roman en procédant à une paralipse. Au lieu d'opter pour des explications pseudo-scientifiques techniques, elle mise au contraire sur la retenue et le manque d'informations, que Victor lui-même justifie par un principe de précaution :

¹ La suspension de l'incrédulité est également un ressort de la littérature d'horreur ou du roman à sensation, car ceux-ci requièrent une certaine adhésion cognitive pour pouvoir provoquer chez le lecteur des réactions émotionnelles fortes.

I see by your eagerness, and the wonder and hope which your eyes express, my friend, that you expect to be informed of the secret with which I am acquainted; that cannot be: listen patiently until the end of my story, and you will easily perceive why I am reserved upon that subject. I will not lead you on, unguarded and ardent as I then was, to your destruction and infallible misery. Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow. (F 32)

Ce retour à la situation d'énonciation permet d'anticiper à travers le personnage de Walton l'incrédulité du lecteur¹. Il figure donc comme un contre-argument, permettant à ce stade d'éliminer toute objection majeure du lecteur, tout en nous rappelant la structure enchâssée du roman et en annonçant la suite funeste des événements.

On retrouve chez Wells la même ambiguïté vis-à-vis de la référence au réel, et le même désir de vraisemblance en dépit de l'étrangeté de l'intrigue. Comme dans *Frankenstein*, le récit cadre sert en partie à légitimer le récit². Il repose sur la stratégie du manuscrit trouvé, chère au roman gothique : « [t]he following narrative was found among his papers by the undersigned, his nephew and heir, but unaccompanied by any definite request for publication » (M 5). La présence de dates précises et de coordonnées géographiques redouble la stratégie narrative d'une illusion de scientificité, pour servir davantage l'authentification du récit. Dès le premier chapitre, Edward Prendick emploie les mêmes procédés. Il professe également le caractère référentiel des noms qu'il mentionne, afin d'intégrer son lecteur au monde fictif :

¹ La forme épistolaire du récit de Walton relève également de la chronique, et permet au narrateur d'actualiser son récit en justifiant l'emploi du présent de narration : « [s]uch is my journal of what relates to this strange occurrence up to the present day » (F 15). Ce choix formel permet de créer une illusion d'immédiateté et de motiver le récit en suscitant un effet de vraisemblance – qui a également pour fonction, indirectement, d'inscrire les récits de Victor et de la créature dans un cadre narratif temporalisé. L'entrée de journal renforce également le suspens tandis que Walton-narrateur est maintenu dans l'ignorance du récit à venir de Frankenstein.

² Dans *Frankenstein*, la forme du roman épistolaire, dont l'une des fonctions est sans doute de créer un effet de vraisemblance, force également le lecteur à entrer dans le monde de la diégèse en s'identifiant au personnage de Mrs Saville, ultime réceptrice du récit de Walton. Comme les lettres de Walton, la préface fictionnelle de *The Island of Doctor Moreau*, signée par le neveu de Prendick, ancre également les événements dans un réel localisé et daté : un été de la fin du dix-huitième siècle chez Mary Shelley, l'année 1887 dans le Pacifique sud chez Wells. Notons que dans chacun de ces deux romans, les événements ne sont séparés que de quelques années de la date de production de l'œuvre, ce qui a sans doute eu pour effet de créer une impression de familiarité chez leurs premiers lecteurs.

I do not propose to add anything to what has already been written concerning the loss of the 'Lady Vain.' As everyone knows, she collided with a derelict when ten days out from Callao. The longboat, with seven of the crew, was picked up eighteen days after by H. M. gunboat 'Myrtle,' and the story of their terrible privations has become quite as well known as the far more horrible 'Medusa' case. (M 7)

Le navire sur lequel il embarque est évoqué comme un objet connu de tous, ainsi que le manifeste l'emploi de la tournure passive impersonnelle et de l'article défini. Son nom côtoie celui d'un événement réellement historique, le naufrage de la *Méduse*, illustré par Géricault en 1818-19. Le rapprochement entre le monde de la fiction et le fait divers historique crée ainsi une certaine porosité entre monde réel, monde fictif et monde de l'étrange.



Fig. 1 : Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491x716 cm, Musée du Louvre.

Le fait historique, qui connote l'horreur (et qui, à travers des représentations comme ce célèbre tableau de Géricault, fait partie de l'imaginaire collectif), sert à rendre la fiction plausible. Wells considérait d'ailleurs que la « *scientific romance* » reposait sur l'insertion d'un seul et unique postulat extraordinaire, tandis que tout le reste devait sembler familier, identifiable :

As soon as the magic trick has been done the whole business of the fantasy writer is to keep everything else human and real. Touches of prosaic detail are imperative and a rigorous adherence to the hypothesis. Any extra fantasy outside the cardinal assumption immediately gives a touch of irresponsible silliness to the invention.¹

¹ H.G. Wells, « Preface », *The Scientific Romances*, Londres : Victor Gollancz, 1933.

Ishiguro semble à son tour vouloir opérer un équilibre entre le postulat de base et un étrange sentiment de familiarité avec le monde qui nous est présenté. D'emblée, le lecteur plonge dans l'univers imaginaire de Hailsham, avec ses *carers*, ses *guardians*, ou ses *tokens*. Lorsque Kathy utilise ce répertoire linguistique, elle n'en définit pas les termes, mais force son lecteur à effectuer lui-même un travail de déduction. C'est ce qu'on constate dès la première phrase du roman : « [m]y name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years » (NLMG 3). Or le lecteur va vite se rendre compte que le terme "carer" n'a pas son sens habituel (s'occuper d'un proche) et il doit interpréter ce terme autrement, s'adapter, ce qui contribue à construire et (dé)familiariser l'espace diégétique. Le lexique opère ainsi un effet d'étrangeté, mais, en n'élucidant pas explicitement la signification des mots employés, la narratrice place son lecteur dans le rôle de complice, le plonge pour ainsi directement dans le cadre intradiégétique, effet redoublé dans les moments où Kathy l'interpelle directement :

Anyway, I'm not making any big claims for myself. I know carers, working now, who are just as good and don't get half the credit. If you're one of them, I can understand how you might get resentful – about my bedsit, my car, above all, the way I get to pick and choose who I look after. (NLMG 1)

Dans le récit de Kathy, la suspension de l'incrédulité du lecteur repose sur une stratégie de narration qui relève quasiment du jeu de rôle : puisque l'interlocuteur (ou l'interlocutrice) de Kathy n'est jamais nommé ou identifié, le lecteur peut aisément prendre sa place et nouer ainsi avec la narratrice un rapport de confiance et de confiance. Pourtant, il apparaît clairement que ce personnage est lui aussi un *carer*, et donc un clone.

Cette plongée dans l'étrange favorise l'identification aux personnages et permet à la narratrice de livrer un récit de l'intime, car le lecteur endosse immédiatement le rôle d'égal et de complice. L'une des conséquences de ce dispositif narratif est de nous faire entrer en empathie avec les clones plutôt qu'avec les humains qui les exploitent.

Aux antipodes du type de science-fiction des magazines *pulp* du milieu du vingtième siècle, où les événements s'enchaînent à un rythme effréné dans un univers jonché d'inventions techniques suscitant l'incrédulité, la stratégie de *Never Let Me Go* est de rendre l'étrange non seulement familier, mais même banal. Cela prend par exemple la forme de la référence à des ouvrages merveilleux qui sont aussi des classiques de la littérature. Lorsque Kathy devient *carer* pour Tommy, ils lisent ensemble les *Mille et une nuits* et *L'Odyssée*. Le récit imaginaire sert d'échappatoire à une réalité sordide, mais c'est surtout l'instauration d'un rituel routinier que Kathy met en exergue :

I don't want to give the wrong idea about that period at the Kingsfield. A lot of it was really relaxed, almost idyllic. My usual time to arrive was after lunch, and I'd come up to find Tommy stretched out on the narrow bed—always fully clothed because he didn't want to “be like a patient.” I'd sit in the chair and read to him from various paperbacks I'd bring in, stuff like *The Odyssey* or *One Thousand and One Nights*. (NLMG 233)

On retrouve cette fois des références largement empreintes d'imaginaires, et qui laissent libre cours à l'aventure mythique et au merveilleux. Cependant, il s'agit également de textes classiques plutôt que de romans de science-fiction, et donc d'un monde imaginaire communément partagé, dont l'effet d'étrangeté est pondéré par le sentiment de familiarité qu'ils suscitent. Il n'est pas anodin non plus que ces références soient présentes à la fin plutôt qu'au début du roman, au moment où Tommy souffre des suites de ses opérations. Le récit (épique avec Homère ou merveilleux avec les contes arabes) semble avoir pour les protagonistes du roman d'Ishiguro la fonction thérapeutique de la littérature d'évasion. Il participe d'une pensée magique qui prend également la forme, dans cette partie du roman, de l'espoir que nourrissent Kathy et Tommy d'obtenir un atermolement, moratoire ou « sursis » (*deferral*)¹, pour vivre leur histoire d'amour. En ce sens, telle Janus au double visage, la littérature de l'imaginaire (tout comme l'espoir d'un ajournement de la sentence du don d'organe vitaux) est à la fois un poison et un remède, un *pharmakon* : elle soulage la douleur d'une existence insupportable, mais au prix d'un déni de la réalité et de la privation d'un véritable pouvoir d'agir. Le roman s'achève d'ailleurs sur cette note douce-amère de la rêverie :

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 sea-shore: 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. (NLMG 282)

Dans ce passage, Kathy se trouve à Norfolk, le « lost corner of England » où, avec ses amis, elle imaginait jadis que se trouvaient tous les objets perdus. Elle reste coupée de la campagne anglaise par les fils de fer barbelés, barrière infranchissable scandée par la répétition du mot « fence ». Les fils sont constellés de débris de sacs plastiques, comme un

¹ « Sursis » est le terme choisi par la traductrice, Anne Rabinovitch pour la version française du roman (Kazuo Ishiguro, *Auprès de moi toujours*, Paris : Edition des Deux Terres, 2006).

symptôme de la société de consommation et du gaspillage écologique. Les débris ont remplacé les objets perdus. Et le dernier objet perdu, c'est bien sûr l'être aimé, comme si le rebut, les fragments de sacs épars dans un lieu vide, matérialisaient aussi des lambeaux d'existence.

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 282)

L'imaginaire est alors associé à une image de deuil (les larmes trahissant l'émotion que la donneuse n'est pas censée ressentir). Il est le moteur de la narration, puisque tout le roman vise à redonner vie à un passé perdu. À l'inverse, le renoncement à replonger dans le passé signifie l'achèvement du récit. Toute l'entreprise du roman repose donc sur un double geste : la narration d'un récit de l'étrange – celui des clones mais également celui de la convocation de la présence spectrale des êtres aimés disparus – et l'opération consistant à dissiper l'étrangeté pour provoquer, au contraire, le sentiment du familier et de l'ordinaire. Ainsi, l'étrangeté au cœur des romans de la Copie n'a pas pour vocation de créer une rupture avec le monde réel, comme le ferait un récit merveilleux, mais d'ébranler nos certitudes concernant ce monde réel. Le pouvoir de la fiction de l'étrange est d'opérer à un niveau extra-diégétique. Cette perméabilité entre la réalité et le surnaturel signifie qu'en dépit des certitudes qui s'imposent à une période donnée, rien n'est définitif et des événements jugés invraisemblables jusqu'alors peuvent toujours advenir ; et elle signifie également que ce qui nous semble abject et inquiétant pourra alors vite devenir familier (et paraît d'ailleurs familier au fil du récit, si tant est qu'on l'envisage depuis une perspective nouvelle).

Chapitre 2

Récits de laboratoire, laboratoire du récit

Au-delà de l'intertextualité littéraire, l'hybridation générique, qui mêle le vraisemblable et l'étrange, s'inscrit dans un champ beaucoup plus large des représentations et des connaissances. Un texte de fiction répond toujours à un contexte culturel et scientifique qui lui est propre. C'est d'autant plus vrai pour les récits de la Copie, qui se donnent pour cadre un certain milieu de laboratoire et d'observation clinique. Mary Shelley et H.G. Wells ont eu des contacts directs avec de grands penseurs scientifiques de leur époque, et ont tiré profit de ces rencontres dans leur démarche créative. Les découvertes scientifiques sont aujourd'hui au cœur du débat public ; mais c'était aussi le cas à la fin du dix-huitième siècle. La science incarne l'idéal de raison de l'âge des Lumières et devient un objet de fascination pour les intellectuels et les artistes de tous horizons. John Whitehurst, Erasmus Darwin, Josiah Wedgwood, Joseph Priestley, James Watt et d'autres se réunissent à la *Lunar Society* et partagent un sentiment d'émerveillement suscité par les nouvelles découvertes scientifiques.

Cette fascination se répand plus largement, comme en témoigne la fameuse toile de Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768), où la lune et l'homme au chronomètre évoquent la Lunar Society et Erasmus Darwin.



Fig. 2 : Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768, peinture à l'huile, 183 × 244 cm, National Gallery (Londres).

L'expérience consiste ici à rendre perceptible l'existence de l'oxygène en montrant que la vie ne peut subsister dans le vide créé artificiellement par la pompe à air. Le progrès scientifique est ainsi dramatisé par le spectacle de l'asphyxie, imminente, de l'oiseau ; « quelque chose se passe, au bord du vide », dit Jean-Jacques Lecercle¹. La main sur la valve peut ouvrir ou fermer, le tableau reste ambigu, en suspens. La science s'immisce dans le salon des classes aisées, devient un spectacle, qui envoûte les spectateurs masculins. Le savant/philosophe/bateleur est vêtu de rouge, figure flamboyante, tandis que le jeu de clair-obscur attire le regard vers le spécimen mystérieux, crâne ou organe, sorte de *memento mori* contenu dans un bocal qui dissimule la source de lumière.



Fig. 3 : Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (details).

¹ Jean-Jacques Lecercle, « Prologue : Généalogie de l'archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? » in Machinal (2013).

Jean-Jacques Lecercle lit cette transposition de la vanité comme une « Annonciation blasphématoire—la colombe du Saint-Esprit est en train de mourir, victime de la science moderne ». La chevelure blanche, l'*hexis* corporelle du savant en font un avatar du sorcier ou de l'alchimiste, tourné vers le passé ; « il implique aussi un regard vers l'avenir, car nous avons ici la représentation de l'expérience scientifique, de l'*experiment*, au-delà de l'*expérience*, comme événement, c'est-à-dire comme représentation de la trace laissée par une révolution scientifique en train de se faire. » (Lecercle 2013, 31) Dès lors, on peut conclure que la soif de découvertes n'a ici rien d'une quête d'élévation morale : le tableau de Wright représente la dualité même de la philosophie des Lumières, qui permet d'éclairer les pans sombres de la connaissance, mais qui ne saurait pour autant mener à la pleine lumière de la sagesse. Il s'agit surtout d'accumuler des connaissances matérielles pour investir et exploiter davantage le monde. La science naturaliste du tournant des dix-huitième et dix-neuvième siècles encourageait un esprit d'exploration et d'expérimentation qui servait de justification aux entreprises de conquêtes impériales britanniques. Le motif de la Copie cristallise ce désir de dépassement de la connaissance, de transgression des frontières du savoir et du vivant, et son ambivalence.

Ainsi les romans du corpus, s'étendant sur quasiment deux siècles, rendent manifestes les changements de paradigmes de la rationalité, de l'empirisme hérité des Lumières aux débats bioéthiques contemporains. Comme on va le voir maintenant, dans *Frankenstein*, cette quête des sources de la vie répond directement aux recherches concernant l'énergie électrique, avec le débat sur le galvanisme, ou la relation entre le vivant et la matière. *The Island of Doctor Moreau* met en scène le mécanisme de la sélection naturelle, rendu pensable grâce à l'extension du temps à l'échelle géologique, tout en faisant écho aux questions éthiques du droit animal et de la souffrance au laboratoire. Enfin, *Never Let Me Go*, roman le moins ouvertement scientifique du corpus, fait cependant allusion à un certain nombre de problèmes bioéthiques de notre temps, concernant l'identité dans un monde post-génétique, et les questions morales que soulève la possibilité du clonage. Il convient de réfléchir ici à l'enjeu de ce dialogue entre la littérature et les sciences, qui présente non seulement un paradigme épistémique moderne, mais aussi son histoire, la façon dont il s'est constitué. En somme, l'approche diachronique, que permet l'étude de trois romans au thème partagé de la Copie, mais publiés à une centaine d'année d'écart les uns des autres, rend possible une pratique de l'archéologie des savoirs, ainsi définie par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* :

[C]e qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité.¹

En faisant dialoguer science et littérature, les récits de la Copie transgressent les frontières disciplinaires et mettent en évidence non seulement une certaine mise en partage de la culture, mais aussi, réciproquement, l'importance du récit dans la pensée scientifique. Ces romans proposent une appréciation idéologique ambivalente de l'entreprise scientifique, entre fascination et méfiance.

1. Frankenstein : Percer les secrets de la vie

a. Explorer l'inconnu

Aux débuts du dix-neuvième siècle, l'Empire britannique est en pleine expansion. Aux projets d'expansion de routes commerciales et d'annexions de nouveaux territoires s'ajoutent des entreprises d'exploration de nouveaux passages maritimes ou terrestres, et d'observation astronomique ou naturaliste. Cette soif de découverte de l'inconnu est présente dans le roman de Mary Shelley dès les premières lettres. Le personnage de Walton préfigure celui de Victor. Le premier cherche à comprendre le fonctionnement du magnétisme et à explorer le grand nord, tandis que le second se concentre sur le mystère de la vie et de la chimie.

Comme le rappelle Richard Holmes, la période s'étendant de 1768 – date à laquelle le Capitaine Cook entreprend son tour du monde à bord de l'*Endeavour* – à 1831 – année au cours de laquelle Darwin prend la mer à bord du *Beagle*, et, incidemment date de la troisième et ultime version de *Frankenstein* – coïncide avec l'avènement d'un romantisme scientifique qui allie goût de la science et sentiment d'émerveillement. Dans ses *Philosophical Lectures* (1819), Coleridge qualifie cette période de seconde révolution scientifique, émanant des nouvelles découvertes en astronomie et en chimie, et du rationalisme hérité du siècle des Lumières. La science romantique construit un idéal individualiste de la pratique scientifique, comme le suggère Holmes : « a common ideal of intense, even reckless, personal commitment

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 1966, *op. cit.*, p. 13.

to discovery ¹». Cet idéal repose aussi sur les stéréotypes du génie scientifique solitaire et du moment de découverte fortuit, telle l'image de la pomme chutant au sol qui aurait révélé à Newton la loi universelle de la gravitation. On retrouve d'ailleurs ces éléments de romantisme scientifique dans le récit de Victor, qui est la parfaite incarnation du génie solitaire, et qui est mû dans ses recherches par des moments d'illumination et d'émerveillement : « the astonishment which I had at first experienced on this discovery soon gave place to delight and rapture » (F 32). Holmes associe la seconde révolution scientifique à un certain nombre de caractéristiques, comme l'affinement technique des instruments d'observation, la multiplication d'institutions scientifiques légitimant toujours davantage cette entreprise expérimentale de rationalisation de la nature, ou encore la volonté des savants de cette époque de divulguer leurs connaissances grâce à des conférences publiques, la publication de manuels d'étude ou des débats publics. Au tournant des dix-huitième et dix-neuvième siècles, les institutions scientifiques se sont multipliées, avec la fondation par exemple de la *Geological Society* en 1807 ou de l'*Astronomical Society* en 1831. Cette période coïncide aussi avec l'émergence d'autres cercles intellectuels où bouillonnait une association entre la science, l'art et la culture, telle la *Lunar Society* à Birmingham, précédemment mentionnée, qui a pu réunir entre 1765 et 1813 des personnalités aux talents variés comme l'horloger John Whitehurst, le botaniste-poète Erasmus Darwin, le potier Josiah Wedgwood (fondateur de la fameuse fabrique de porcelaine), le chimiste Joseph Priestley, l'ingénieur James Watt ou encore, comme on vient de le voir, le peintre Joseph Wright. La pierre de touche du romantisme scientifique est donc bien ce sentiment d'émerveillement et de curiosité, une certaine aspiration à la découverte qui traverse les disciplines.

Holmes mentionne également le rôle crucial qu'ont joué les voyages d'exploration dans ce courant romantique de la science. Il dresse le portrait de Joseph Banks, incarnation du *traveller-naturalist*, auquel succéderont Alexander von Humboldt, Charles Darwin ou encore James Russell Wallace, comme le rappelle John Burrow dans son introduction à *The Origin of Species*². Botaniste et explorateur, membre puis président de la Royal Society, Banks incarne l'idéal scientifique de son époque. Il se fait connaître suite à son expédition à bord de l'*Endeavour* ; la *Royal Society* lui avait demandé de prendre des notes sur le transit de Vénus, de cartographier les îles polynésiennes et de collecter des spécimens botaniques et

¹ Richard Holmes, *The Age of Wonder : How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Londres : HarperPress, 2008, p. xvi.

² Charles Darwin, *The Origin of Species: by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [1859], Harmondsworth : Penguin, 1985.

zoologiques. La mission de Banks est donc plurielle car la science du début du dix-neuvième siècle se fonde sur une approche encyclopédique du savoir. Marie Shelley écrit aussi au moment où John Barrow, le second secrétaire de l'Amirauté, veut relancer la quête du Passage du Nord Ouest (qui est une source de fascination depuis Frobisher et l'âge élisabéthain), par voie de terre et de mer, en utilisant les officiers de marine qui ont servi dans les guerres napoléoniennes, comme le souligne Adriana Craciun : « Walton's private voyage in search of the North Pole and open polar sea, while set in the 1790s like the rest of the novel, sought a similar geographical discovery but by a different route than did the 1818 British voyages (through the Russian Arctic, less familiar and thus probably more intriguing to Shelley's readers) ¹ ».

Walton, le premier narrateur du récit de *Frankenstein*, incarne cette entreprise scientifique que représente le voyage. L'exploration maritime, comme l'enquête empirique, repose à la fois sur l'observation et sur une approche investigatrice du monde. Walton fait état de sa volonté de découvrir des lieux inconnus du globe : « I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited » (F 7). Ce thème de la découverte cartographique sert de transition à celui de la découverte physique, voire métaphysique, qui est au centre de l'histoire de Victor, et qui, chez Walton, prend la forme du magnétisme. Le travail marin et l'étude des sciences rythment ainsi la vie de Walton :

[Y]ou cannot contest the inestimable benefit which I shall confer on all mankind to the last generation, by discovering a passage near the pole to those countries, to reach which at present so many months are requisite; or by ascertaining the secret of the magnet, which, if at all possible, can only be effected by an undertaking such as mine. (F 8)

I commenced by inuring my body to hardship. I accompanied the whale-fishers on several expeditions to the North Sea; I voluntarily endured cold, famine, thirst, and want of sleep; I often worked harder than the common sailors during the day, and devoted my nights to the study of mathematics, the theory of medicine, and those branches of physical science from which a naval adventurer might derive the greatest practical advantage. (F 8)

Il est apparent que le roman se fait l'écho des valeurs idéales du début du dix-neuvième siècle, où l'étude théorique et la besogne manuelle se complètent pour former le modèle de l'intellectuel-explorateur, héritier de l'homme à tout faire humaniste. Victor part lui aussi en expédition avec son ami Henry, selon la tradition du Grand Tour en Europe pratiqué par les

¹ Adriana Craciun, « Frankenstein's Politics » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 90-91.

jeunes Anglais de bonne famille ; mais étant suisses, c'est en Grande-Bretagne qu'ils voyagent, de Londres aux Orcades en passant par Oxford. À Matlock, ils explorent des cabinets de curiosité, symbole de la culture scientifique éclectique des dix-huitième et dix-neuvième siècle : « [w]e visited the wondrous cave, and the little cabinets of natural history », (F 115). Le goût de la science et du voyage suscite en effet cette nouvelle pratique culturelle consistant à collectionner et exposer des objets divers. Jean-Pierre Naugrette considère le roman en termes de cercles concentriques et de soif de savoir ; c'est parce que les personnages partagent cette quête de connaissance que les cercles *a priori* distincts finissent par se croiser :

C'est alors que son trajet croise l'entreprise de Walton, lequel est visité sur son navire par le monstre à la mort de Frankenstein [...] les cercles des histoires finissent par se recouper, puisque les trois personnages principaux se rejoignent sur le navire, comme si leurs « poursuites » à travers le monde convergeaient enfin. (Naugrette 2009, 28)

Mais le voyage d'exploration se fait surtout à l'intérieur du corps humain. Comme Moreau après lui, quoique cela soit nettement plus allusif, Frankenstein pratique la vivisection et étend sa soif de découverte à l'exploration de la physiologie humaine. Son penchant pour la dissection (et la recombinaison du corps) s'inscrit dans un tournant de la pratique médicale et scientifique, avec les développements de l'anatomie clinique. La chirurgie intrigue, elle fascine les jeunes gens proches de Mary Shelley, comme Coleridge ou Shelley (Shelley était aussi proche de Keats, qui avait étudié l'anatomie et assisté à, mais aussi pratiqué, des opérations), ainsi que le rappelle Marie Mulvey-Roberts. Ce savoir anatomique s'était façonné au fil des décennies précédentes. On a souvent rapproché le monstre des planches illustrant l'ouvrage d'Andreas Vesalius, *De Humanis Corpori Fabrica*, publié à Bâle en 1543.

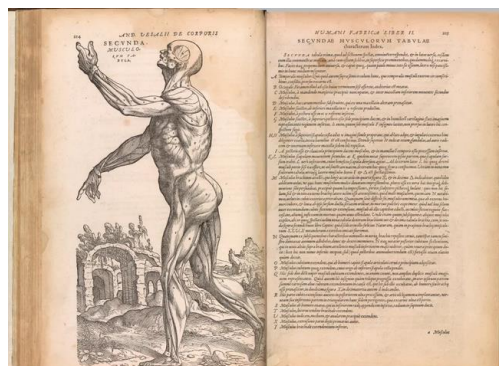


Fig. 4 : Andreas Vesalius, *De Humanis Corpori Fabrica*, Bâle : Joannes Oporinus, 1543.

Pour la première fois, en disséquant directement l'être humain, Vesalius voulait explorer le mystère du corps en mouvement. L'illustration, en mettant à nu la dynamique de la marche, crée un effet d'étrangeté ; avec sa chair à vif, le corps disséqué semble errer parmi les ruines, perdu entre vie et mort.

En Angleterre, la pratique de la dissection se répand aussi au dix-huitième siècle. Dès 1752, le « Murder Act » autorise à se servir des corps de criminels exécutés pour pratiquer des dissections, afin de favoriser la pratique et l'enseignement de la médecine. En 1775, John Hunter utilise ainsi le corps d'un criminel exécuté pour réaliser un moulage de cire du corps humain, ainsi que le permettait le « Murder Act ». Mais ces corps ne suffisent pas :

In Britain, the Murder Act of 1752 allowed for a small number of bodies of executed murderers to be requisitioned for dissection. Even with the addition of relatively few private donors, this was still insufficient to meet a growing demand, which allowed the trade in body-snatching to flourish. Grave robbers were known as Resurrection Men, and Victor Frankenstein's monster, as a composite of risen bodies, is an apt walking embodiment of that collective. Only by raiding graves, charnel houses, and slaughterhouses was Frankenstein able to obtain the raw materials for his monstrous creations.¹

Pour assouvir son obsession, Victor doit se procurer des corps, peut-être les dérober, ce qui reflète la façon dont le trafic des corps s'intensifie au début du dix-neuvième siècle. En 1832, l'*Anatomy Act* étend les prérogatives du *Murder Act* en rendant accessibles aux médecins les cadavres issus de familles désargentées. On se souvient du scandale qui éclate en 1828, une dizaine d'années après la première édition du roman de Mary Shelley, lorsqu'on découvre que Burke et Hare, qui livraient des cadavres au Docteur Robert Knox (ce dernier souhaitait perfectionner sa pratique grâce à la dissection), assassinaient leurs victimes. L'affaire Burke et Hare révèle à quel point la profanation de tombes était depuis longtemps devenue une aubaine lucrative, pouvant inciter au crime².

b. De l'alchimie à la chimie

Le roman de Mary Shelley coïncide avec le développement des disciplines scientifiques. Jusqu'à ce moment-là, l'explication théologique était encore l'approche la plus prisee pour donner sens au monde ; or la méthode inductive et expérimentale commence à se

¹ Carol Margaret Davison et Marie Mulvey Roberts (dir), *Global Frankenstein*, Londres : Palgrave Macmillan, 2018, p. 57.

² On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de Tim Marshall : Tim Marshall, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, Frankenstein and the Anatomy Literature*, Manchester : St. Martin's Press, 1995.

généraliser : l'expérience comme preuve de vérité remplace le texte sacré ou le principe analogique. C'est ce glissement épistémique qui est au cœur de la redéfinition du gothique opérée par *Frankenstein*.

Le tournant du dix-neuvième siècle marque en effet un intérêt grandissant pour la chimie : « [a]t this time it was becoming the Romantic science par excellence. The last of the old alchemy was being replaced by true experiments, accurate measuring and weighing and a new understanding of the fundamental process of combustion, respiration and chemical bonding » (Holmes 244). Avec les travaux de Dalton, Priestley et Lavoisier, et la découverte des éléments chimiques et leurs possibles combinaisons, tous les principes de l'alchimie élémentaire – fondée sur la quadratique de l'air, l'eau, le feu et la terre – s'effondrent.

Dans l'édition de 1831, Mary Shelley fait explicitement référence à Sir Isaac Newton, pour en faire un pionnier de l'aventure scientifique : « he felt like a child picking up shells beside the great and unexplored ocean of truth » (F 1831, 41). Il peut sembler étonnant que Victor brandisse le nom de ce penseur moderne pour justifier son intérêt pour les alchimistes médiévaux Paracelse et Albertus Magnus. Cependant le mathématicien anglais représente précisément un moment charnière dans l'histoire des sciences, ayant lui-même étudié et publié des essais au sujet de l'alchimie.

La rencontre de Victor avec ses professeurs à Ingoldstadt illustre ses hésitations entre l'alchimie et philosophie naturelle. Il fréquente d'abord le Professeur Krempe, qui incarne le modèle de rationalité du siècle des Lumières et exprime son mépris pour l'alchimie : « I little expected in this enlightened and scientific age to find a disciple of Albert Magnus and Paracelsus » (F 27). Frankenstein se tourne ensuite vers Waldman, qui semble lui aussi dédaigner les alchimistes : « [“t]he ancient teachers of this science,” said he, “promised impossibilities, and performed nothing. The modern masters promise very little; they know that metals cannot be transmuted, and that the elixir of life is a chimera [...]” » (F 28). Waldman fait l'apologie de la science moderne, et intègre ainsi de façon allusive des références aux progrès modernes de la science, en évoquant sans les nommer William Harvey et Robert Boyle : « they have discovered how the blood circulates, and the nature of the air we breathe » (F 29). De la même façon que, dans son *Discours de la méthode*, Descartes cherche à élaborer une méthode d'examen de la vérité tout en devant admettre des principes premiers (ou axiomes) indémontrables, Victor veut fonder sa pratique anatomique et physiologique sur un principe vital : « [o]ne of the phænonema which had peculiarly attracted my attention was the structure of the human frame, and, indeed, any animal endued with life.

Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed? » (F 31). Frankenstein applique ainsi l'approche qu'il a héritée de l'étude de la chimie à l'étude du vivant.

Cependant l'approche de Waldman est aussi plus holistique que celle de Krempe, admettant la parenté entre les disciplines occultes et la chimie, et permettant ainsi à Victor de faire la synthèse de ses deux passions :

[T]hese were men to whose indefatigable zeal modern philosophers were indebted for most of the foundations of their knowledge. They had left to us, as an easier task, to give new names, and arrange in connected classifications, the facts which they in a great degree had been the instruments of bringing to light. The labours of men of genius, however erroneously directed, scarcely ever fail in ultimately turning to the solid advantage of mankind. (F 29)

Le Professeur Waldman incarne donc un modèle scientifique pour Victor. Sa démarche scientifique n'est pas celle d'un spécialiste mais d'un encyclopédiste : « [i]f your wish is to become really a man of science, and not merely a petty experimentalist, I should advise you to apply to every branch of natural philosophy, including mathematics » (F 29). Ce choix d'une science encyclopédique correspond encore une fois à une approche humaniste de la culture, mais elle ramène aussi vers l'alchimie, comme le souligne Victor Sage : « He restores the grandeur and the vision to young Victor Frankenstein's idea of science and vindicates his study of the ancient alchemists, adopting their Neoplatonic language and their notion of the 'penetration' of the 'secrets of nature' [...] ¹ ». Cependant Victor assiste également aux cours de science expérimentale de Krempe, et réconcilie ainsi cette approche matérialiste avec la science humaniste de Waldman. Jerrold Hogle affirme d'ailleurs que la science telle qu'elle est dépeinte dans le roman est à deux visages :

¹ Victor Sage, « Frankenstein's Education: Towards an Archeology of the 'Mad Scientist' » (Machinal 2013, 67-68).

The creature is a Janus-faced combination of, on the one hand, Victor's regressions to aspects of the medieval alchemy he has read about [...], from the man of brass supposedly made by Albertus Magnus in the thirteenth century to the elixir-infused homunculus associated with Paracelsus in the sixteenth century, and, on the other hand, Frankenstein's embrace of the post-Enlightenment science of 'the causes of life' [...] during which he echoes the very words of some of the best-known author-scientists of Mary Shelley's era.¹

Victor n'opte pas résolument pour une de ces deux approches de la nature, il s'emploie plutôt à mêler les deux, ainsi que le note Jean-Jacques Lecercle : « [e]n Victor, la chimie émerge de l'alchimie, mais en la refoulant. Et celle-ci fait retour dans la découverte du secret alchimique par excellence, celui de la vie » (Lecercle 42). C'est précisément l'hésitation entre l'alchimie médiévale et la science héritée des Lumières qui fait de ce roman une œuvre charnière reflétant l'ambivalence paradigmatique de son époque : lors de ses conférences de 1811, Humphry Davy lui-même faisait l'apologie des contributions intellectuelles de Paracelse et Albertus Magnus. C'est la découverte de la méthode expérimentale de Benjamin Franklin qui pousse Victor à se désintéresser des alchimistes (F 24). Cependant l'appétence de Frankenstein à percer des secrets métaphysiques persiste, de telle sorte qu'il conserve une forme de conflit intérieur dans son admiration pour ces différents héros de jeunesse : les alchimistes et les expérimentalistes. Dans l'édition de 1818, Victor assiste à un cours de « philosophie naturelle » (*natural philosophy*), ou ce qu'on appellerait plutôt aujourd'hui un cours de chimie, qu'il est réticent à poursuivre plus car il lui paraît trop difficile à comprendre. Il y a peut-être dans cette anecdote des éléments autobiographiques, Mary Shelley ayant elle-même, dans son adolescence, assisté à une présentation de Humphry Davy avec son père. Dans l'édition de 1831, l'autrice étoffe l'histoire de la jeunesse de Victor, pour mieux préparer la suite du roman : « I at once gave up my former occupations, set down natural history and all its progeny as a deformed and abortive creation, and entertained the greatest disdain for a would-be science which could never even step within the threshold of real knowledge » (F 1831, 43). Mary Shelley exacerbe ici le thème de l'orgueil épistémique de son anti-héros, qui est explicitement présenté comme un personnage romantique mû par un désir de transgresser les lois naturelles, comme l'indique le terme de « seuil du savoir ». Le statut de la science est encore une fois ambivalent puisqu'à ce stade du récit Victor rejette

¹ Jerrold E. Hogle, « The Gothic Image and the Quandaries of Science in Mary Shelley's *Frankenstein* » (Davison & Mulvey Roberts, 24). Dans sa préface à l'édition Livre de Poche de *Frankenstein*, Jean-Pierre Naugrette suggère que Mary Shelley a pu être influencée par la figure de Johann Conrad Dippel (1673-1734), médecin et alchimiste né au château Frankenstein, et connu pour « ses expériences sur les cadavres, essayant de créer un homme à partir du sang de jeunes femmes et de différentes parties du corps humain, ou bien tentant de transférer l'âme d'un cadavre à un autre » (Naugrette 2009, 12-13).

toute approche méthodique qui renoncerait à l'occultisme, ce qui renoue avec le récit plus traditionnel du savant transgressif (*overreacher*). Enfin, le terme « progeny » est lourd de sens, en particulier dans cette édition de 1831, puisque c'est ce mot que l'écrivaine choisit, on l'a vu, pour clore la préface du roman : « I bid my hideous progeny go forth and prosper ». Il s'agit bien d'une métaphore reproductive, mais elle s'étend ici à la fois au monde littéraire — la progéniture d'une romancière, c'est son roman — et au monde scientifique — la progéniture de la philosophie naturelle, c'est la chimie, la physique, l'histoire naturelle, qui évoluera elle-même vers la biologie. Mary Shelley choisit donc une métaphore organique pour faire allusion aux fourmillements intellectuels de la science de son temps.

Comme le souligne Thomas Kuhn, une révolution scientifique implique un changement radical de paradigme pour penser la science au sein d'une discipline en particulier, voire à travers tout un champ disciplinaire¹. Victor va au-delà de ce renversement paradigmatique, imaginant une mutation qui n'affecte pas seulement la compréhension du monde, mais le transforme radicalement en rendant caduque la distinction entre vie et mort : « I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter » (F 32). Les opérations que Frankenstein mène dans son laboratoire reposent sur un principe d'imprévisibilité et d'incertitude. Contrairement à la littérature gothique qui précède l'œuvre de Mary Shelley, il ne s'agit plus de s'initier aux arcanes du savoir mais de dépasser les limites de la connaissance. L'expérience scientifique en question consiste elle aussi en une exploration de l'inconnu. C'est ce désir de conquête épistémique qui anime Victor lors de sa première expérience : « [I]ife and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world » (F 33). Toutefois, c'est également ce doute concernant les conséquences à venir qui le retient lors de sa seconde expérience : « I was now about to form another being, of whose dispositions I was alike ignorant; she might become ten thousand times more malignant than her mate, and delight, for its own sake, in murder and wretchedness » (F 118). C'est précisément l'incertitude épistémique, exprimée dans l'usage de l'auxiliaire modal « might » qui nourrit la réflexion du protagoniste, retranscrite ici sous la forme du discours indirect libre.

¹ Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1962.

c. Vitalisme et galvanisme

Dans sa préface de 1831, Mary Shelley mentionne explicitement les sources scientifiques de son inspiration. Elle utilise le terme de « galvanisme » et évoque les expériences d'Erasmus Darwin. Quoique la référence scientifique ait pour fonction majeure de stimuler l'imaginaire, elle fait partie intégrante du récit des origines du roman. Au début du dix-neuvième siècle, le processus de la Copie s'écarte du modèle mécanique de l'automate et se donne à penser à la lumière des débats concernant l'énergie vitale – où se confrontent les défenseurs du vitalisme et ceux du matérialisme –, et la source de l'énergie électrique – d'abord attribuée à la matière organique, ce qui a fait la fortune de spectaculaires démonstrations de galvanisme.

Dans sa préface de 1831 (contrairement à la première préface rédigée par Percy, cette fois-ci, c'est bien elle qui s'exprime directement), Mary Shelley mentionne explicitement les expériences d'Erasmus Darwin concernant la génération spontanée :

Many and long were the conversations between Lord Byron and Shelley, to which I was a devout but nearly silent listener. During one of these, various philosophical doctrines were discussed, and among others the nature of the principle of life, and whether there was any probability of its ever being discovered and communicated. They talked of the experiments of Dr. Darwin, (I speak not of what the Doctor really did, or said that he did, but, as more to my purpose, of what was then spoken of as having been done by him,) who preserved a piece of vermicelli in a glass case, till by some extraordinary means it began to move with voluntary motion. Not thus, after all, would life be given. Perhaps a corpse would be re-animated; galvanism had given token of such things: perhaps the component parts of a creature might be manufactured, brought together, and endued with vital warmth. (F 168)

Le débat de la génération spontanée remonte au dix-septième siècle avec les expériences de Francesco Redi, qui s'étonnait de voir des êtres vivants émerger dans de la matière morte, comme des asticots sur de la viande. Déjà Redi concluait que ces vers provenaient d'une ponte invisible, mais il faut souligner qu'il s'agissait d'un réel débat, à une époque où les origines de la vie demeuraient un mystère. Erasmus Darwin fait allusion au principe de génération spontanée dans son poème *The Temple of Nature* (1803) : « [h]ence without parent by spontaneous birth / Rise the first specks of animated earth ¹ ». C'est dans ce contexte d'incertitude biologique sur les possibilités du vivant et sur l'éventuelle réversibilité de la mort que Mary Shelley envisage le récit d'une créature composée de matière morte

¹ Erasmus Darwin, *The Temple of Nature* [1803], Canto I, vers 247-248, Baltimore: John Butler, Bonsal and Niles, 1804, p. 30, <https://library.si.edu/digital-library/book/templenatureori00darw> (consulté le 5 août 2022).

réanimée. Bien entendu, la posture de Mary Shelley est celle d'une écrivaine et non d'une scientifique, ce qu'elle prend bien soin de souligner ici avec l'incise entre parenthèses, s'excusant à demi-mots de ne pas avoir elle-même consulté l'ouvrage de Darwin. À proprement parler, Mary Shelley ne trouve pas son inspiration dans une expérience scientifique mais dans une conversation badine à la Villa Diodati, entre amis excentriques amateurs d'histoires de fantômes. Il n'en reste pas moins significatif qu'à l'aube du dix-neuvième siècle, ce ne soient plus uniquement les légendes et superstitions semi-païennes, mais également les derniers débats et trouvailles de la science, qui nourrissent l'imaginaire des poètes et romanciers.

Dans la citation précédemment mentionnée, Mary Shelley utilise également le terme « galvanisme ». Il s'agit ici d'une allusion aux développements de l'électrophysiologie, qui a émergé dans les années 1740, d'après l'observation des effets de l'électricité pour stimuler le tissu musculaire, et des chocs électriques produits par l'anguille ou la torpille. Une des théories de l'époque affirme que tous les animaux sont pourvus d'électricité puisque le contact entre les corps génère parfois du courant et que l'électricité influe sur les mouvements du cœur humain. Cette théorie est cependant à la fois contestée depuis les années 1750, et assez obscure, puisqu'elle intéresse davantage les praticiens que les théoriciens de la science. Luigi Galvani (1737-1798), professeur d'obstétrique à Bologne, lui redonne une vigueur inattendue en proposant un certain nombre d'expériences avec des grenouilles, qui prouvent selon lui, la présence indéniable d'électricité animale. Il va laisser son nom au phénomène du galvanisme en 1791.

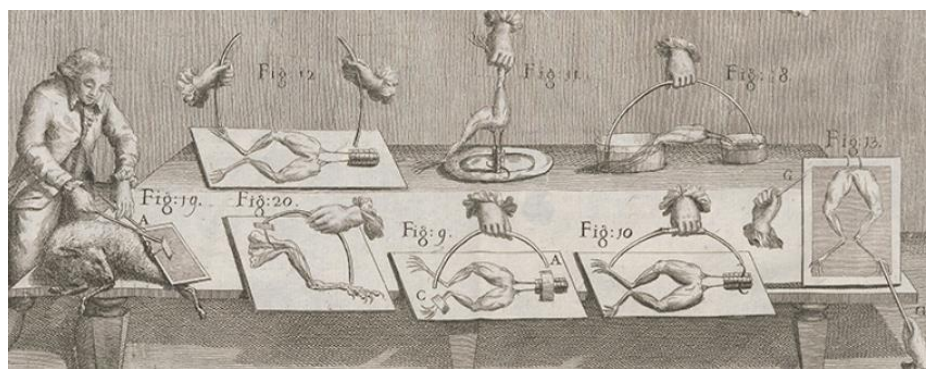


Fig. 5 : Luigi Galvani, *De Viribus Electricitatis in Motu Muscularis Commentarius*, Bologne : Institutum Scientiarum, 1791.

On peut lire brièvement cette gravure bien connue au prisme de la Copie. Ne s'agit-il pas ici en effet de copier le principe vital, par le biais de la répétition ? De fait, l'image reproduit les cuisses de grenouille (censées prouver par leurs convulsions l'existence de

l'électricité animale), à la fois comme objet de l'expérience et comme objet du dessin, des planches représentant l'expérience, et cette répétition paraît pouvoir se poursuivre à l'infini. La gravure propose ici une sorte de coupe transversale, une coupe dans le processus expérimental, mais aussi dans l'idéologie scientifique qu'il implique. L'image duplique les pattes de grenouille et la main humaine, métonymie de l'expérience scientifique et preuve de la capacité de l'homme à maîtriser les secrets de la nature. La théorie de Galvani repose sur trois postulats : le courant galvanique provient des organes animaux, il s'agit d'une forme d'électricité, ce courant est similaire aux impulsions du système nerveux ; on voit bien que reproduire l'expérience, c'est prendre le pouvoir sur le vivant.

Dans les années 1800-1810, Giovanni Aldini, le neveu de Galvani, effectue de multiples expériences pour essayer de perfectionner la théorie de son oncle. Il la met en scène de façon spectaculaire, s'adonnant à des expériences sur des têtes de bœufs et de chiens : il anime avec du courant électrique les muscles du visage pour donner l'impression de les ramener à la vie. Aldini se rend notamment à Londres en 1802-1803 et il organise des conférences et dissections publiques au *Great Windmill Street Anatomical Theatre*, à *Guy's Hospital*, et surtout au *College of Surgeons*. Il est donc tout à fait possible que des membres de l'entourage de Mary Shelley aient assisté à ces représentations.

Comme dans le cas de Galvani, mais de façon plus saisissante, les gravures insérées dans l'ouvrage d'Aldini rendent bien compte de la dimension spectaculaire et de l'effet sensationnel de ces expériences visant à séduire et impressionner le public. Ainsi, l'illustrateur réduit la taille humaine face aux corps démembrés des animaux ; là encore, la représentation repose sur la convention qui fait de la main la synecdoque du savant menant l'expérience. Aujourd'hui, cette main suspendue répond curieusement à la tête coupée et à l'arrière-train dépecé, comme si tout était affaire de découpage.

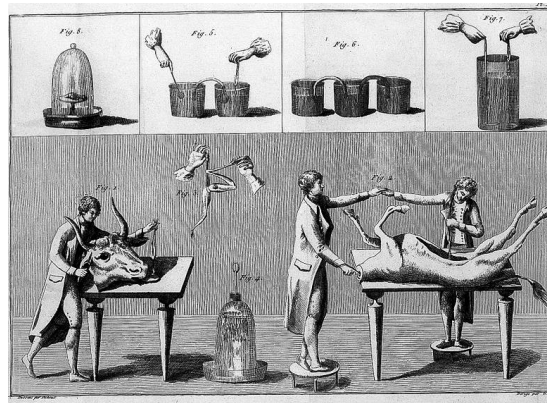


Fig. 6 : Giovanni Aldini, *An Account of the Late Improvements in Galvanism, with a series of various and interesting experiments performed before the Commissioners of the French National Institute, and repeated lately in the Anatomical Theatres in London (to which is added an Appendix, containing the author's experiments on the body of a malefactor executed at Newgate, etc etc)*, Cathell & Martin : Londres, 1803.

On sent bien que le dispositif n'attend qu'un corps humain. Le 18 janvier 1803, Aldini pratique une dissection sur le corps de George Foster, un meurtrier récemment exécuté, et offre une démonstration de galvanisme qui va faire grand bruit. La légende veut qu'un des responsables de la prison soit mort le soir même, horrifié d'avoir vu bouger le cadavre¹.



Fig. 7 : Giovanni Aldini, *An Account of the Late Improvements in Galvanism (...)*, Cathell & Martin : Londres, 1803.

Les mots du *Newgate Calendar* décrivant les expériences de galvanisme sur le cadavre on probablement frappé l'imagination de Mary Shelley : « [t]he jaw of the deceased criminal

¹ Condamner un meurtrier à être disséqué après la pendaison, c'était lui retirer la possibilité de renaître au jour du Jugement Dernier. Pass, le *beadle* qui décéda, avait hâté le jugement pour fournir le cadavre demandé le plus vite possible.

began to quiver, and the adjoining muscles were horribly contorted, and one eye was actually opened ¹».

Le débat scientifique autour du galvanisme passionne alors les physiologistes (Galvani, Valli) comme les physiciens (Volta, Von Humboldt). Pour Alessandro Volta (1745-1827), ce sont les métaux, et non les corps organiques, qui sont les moteurs de l'électricité, tandis que les muscles et les nerfs n'en sont que les conducteurs et les révélateurs. Il distingue l'électricité de contact et l'électricité animale avant de renoncer définitivement à cette dernière. Volta aura bien sûr le dernier mot en mettant au point la première pile électrique en 1800 de sorte que, dès les années 1830, ses théories contribuent à ouvrir les nouveaux champs disciplinaires de la physique et chimie. Ainsi lorsque Mary Shelley rédige sa préface de 1831, le galvanisme est déjà une théorie obsolète qui a glissé du monde de la science à celui de la fiction. La référence à l'énergie électrique est par ailleurs explicite dans le roman, avec l'épisode de l'orage et de l'arbre foudroyé dont Victor est témoin dans son adolescence : « [w]hen I was about fifteen years old, we had retired to our house near Belrive, when we witnessed a most violent and terrible thunderstorm » (F 23). Le terme « electricity » est mentionné explicitement dans la suite du texte, qui inclut également une référence aux expériences de Benjamin Franklin : « [my father] constructed a small electrical machine, and exhibited a few experiments; he made also a kite, with a wire and string, which drew down that fluid from the clouds » (F 24).

Le débat concernant la nature exacte de l'énergie électrique s'accompagne d'un autre problème : quelle est l'origine du vivant ? Von Humboldt s'intéresse au lien entre galvanisme et chimie, tandis qu'Erasmus Darwin adopte une position résolument vitaliste : « animal contraction is governed by laws of its own, and not by those of mechanics, chemistry, magnetism or electricity ²». Il souligne également les possibilités créatives d'un tel concept : « [v]italism was the first great scientific issue that widely seized the public imagination in Britain » (Holmes 313). En janvier 1793, John Thelwall contredit partiellement ce concept d'une énergie vitale lors d'une conférence sur la « vitalité animale » à *Guy's Hospital*. Selon lui, Dieu ne confère pas d'étincelle de la vie, et le sang même n'est pas un principe vital, mais plutôt une substance d'ordre matériel. Cependant, c'est surtout le débat entre Abernethy et

¹ *The Newgate Calendar*, « George Foster », 22 janvier 1803, pp. 91-92, <https://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm> (consulté le 5 août 2022).

² Erasmus Darwin, *Zoonomia*, Vol. I, Section XII, I, Londres : J. Johnson, 1794, p. 65.

Lawrence qui marque son temps et parvient sans doute aux oreilles de Mary Shelley. John Abernethy (1764-1831), président du *Royal College of Physicians*, est la tête de proue du courant vitaliste britannique au début du XIX^{ème} siècle. John Hunter, l'un de ses maîtres à penser, et père fondateur de la chirurgie expérimentale, considérait d'ailleurs que le sang était le principe de la vie. Abernethy estime qu'il existe en fait une force vitale animant les êtres, et qu'elle constitue la preuve de l'existence de l'âme. En effet, en observant que les individus morts ou vivants ont la même structure physiologique, il en déduit que seule la présence d'un autre élément, invisible, peut susciter la vie dans l'organisme. Abernethy prête ainsi sa voix au *statu quo* et à l'*Establishment* britannique¹. On trouve dans le récit une allusion au vitalisme lorsque Victor anime sa créature, puisque celle-ci ne prend vie que lorsqu'il lui insuffle un ultime ingrédient : « I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet » (F 35). C'est ici bien sûr l'emploi du suffixe privatif dans « lifeless » qui prépare l'événement spectaculaire à venir. Cependant cette opération est réversible, et c'est le même processus, inversé, qui a lieu lors du meurtre d'Elizabeth : « the deathly languor and coldness of the limbs told me, that what I now held in my arms had ceased to be the Elizabeth whom I had loved and cherished » (F 141). On voit dans cet exemple que l'identité de la personne chérie est complètement distincte de sa pure matérialité : non seulement le corps est doté d'attributs inertes et moribonds, mais il est devenu impersonnel, comme le manifeste l'emploi du pronom relatif « what ».

William Lawrence (1783-1867), le disciple d'Abernethy à l'hôpital *Saint Bartholomew*, s'oppose aux théories de son aîné, davantage séduit par les théories de Xavier Bichat et par l'homme-machine de Julien de la Mettrie. Pour Lawrence, si des « propriétés vitales », aptes à produire la vie, existent bel et bien, elles sont subsumées aux fonctions du corps. En somme, il considère que l'âme ressort elle aussi du physiologique, qu'elle est une propriété émergente de la matière. Il faut donc renoncer à tout spiritualisme pour embrasser pleinement le projet de la science expérimentale² : « the theological doctrine of the soul, and its separate existence, has nothing to do with this physiological question [...]. An immaterial and spiritual being

¹ Il faut rappeler que le poids de la religion dans la pensée occidentale est encore très important à cette époque, et le demeure au moins jusqu'aux publications de Charles Darwin.

² Lawrence n'hésite pas à railler Abernethy, lors d'une conférence au printemps 1816 : « to make the matter more intelligible, this vital principle is compared to magnetism, to electricity, and to galvanism; or it is roundly stated to be oxygen. 'Tis like a camel, or like a whale, or like what you please » (Holmes 312). Cette référence, directement empruntée à Hamlet et ses railleries à l'égard de Polonius, manifeste l'apparition d'une posture matérialiste et sceptique au début du dix-neuvième siècle.

could not have been discovered amid the blood and filth of this dissecting room¹». John Thelwall abonde dans le sens de Lawrence lors de sa conférence de janvier 1793 à *Guy's Hospital*, où il réaffirme que le principe indéfini de la vie n'a rien de mystique et qu'il est bien matériel. Le débat est extrêmement populaire à cette époque, et plusieurs publications majeures comme *l'Edinburgh Review* et le *Quarterly Review* en relaient les différents arguments.

Il se trouve que Coleridge était le patient d'Abernethy, et Percy Shelley celui de Lawrence, qui connaissait Godwin ; Shelley avait d'ailleurs aussi brièvement, après son expulsion d'Oxford, rejoint son cousin Charles Grove, qui suivait une formation de chirurgie au St Bartholomew's Hospital de Londres, et il avait assisté aux conférences d'Abernathy. Sophie Musitelli a bien montré combien science et poésie partageaient des ambitions heuristiques similaires, combien la quête littéraire se nourrit alors du discours scientifique². Ces deux poètes romantiques se sont effectivement intéressés de très près aux progrès de la science, et en particulier à la question du vitalisme. Dans ses « Notes Towards a New Theory of Life », Coleridge s'oppose à l'idée d'une vie purement mécanique. De même, Percy Shelley est fasciné par la question de la vie, comme le montre son essai « On Life » : « [L]ife, and the world, or whatever we call that which we are and feel, is an astonishing thing. The mist of familiarity obscures from us the wonder of our being. We are struck with admiration at some of its transient modifications; but it is itself the great miracle³». La poésie de Percy Shelley imite et explore les forces vitales de la nature : ainsi, dans son poème « Ode to the West Wind », les graines légères (*winged seeds*), symbole de la vie potentielle, contiennent la vie à venir, mais elles gisent sous terre, portées par le vent « fossoyeur » (Musitelli 214) tandis que les feuilles mortes (*dead leaves*) sont métamorphosées en pages de livre et inspirent au lecteur une nouvelle vie littéraire :

¹ William Lawrence, *The Natural History of Man* [1819], Londres: Henry G. Bohn, 1848 p. 6.

² Sophie Musitelli, « *The Harmony of Truth* » : *Science et poésie dans l'œuvre de Percy B. Shelley*, Grenoble : ELLUG, 2012.

³ Percy Shelley, « On Life » [1819], in *Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald H. Reiman et Neil Fraistat, New York et Londres : Norton Critical Edition, 2002.

Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!¹

On voit bien ici que le débat entre Abernethy et Lawrence est une source d'inspiration pour Shelley, car il entre en résonance avec le scepticisme, l'athéisme et l'élan de vie du poète, mais que Percy Shelley reste bien en fin de compte attaché à l'idéal alchimique. Pour Sophie Musitelli, le poète se confronte dans l'ode au souffle mortifère autant qu'à la régénération : « La palette automnale semble parcourir les différents stades de la transfiguration alchimique » (Musitelli 213). Le monde est un « vaste alambic » (214), tandis que le poète s'ouvre au spiritus, au « souffle igné » (215). La poésie se nourrit ainsi du discours scientifique, tout en le transfigurant. Sophie Musitelli souligne d'ailleurs que dans les corrections qu'il apporte au texte de Mary Shelley, Percy continue de défendre « la clairvoyance du travail des alchimistes », « les merveilles d'une connaissance qui, bien que dépassée depuis longtemps, conservait tout son attrait pour le poète. » (Musitelli 100)

Cependant, il ne faut pas faire de Mary l'ombre de son mari. Il convient de noter aussi que Mary s'intéressait à la science avant de rencontrer Shelley. En effet, dès 1812, Godwin l'emmène à une conférence publique de chimie dispensée par Humphry Davy à la *Royal Institution*. Il l'expose donc dès son plus jeune âge à cette culture scientifique émergente. L'autrice de *Frankenstein* a indubitablement puisé son inspiration dans cette idée selon laquelle il existe une énergie vitale, invisible à l'œil nu, apte à animer la matière, ainsi que le relève Richard Holmes : « Mary plunged instinctively into the most extreme implications of Vitalism. In effect, she would take up where Aldini had been forced to leave off » (Holmes 327). Dans son roman *Frankissstein*, Jeanette Winterson imagine la jeunesse de Mary. Cette dernière aurait trouvé un écho à ses rêveries vitalistes dans la lecture du *Leviathan*, dans lequel Hobbes mentionne les automates et s'interroge sur leur possible vie artificielle. Elle retranscrit ainsi le monologue intérieur de la jeune fille :

¹ Percy Bysshe Shelley, « Ode to the West Wind » [1819], in Stanley Appelbaum (dir), *English Romantic Poetry: An Anthology*, Mineola : Dover, 1996, p. 153.

I ask myself: what is artificial life? Automata have no intelligence; they are but clockwork. Biological life, even the most wretched being, has intelligence enough to milk a cow, speak a name, know when rain will come and when it will not, reflect, perhaps, on its existence. Yet, if automata has intelligence... would that be sufficient to call it alive? ¹

Jeanette Winterson met donc en scène les interrogations concernant la spécificité du vivant qui ont indéniablement nourri le roman de Mary Shelley. Cependant, elle modernise radicalement ce récit en déplaçant le questionnement vitaliste vers une préoccupation beaucoup plus contemporaine, celle de l'intelligence artificielle et de la spécificité de la conscience réflexive, qui évoque davantage le travail d'un Antonio Damasio que d'un William Lawrence. Pour reprendre le mot d'Hélène Machinal, « genres et figures s'inscrivent dans la récurrence. Sauf que, bien entendu, l'époque n'est plus la même et que la révolution industrielle du XIX^e siècle a cédé la place à celle des biotechnologies et de la culture de l'écran, dans une société occidentale hyperconnectée ²».

2. The Island of Doctor Moreau : Repenser le vivant

a. De l'histoire naturelle à la biologie

La fin du dix-neuvième siècle correspond au développement de la biologie comme discipline, héritière de la physiologie et de l'histoire naturelle. L'ère des observations naturalistes cède la place aux considérations concernant les fonctions organiques. L'étude de la vie s'étend non seulement à l'échelle microscopique de la cellule, mais aussi, dans une échelle temporelle sans précédent grâce aux développements de la géologie, à la planète entière, ce qui permet à Darwin de formuler sa théorie de la sélection naturelle. Moreau est un pur produit de la science victorienne. C'est un habile chirurgien qui tire les conséquences de l'évolution des espèces et s'émancipe de toute notion de dessein divin.

Comme dans *Frankenstein*, il y a dans *The Island of Doctor Moreau* un certain nombre d'allusions à la culture de voyage d'exploration et de conquête du dix-neuvième siècle. On trouve par exemple mention de l'H.M.S. *Scorpion* (M 5), nom attribué à une dizaine de navires de guerre de la Royal Navy depuis le dix-huitième siècle. L'auteur mêle ici références

¹ Jeanette Winterson, *Frankissstein: a Love Story*, Londres : Vintage, 2019, p. 59.

² Hélène Machinal, *Posthumains en série : Les détectives du futur*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2020, p. 8. Hélène Machinal parle ici des séries, mais son propos peut s'appliquer à Winterson.

historiques et pure fiction afin de recréer une certaine vraisemblance et d'asseoir le roman dans un contexte bien particulier d'expéditions maritimes. Par souci d'illusion scientifique, Wells opte encore plus résolument que Mary Shelley pour un récit dans lequel des indices spatio-temporels précis sont disséminés dès les toutes premières lignes. Le neveu de Prendick prend en effet soin de mentionner directement les coordonnées géographiques du *Lady Vain* dans l'introduction fictive du roman : « [o]n February the First 1887, the Lady Vain was lost by collision with a derelict when about the latitude 1° S. and longitude 107° W » (5).

D'autre part, les personnages humains sont tous férus d'histoire naturelle ou de biologie, comme le révèle la conversation entre Prendick et Montgomery (11). Le roman de Wells s'inscrit précisément dans un tournant de l'histoire des disciplines scientifiques, ce qui justifie l'emploi concomitant des termes « natural history » et « biology ». Bien entendu, il s'agit également d'inclure dans la narration une référence à l'hypotexte que représente *Frankenstein*, où cette discipline était nommée « philosophie naturelle ». Comme dans le roman de Mary Shelley, le narrateur est donc soucieux de comprendre les secrets de la nature et dispose d'un regard érudit, apte à déceler les variations anatomiques des personnages alentour. C'est par cet intermédiaire que le lecteur perçoit le caractère étrange des habitants de l'île. Ainsi, dès le chapitre VI (« The Evil-looking Boatmen »), Prendick note un certain nombre d'observations qui confirment son statut de naturaliste, et qui exposent l'anatomie inhabituelle des autres personnages : « their bodies were abnormally long, and the thigh-part of the leg short and curiously twisted » (27). On trouve d'autres éléments scientifiques hérités du début du siècle. Après avoir rencontré l'homme léopard dans la forêt, Prendick retrouve Montgomery, qui comprend ce qui vient de se passer : « [y]ou've been meeting some of our curiosities, eh? » (48). Il y a là une référence à la curiosité anatomique (le monstre) mais aussi au cabinet de curiosités, déjà mentionné dans le roman de Mary Shelley. La collection d'objets de curiosité est un passe-temps particulièrement prisé par les Victoriens, comme le rappelle Asa Briggs dans son ouvrage *Victorian Things*. Le glissement scientifique qui s'opère de la philosophie naturelle de *Frankenstein* à l'histoire naturelle de *The Island of Doctor Moreau* est cependant crucial, car ce n'est plus la chimie mais la zoologie, la biologie et la physiologie qui permettent d'étudier les développements de la vie à la fin du dix-neuvième siècle.

Comme *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* interroge avant tout le pouvoir de la médecine, et reflète les avancées médicales de son époque. Prendick associe le nom de Moreau aux développements du don de sang (34), objet d'étude encore mystérieux au dix-neuvième siècle, puisqu'il faudra attendre les travaux de Landsteiner en 1900-1901 pour

comprendre le système Rhésus et assurer la fiabilité des transfusions sanguines. On trouve également des allusions aux progrès de la science de cette époque dans le chapitre XIV « Dr Moreau Explains », et notamment à la plasticité organique et à la greffe de nez¹ : « [y]ou have heard, perhaps, of a common surgical operation resorted to in cases where the nose has been destroyed: a flap of skin is cut from the forehead, turned down on the nose, and heals in the new position » (71).

Le récit s'inscrit bien ici dans l'histoire des sciences médicales. Jacques Chevallier, dans un article consacré à la greffe de nez, rappelle qu'on y songe depuis l'Antiquité. Dès la fin du XV^e siècle, des chirurgiens italiens pratiquent l'opération² ; Gaspare Tagliacozzi (1545-1599), professeur d'anatomie et de chirurgie à l'université de Bologne, publie notamment un livre sur ce sujet en 1597. On voit sur l'un des planches le prélèvement de la peau sur le bras, qui doit permettre la rhinoplastie.



Figure 7. Gaspare Tagliacozzi, *De Curtorum Chriurgia Per Insitionem*, Venise : Bindoni, 1597, planche 8.

On ne croit cependant pas, en Angleterre, que la greffe est possible, et Tagliacozzi tombe dans l'oubli. A la fin du dix-huitième siècle, les Anglais découvrent la méthode indienne de rhinoplastie par prélèvement d'un lambeau frontal. Joseph Constantine Carpe, chirurgien du St George's Hospital à partir de 1796, se fait la main sur des cadavres puis « effectue, avec succès, les deux opérations qui seront relatées dans son célèbre

¹ La mention de la chirurgie réparatrice du nez rappelle les ravages de la syphilis à la fin du dix-neuvième siècle et les tentatives des médecins pour non seulement éradiquer la maladie mais aussi reconstituer les tissus détruits.

² Jacques Chevallier, « Un Défi chirurgical depuis l'Antiquité : reconstruire le nez », *Histoire des Sciences Médicales*, t. 51, 2017, pp. 377-394.

ouvrage » (Chevallier 384), *An Account of Two Successful Operations For Restoring a Lost Nose From the Integuments of the Forehead*, en 1816. Les illustrations de Charles Turner détaillent la reconstruction :

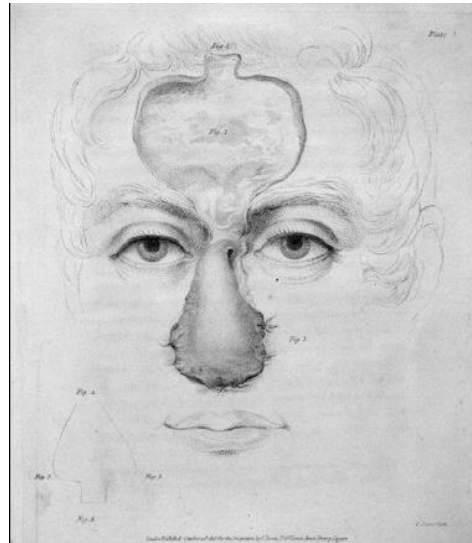


Fig. 8 : J.C. Carpue, *An Account of Two Successful Operations For Restoring a Lost Nose From the Integuments of the Forehead*, 1816, planche 3.

Si le tournant chirurgical est contemporain de *Frankenstein*, l'expérimentation sur la greffe de peau se poursuit au fil du siècle, avec des résultats variables, de sorte que le récit de Moreau anticipe toujours sur les progrès à venir de la chirurgie : la greffe demeure impossible, ou en tout cas non-viable, jusqu'aux découvertes de l'immunologie cinquante ans plus tard. Cependant, comme le rappelle Steven McLean, Wells était persuadé que la greffe était la voie de l'avenir :

Wells vigorously defended the scientific basis of *The Island of Doctor Moreau*, which was, after all, subtitled 'A Possibility'. Wells responded furiously to the claim, made by P. Chalmers Mitchell in a review of *The Island of Doctor Moreau*, that the grafting of tissue between different animals conducted by the novel's eponymous character was not possible.¹ (McLean 46)

Le tournant du siècle marque aussi un intérêt pour l'étude du cerveau, qui coïncide avec les propos de Moreau : « it is in the subtle grafting and reshaping one must needs do to the brain that my trouble lies » (M 78). En effet, au dix-neuvième siècle, la discipline qui se préoccupait des manifestations de la conscience et des fonctions vitales était la phrénologie, c'est-à-dire l'étude de la forme du crâne, censée prédisposer les individus à certains

¹ Steven McLean, *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, p. 46.

comportements ; mais, peu à peu, les scientifiques théorisent l'existence d'un réseau neuronal basé sur un flux d'informations plutôt que sur le déterminisme anatomique. Le roman de Wells témoigne du mystère que représente le cerveau pour les scientifiques de son temps.

Cette avancée médicale se conjugue, non à l'alchimie comme dans *Frankenstein*, mais à d'autres catégories du vivant, au monde animal. On sent bien là l'influence de la révolution darwinienne. La pensée darwinienne s'inscrit résolument dans une perspective matérialiste : il n'y a plus de principe vital. La transmutation n'est plus élémentaire mais organique, régie par le principe de la descendance. Les lois chimiques qui président à l'acte de création de Frankenstein cèdent la place à une course après le temps, puisque Darwin a révélé le mécanisme progressif et dynamique qui perpétue le vivant: « [e]volutionary theory suggested that fixed laws no longer implied a fixed universe of matter. Instead everything was subject to irreversible change » (Beer 1983, 37). C'est cette prise de conscience du caractère transitoire de la vie qui permet de faire émerger la discipline de la biologie. Elle est en ce sens tributaire des développements de la paléontologie et de la géologie, et notamment de l'œuvre de Lyell (*The Principles of Geology*), qui réinscrit l'histoire de la terre – et donc la vie qui l'habite – dans un temps beaucoup plus long, et marque une rupture avec le récit biblique alors prédominant, selon lequel les lois de la nature étaient fixes et immuables. Comme le rappelle Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, la biologie s'intéresse aux mécanismes du vivant, et cela dès le début du dix-neuvième siècle :

La vie n'est plus ce qui peut se distinguer d'une façon plus ou moins certaine du mécanique ; elle est ce en quoi se fondent toutes les distinctions possibles entre les vivants. C'est ce passage de la notion taxinomique à la notion synthétique de vie qui est signalé, dans la chronologie des idées et des sciences, par le regain, au début du XIX^e siècle, des thèmes vitalistes. Du point de vue de l'archéologie, ce qui s'instaure à ce moment-là, ce sont les conditions de possibilité d'une *biologie*. (Foucault 1966, 281)

L'émergence de la théorie de la sélection naturelle est donc indissociable de l'avènement de la géologie. Elle a été rendue possible par les développements de l'anatomie comparée au début du siècle. Avec les travaux de Cuvier, l'organe est appréhendé à travers sa fonction, c'est-à-dire selon un principe à la fois dynamique et invisible. Il ne s'agit plus seulement de classer les caractéristiques du vivant, mais d'envisager le plan d'organisation des individus, ce qui permet de percevoir l'historicité physiologique du corps. Si Cuvier s'opposait aux thèses transformistes de certains de ses contemporains, son approche fonctionnelle du vivant est la première étape d'une révolution de la pensée : « [i]l n'y a pas et il ne peut y avoir même le soupçon d'un évolutionnisme ou d'un transformisme dans la pensée

classique; car le temps n'est jamais conçu comme principe de développement pour les êtres vivants dans leur organisation interne; il n'est perçu qu'à titre de révolution possible dans l'espace extérieur où ils vivent » (Foucault 1966, 163). Cette intégration du développement et d'un processus évolutif dans le vivant est au cœur de *The Island of Doctor Moreau*.

Le roman de Wells, contrairement à *Frankenstein*, envisage le monde naturel sous le prisme de la diversité animale. Il emprunte à l'histoire naturelle d'un Linné, d'un Buffon ou d'un Darwin, son goût pour la variété du vivant et sa classification. En effet, comme le rappelle Gillian Beer, on trouve chez Darwin une insistance sur la prolifération constante de la vie. Il rompt avec l'idée d'une création primordiale et définitive de la nature, d'une taxonomie figée des espèces qu'on retrouve dans les *Vestiges of the Natural History of Creation* de Robert Chambers (1844). Chez Darwin, le concept d'origine est indissociable de celui de processus continu de création. Le titre complet de son essai, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, insiste bien sur le concept dynamique de variation du vivant puisque cette origine n'est plus primordiale mais causale : « originating is an activity, not an authority » (Beer 1983, 59). Le monde du vivant n'est donc plus le produit fini d'une loi divine mais il repose au contraire sur le principe de la variation. George Levine (1988) souligne combien cette diversité des mutations du vivant a d'emblée fasciné et directement inspiré, consciemment ou non, des auteurs contemporains de romans réalistes comme Charles Dickens ou George Eliot. En réalité, ce sont aussi des éléments que l'on retrouve dans la science-fiction de Wells : par exemple, l'importance donnée à l'observation, que favorise la narration homodiégétique et le recours à un narrateur qui est lui-même naturaliste. Le principe de mutation, c'est-à-dire la variation et la porosité entre les frontières, est évident sur cette île habitée par les créatures hybrides que sont les *Beast People*. Enfin le rejet du dessein divin explique l'échec de Moreau dans son entreprise de création quasi-divine.

Les lois des *Beast People* empruntent des éléments de l'ensemble du règne animal – au moins de la classe des mammifères :

‘Not to go on all-fours; *that* is the Law. Are we not Men?
‘Not to suck up Drink; *that* is the Law. Are we not Men?
‘Not to eat Fish or Flesh; *that* is the Law. Are we not Men?
‘Not to claw the Bark of Trees; *that* is the Law. Are we not Men?
‘Not to chase other Men; *that* is the Law. Are we not Men?’ (M 59)

On trouve là, scandée par l'anaphore et l'épiphore, une allusion à la quadrupédie, au carnivorisme, au marquage de territoire, etc. Autant d'attitudes qui ne sont pourtant pas nécessairement effacées en l'homme (contrairement à ce que suggère la répétition insistante

de la question). L'accumulation des lois, renforcée par la répétition de la formule déictique « *that is the Law* », ne sert donc pas seulement à mettre en scène la façon dont l'humain réprime ses instincts animaux ; elle reflète également la multitude des pratiques des mammifères dans le monde naturel. Elle réinscrit donc l'homme dans un biotope protéiforme dans lequel son existence n'a rien de supérieur à celle des autres espèces.

b. Vivisection et statut de l'animal

Dans ses « scientific romances »¹, Wells procède par extrapolation narrative à partir des hypothèses scientifiques de son temps. *The Island of Doctor Moreau* se concentre sur un débat éthique bien particulier, la question du bien-être animal et de la vivisection.

Une fois sur l'île, Prendick se remémore le titre d'un pamphlet au sujet de son hôte : « The Moreau Horrors » :

By some odd trick of unconscious cerebration, there came surging into my head the phrase, 'The Moreau Hollows'—was it? 'The Moreau—' Ah! It sent my memory back ten years. 'The Moreau Horrors!' The phrase drifted loose in my mind for a moment, and then I saw it in red lettering on a little buff-coloured pamphlet, to read which made one shiver and creep. Then I remembered distinctly all about it. That long-forgotten pamphlet came back with startling vividness to my mind. I had been a mere lad then, and Moreau was, I suppose, about fifty,— a prominent and masterful physiologist, well-known in scientific circles for his extraordinary imagination and his brutal directness in discussion. Was this the same Moreau? He had published some very astonishing facts in connection with the transfusion of blood, and in addition was known to be doing valuable work on morbid growths. Then suddenly his career was closed. He had to leave England. A journalist obtained access to his laboratory in the capacity of laboratory assistant, with the deliberate intention of making sensational exposures; and by the help of a shocking accident (if it was an accident), his gruesome pamphlet became notorious. On the day of its publication a wretched dog, flayed and otherwise mutilated, escaped from Moreau's house. (M 34)

Prendick retranscrit ici une liste d'informations concernant Moreau qui reconstituent un contexte scientifique bien particulier, celui de la professionnalisation des métiers de la science et de la recherche, mais également un contexte marqué par un intérêt public et médiatique grandissant pour la science en général, et pour la vivisection en particulier. Contrairement à

¹ Nous parlerions plutôt aujourd'hui de « science-fiction », mais, comme nous l'avons vu en introduction, Wells nommait ses premiers romans des « *scientific romances* », ce qui nous rappelle les considérations de Walpole en épigraphe de *The Castle of Otranto*. Avec l'entreprise d'une littérature gothique, Walpole se proposait de conjuguer les styles classique et moderne, c'est-à-dire une tradition du merveilleux et une volonté d'injecter des éléments réalistes dans le récit. Les romans de Wells s'inscrivent dans cette continuité, mais y ajoutent une tournure scientifique.

Victor, dont les mésaventures restent secrètes, Moreau fait en effet l'objet d'un scandale (ironiquement, c'est d'ailleurs parce que Moreau a été contraint à l'exil et excommunié de la société londonienne qu'il peut vaquer par la suite à ses opérations clandestines). Par ailleurs, la description du chien mutilé, objet passif d'une multitude d'actes de cruauté évoqués par le rythme ternaire (« wretched », « flayed », « mutilated »), rend claire la position de Wells lui-même au sujet de ces pratiques.

Là encore, le roman s'inscrit dans les débats de son temps. Dans *The Body Emblazoned*, Jonathan Sawday évoque l'émergence, à l'époque moderne (c'est-à-dire depuis Vésale, au seizième siècle), d'une culture de la dissection, animale et humaine¹. Le débat sur l'expérimentation animale en Grande-Bretagne remonte au dix-huitième siècle. Robert Boyle justifie alors cette pratique par un double argument utilitariste – selon lequel la fin justifie les moyens – et théologique – selon lequel Dieu a placé les animaux sur terre pour servir les hommes ; on entend bin ici un reste d'argument cartésien, selon lequel l'animal est une machine qui ne sent rien. Contre cette position, certains artistes utilisent leur talent pour défendre leur position éthique. Dans sa série de gravures, *The Four Stages of Cruelty* (1751), William Hogarth met en garde le spectateur contre les dangers de la cruauté envers les animaux, qui serait une pente glissante vers le crime. Le personnage principal de ces gravures, Tom Nero, commence par torturer des chiens et battre son cheval avant d'assassiner sa maîtresse. Ironiquement, il finit lui-même sur la table de dissection après sa mort par exécution.

¹ Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres : Routledge, 2006.

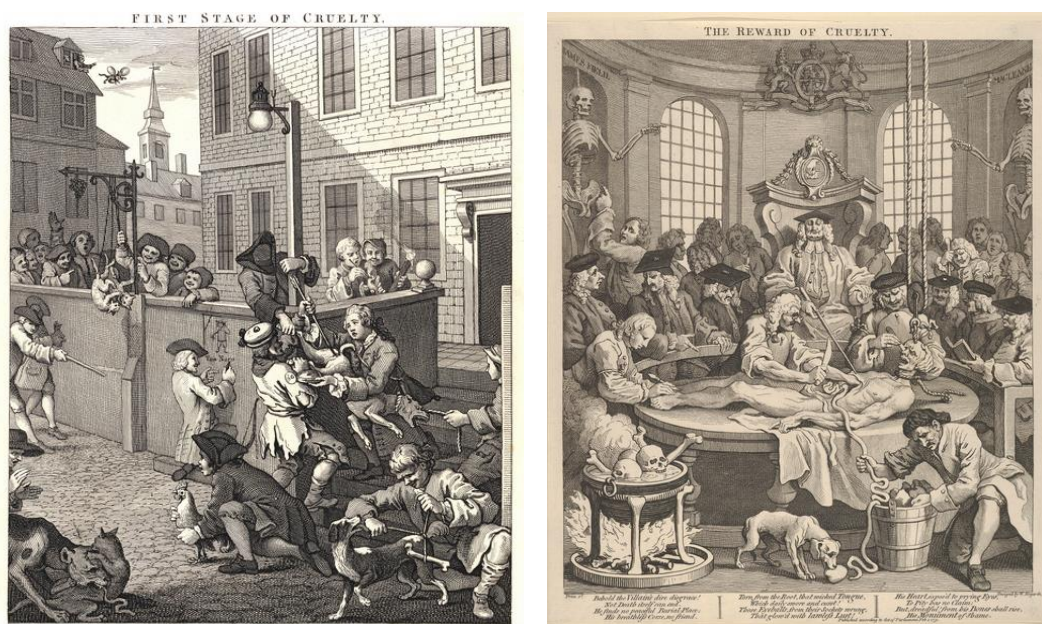


Fig. 9 : William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty* (*First Stage of Cruelty* et *The Reward of Cruelty*), gravures, 1751.

La salle de dissection et la rue se répondent, deux théâtres de la cruauté. Dans les deux cas, l'image joue sur l'accumulation, mais aussi sur la violence du détail (le chien qu'on torture/le chien qui dévore les entrailles).

Les deux gravures ont une visée pédagogique et éthique, visant à mettre en évidence la cruauté envers les animaux, mais aussi l'engrenage de la violence sociale. Il s'agit donc non seulement d'une satire des mauvais traitements infligés aux animaux, mais aussi des pratiques de la chirurgie anatomique. Dans le tableau évoqué précédemment, « *An Experiment on a Bird in the Air Pump* », Joseph Wright of Derby utilise quant à lui un effet de clair-obscur pour rendre visible la réaction des personnages face au spectacle de l'oiseau sacrifié dans la pompe à air. La fascination exercée par le savant (qui interpelle directement par son regard le spectateur réel du tableau) sur les personnages masculins, tranche ainsi avec l'horreur exprimée par les jeunes filles.

La question du statut de l'animal est plus encore d'actualité à la fin du dix-neuvième siècle. Dans les années 1870 en Grande Bretagne, la pratique de la vivisection se répand dans les laboratoires, et occasionne à son tour un mouvement de protestation qui mènera finalement au *Cruelty to Animals Act* de 1876. On note que Darwin lui-même est sollicité et que sa correspondance avec Huxley montre combien il souhaite ne pas entraver la science, tout en s'insurgeant de la façon dont la souffrance animale peut devenir un honteux spectacle ; il contribue à rédiger une proposition de loi. La question de la vivisection

outrepasse le simple problème du bien-être animal, comme le rappelle Jon Turney en bon lecteur de Richard French : « French stresses that the treatment of animals in the laboratory came to symbolise the spiritual bankruptcy of science » (Turney 50). Le double argument des activistes consiste à dire que non seulement les animaux sont des sujets de droit qui méritent un traitement éthique, mais aussi que la vivisection pratiquée sur les animaux mène à celle pratiquée sur les humains.

Laura Otis¹ rappelle que l'on peut lire *L'Île du Dr Moreau* (1896), mais aussi *Heart and Science* de Wilkie Collins (1883), comme une réponse au procès de David Ferrier en 1881, accusé d'avoir violé la loi de 1876 en pratiquant des vivisections animales illégales (Ferrier ne fut pas condamné). Comme le souligne Laurence Talairach, « [m]ême si l'humain est redéfini comme de la matière organique dont les secrets cèdent sous la lame du vivisecteur, c'est bien le matérialisme excessif et les limites de la science qui sont placés sur le banc des accusés² ».

Wells reprend littéralement cet argument de la pente savonneuse. La stratégie narrative du roman exacerbe la dénonciation des pratiques de cruauté animale. En effet, Prendick est d'abord persuadé que ce ne sont pas des animaux mais des êtres humains qui sont mutilés par le scalpel de Moreau. Il craint de devenir la prochaine victime :

It came before my mind with an unreasonable hope of escape that the outer door of my room was still open to me. I was convinced now, absolutely assured, that Moreau had been vivisecting a human being. All the time since I had heard his name, I had been trying to link in my mind in some way the grotesque animalism of the islanders with his abominations; and now I thought I saw it all. The memory of his work on the transfusion of blood recurred to me. These creatures I had seen were the victims of some hideous experiment! These sickening scoundrels had merely intended to keep me back, to fool me with their display of confidence, and presently to fall upon me with a fate more horrible than death,—with torture; and after torture the most hideous degradation it is possible to conceive,—to send me off a lost soul, a beast, to the rest of their Comus rout³. (M 52)

Les réflexions hyperboliques de Prendick confèrent à son discours une tonalité polémique apte à véhiculer une critique de l'auteur concernant les actes de torture de la vivisection. Notons au passage que là encore, c'est un enjeu auquel Wells ne renonce pas. Un an plus tard, dans *The Invisible Man*, Wells esquisse à nouveau, brièvement, une critique de la

¹ Laura Otis, « Howled out of the Country: Wilkie Collins and H.G. Wells re-try David Ferrier », in Anne Stiles (dir.), *Neurology and Literature 1860–1920*, Londres : Palgrave, 2007. 27–51.

² Laurence Talairach, « 'Knowledge For its Own Sake is the One God I Worship' : Les 'Savants fous' dans *Heart and Science* de Wilkie Collins », in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 129.

³ Comme nous l'avons vu, il s'agit là d'une référence à la pièce miltonienne, réécriture du mythe de Circé.

vivisection dans son récit : « [the cat] was bandaged and clamped, of course, – so I had her safe; but she woke while she was still misty, and miaowed dismally, and someone came knocking. It was an old woman from downstairs, who suspected me of vivisecting » (*Invisible Man* 96). Ici la critique de la torture animale est véhiculée par le choix du pronom personnel (« she »), qui humanise le chat. L'irruption de la voisine à ce moment du récit souligne l'immoralité des actes de Griffins, qui ne saurait la reconnaître dans sa propre narration. Notons que dans les deux romans, Wells opte pour la provocation et fait le choix de confier la parole à ces scientifiques incapables d'empathie, qui justifient leurs actes par des arguments utilitaristes – au nom du progrès scientifique. Cette focalisation interne pousse le lecteur à jeter un regard critique sur le discours de ces personnages. *Never Let Me Go* opte pour la stratégie narrative inverse, confiant la parole aux clones.

3. Never Let Me Go : Manipuler l'humain

Comme les autres textes du corpus, le roman d'Ishiguro a maille à partir avec les progrès scientifiques de son époque.

a. Décoder le génome

La Copie organique au début du vingt-et-unième siècle ne se laisse bien sûr plus penser comme simple assemblage tissulaire. À l'ère des développements de la génétique, le récit hérité de *Frankenstein* se renouvelle, et témoigne d'une vision mystique de l'ADN comme récipient de l'intégrité identitaire de l'individu.

La tradition du code informationnel précède la découverte de l'ADN. Elle s'inscrit en réalité dans une culture scientifique qui précède les débuts de la génétique, qui a commencé à se développer au dix-neuvième siècle ; Darwin envisageait des cellules germinales avec des gemmules, entités secrétées par les cellules du corps transmettant des caractéristiques héréditaires ; Mendel, en croisant des plantes, développait cette notion de caractères héréditaires et d'hybridité. L'eugénisme radicalise ces caractères héréditaires en considérant que le patrimoine biologique détermine entièrement, et de façon téléologique, l'identité d'un individu. Ces spéculations eugénistes sont sans réels fondements scientifiques mais s'appuient sur de nombreuses données biométriques parfois manipulées pour servir ce propos. A partir du début du vingtième siècle, on considère de plus en plus que l'identité d'un individu se

trouve déjà présente en puissance dans le gène, ce que généralise la synthèse néodarwinienne des années 1930 et 1940. L'épigénétique, au contraire, s'intéresse à l'influence de l'environnement et montre que certains caractères acquis deviennent biologiquement transmissibles, ce qui tend à minimiser le déterminisme génétique. Le débat n'est donc pas résolu aujourd'hui.

La découverte la plus radicale se produit au début des années cinquante. Lorsque les expériences de Hershey et Chase éclairent le rôle de l'ADN dans l'héritage génétique en 1952 et que James Watson et Francis Crick modélisent la structure en double hélice de l'ADN l'année suivante, ces recherches passent d'abord relativement inaperçues dans les médias. Plus tard, elles seront revues et réécrites comme le moment de la découverte du secret de la vie, comme le rappellent Dorothy Nelkin et M. Lindee : « [i]nstead of an important molecule, (DNA) has become the secular equivalent of the human soul ¹ ». Les concepts informationnels abondent dans le langage génétique : information, réplication, séquence, etc. Le langage de la génétique a donc partie liée aux débuts de l'informatique. La découverte de l'ADN ravive deux récits plus traditionnels, mais sous des formes nouvelles : la création de la vie sous la forme de la synthèse artificielle de l'ADN, et la modification de l'espèce sous la forme du génie génétique.

b. De l'insémination artificielle au clonage

Parallèlement, dans les années 60, la fécondation *in vitro* se développe pour les animaux. Le premier bébé-éprouvette, Louise Brown, voit le jour en Angleterre en 1978, grâce aux travaux de l'obstétricien Christopher Patrick Steptoe et du biologiste Robert Edwards. La couverture du magazine américain *Time* traduit l'enthousiasme (l'image pastiche la création selon Michel-Ange, le doigt de Dieu animant Adam), le triomphe technique (l'éprouvette, au centre d'une série de cercles concentriques) et l'inquiétude (le geste est-il celui d'un démiurge, et peut-il conduire à des dérives ?).

¹ Dorothy Nelkin et M. Susan Lindee, *The DNA Mystique: the Gene as a Cultural Icon*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004, p. 198.



Fig. 10 : Couverture de *Time* consacrée à Louise Brown, 31 juillet 1978.

On sent bien que, dans l’imaginaire collectif, le *Brave New World* de Huxley n’est pas loin.

Si les techniques de fécondation suscitent des angoisses, on imagine bien que la réplique du matériel génétique de l’embryon soulève de nombreux problèmes éthiques. Le clonage végétal semble poser peu de problèmes, mais un pas décisif est peu à peu franchi vers le clonage animal au vingtième siècle. En 1952, Briggs et King implantent un noyau dans un ovocyte énucléé ; en 1962, ils obtiennent des têtards viables. Toujours au début des années 60, l’embryologiste chinois Tong Dizhou clone un poisson à partir d’une cellule d’embryon. En avril 1996, Ian Wilmut et Keith Campbell réalisent une manipulation génétique à partir, cette fois-ci, d’une brebis adulte. La brebis clonée Dolly naît le 5 juillet 1996 à l’Institut Roslin.



Fig. 11 : Sir Ian Wilmut et Dolly, Roslin Institute, University of Edinburgh, 1996

Ian Wilmut insiste sur la visée thérapeutique du clonage. Le choix d’une brebis, au demeurant douce et de bon caractère, a un caractère pastoral, et se veut rassurant. Au contraire, comme on l’a vu en introduction, Jean Baudrillard signe dès 1997 un article dans

Liberation intitulé « Enquêtes sur les manipulations génétiques : le clone, un crime parfait ¹ ». Il voit dans le clonage un fantasme qui va brimer le vivant : « [l]'événement capital est dans la liquidation de la reproduction sexuée et, par voie de conséquence, de toute différenciation et de tout destin singulier de l'être vivant ». Le clonage implique une « révision cruciale de toute l'évolution du vivant », signant « à la fois le triomphe technique et scientifique d'une espèce et sa mort par répétition de sa propre formule ». L'original risque d'être bafoué à son tour : « [c]ar enfin, que devient l'être humain relégué par son propre clone et devenu lui aussi inutile ? Une réserve? Une relique? Un fossile? Un fétiche? Un objet d'art? Le conflit n'est pas près de finir entre l'original et son double, ni le clash entre le réel et le virtuel ».

c. *De la biologie à la bioéthique*

A l'évidence, le roman de Kazuo Ishiguro renvoie aux débats concernant la reproduction artificielle, depuis l'imaginaire du bébé éprouvette déjà présent chez Huxley ou Haldane, jusqu'à la brebis Dolly, premier mammifère cloné à partir d'un noyau de cellule, en passant par les bébés-épiprouvette et la naissance de Louise Brown, premier enfant issu d'une fécondation in vitro². Il fait écho aux débats éthiques concernant la reproduction et la génétique, débats présents sur la scène publique depuis les années 1950. Dans son ouvrage *La Plume et le scalpel*³, Jean-Paul Thomas considère que ces questionnements bioéthiques sont au cœur de l'un des trois débats majeurs de la société contemporaine concernant la santé – aux côtés du budget public de la santé et du sida.

Mais la stratégie choisie par Ishiguro est encore plus elliptique que celle des deux autres romans du corpus. On en sait très peu sur l'origine des clones dans le roman, et on ignore notamment s'ils ont été mis au monde par une mère porteuse ou s'il existe dans le monde d'Hailsham une technologie semblable à l'ectogénèse, qui ferait l'économie d'un utérus humain.

¹ Jean Baudrillard, « Enquêtes sur les manipulations génétiques : Le clone, un crime parfait. », 17 mars 1997, *op. cit.*

² Jon Turney propose une discussion détaillée de ces débats dans l'opinion publique (*Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven : Yale University Press, 1998). Nous reviendrons sur cette question de la bioéthique en troisième partie.

³ Jean-Paul Thomas, *La Plume et le scalpel : La Médecine au prisme de la littérature*, Paris : P.U.F., 2008.

Kazuo Ishiguro propose en effet un roman de l'intime et de l'expérience subjective, et la science n'y figure qu'indirectement. Plutôt qu'aux découvertes scientifiques qui rendent possible la greffe, le génie génétique ou le clonage, c'est aux débats éthiques qu'ils suscitent que fait écho *Never Let Me Go*. Cela témoigne cependant d'une perméabilité sans précédent de la science dans l'opinion publique.

Ainsi, comme avec le personnel médical ou avec les autorités gouvernementales, les mentions d'experts scientifiques dans le roman sont rares et toujours allusives, malgré les thèmes abordés, comme cette discussion entre Ruth et Kathy en témoigne au chapitre 19 :

'I'll tell you something I heard. I heard about Chrissie. I heard she completed during her second donation.'

'I heard that as well,' said Tommy. 'It must be right. I heard exactly the same. A shame. Only her second as well. Glad that didn't happen to me.'

'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.' (NLMG 221)

Parce que le lecteur partage le point de vue intime des clones, il n'est pas exposé au dispositif institutionnel dont les personnages sont les victimes. Ainsi, les informations qui nous parviennent relèvent de la rumeur, comme le rend manifeste l'anaphore « I heard » dans la réplique de Ruth. Il y a un fossé entre l'appareil de connaissances que mobilise le système pour rendre possible ces opérations chirurgicales de greffes, et les bribes d'informations hésitantes, tronquées par superstition, qui parviennent aux personnages – et donc au lecteur – tout au long du roman. L'autorité des institutions est simplement admise, tandis que les actes de pillage d'organes sont dépersonnalisés, comme on le perçoit à travers l'usage du pronom personnel indéfini « they » que Kathy emploie ici. Cette dichotomie entre une autorité absolue et une déresponsabilisation de la violence produit une forme d'ironie dans la réponse de la narratrice (« they're really careful »). L'usage de la racine « care » semble en effet antithétique alors qu'il s'agit de décrire la mise à mort organisée de jeunes gens. Cette conversation nous met face à nos propres contradictions dans les débats bioéthiques, à travers la question de la désinformation du public et du déni de responsabilité éthique.

Lorsque Kathy et Tommy rencontrent Miss Emily et Madame, celles-ci mentionnent le « Morningdale Scandale ». Il apparaît donc que les manipulations génétiques suscitent le débat dans le monde de la diégèse, notamment autour de la question de l'eugénisme :

It concerned a scientist called James Morningdale, quite talented in his way. He carried on his work in a remote part of Scotland, where I suppose he thought he'd attract less attention. What he wanted was to offer people the possibility of having children with enhanced characteristics. Superior intelligence, superior athleticism, that sort of thing. Of course, there'd been others with similar ambitions, but this Morningdale fellow, he'd taken his research much further than anyone before him, far beyond legal boundaries. Well, he was discovered, they put an end to his work and that seemed to be that. (NLMG 528)

On retrouve bien sûr ici un certain nombre de caractéristiques des romans de Mary Shelley et de H.G. Wells : le savant talentueux reclus, le cadre écossais, la transgression des limites morales, le scandale et l'exclusion de la communauté scientifique. Cette ambition qui n'est pas nouvelle (« Of course, there'd been others before him ») renvoie à l'eugénisme (terme créé en 1883 par Francis Galton), idéologie visant à améliorer les qualités héréditaires de l'être humain par la sélection et le contrôle de la procréation, tout en interdisant la reproduction des êtres jugés inférieurs (voire en prônant leur élimination). Cependant la spécificité du débat bioéthique au début du vingt-et-unième siècle est de se focaliser sur les questions de droit, de la législation de la recherche et de la médecine. Il ne s'agit plus seulement, comme dans le cas de Victor Frankenstein, d'un personnage extraordinaire aux ambitions transgressives et voué à un destin tragique, mais d'un processus, où Morningdale n'est qu'un savant parmi d'autres, contribuant à une transformation sociale, certes interrompue mais préfigurant sans doute la mise à disposition publique de nouvelles techniques. La révolution scientifique quitte le laboratoire et s'installe dans les familles.

d. Le spectre du clonage thérapeutique

Le spectre du clonage suscite bien dans le débat public une profonde inquiétude concernant la possible déliquescence de l'individualité. Jean Baudrillard établit d'ailleurs un parallèle entre le pullulement des cas de cancer et le scénario du clonage : « [l]e code génétique se substituant au père et à la mère, devient la véritable matrice universelle, l'individu n'étant plus que la métastase cancéreuse de sa formule de base. Telle est l'incroyable violence de la simulation génétique » (Baudrillard 1997). Chez Ishiguro, le clonage est précisément un remède au cancer, maladie qui sert de justification casuistique (notons l'usage du stéréotype du progrès éclairé, par opposition à ce qui relèverait d'un âge plus obscur) : « how can you ask a world that has come to regard cancer as curable, how can you ask such a world to put away that cure, to go back to the dark days? » (NLMG 257).

Ishiguro soulève ici un dilemme éthique majeur et bien connu, le problème du tramway¹. Il semble que les autorités du monde de *Never Let Me Go* aient donc opté pour le sacrifice d'une partie marginalisée de la population à la faveur de l'allongement de la durée de vie des citoyens. Or Baudrillard lie clonage et cancer en jugeant qu'ils partagent une caractéristique commune, la prolifération mortifère :

L'ambigüité [de la prolifération cancéreuse] est la même pour le clonage : il est à la fois le triomphe d'une hypothèse directrice, celle du code et de l'information génétique, et une distorsion excentrique qui en détruit la cohérence. Il est d'ailleurs vraisemblable (mais ceci est laissé à une histoire future) que même le "jumeau clonique" ne sera jamais identique à son géniteur, ne sera jamais le même, ne fût-ce que parce qu'il y en aura eu un autre avant lui. Il ne sera jamais "tel qu'en lui-même le code génétique l'aura changé". Des milliers d'interférences en feront malgré tout un être différent, qui aura tout juste les yeux bleus de son père, ce qui n'est pas nouveau. Et l'expérimentation clonique aura au moins eu l'avantage de démontrer l'impossibilité radicale de maîtriser un processus par la seule maîtrise de l'information et du code.²

Baudrillard s'interroge aussi ici sur les interférences inévitables, qui rendent impossible la copie exacte du vivant. Le récit de Kathy opère d'ailleurs une démonstration fictive de cet argument, suggérant qu'il est impossible que le clone s'avère un pur double de son parent génétique. Rien dans le récit ne semble corroborer l'idéalisation romantique de l'ADN. Au contraire, il semble évident que les personnages du roman restent des individus distincts, d'autant plus qu'ils ne rencontrent jamais leur modèle génétique. Cependant, les jeunes gens élaborent eux-mêmes un récit du déterminisme génétique à travers leur théorie des « possibles » :

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, somewhere out there, 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. (NLMG 137)

Ils considèrent donc que leur existence est pré-écrite dans leur code génétique et qu'en dépit de leurs expériences singulières, ils ne peuvent échapper à une forme de téléologie chromosomique. L'individualisation du clone chez Ishiguro permet d'embrasser ce paradoxe.

¹ Il s'agit d'une expérience de pensée formulée par Philippa Foot en 1967. Selon ce scénario, un train serait sur le point de percuter cinq personnes sur la voie, et le conducteur peut choisir de ne rien faire ou de faire dévier le train sur un autre chemin qui ne ferait qu'une victime. La question qui se pose est celle de l'utilitarisme (opter pour le moindre mal) et de la responsabilité éthique (prendre la décision délibérée d'agir aux dépens de la vie de la victime).

² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, pp. 153-154.

Le roman en général, et le récit de la Copie en particulier, emploient donc la stratégie de la fiction pour faire communiquer science et récit. Tandis que les découvertes scientifiques irriguent l'imaginaire des romanciers de nouvelles idées et images, les romanciers donnent corps à ces paradigmes nouveaux grâce aux possibilités poétiques du verbe et grâce à la mise en situation que permet le récit.

4. La double hélice de la science et de la littérature

a. Culture scientifique, culture littéraire

Pour conclure ce chapitre, notons qu'il est sans doute vain de parler d'une matrice intertextuelle et d'une matrice scientifique ; il s'agit bien, en fin de compte, d'un creuset commun. L'émergence du motif de la Copie dans le roman anglophone est la conséquence d'une rencontre entre les disciplines scientifiques et littéraires. Les auteurs de ces textes, ainsi que leur entourage, manifestent une curiosité certaine pour les découvertes scientifiques de leur temps. Réciproquement, la lecture de fiction et de poésie nourrit le travail de la recherche.

Dès les premières pages du roman, Walton fait de la bibliothèque le lieu de formation initial de tout explorateur digne de ce nom. C'est la soif d'érudition, l'imaginaire et la curiosité intellectuelle qui animent les entreprises d'exploration maritime, tout comme le goût de la poésie. Le récit de voyage occupe ainsi une place de choix dans cette culture partagée entre les marins, les physiciens et les poètes : « you may remember, that a history of all the voyages made for purposes of discovery composed the whole of our good uncle Thomas's library. My education was neglected, yet I was passionately fond of reading » (F 8). Au-delà de la quête géographique, il s'agit pour Walton de s'inscrire dans une tradition culturelle, de rejoindre un panthéon de penseurs occidentaux. L'imagination littéraire est enfin présentée comme une activité compensatoire pour ceux à qui l'aventure et l'exploration sont interdits.

Invoquer Paracelse et Albertus Magnus, aux côtés de Newton, inscrit aussi l'ensemble du roman dans une double tradition littéraire, celle de l'enchanteur ou de l'alchimiste apparenté au *Dr Faustus* de Marlowe, à *l'Apprenti Sorcier* de Goethe ou à *St Leon* de William Godwin, mais également celle à venir d'une littérature de science-fiction s'inspirant des théories rationnelles de son temps. Bien entendu, ces références à l'alchimie inscrivent aussi *Frankenstein* dans la tradition faustienne et gothique, puisqu'on retrouve par exemple le

thème de l'alchimie dans *The Monk*, où elle est associée à la convocation de démons. C'est ainsi que Matilda décrit l'alchimie à Ambrosio :

[My Guardian] took pains to instil that knowledge into my infant mind. Among the various sciences which curiosity had induced him to explore, He neglected not that which by most is esteemed impious, and by many chimerical. I speak of those arts which relate to the world of Spirits. His deep researches into causes and effects, his unwearied application to the study of natural philosophy, his profound and unlimited knowledge of the properties and virtues of every gem which enriches the deep, of every herb which the earth produces, at length procured him the distinction which He had sought so long, so earnestly.¹

Quoique, contrairement à l'histoire naturelle, l'alchimie repose donc sur la foi en un monde spirituel outrepassant l'observation des phénomènes de la nature, elle transmet à la science balbutiante le goût de l'étude et de l'apprentissage. Par ailleurs, le roman de Mary Shelley s'inscrit bien dans cet héritage dans la mesure où il dépeint les dangers de l'épistémophilie, qui mènent à la perte morale d'Ambrosio comme à celle de Victor.

On le voit, la science et la littérature sont intimement liées, au début du dix-neuvième siècle. Comme le soulignent Caroline Bertonèche et Sophie Laniel-Musitelli, les poètes romantiques s'intéressent d'ailleurs particulièrement à la science, forts du sentiment qu'ils assistent à une nouvelle ère politique, scientifique et littéraire. Coleridge rencontre Davy en 1799 par l'intermédiaire du poète Robert Southey ; il entrevoit une profonde affinité spirituelle entre la science et la poésie, ainsi reformulée par Richard Holmes : « science, like poetry, was not merely "progressive". It directed a particular kind of moral energy and imaginative longing for the future. It enshrined the implicit belief that mankind could achieve a better, happier world » (Holmes 268). Coleridge présente à son tour Davy à d'autres grands auteurs, y compris William Godwin. On l'a vu, en 1812, Mary Godwin accompagne son père à une conférence publique de Davy donnée à la Royal Institution et concernant la chimie. La rencontre avec Percy Bysshe Shelley, féru de sciences, entretient également la curiosité de Mary pour les nouvelles disciplines scientifiques. Les frontières disciplinaires s'affinent donc plus que jamais. Science et poésie deviennent des sources d'inspiration réciproques.

A l'ère victorienne, ces frontières restent poreuses. Gillian Beer rappelle avec quelle aisance il était possible au XIX^{ème} siècle pour les hommes et femmes de lettres de consulter les théories scientifiques de leur temps, puisque celles-ci étaient rédigées dans un discours encore peu mathématisé :

¹ Matthew Gregory Lewis, *The Monk* [1796], Oxford : Oxford University Press, 2016, p. 205.

In our own century scientific ideas tend to reach us by a process of extrapolation and translation. Non-scientists do not expect to be able to follow the mathematical condensations of meaning in scientific journals, and major theories are more often presented as theorems than as discourse [...] In the mid-nineteenth century, however, it was possible for a reader to turn to the primary works of scientists as they appeared, and to respond directly to the arguments advanced. Moreover, scientists themselves in their texts drew openly upon literary, historical and philosophical material as part of their arguments. (Beer 1983, 5)

Les théoriciens de la science moderne étaient aussi dotés d'une certaine culture littéraire : Lyell était un grand lecteur d'Ovide, Claude Bernard de Goethe, Darwin de Milton. C'est pourquoi, pour Beer, le discours scientifique de Darwin n'est pas si éloigné qu'on pourrait le croire d'un récit littéraire, tandis que les auteurs du dix-neuvième siècle, comme George Eliot ou Thomas Hardy, empruntent au darwinisme des métaphores sur lesquelles se fondent les romans.

La littérature du tournant du vingtième siècle se situe moins systématiquement à la lisière de la littérature et de la science, mais c'est toujours le cas avec des auteurs comme Arthur Conan Doyle, marqué par sa formation médicale, ou H.G. Wells. En effet, comme on l'a vu en introduction, H.G. Wells a aussi véritablement fréquenté les milieux scientifiques. On se souvient qu'une bourse lui a permis d'assister, à la *Normal School of Science* à Londres, aux cours de T.H. Huxley, réputé pour être le défenseur invétéré de Charles Darwin. Wells échoue à mener à bien ses études en physique et en géologie les années suivantes, mais il conserve une grande admiration pour les personnalités rencontrées dans cette école et un vif intérêt pour les idées scientifiques auxquelles il a été exposé, et après le manuel de biologie qu'il publie en 1892, et sera amené à rédiger nombre d'articles de vulgarisation scientifique. Comme le rappelle Roslynn Haynes¹, Ray Lankester, Julian Huxley ou Leo Szilard, trois grands noms de la communauté scientifique de cette époque, ont tous salué l'œuvre de Wells, qui, si fantaisiste qu'elle eût été à leurs yeux, a contribué à rendre la science plus attrayante aux yeux du public et à faire connaître, même si c'était en les simplifiant, plusieurs théories contemporaines. Avec ses romans utopiques et dystopiques notamment – *A Modern Utopia* (1905), *The Sleeper Awakes* (1910), *The Shape of Things to Come* (1933), Wells s'est engagé dans une entreprise didactique et a cherché à participer activement à la diffusion des savoirs.

¹ Roslynn D Haynes, *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, London : Macmillan, 1980.

b. Science et récits

Nous venons de voir que non seulement le goût de la fiction inspire la recherche, mais de plus, comme le souligne Beer, que la science emprunte occasionnellement son langage propre et ses discours à la pratique narrative. Comprendre et se raconter le monde sont donc deux activités analogues. Les romans du corpus prennent parti dans ce dialogue entre science et littérature. Faire le récit de la Copie, c'est aussi suggérer une nouvelle perspective intellectuelle, subjective et intime, et qui viendrait compléter une approche soi-disant objective et factuelle de la réalité, dont le risque est celui du réductionnisme.

Le processus de théorisation scientifique comme l'imaginaire du récit reposent sur une capacité contre-intuitive de l'esprit à aller à l'encontre du sens commun, pour dérouler un fil de causalités logiques, même dans un script fictionnel. L'entreprise scientifique, tout comme la rêverie romanesque, met à mal nos certitudes, habitudes et croyances. Toutes deux soulèvent des questions surprenantes telles que « le soleil se levera-t-il demain ? », ainsi que s'interroge David Hume dans *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), ou bien, en ce qui nous concerne, « sommes-nous véritablement humains ? ». La science, comme la littérature, est donc partiellement fondée sur une mise à distance de notre expérience pratique du monde. Il s'agit d'envisager des boîtes noires de la connaissance que le principe d'induction peine à pénétrer, et qui nécessitent donc l'activité créatrice de l'hypothèse. Gillian Beer rappelle d'ailleurs que dans les années 1960 on ne parlait pas de « théorie de l'évolution » mais d'« hypothèse du développement ». Elle relève également un certain nombre de procédés présents dans l'écriture de Darwin et qui correspondent aussi à des stratégies narratives du roman victorien – dickensien par exemple –, tels que l'organisation non-linéaire du discours, de possibles contradictions internes, un usage de la métaphore qui produit des significations non anticipées par l'auteur. Selon Gillian Beer, ce n'est pas un hasard si le récit est une forme privilégiée de la pensée : « what at first looks like agglomeration proves to be analysable connection » (Beer 1983, 42). La mise en récit favorise la mise en relation des connaissances et des informations, permet de renouveler les catégorisations opérées par l'esprit et d'opérer un travail de synthèse.

Pour Roslynn D. Haynes, la méthode narrative développée par Wells s'inspire directement de sa formation à la méthode scientifique (Haynes 1). On y retrouve souvent un point de vue extérieur, d'ailleurs prompt à susciter la comédie par effet de distanciation. Le jeu de focalisation repose également souvent sur un goût de la démesure et l'adoption d'échelles inhabituelles de perspective, du microscopique à l'astronomique – comme en

témoignent, par exemple, les premières pages de *The War of the Worlds*. La méthode narrative de Wells, c'est-à-dire l'extrapolation par le récit, s'inspire directement de l'utilisation d'hypothèses en sciences. Ainsi, quoique ses romans s'inscrivent dans des univers diégétiques délibérément affranchis des règles de la physique telles que nous les connaissons, ils empruntent à la méthode expérimentale sa pratique de la réflexion inductive :

Any hypothesis achieves scientific respectability only after rigorous experimentation has failed to disqualify it, and even then it still has a provisional quality, as evidenced by the very word 'theory'. The so-called 'laws' of science were the formulations of a less scientific age, and nearly all have since been qualified in some degree [...] in the best scientific tradition, Wells postulates a condition and then proceeds to deduce the consequences. If he at times waived current theories concerning the nature of the physical universe, it was not usually in order to usher in a fantastic world where physical laws were inoperable, but rather in order to test and question common assumptions by considering the possible alternatives. (Haynes 53)

En d'autres termes, Wells part d'un postulat ou d'un axiome de départ et envisage toutes les conséquences possibles dans son monde de fiction. Son œuvre repose sur un dialogue fructueux entre la méthode scientifique et la pratique littéraire.

Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire, les romans du corpus ne reposent pas sur une diabolisation de la méthode scientifique. La science moderne a, au contraire, rendu possible l'émergence d'un motif narratif qui, dans ses fondements, repose lui aussi sur la méthode hypothético-déductive, la soif d'exploration d'un monde complexe et le passage au microscope du spécimen humain. Déplaçant la quête de vérité du monde physique au monde fictionnel, la Copie construit son propre protocole expérimental. Pour ce faire, elle modélise l'humain et le situe dans un dispositif de contrôle spatialisé : celui du lieu clos, île ou laboratoire.

Chapitre 3

Le lieu clos

On ne peut parler de matrice sans parler d'espace. Chez les critiques, cet espace est souvent relégué aux *topoi* gothiques ; si on peut considérer que c'est le cas, peut-on aussi déceler une spécificité du cadre spatial des romans de la Copie, et peut-on la théoriser ?

1. *L'espace gothique*

La représentation de l'espace dans les romans du corpus reprend et module des *topoi* qui sont issus de la matrice du roman gothique. Annie Le Brun¹, critique pionnière de la cartographie du roman noir, insiste sur le caractère crucial du lieu dans le roman gothique, inauguré par le motif du château de Walpole ou de Sade : « ce n'est pas une philosophie, ni un discours et encore moins une écriture que Sade a inventés mais un *espace* » (Le Brun 57). Elle définit le roman noir avec des termes topographiques, comme une « muraille d'ombre barrant le paysage des Lumières » (Le Brun 10). De même, Maurice Lévy rappelle le caractère paradigmatique de l'architecture gothique : « il nous a surtout paru intéressant de tenter de déceler les échanges qui s'opèrent, dans la nuit de l'âme, entre demeures réelles et imaginaires et de mettre en évidence les structures architecturales, *perpendiculaires* du rêve 'gothique'² ». Selon Robert Mighall, qui propose un retour à la source historique du gothique, la prépondérance et la spécificité des indices spatio-temporels présents dans la littérature gothique sont telles que la géocritique s'avère être un outil théorique suffisant pour

¹ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion* [1982], Paris : Gallimard, 2010.

² Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824* [1968], Paris : Albin Michel, 1995, p. xix.

conceptualiser le gothique, en s'affranchissant de toute définition psychologique centrée sur la sensation de terreur :

[The present study] offers an historicist account of the motivations and development of Gothic fiction in the Victorian period. By rejecting the assumption that the Gothic finds its coherence, centre, or essence in 'psychology' it focuses instead on the historical, geographical, environmental, and discursive factors which have played an important part in making Gothic representations credible at any given time.¹

Dans l'étude d'Annie Le Brun, le château fermé a trois fonctions majeures : c'est un système social reposant sur la fermeture, que redoublent les motifs de l'enceinte, le fossé ou la prison ; c'est un lieu qui par son isolement géographique, ceint de montagnes ou de précipices, favorise la tonalité lyrique² ; enfin, l'isolement permet les jeux libertins propres à l'univers sadien.

Si le libertinage n'est pas un thème pertinent dans les romans de notre corpus, on y retrouve effectivement le paradigme de l'isolement socio-carcéral : Victor Frankenstein est lui-même incarcéré au cours du roman, Prendick est confiné sur l'île de Moreau suite à son naufrage, et les clones de Hailsham sont assignés à leurs dortoirs, puis au mouvoir. Mais le paradigme du lyrisme s'y décline aussi. La tonalité lyrique/sublime est bien présente dans *Frankenstein*, où l'espace de confinement prend la forme paradoxale de paysages stupéfiants (*awe-inspiring*), allant du spectacle vertigineux des montagnes suisses à l'horizon sombre et gris des Orcades, et dont le parachèvement se situe dans le terrible désert arctique. Cette forme de sublime est historiquement liée au mouvement romantique. Jean-Pierre Naugrette souligne l'aspect sublime, magnifique et terrible³, de « ces glaciers, cet empilement pyramidal de sommets, ces dômes de neige, cet abîme de crevasses » que l'on retrouve chez Byron ou Percy Bysshe Shelley : « [d]e même qu'il existe un contexte de création littéraire commune dans le groupe d'écrivains réuni Villa Diodati, il y a un contexte romantique commun ». (Naugrette 2009, 17)

Chez Wells, cependant, le changement de tonalité réinscrit l'hypotexte de Mary Shelley dans un contexte colonial et post-darwinien où les montagnes et précipices cèdent la place au

¹ Robert Mighall, *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. xiv.

² Annie Le Brun emploie le terme « lyrique » mais nous pourrions également mentionner le caractère « sublime » du lieu, relevé dans David Ketterer, « David Ketterer on the the Sublime Setting » dans Harold Bloom (dir), *Mary Shelley's Frankenstein*, New York : Bloom's Literary Criticism, 2007.

³ Jean-Pierre Naugrette note l'influence de Burke, mais aussi du voyage de Percy et Mary Shelley en juillet à Chamonix, pour visiter les glaciers de Haute Savoie.

paysage maritime et à la forêt foisonnante, et où le narrateur n'est plus perdu dans une contemplation admirative, mais entreprend, en bon naturaliste, de baliser les lieux :

The place was a pleasant one. The rivulet was hidden by the luxuriant vegetation of the banks, save at one point, where I caught a triangular patch of its glittering water. On the further side I saw through a bluish haze a tangle of trees and creepers, and above these again the luminous blue of the sky. Here and there a splash of white or crimson marked the blooming of some trailing epiphyte. (M 39)

Le terme scientifique « epiphyte » se conjugue ici à l'étude plus picturale des couleurs.

Le déplacement de tonalité ne se justifie pas tant dans *Never Let Me Go* par le déplacement contextuel que par l'apparition d'un nouveau type de personnage-focalisateur. On glisse ainsi de la perspective grandiose des explorateurs scientifiques à l'écriture de l'intime d'une narratrice aux prises avec sa propre individualité. On retrouve la réaction émotionnelle du focalisateur face à son environnement, mais l'émotion provoque davantage la réflexion nostalgique que la contemplation du sublime, comme dans cette scène où les jeunes amis observent l'épave d'un bateau, où prévaut encore une imagerie gothique :

Not so long ago, the woods must have extended further, because you could see here and there ghostly dead trunks poking out of the soil, most of them broken off only a few feet up. And beyond the dead trunks, maybe sixty yards away, was the boat, sitting beached in the marshes under the weak sun. (NLMG 220)

Il ne reste ici que la trace du sublime, avec ces vestiges d'arbres abattus, et ce bateau échoué sur la grève, sous un soleil qui semble aussi pâlir.

Notons au passage que déjà dans *Frankenstein*, pour les puristes, le décor gothique n'apparaît que sous une forme décalée, recyclée ou détournée. Le critère du sublime est issu de la première vague du roman gothique, s'étendant approximativement, selon Maurice Lévy, de *The Castle of Otranto* à *Melmoth the Wanderer*¹. Comme Maurice Lévy, certains critiques hésitent à inclure *Frankenstein*, car, selon eux, le critère fondamental du gothique dans sa définition historiciste est son lien au passé, que mettent en scène ruines, châteaux médiévaux ou présences spectrales :

¹ Il persiste jusqu'au début du vingtième siècle, avec des romans comme ceux de Daphné du Maurier.

[N]ous n'avons pas cru devoir faire figurer, dans le cadre de cette étude, des œuvres comme *Vathek*, *Caleb Williams*, *Frankenstein* ou d'autres auxquelles elles ont servi de modèle [...] La troisième, enfin, parce que dès les premières pages, elle se place sous le signe d'expériences médicales qui ouvrent l'ère de la « science-fiction » : un rêve, certes, mais *prospectif*, qui n'est plus enraciné dans un passé, personnel ou collectif. (Lévy xxix)

L'argument est repris par Robert Mighall :

I would argue therefore that a novel like Charles Dickens's *A Tale of Two Cities* (1859), which is obsessed with unwelcome legacies, vestiges, and curses, had a more legitimate claim to be considered 'Gothic' than Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), a staple of most surveys of this literature. For the latter is principally a philosophical novel, the preternatural aspects of which are figured in terms of enlightened discoveries and researches, rather than legacies from the past. Significantly, the greatest horror of Shelley's novel (that the creature would reproduce) is projected into the future, rather than hailing from the past. (Mighall xx)

Quoique l'approche historiciste soit une façon intéressante de renouveler la critique de la littérature gothique, sur laquelle pèse une lourde tradition psychanalytique, la réduction au critère d'une temporalité orientée vers le passé et l'exclusion de *Frankenstein* du corpus gothique, sont discutables. Jerrold Hogle envisage d'ailleurs ce critère de temporalité antique du lieu, tout en le nuancant, puisque d'autres types d'espace clos que le château, le monastère ou le souterrain peuvent s'imprégner de la même atmosphère archaïque et inquiétante, et il inclut l'étude du notaire, la manufacture ou le cimetière dans ces topoï plus contemporains de la déréluction :

Though not always as obviously as in *The Castle of Otranto* or *Dracula*, a Gothic tale usually takes place (at least some of the time) in an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story.¹

Pour Hogle, le laboratoire figure bien parmi les espaces intemporels, palimpsestes du secret.

¹ Jerrold E. Hogle, « Introduction » in in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 2.

Selon Manuel Aguirre¹, le critère déterminant de la littérature d'horreur est la persistance du code architectural architectural du lieu clos : « At the heart of the literature of terror lies one ruling symbol. [...] The world is defined in horror literature as space and, furthermore, as a closed space. » (Aguirre 2) On peut ainsi lire, dans un premier temps, le lieu clos des romans de la Copie comme un écho du château sadien auquel Annie Le Brun s'intéresse². Le critère purement spatial, et non plus temporel, de la fermeture du lieu permet d'élargir la portée sémantique de la littérature gothique et de l'étendre de nouveau à *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et même *Never Let Me Go*³. Mais le lieu clos n'obéit pas pour autant à la simple logique de la claustration et de l'horreur définie par Aguirre. Le lieu, dans les romans du corpus, semble jouer une fonction plus fondamentale qu'un simple décor, et plus complexe que la claustration gothique.

2. *Espace, lieu, territoire*

Il faut sans doute faire appel ici, pour préciser la notion de lieu clos, à la géocritique, et distinguer d'abord les différents sens d'« espace », de « lieu » ou de « territoire ». Selon Henri Lefebvre⁴, *l'espace* est produit par la société qui le travaille, l'aménage et le poétise. Il est toujours social. L'espace-nature n'est que l'utopie négative du milieu qu'habite la société. Lefebvre distingue trois types d'espace : l'espace *perçu* (celui du quotidien), l'espace *conçu* (celui de l'urbanisme) et l'espace *vécu*. Il définit l'espace vécu comme les représentations que l'on a de l'espace, en termes de symboles et d'images. C'est donc cet espace vécu qui nourrit la poétique. Inversement, c'est en l'investissant de sens et d'images qu'on peut vivre dans l'espace. Cette pensée de l'espace fondé par l'imagination poétique n'est d'ailleurs pas sans rappeler la façon dont Gaston Bachelard conçoit l'espace heureux :

¹ Manuel Aguirre, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester : Manchester University Press, 1990. Manuel Aguirre, quant à lui, conçoit la littérature gothique selon une périodicité étendue qui s'étendrait de la fin du XVIIIème au début du XIXème siècle, et qui lui permet d'historiciser son étude, mais c'est pour en faire un sous-genre de la littérature d'horreur.

² Si le roman de Kazuo Ishiguro n'a plus rien d'horifique, c'est parce que la focalisation se déplace, dans un geste très contemporain, de la conscience du scientifique ou du tiers à celle de la créature.

³ Notons que le critère freudien de l'inquiétante étrangeté et le critère psychologique de la sensation de terreur, largement admis par la critique gothique, permettaient déjà de considérer les romans du corpus comme des romans gothiques ; or on voit ici que même une définition purement spatiale du gothique, qui écarterait ces critères psychologiques, permet de les considérer comme tels.

⁴ Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* [1974], Paris : Éditions Anthropos, 1986.

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de topophilie. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des espaces louangés. A leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui le protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré.¹

L'espace vécu est donc investi par l'imaginaire, et il est ainsi chargé d'émotions. Cet attachement émotionnel est ce qui justifie pour Tim Cresswell la distinction entre *espace* et *lieu* et définit ainsi le second terme : « [w]hen humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place ² ». Le lieu est d'autant plus chargé d'émotions qu'il vient s'inscrire dans la mémoire collective d'une communauté : « [t]he very materiality of a place means that memory is not abandoned to the vagaries of mental processes and is instead inscribed in the landscape—as public memory » (Cresswell 85). Le lieu, fondé par la culture, est réciproquement le fondement mémoriel de cette culture, c'est pourquoi il est toujours un site historique et identitaire. C'est un concept épistémique plutôt qu'ontologique pour Tim Cresswell, puisque selon lui ce qui importe dans le lieu, et le distingue de l'espace, ce n'est pas tant sa matérialité, sa topographie ou ses coordonnées, mais le fait qu'il constitue un cadre nous permettant de percevoir et comprendre le monde. Si le lieu fonde la connaissance de l'espace, la connaissance de l'espace permet en retour de conquérir, de rationaliser et de s'appropriier l'espace. Il ne s'agit plus alors *d'espace* ou de *lieu*, mais de *territoire*, ainsi défini par Jean-Michel Racault : « affirmation d'une emprise humaine sur un espace délimité, exploré, inventorié, balisé de repères et de noms, ordonné selon les axes qu'y découpent les trajets et les tâches quotidiennes, investi des polarités spatiales qu'y déterminent la répartition des lieux d'activité et les projections de l'imaginaire » (Racault 73). Ces différents concepts insistent sur le fondement culturel de l'espace, qu'il soit investi de représentations imaginaires, d'un attachement émotionnel, de traces mémorielles ou d'actions politiques.

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris : P.U.F., 1989, p. 17.

² Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction*, Malden : Blackwell, 2004, p. 10.

Dans les romans de la Copie, cette dimension est essentielle puisque l'espace est à la fois investi comme lieu de l'attachement ou de l'apprentissage d'où émergent les récits, mais aussi comme territoire soumis à une forme de conquête, espace rationalisé et balisé où s'exerce un contrôle sur le vivant et un conflit de pouvoir. Ainsi, la créature de Frankenstein ne peut retracer le récit de ses origines que parce qu'elle s'est réfugiée dans la hutte adossée à la résidence des De Lacey (cette hutte qu'elle voudrait investir comme un lieu intime au sens de Cresswell), tandis que le grand Nord est le territoire désert et hostile que Walton désire explorer et où créature et créateur se pourchassent. Les *Beast People* de Wells trouvent dans leur antre volcanique un espace communautaire, que l'homme-singe nomme « home » (M 56) et qui sert de contrepoint au laboratoire de Moreau, rebaptisée « House of Pain » (M 91). La distinction sémantique entre ces deux termes, et l'antonomase inverse du nom commun « house » indiquent bien que si les huttes sont un lieu de vie et de partage que les créatures habitent et s'approprient, la chambre d'opération est quant à elle l'un des épicycles du territoire qu'occupe Moreau. Dans le cas de *Never Let Me Go*, Hailsham et les *Cottages* sont à la fois des espaces dans lesquels se nouent les relations et récits intimes des protagonistes, et des institutions auxquelles les clones sont assignés, où s'exerce une surveillance plus ou moins stricte. On retrouve bien ici la notion d'espace vécu définie par Cresswell, puisque le lieu a priori neutre (le pensionnat) reste chargé d'émotion, nourrit l'imaginaire et les souvenirs, et fonde une forme de communauté. Mais les lieux investis par les créatures leur sont cependant toujours dérobés. Rejeté par les De Lacey, le monstre de Frankenstein incendie cette demeure dans laquelle un foyer lui a été refusé. Chez Wells, c'est bien l'intégralité de l'île qui appartient à Moreau, comme l'indique le titre du roman, de telle sorte que les huttes ne sauraient être un espace préservé de son influence. C'est dans l'antre volcanique que les *Beast People* récitent la loi de leur créateur, et celui-ci y fait irruption afin de s'entretenir avec Prendick. Enfin, la structure en trois parties du roman d'Ishiguro crée un parallèle entre l'habitat et le corps des clones, qui se voient dépossédés de leurs espaces-refuges au moment même où leurs organes sont pillés. Hailsham apparaît comme le lieu de l'insouciance et des souvenirs d'enfance. Les *Cottages* leur offrent momentanément une liberté factice mais représentent en réalité une étape préparatoire au sacrifice à venir, qui coïncide avec une série de ruptures amicales et sentimentales. Enfin, dans la dernière partie du roman, Kathy déambule d'une chambre d'hôpital à l'autre, et ne fait que visiter la résidence de Madame, de telle sorte que le seul espace personnel qu'il lui reste est sa voiture. Quoiqu'elle soit derrière le volant, la narratrice n'est donc que la passagère de son existence transitoire.

Selon Robert Tally Jr¹, produire un texte, c'est dessiner une carte du monde par l'intermédiaire du récit ou de la poésie. Le roman notamment multiplie les détails sensibles afin de créer une illusion de matérialité dans la fiction. La littérature est alors indexée à une certaine représentation du lieu, elle-même inséparable de l'idéologie majeure d'une culture. Henri Lefebvre disait de l'espace contemporain qu'il se caractérise entre autres par la fragmentation, fragmentation particulièrement évidente dans la littérature postmoderne qui est marquée par une crise de la représentation, comme le rappelle Tally Jr en convoquant le travail de Fredric Jameson². Les textes eux-mêmes peuvent à leur tour s'ordonner dans une mappemonde de la littérature où les genres littéraires sont autant d'aires régionales. Tally nomme cette méthode d'analyse cartographie littéraire (*literary cartography*).

Si la cartographie littéraire de Tally est indissociable de l'activité productrice de textes littéraires, la géographie littéraire (*literary geography*) se conçoit comme une approche critique, qui se joue cette fois du côté de la réception littéraire. Il s'agit de l'étude de l'espace en littérature, ou de l'étude des variations des représentations de l'espace dont témoigne la culture. Franco Moretti envisage une géographie littéraire qui proposerait un relevé des références explicites ou métaphoriques des lieux. Ce processus est à son tour cartographique, puisqu'il reconstitue la carte à partir du texte :

You choose a unit—walks, lawsuits, luxury goods, whatever—find its occurrences, place them in space ... or in other words: you reduce the text to a few elements, and abstract them from the narrative flow, and construct a new, artificial object like the maps I have been discussing. And with a little luck, these maps will be more than the sum of their parts: they will possess “emerging” qualities, which were not visible at the lower level.³

Cette démarche permet de relever les formes d'expression de l'espace dans les romans, pour conceptualiser plus avant cette représentation du lieu clos qui caractérise les textes du corpus⁴.

¹ Robert T. Tally, *Spatiality*, Londres : Routledge, 2013.

² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991.

³ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londres : Verso, 2005, p. 53.

⁴ Il faut cependant se garder de penser que la littérature soit référentielle, qu'elle puisse refléter un espace réel et objectif, car comme je l'ai évoqué plus tôt, son lien à l'espace est toujours représentationnel et culturel, et l'on peut garder à l'esprit l'avertissement de Virginia Woolf : « a writer's country is a territory within his own brain; and we run the risk of disillusionment if we try to turn such phantom cities into tangible brick and mortar » (Woolf in Tally 82).

a. *Le lieu clos dans Frankenstein : le paradigme du laboratoire*

En ce qui concerne *Frankenstein*, je me concentrerai sur quatre passages clés du roman : lorsque Victor compose sa créature (F 31-35), lorsqu'il l'anime (35-36), le récit imbriqué de la créature relatant sa découverte du monde (73-97) et la création et destruction de la créature femme (117-119). Il s'agit des quatre moments du roman où le dispositif de réplication opère, soit par création (en présence de Victor), soit par auto-formation (lorsque la créature est seule).

Au chapitre 3 du volume I, Victor fait le récit de sa quête solitaire pour créer la vie. Fuyant ses camarades d'étude, il se retranche dans une pièce vouée entièrement à ses recherches solitaires. Le laboratoire de fortune devient ainsi le lieu clos par excellence au cœur du roman. Si la description n'offre guère le luxe de détails qui vont constituer l'archétype visuel des laboratoires ultérieurs (comme celui de Jekyll, ou celui de Victor Frankenstein dans les adaptations cinématographiques), le texte de Shelley en fait pourtant une matrice symbolique. Tout d'abord, la chambre close est liée aux espaces mortifères isolés, qui s'y connectent par ramification, ou relation de contiguïté : on apprend que Victor a pénétré dans l'antre de la mort, hanté, des catacombes et des morgues ainsi que des salles de dissection et des abattoirs, et qu'il en ramène des éléments qui donnent au laboratoire sa tonalité à la fois fascinante et inquiétante : « vaults and charnel houses » (F 31), « the dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials » (34). Il a également profané des tombes afin de rassembler les membres et organes humains et animaux qui composent le monstre : « I dabbled among the unhallowed damps of the grave » (33). Dès lors, il est logique qu'il travaille dans un « atelier de création immonde » : « workshop of filthy creation » (34).

Comme le suggère la conjonction oxymorique de « filthy » et « creation », ce laboratoire oscille entre ascèse et abjection ; Victor décrit la pièce elle-même comme une « chambre isolée », si confinée qu'il se reprend pour la qualifier de « cellule » : « in a solitary chamber, or rather cell » (34). Cette pièce est recluse du fait de son emplacement dans le logement de Victor, puisqu'elle est située sous les combles et dissimulée par l'architecture de l'immeuble « at the top of the house » (34), « separated from all the other apartments by a gallery and staircase » (34). Sandra M. Gilbert et Susan Gubar voient dans cette chambre confinée une métaphore utérine, analogie facilitée par la paronomase : « Frankenstein's

workshop [...] is a hidden but commanding attic womb/room ¹». Caché aux regards, le laboratoire est une matrice exigüe et obscure.

Les comparaisons avec *Les Mille et une nuits* et avec l'industrie minière montrent tout le paradoxe de ce lieu isolé, matrice du merveilleux comme du labeur fou, où l'on produit la vie sans parvenir à oblitérer la mort. Victor se compare en effet d'abord à Sinbad, enseveli parmi des cadavres : « I was like the Arabian who had been buried with the dead » (32). Plus tard, il qualifie ses activités de travail souterrain malsain, auquel il ne peut échapper (« *doomed* »), comme s'il était un esclave condamné à travailler dans une mine : « like one doomed by slavery to toil in the mines, or any other unwholesome trade » (35). L'obsession de Victor pour ses études est inséparable de son assignation volontaire à une forme de réclusion sociale. Victor vit la nuit : « my midnight labors » (33). Le verbe qu'il emploie au sens figuré pour évoquer ses préoccupations a pour sens premier l'idée d'enveloppement, rappelant à nouveau, implicitement, l'idée de matrice : « [I] was solely *wrapt up* in this ² » (32). L'esprit de Victor est obnubilé par une seule tâche : « one pursues » (33 et 34). Ainsi la singularité du lieu opère aussi comme un corrélat objectif, pour reprendre le concept de T.S. Eliot, de l'état psychique monomaniaque de Victor.

La fébrilité de l'activité du scientifique se reflète aussi dans le tempo du récit, puisque Mary Shelley a ici opté pour le résumé et le mode itératif, selon les termes de Gérard Genette. Ces quatre pages du roman recourent en réalité deux ans et neuf mois de la vie de Frankenstein, c'est-à-dire deux ans de recherche et neuf mois pour parachever la conception de la créature : « [t]wo years passed in this manner » (30), « [w]inter, spring and summer passed away during my labors » (35). Ces neuf mois ont bien sûr une forte portée symbolique, puisqu'il s'agit d'une gestation hors-norme de la créature dans la matrice du laboratoire. À la clôture du lieu fait écho la routine du temps : « days and nights of incredible labour and fatigue » (32), « having spent some months » (33), « the summer months passed » (34). La dégradation de l'état psychique de Victor, de plus en plus nerveux et reclus, lui fait perdre toute notion du temps : « [t]hat application, which at first had been a matter of duty and resolution, now became so ardent and eager, that the stars often disappeared in the light of morning whilst I was yet engaged in my laboratory » (30). Cette désensibilisation temporelle justifie d'ailleurs son inaptitude à relater en détail les événements vécus lors de ces trois ans.

¹ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven : Yale University Press, 2020, p. 235.

² Sans italiques dans le texte, c'est moi qui le souligne.

Trois années de fièvre laborieuse mènent donc à la nuit de la naissance de la créature. Au temps du résumé du chapitre 3 succède la scène du chapitre 4. Le tempo du récit se ralentit : deux pages sont nécessaires pour narrer l'événement paroxystique du premier volume. À mesure que l'exaltation se dissipe et s'inverse en répulsion, les indices spatiaux évoquant la clôture du lieu se multiplient. Ils revêtent une dimension psychologique car l'essentiel du récit repose sur le monologue intérieur de Victor, alors qu'il contemple le fruit de son travail. Le cadre temporel (la nuit) convoque dans le récit d'autres espaces clos : la chambre à coucher – associée aux heures du sommeil nocturne – et le cercueil – évoquant la nuit métaphorique de la mort.

Dans une célèbre gravure qui sert de frontispice à l'édition de 1831, Theodor Van Holst a donné une première représentation iconique du moment où Victor s'échappe, incapable de supporter l'aspect de l'être auquel il a donné vie. On y retrouve toute l'ambivalence du laboratoire, à la fois matrice (comme en témoignent la lueur de la lune à travers la croisée, la rondeur de la haute fenêtre gothique), lieu de l'expérience scientifique (avec les instruments de galvanisation sur la table, les livres sur l'étagère, le livre ouvert sur le sol) et crypte mortifère (l'étagère est couronnée d'une série de crânes, les membres du monstre semblent noués à un squelette).

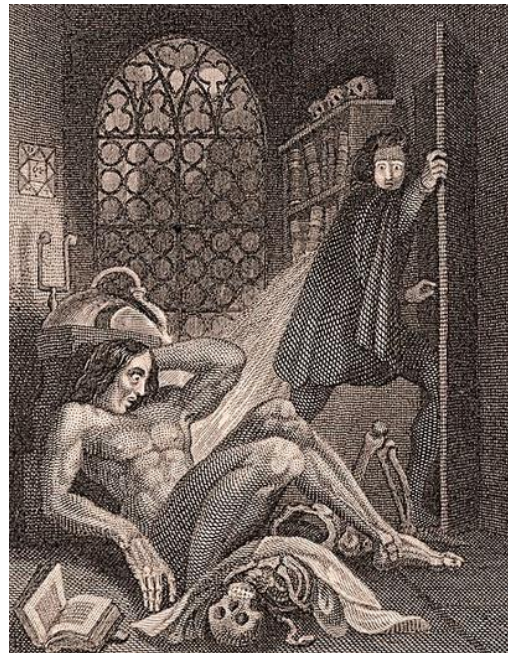


Fig. 12 : Theodor Von Holst, Frontispice, *Frankenstein*, Londres : Colburn et Bentley, 1831.

La lumière éclaire la créature, tandis que Victor, éclairé de dos, reste dans la pénombre. Les deux regards écarquillés de Victor et de la créature hébétée se répondent. La pièce est haute mais trop étroite pour la créature qui se retrouve à terre, comme tassée, enchevêtrée,

même si la différence d'échelle suggère qu'elle sera bien plus grande que Victor en se dépliant. Comme dans le *De Humanis Corpori Fabrica* d'Andreas Vesalius (1543) la peau diaphane laisse voir les muscles saillants, deviner les os. La pièce haute et étroite, matrice mortifère, conjugue la vie et la mort dans une création qui échoue à devenir miraculeuse.

Dans le roman, le lit à baldaquin est pour Victor, fuyant le lieu de son crime pour se cacher sous les couvertures, un refuge : « I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness » (36). Cependant, une fois sa créature galvanisée, Victor ne peut plus s'isoler tout à fait, et le laboratoire paraît contaminer les autres espaces clos. La créature, objet d'un acte de procréation transgressive, est à son tour le sujet subversif qui transgresse le seuil séparant Victor du reste du monde. Elle fait ainsi intrusion dans la chambre de son créateur : « [h]e held up the curtain of the bed » (36). Cette pénétration dans la chambre de Victor anticipe la scène paroxystique du troisième volume, où la créature s'introduira cette fois dans le lit conjugal. Le cercueil apparaît à Frankenstein en rêve et suggère que la couche où gît Victor ne peut à présent plus être un lieu de noces car elle est vouée à se couvrir d'un linceul mortuaire : l'image de la fiancée désirée se métamorphose en cadavre de la défunte mère. Le créateur, qui ne peut plus s'isoler, prend alors la fuite. La matrice du laboratoire échoue à recréer un lien avec l'espace imaginaire maternel.

C'est alors au tour de la créature de s'isoler pour accomplir sa propre formation, comme elle le relate aux chapitres 3 à 8 du deuxième volume, qui résument plusieurs mois de sa vie en quelques pages : « I spent the winter in this manner » (77), « [s]pring advanced rapidly » (80). Elle trouve refuge dans une mesure délabrée, trop étroite pour lui permettre de se tenir debout, et dissimulée de tous côtés : par la maison des De Lacey, par une porcherie et une mare. Ce lieu minuscule, dépendance d'une demeure humaine, est le seul espace que s'approprie le monstre dans le roman, comme le montre le pronom possessif : « my dwelling » (73). La copie de l'humain ici n'est plus seulement le résultat d'une gestation opératoire d'un être organique, mais l'aboutissement de l'apprentissage du langage, et du système de signes qui le constituent. Dissimulée dans sa hutte, qui se transforme en deuxième matrice, en laboratoire où la conscience accède à elle-même et la pensée s'élabore, la créature se sert des fissures dans le mur pour épier ses hôtes sans être connue d'eux. L'apprentissage de la créature est une activité isolée et solitaire, qui repose sur l'imitation et la perception des différences. Elle perçoit d'abord les différences sonores et sémantiques qui permettent aux De Lacey de communiquer : « I distinguished several other words » (77). Elle met ensuite à profit la venue de la jeune Turque Safie, qui apprend auprès de sa famille adoptive à parler et écrire

en français, et parvient ainsi à se former à la parole et à l'écriture en l'imitant : « [p]resently I found, by the frequent recurrence of one sound which the stranger repeated after them, that she was endeavouring to learn their language; and the idea instantly occurred to me, that I should make use of the same instructions to the same end » (81), « while I improved in speech, I also learned the science of letters, as it was taught to the stranger » (82). La mesure secrète se transforme en salle de classe virtuelle, permettant à la créature de copier les cours se déroulant devant elle, grâce à un processus de transmission par simulation.

Le langage et la littérature la mènent à un autre enseignement, existentiel, en la guidant vers la question « what was I? » (83). La créature prend conscience de ce qu'elle est en prenant conscience de sa différence, comme en témoigne son usage des formes comparatives : « I was more agile than they, and could subsist upon coarser diet; I bore the extremes of heat and cold with less injury to my frame; my stature far exceeded their's » (83). L'autoformation par copie de la créature prend fin lorsqu'elle décide de sortir de sa cachette. La dernière leçon qu'elle apprend, lorsque les De Lacey l'expulsent, c'est son impossible appartenance à la communauté humaine et sa nécessaire exclusion de la société des hommes : « I resolved to fly far from the scene of my misfortunes; but to me, hated and despised, every country must be equally horrible » (97). Ainsi le moment où la créature brûle la maison des De Lacey, et son propre refuge avec elle, marque la fin d'un stade d'apprentissage, et la destruction de son lieu de formation. L'abri de la créature est donc une seconde matrice, vouée d'avance à l'échec.

Les chapitres 2 et 3 du troisième volume coïncident avec la création et la destruction de la seconde créature, et donc exigent un laboratoire de fortune encore plus précaire. Le motif de l'isolement est d'autant plus évident que, cette fois-ci, Victor s'installe sur une île des Orcades, au large de l'Écosse, « some remote spot of Scotland » (117). L'Écosse n'est pas un lieu anodin pour Mary Shelley, qui y a passé ses années d'adolescence chez des amis de Godwin, les Baxter. Les Orcades évoquent un paysage romantique dont la brutalité stérile n'est pas sans rappeler les tableaux de Caspar David Friedrich¹.

¹ *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* a d'ailleurs été peint en 1818, la même année où *Frankenstein* a été publié. Si l'image s'impose ici lorsque Victor se promène sur la grève de l'île des Orcades (le passage est cité à la page suivante), Jean-Pierre Naugrette l'associe plutôt à Victor assis sur un rocher, dominant la mer de Glace (Naugrette 2009, 20).

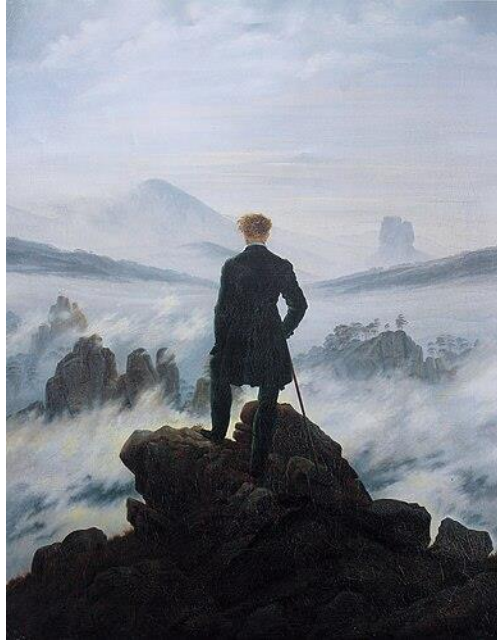


Fig. 13 : Casper David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94x75 cm, Kunsthalle (Hambourg).

Le paysage désertique du nord rappelle, dans une moindre mesure, les étendues de glace parmi lesquelles navigue Walton. Tous deux génèrent un sentiment du sublime, que Edmund Burke définit ainsi :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience.¹

Par l'entremise d'une hypotypose, Victor dresse un portrait nostalgique du paysage pastoral de sa Suisse natale qui s'oppose à la stérilité du milieu insulaire « hardly more than a rock » (F 117) :

¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Oxford : Oxford University Press, 1998, pp. 35-36.

In this retreat I devoted the morning to labour; but in the evening, when the weather permitted, I walked on the stony beach of the sea, to listen to the waves as they roared, and dashed at my feet. It was a monotonous, yet ever-changing scene. I thought of Switzerland; it was far different from this desolate and appalling landscape. Its hills are covered with vines, and its cottages are scattered thickly in the plains. Its fair lakes reflect a blue and gentle sky; and, when troubled by the winds, their tumult is but as the play of a lively infant, when compared to the roarings of the giant ocean. (F 117)

Cette adjonction des deux registres esthétiques est un procédé qu'affectionne Mary Shelley, comme le rappelle David Ketterer : « *Frankenstein* records an unexpected alternation of the sublime and the homely picturesque ¹ ». Tout se passe comme si Victor devait s'écarter de son milieu social et de la beauté de la Suisse pour se forger un nouveau laboratoire, une nouvelle matrice obscure et secrète, l'île offrant une forme de mise en abyme de l'isolement.

La « retraite » que mentionne Victor est une hutte vétuste composée de deux pièces et dans laquelle il exécute son ouvrage. Il s'y isole de la compagnie de son ami Clerval tout en redoutant la solitude qui l'expose à une rencontre avec sa créature : « having parted from my friend » (117). L'île est peuplée de cinq indigènes, qui ont cependant été rendus insensibles par la misère : « its inhabitants, which consisted of five persons [...] benumbed by want and squalid poverty » (117). Il n'est sans doute pas anodin que Mary Shelley choisisse les marges de la Grande Bretagne pour cette deuxième expérience. Ainsi que le note Adriana Craciun, le séjour de Victor dans les îles britanniques est l'occasion de rappeler l'histoire politique complexe de la Grande Bretagne : « [i]n Victor's sojourns in England, Scotland and Ireland, Shelley contemplates the radical legacies of the British Isles, before and beyond the French Revolutionary crises » (Craciun 89). Les Orcades, situées à l'extrême-nord du pays, représentent ainsi la persistance d'un milieu presque sauvage sur le territoire britannique, alors même que l'Empire britannique est à son zénith. C'est aux franges de l'Empire que le pouvoir de Victor décroît. Le déclin de la puissance scientifique correspond ainsi à l'affaiblissement de l'influence coloniale. Les habitants de l'île sont le double inversé de la créature : quoiqu'ils soient humains, ils sont dépourvus de conscience, d'histoire personnelle, ou de voix. Ce sont de simples figurants. En dépit de leur compagnie, Frankenstein reste donc isolé de la société humaine : « immersed in [...] solitude » (118).

¹ David Ketterer, « David Ketterer on the the Sublime Setting » in Harold Bloom (dir), *Mary Shelley's Frankenstein*, New York : Bloom's Literary Criticism, 2007, p. 85.

Ici, comme au chapitre 3 du premier volume, Victor résume les semaines ou les mois en deux pages seulement. Cette expérience apparaît explicitement comme une répétition, une mauvaise copie, de la première création :

[A]s I proceeded in my labour, it became every day more horrible and irksome to me. Sometimes I could not prevail on myself to enter my laboratory for several days; and at other times I toiled day and night in order to complete my work. During my first experiment, a kind of enthusiastic frenzy has blinded me to the horror of my employment; my mind was intently fixed on the sequel of my labour, and my eyes were shut to the horror of my proceedings. But now I went to it in cold blood, and my heart often sickened at the work of my hands. (F 118)

Nulle morgue, tombe ou abattoir ; tout se passe comme si Victor avait conservé, au mépris de toute vraisemblance, les membres et organes nécessaires à son ouvrage, après les avoir rassemblés lors des précédents voyages : « I now also began to collect the materials necessary for my new creation », nous dit-il à la page 113, lorsqu'il narre sa visite de Londres.

Comme lors de la première création, le tempo du récit ralentit au moment de la scène centrale, à laquelle l'expérience a mené : « I sat one evening in my laboratory » (118). Victor – narrateur, ou Je-narrant, – marque une pause dans sa narration au moment où Victor – personnage, ou Je-narré, – s'interrompt dans son travail et devient focalisateur du récit : « I was now about to form another being » (118). Ici l'événement notable n'est pas l'animation de la créature, mais, au contraire, l'avortement délibéré du processus. La brutalité de l'action de Frankenstein se reflète dans la brièveté de sa narration, qui se résume en une simple phrase : « I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and, trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged » (119). Comme au chapitre 4 du premier volume, le monologue intérieur de Victor ne s'attarde guère sur la topographie de la scène. La spatialisation des événements est essentiellement évoquée à travers un jeu de regards, localisant Victor à l'intérieur de la pièce, tandis que sa première créature, l'ayant suivi jusqu'en Écosse, l'épie de l'extérieur : « [...] on looking up, I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement » (119). Toujours baignée de lune, cette scène duplique et module la scène de l'irruption de la créature dans la chambre de Victor. Celui-ci s'isole de nouveau : « I left the room, and, locking the door, made a solemn vow in my own heart never to resume my labours [...] » (119). Le second laboratoire devient le lieu du démembrement, et il échoue encore davantage à former une matrice.

b. *Le lieu clos dans The Island of Doctor Moreau : insularité et chambres closes*

Le motif de l'insularité, que venons d'évoquer au sujet des Orcades dans *Frankenstein*, est inséparable du lieu clos qu'on retrouve dans *The Island of Doctor Moreau*. L'espace clos matriciel est annoncé dans le récit sous la forme de la cale de navire et de la chambre secrète. La narration de Prendick s'attarde sur ces lieux dans les passages suivants du roman : lorsque Prendick découvre la ménagerie de Montgomery à bord de *l'Ipecacuanha* (M 2-10), lorsqu'il entend les cris de douleur du puma derrière la porte de son appartement (33-38 et 50-51) et lorsqu'enfin Moreau fait le récit de son arrivée sur l'île (75-79). Si l'opération du puma est le seul moment de création à proprement parler, les autres extraits permettent de comprendre, d'une part, comment Moreau a établi sur son île le dispositif opératoire de son expérience ; d'autre part, comment Prendick, quoique résolument humain, est le narrateur idéal pour permettre au lecteur d'entrer en empathie avec les créatures du roman. Le dispositif narratif repose sur un procédé herméneutique bien connu. Il contribue à dramatiser les trois lieux, grâce à un jeu sur le voilé-dévoilé et des mécanismes dilatoires qui, selon Barthes, frôlent la résolution de l'énigme tout en la retardant¹.

Terrassé par la fatigue à la fin du premier chapitre, Prendick – narrateur et donc focalisateur interne de *The Island of Doctor Moreau* – est secouru par Montgomery qui lui donne un somnifère. Cette perte de conscience momentanée est prolongée par des injections narcotiques, ce qui justifie l'ellipse narrative entre le premier et le second chapitre : « [...] notice your arm's sore ? Injections » (M 11). Trente heures du temps de la diégèse nous sont donc restituées a posteriori : « you've been insensible for nearly thirty hours » M (11). Suite à cette ellipse, le récit du séjour en mer de Prendick alterne entre des moments de pauses sur des scènes-clés du récit d'aventure (la découverte de la ménagerie) ou de dialogue (les discussions avec Montgomery), et des moments de résumés et d'ellipses accélérant le récit du voyage.

La représentation spatiale dans *The Island of Doctor Moreau* est avant tout une question de perception auditive, puisque le roman guide Prendick vers la découverte progressive d'un secret dissimulé au regard. Le narrateur perçoit tout d'abord des sons, ce qui renforce

¹ « La proposition de vérité est une phrase « bien faite » ; elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les délais de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement) » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1991, p. 91).

l'impression de mystère et crée une atmosphère inquiétante. C'est ainsi qu'à bord du navire, première forme d'hétérotopie au sens de Foucault, du Capitaine Davis, Prendick entend le puma avant de le voir : « [t]hen just overhead came a sound like an iron bedstead being knocked about and the low angry growling of some large animal. » (10). La suspension de la perception visuelle est justifiée par l'intrigue elle-même : Prendick, alité, ne peut pas se lever pour ouvrir la porte et accéder au pont : « the door had closed » (12). Notons qu'il associe au feulement du puma le bruit d'un choc sur un sommier métallique, c'est-à-dire que Prendick anthropomorphise l'espace sans même envisager que l'animal puisse être en cage. Cette confusion entre origine animale et origine humaine se poursuivra dans la suite du récit, puisque c'est le thème majeur du roman. Montgomery lui-même se prête au jeu inverse du zoomorphisme avec son injure préférée, ici destinée au capitaine : « the silly ass » (10). Le lendemain, Prendick monte sur le pont et remarque que le puma est enfermé dans une cage trop étroite pour lui : « a huge puma was cramped in a little iron cage » (14). Il observe également la présence d'autres animaux en cage – des lapins et un lama – ou enchaînés – plusieurs chiens – qui constituent tous ensemble une « ocean menagerie » (14). La description de la cabine de Prendick, évocatrice d'une cage, incite à penser que le narrateur lui-même a sa place dans la ménagerie du navire : « small and rather untidy » (10). Il fait en quelque sorte partie du cargo lorsqu'il accompagne Montgomery sur l'île.

Prendick est le témoin idéal pour susciter le suspens dans le roman. S'éveillant après une perte de conscience dans une embarcation inconnue, ignorant tout de Moreau, Montgomery et leur entreprise, et suffisamment versé dans l'histoire naturelle pour observer les curiosités anatomiques des êtres qui l'entourent, il est juste assez savant et curieux pour faire progresser le récit. C'est cette curiosité qui lui permettra de percer le secret qui se trouve devant ses yeux, mais qu'il ne peut d'abord pas comprendre. Prendick étant le narrateur homodiégétique et focalisateur du récit, le lecteur dépend de lui pour donner sens aux événements de l'intrigue. Prendick et Montgomery sont tous deux des personnages solitaires. Montgomery tente de s'enquérir de l'absence de compagnon de son invité, découvert seul sur une barque. Il soupçonne probablement Prendick (presqu'à juste titre) de s'être adonné au cannibalisme – tabou central sur l'île de Moreau : « you know I'm dying to hear how you came to be alone in the boat » (11). Plus tard, il évoque son propre passé et son passage au

ban de la société : « an outcast from civilization » (19). On apprend que cet exil fait suite à un mystérieux faux pas social : « I lost my head for ten minutes on a foggy night » (19)¹.

Si, aux dires de Montgomery – qui ne manque jamais une occasion de railler le capitaine du navire –, *l'Ipecacuanha* provient du *pays où l'on est né sot*², Prendick a tôt fait d'apprendre que sa destination est l'île où *l'on fabrique l'intelligence*. À ce moment-là, l'île est seulement entraperçue au loin. Elle apparaît comme un point vertical isolé dans un océan immense : « it seemed to me then simply a low-lying patch of dim blue in the uncertain blue-grey sea. An almost vertical streak of smoke went up from it into the sky » (18). L'île est si reculée qu'elle est anonyme : « so far as I know, it hasn't got a name » précise Montgomery à la page 12. Ceci favorise bien sûr son appropriation par Moreau, et clôt le cadre du récit sur lui-même.

La focalisation du récit, centrée sur le personnage de Prendick, est encore plus décisive lorsqu'il s'agit, une fois sur l'île, de suspendre la révélation des exactions de Moreau. Spatialement, le secret prend la forme d'une porte verrouillée, donnant sur le laboratoire de Moreau, pour l'instant inaccessible au narrateur : « the inner door, which, for 'fear of accident', he said, he would lock on the other side, was my limit inward » (32). L'intertexte ici est limpide : Moreau, qui vient de faire son apparition dans le récit, compare lui-même le secret de son île à la chambre de Barbe-Bleue : « [o]ur little establishment here contains a secret or so, is a kind of Bluebeard's Chamber, in fact » (32). Le seuil de la porte close est un élément caractéristique du récit gothique, qu'on retrouve par exemple dès l'incipit de *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* :

¹ Dans *Shadows of the Future*, Patrick Parrinder [Patrick Parrinder, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool : Liverpool University Press, 1995] suggère qu'il faut comprendre ce passage comme un écho au scandale de 1895 entourant Oscar Wilde, incarcéré à cause de son homosexualité. On peut effectivement imaginer que Montgomery a été contraint à fuir la Grande-Bretagne à cause de sa sexualité. Cependant, étant donné les thèmes du romans, il me semble également envisageable qu'il ait commis des actes brutaux, voies de fait, coups, blessures ou tout autre. La cause exacte n'étant pas révélée, le lecteur est libre d'interpréter les événements comme il le désire. Cette aura de mystère autour d'un personnage au caractère tempétueux et contraint à l'exil en mer, et dont la vie intérieure demeure inaccessible à cause de la focalisation du récit, est quelques années plus tard l'objet central de *Lord Jim*, roman de Joseph Conrad, qui était alors l'ami proche de H.G. Wells.

² « The land of born fools » (M 10).

“Did you ever remark that door?” [Mr. Enfield] asked; and when his companion had replied in the affirmative, “It is connected in my mind,” added he, “with a very odd story.”¹

Chez Stevenson, le seuil de la porte est à la fois le prétexte même de l’histoire, puisqu’il s’agit de narrer le secret que recèle la demeure de Jekyll, et le symbole de la duplicité. Chez Wells, on retrouve dans la porte la même matérialisation de l’énigme ; cependant le sujet n’est plus le dédoublement de l’identité psychologique, mais l’hybridation de l’identité biologique. Le laboratoire de Moreau est le lieu clos par excellence : « a locked enclosure on a lonely island » (35).

Prendick dispose d’autres indices pour tenter de percer le mystère. De nouveau, il fait appel à ses autres sens pour essayer de reconstituer ce qu’il ne peut voir, comme par exemple l’odorat qui lui permet de percevoir l’odeur du produit antiseptique : « [i]t was the antiseptic odour of the operating-room » (35). Ici encore, l’ouïe est le sens dominant, et Prendick entend malgré lui les cris de douleur du puma : « [a] sharp, hoarse cry of animal pain came from the enclosure behind us » (37). Le dispositif spatial, s’il ne permet pas de donner à voir, brouille la frontière entre l’humain et l’animal, et suggère une corrélation entre la cage, le laboratoire secret, et la chambre/cellule. Tandis qu’il entre en empathie avec l’animal par l’intermédiaire de ses sens, Prendick – qui partage une nouvelle fois indirectement le sort de l’animal – se sent lui-même confiné dans sa chambre : « [t]he emotional appeal of these yells grew upon me steadily, grew at last to such an exquisite expression of suffering that I could stand it in that confined room no longer » (38). Son seul recours est de s’éloigner suffisamment pour ne plus entendre les cris de souffrance du félin. Après avoir exploré l’île, le narrateur retourne à ses appartements. Cette fois-ci, Montgomery oublie de verrouiller la porte. De nouveau, c’est son ouïe qui pousse Prendick à l’action. Il lui semble que les cris du puma ont été remplacés par des hurlements humains : « it was a human being in torment! » (50), et il se précipite dans le laboratoire. Cependant Moreau le met à la porte et Prendick n’a le temps de percevoir que des bribes de sensations – sons, couleurs, odeur, objet informe :

A startled deerhound yelped and snarled. There was blood, I saw, in the sink, brown and some scarlet, and I smelled the peculiar smell of carbolic acid. Then through an open doorway beyond in the dim light of the shadow, I saw something bound painfully upon a framework, scarred, red, and bandaged. (M 50)

En apercevant sans comprendre le secret de la chambre close, Prendick doit se fier à son imagination pour interpréter ce qu’il a partiellement vu. C’est cette semi-révélation qui génère

¹ Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886], New York : Norton, 2003, p.8.

l'horreur, puisque les sensations brutes échappent à une explication rationnelle rassurante. Même si Prendick ne comprend pas encore ce qu'il a perçu, il est déjà évident que le laboratoire est une chambre de torture¹ et une salle de vivisection.

Les secrets de l'île sont finalement révélés au chapitre 14, dans une pièce trop confinée au goût du narrateur : « Montgomery was not present. I did not yet care to be with the two of them in such a little room » (70). Moreau fait le récit de ses projets scientifiques, et de son accostage sur l'île, sur laquelle il a passé presque onze ans : « nearly eleven years » (75). L'île est décrite comme un espace de verdure perdu dans l'immensité de l'océan et vierge de toute histoire, en somme une *tabula rasa* ; Moreau exprime surtout le sentiment de forte congruité qu'il a ressenti en la découvrant : « I remember the green stillness of the island and the empty ocean about us as though it was yesterday. The place seemed waiting for me » (75). L'île est le terrain de jeu du scientifique, non seulement en tant qu'explorateur, mais aussi et surtout en tant qu'expérimentateur ; elle est, tout entière, son laboratoire. Les Kanakas, qui ont accompagné les nouveaux-venus européens en tant que domestiques, la désertent, terrifiés par les créatures bestiales : « [Montgomery] and I had the hardest job to prevent the Kanakas deserting. Finally they did » (76). L'île devient ainsi un territoire soumis à l'hégémonie de Moreau. Il dicte les lois auxquelles doivent se conformer les *Beast People*, s'ils désirent se soustraire à la punition du créateur : « [e]vil are the punishments of those who break the Law. None escape » (60). Lorsqu'il achève ses expériences, Moreau lâche les créatures sur l'île, et la peuple ainsi, tentant de reproduire une civilisation artificielle à l'échelle insulaire, de sorte que l'île devient à la fois matrice, laboratoire et prison.

Les créatures elles-mêmes bâtissent des tanières : « dens » (79). Elles échappent ainsi à la surveillance de leur créateur et forment leur propre communauté : « a kind of travesty of humanity » (78). Au chapitre 12, Prendick visite l'une de ces tanières, qui est organisée en demi-cercle, avec des alvéoles (la métaphore de la ruche a des connotations à la fois naturelles et sociales, depuis Platon) : « [i]t was a semicircular space, shaped like the half of a beehive » (57). La roche volcanique qui constitue ses murs nous incite à percevoir cet abri comme une excroissance de l'île : « [t]his place was a narrow passage between high walls of lava » (57). Prendick y éprouve un sentiment de claustrophobie : « the nearly intolerable closeness of the den » (58). Très vite, il s'aperçoit que cet antre a, pour les créatures, la fonction d'un temple. C'est un espace consacré aux pratiques rituelles, c'est-à-dire l'adoration de Moreau par la

¹ Les *Beast People* la nomment « House of Pain » (59).

récitation de litanies annonçant sa Loi. Dans *The Island of Doctor Moreau* comme dans *Frankenstein*, la hutte est avant tout une cachette ; mais les créatures de Moreau, contrairement à celle de Victor, n'y trouvent pas l'occasion de se former elles-mêmes. Endoctrinées par leur créateur, elles ne font que répéter mécaniquement ses lois : « [a] horrible fancy came into my head that Moreau, after animalizing these men, had infected their dwarfed brains with a kind of deification of himself » (59).

Enfin, si l'île de Moreau est un espace isolé, dont Prendick est le seul rescapé, et donc le seul apte à en faire le récit, les horreurs qu'il y a vues l'habitent et le hantent, et, par son intermédiaire, contaminent Londres : « I feel as though the animal was surging up through them; that presently the degradation of the Islanders will be played over on a larger scale » (130). Les frontières apparemment inviolables de la matrice ou du laboratoire, de l'île, menacent toujours de se rompre, pour laisser s'échapper l'entre-deux, mêlant l'humain et l'animal.

c. *Le lieu clos dans Never Let Me Go : du dortoir au mouvoir*

Alors que Prendick est un témoin externe qui découvre progressivement les horreurs d'une île mystérieuse, Kathy est une victime directe de l'institutionnalisation du clonage. Son récit repose sur l'élucidation de son propre secret ; le lieu clos, cette fabrique de l'altérité ou de la copie conforme, est son environnement naturel. Dans *The Island of Doctor Moreau*, les créatures sont mises à distance tandis que leur secret est progressivement révélé au narrateur. Dans *Frankenstein*, le récit de la créature est enchâssé au sein du double cadre aliénant des lettres de Walton et des confessions de Victor. *Never Let Me Go* nous place délibérément du point de vue de ceux qui sont l'objet même de l'expérimentation. Le récit lui-même est un laboratoire de l'altérité. Comme le personnage, le lecteur ne peut y échapper. Le récit de Kathy prend la forme de réminiscences au fil de digressions.

Étant donné que le roman tout entier repose sur le surgissement des souvenirs et des anecdotes disloquant la linéarité du récit, les descriptions des lieux sont disséminées. Il convient donc davantage de se concentrer sur leur tissage thématique. J'évoquerai ainsi la pension, les dortoirs, Norfolk (ou *lost corner*), et la clinique-mouvoir.

Les protagonistes passent d'un établissement à l'autre, des édifices tout autant isolés les uns que les autres. Ils y vivent en communauté, mais seulement entre clones, et l'interaction

avec les humains reste limitée, puisqu'ils ne fréquentent que les gardiens. « Hailsham House » est décrite à la page 49 comme une demeure ceinte d'une clôture et que surplombe une colline boisée.

The woods were at the top of the hill that rose behind Hailsham House. All we could see really was a dark fringe of trees, but I certainly wasn't the only one of my age to feel their presence day and night. When it got bad, it was like they cast a shadow over the whole of Hailsham; all you had to do was turn your head or move towards a window and there they'd be, looming in the distance. Safest was the front of the main house, because you couldn't see them from any of the windows. Even so, you never really got away from them.

There were all kinds of horrible stories about the woods. Once, not so long before we all got to Hailsham, a boy had had a big row with his friends and run off beyond the Hailsham boundaries. His body had been found two days later, up in those woods, tied to a tree with the hands and feet chopped off. Another rumour had it that a girl's ghost wandered through those trees. She'd been a Hailsham student until one day she'd climbed over a fence just to see what it was like outside. (NLMG 49-50)

Les bornes de la résidence font ainsi l'objet des fantasmes des enfants. Habités à vivre cloîtrés, ils n'envisagent pas un instant Hailsham comme un établissement de détention, leur crainte consiste plutôt à être mis à la porte du pensionnat et s'en voir définitivement refuser l'accès. Les rumeurs et les légendes empreintes de nostalgie sont sans doute encouragées par les éducatrices qui veulent dissuader les élèves d'explorer les lieux. Cependant, ces histoires émanent bien des jeunes clones. C'est la focalisation de Kathy-enfant (Je-narré) qui permet de construire le pensionnat de Hailsham comme un lieu gothique. Cette focalisation se double bien sûr du regard rétrospectif de Kathy-adulte (Je-narrant), lectrice de romans victoriens. L'héritage culturel de l'étudiante nous invite à percevoir une référence paronymique dans le nom même de Hailsham, qui évoque un des personnages les plus gothiques des romans de Dickens, Miss Havisham¹.

Le pensionnat est une matrice, c'est le laboratoire où l'on construit (ou éduque) les clones. Cependant Hailsham est pour eux une sorte d'orphelinat, de demeure première, de lieu de l'enfance dont ils gardent le souvenir nostalgique, et qu'ils ont toujours déjà perdue puisqu'ils naissent complètement dépossédés de droits et de propriété. Lors de leur visite à Madame, la directrice de Hailsham, et à Miss Emily, Kathy et Tommy apprennent que *Hailsham House* constituait un projet social visant à élever les clones de façon plus éthique :

¹ *Never Let Me Go* s'inspire sans doute de *Great Expectations* dans ce jeu générique qui consiste à parsemer un roman de formation d'éléments gothiques.

“[...] We were the first, along with Glenmorgan House. Then a few years later came the Saunders Trust. Together, we became a small but very vocal movement, and we challenged the entire way the donations programme was being run [...]” (256)

Pour Miss Emily, quoique les clones aient été détenus ici comme ailleurs, le confinement dans des résidences comme Hailsham constituait un refuge : « you were kept away from the worst of those horrors » (256). Par contraste, les « maisons » gouvernementales sont dépeintes comme des antichambres de l’horreur qui ne sont pas sans rappeler la « House of Pain » du docteur Moreau :

“[...] You won’t find anything like Hailsham anywhere in the country now. All you’ll find, as ever, are those vast government “homes” and even if they’re somewhat better than they once were, let me tell you, my dears, you’d not sleep for days if you saw what still goes on in some of those places [...]” (260)

La structure du roman est ironique ; en jouant sur l’apparente normalité de ce qui n’est qu’une exception, Hailsham, une variante hypocrite (« *sham* ») plutôt que l’avènement d’une nouvelle forme d’existence (« *Hail* »), Ishiguro démonte le processus de fabrication en série. Pour Miss Emily, c’est la réputation de l’établissement qui paradoxalement le condamne à disparaître : la société humaine préfère invisibiliser complètement l’existence des clones. Selon elle, les clones n’étaient d’abord, avant Hailsham, qu’un objet, des créatures-éprouvettes qu’on laisse dans l’ombre : « shadowy objects in test tubes » (256). C’est à cette même obscurité que l’humanité désire les renvoyer : « [t]hey didn’t want to think about you students, or about the conditions you were brought in. In other words, my dears, they wanted you back in the shadows » (259). Notons que c’est probablement ce même sentiment de malaise, de déni ou d’obfuscation à l’égard des clones qui pousse le personnel de Hailsham à dissimuler leur destin aux jeunes gens et à constamment employer des euphémismes. Même après l’échec de Hailsham, et quoique Tommy ait déjà commencé à donner ses organes, Miss Emily continue à qualifier Tommy et Kathy d’« étudiants ». C’est une façon pour elle, bien sûr, de réinscrire par le discours la frontière pseudo-ontologique qui la sépare d’eux. Tommy et Kathy resteront jusqu’à la fin de cette entrevue un « vous » : « [y]ou poor creatures » (267). Ils sont radicalement séparés du « nous » englobant, fût-ce celui de la société humaine, ou du personnel de Hailsham : « [people] tried to convince themselves you weren’t really like us » (258), « [w]e had run Hailsham for many years » (262).

Les protagonistes du roman font pourtant l’expérience de la vie en communauté. Dans les *Cottages*, ils répliquent à l’échelle microcosmique la société humaine pour se forger leur

propre monde. Les petites maisons, ou « *Cottages* », ont été bâties sur les ruines d'une ferme et s'organisent selon une structure archipélagique : « [t]here was an old farmhouse, and around it, barns, outhouses, stables all converted for us to live in » (114). La première formule qu'emploie Kathy pour décrire les *Cottages* est « the remains of a farm » (114). La polysémie du terme « remains » teinte la description de ces résidences d'un aspect lugubre puisqu'il permet d'évoquer non seulement des ruines, mais aussi les dépouilles humaines.¹ Cependant Kathy décrit les *Cottages* comme un lieu agréable à vivre, « beautiful and cosy » (116-117). Les jeunes gens perçoivent d'abord ce lieu comme une continuation de la pension : « [w]e arrived at the Cottages expecting a version of Hailsham for older students » (114). Dans ces logements, les jeunes gens font l'expérience d'une liberté conditionnelle : « no one would stop us if we wandered off, provided we were back by the day and the time we entered into Keffers's ledgerbook » (116). Habités à une vie recluse, ils peinent d'abord à s'émanciper et manifestent une sorte de syndrome de Stockholm : « we rarely stepped beyond the confines of the Cottages. We didn't even walk about the surrounding countryside or wander into the nearby village (116). La clôture de l'espace dans lequel évolue les protagonistes est intériorisée : comme le bétail voué à l'abattoir, les clones du roman acceptent leur condition, et acceptent d'être séquestrés.

Les dortoirs de Hailsham forment aussi une cellule isolante, où le confinement évoque davantage la notion d'intimité, puisque ces chambres ne contiennent que six habitants : « small six-bed dorm » (70). Quand la nuit tombe, ils deviennent le cadre idéal pour les confidences féminines : « we'd had some of our most intimate conversations lying in the dark before we fell asleep » (15). Kathy et Ruth tentent de reproduire cet espace du cercle féminin sous les combles du *Cottage* :

[T]he Ruth who sat beside me in my little attic room at the day's close, legs outstretched over the edge of the mattress, her steaming mug held in both her hands, that was the Ruth from Hailsham, and whatever had been happening during the day, I could just pick up with her where we'd left off the last time we'd sat together like that. (127)

Cependant une intimité parfaite n'est jamais totalement possible dans le roman. Le cercle de la confiance est brisé quand Ruth utilise le secret que lui a confié Kathy, concernant ses pulsions sexuelle : « [d]o you ever get so you just really have to do it? With anybody almost ? » (126). Elle l'emploie comme une arme pour nuire à sa relation avec

¹ Le terme n'est pas sans rappeler également le titre d'un autre roman de Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, dans lequel la thématique du souvenir est tout aussi cruciale que dans *Never Let Me Go*.

Tommy, laissant entendre qu'elle-même la considère comme dévergondée : « Tommy doesn't like girls who've been with... well, you know, with this person and that » (197). L'irruption de la honte et de l'humiliation dans le cercle intime dépossède les clones du seul lieu qui leur est permis d'habiter pleinement, et qui n'est pas un espace topographique mais un espace social.

Le dortoir révèle en effet le lieu de la sororité et plus largement de la solidarité, mais il est aussi un espace d'intimité solitaire. C'est là que la jeune Kathy s'isole et, suivant son rituel, écoute en boucle sa chanson fétiche, chanson qui prête son titre au roman :

By then we'd gone into the small six-bed dorms over in the separate huts, and in ours we had a portable cassette player up on the shelf above the radiator. So that's where I used to go, in the day when no one else was likely to be about, to play my song over and over. (70)

Ici, comme avec Ruth, le tempo de l'intimité est celui de la routine, le résumé condensant une multiplicité de souvenirs à travers la suggestion itérative de « I used to ».

Au contraire, c'est toujours un événement singulier, sur lequel le récit s'arrête plus en détail, qui menace cette intimité : « one strange incident » (70). Ainsi Kathy raconte l'intrusion de la directrice au seuil du dortoir : « I opened my eyes to find myself staring at Madame framed in the doorway » (71). La présence de Madame suffit à interrompre Kathy : « I froze in shock » (71). Ce seuil matérialise une différence infranchissable entre les deux femmes car la directrice ne franchit jamais le pas de la porte, et parce qu'elle répond au spectacle de Kathy par une réaction émotionnelle forte :

But she just went on standing out there, sobbing and 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. (71)

Le départ de Madame au moment où Kathy émet, par le biais de la chanson, le souhait de ne jamais être abandonnée, est ironique. L'intimité cède la place à la dérégulation. Ici comme dans l'appartement de Prendick, la porte entrouverte révèle l'insurmontable fossé entre le même et le différent.

La réponse des clones au sentiment d'abandon et de perte prend ici encore la forme d'une légende : l'émotion du désarroi s'incarne par projection affective dans la ville de Norfolk, qui renfermerait tous les objets perdus. Le récit de Kathy s'interrompt un instant sur une leçon de géographie : « it all started from a particular lesson we had when we were pretty young » (64). La question de la représentation de l'espace est donc directement évoquée dans

le roman. Par l'intermédiaire de cartes géographiques, posters et photographies, Miss Lucy invite ses étudiants à un voyage virtuel à travers la campagne anglaise : « we got through most of the counties that way » (64). C'est par l'intermédiaire de ces images que Kathy construit ses repères géographiques de l'Angleterre : « my idea of the various counties is still set by these pictures » (65). Toutefois, quand Miss Emily attire l'attention des jeunes gens sur l'emplacement de Norfolk sur la carte, nulle photographie n'accompagne le nom de ce lieu. Le signifiant, Nor/folk, est un indice référentiel qui ancre le récit dans l'Angleterre que nous connaissons, mais suggère aussi, obscurément, implicitement, le refus du statut humain. En l'absence d'image, les protagonistes s'attachent à l'expression que l'enseignante utilise pour se forger leur propre carte fantôme :

“You see, because it's stuck out her on the east, on this hump jutting into the sea, it's not on the way to anywhere. People going north and south” – she moved the pointer up and down – “they bypass it altogether. For that reason, it's a peaceful corner of England, rather nice. But it's also something of a lost corner”.
A lost corner. That's what she called it, and that was what started it. Because at Hailsham, we had our own 'Lost Corner' up on the third floor, where the lost property was kept; if you lost or found anything, that's where you went. (64)

L'épanadiplose qui joint les deux paragraphes autour de ce syntagme nominal de « lost corner » permet à ce syntagme nominal de revêtir un caractère presque incantatoire. Non seulement Kathy répète ces termes, mais, avec l'emploi des italiques, elle insiste encore davantage sur l'enchantement qu'exercent ces mots sur elle. Il se trouve en effet que « Lost Corner » est aussi le nom du couloir d'Hailsham où les étudiants déposent et vont chercher les objets trouvés. Par la force de l'analogie, les étudiants se mettent à confondre la référence insignifiante qu'est pour eux « Norfolk » avec leur propre « Lost Corner ». Ce n'est pas dans le couloir de la mort, mais dans le couloir de la perte, qu'ils traversent leur vie. Si cette confusion est possible, c'est précisément parce qu'ils sont cloîtrés à Hailsham. Ce qui est extérieur à leur monde leur semble irréel : « any place beyond Hailsham was like a fantasy land » (66). Si illusoire que soit cet amalgame, c'est bien à Norfolk que Kathy et Tommy trouvent un exemplaire de la cassette perdue.

Cependant le coin perdu ne permet pas de renouer avec une existence propre, et de mettre fin à la duplication des lieux faussement bienveillants, qui sont en réalité autant de cellules et chemins les menant au démembrement final. L'Angleterre de *Never Let Me Go* est

délibérément grise, presque absente¹. Lorsque Tommy et Kathy trouvent enfin la maison de Madame, pour demander un sursis, le bord de mer semblait promettre l'ouverture, mais la maison se contracte, avec sa cheminée bouchée, ses vieux meubles victoriens, son hibou peint, la lampe couverte de toiles d'araignées, qui obscurcit plutôt qu'elle n'éclaire une vue de Hailsham, le couloir se perd dans l'obscurité. Le topos gothique reparaît, pour signer l'impasse, la fin du voyage et de l'espoir.

La vie des clones s'achève dans un autre espace clos, un non-lieu au sens de Marc Augé : la clinique-mouroir. Si les jeunes gens vivent parmi leurs semblables toute leur vie, ils finissent seuls dans une chambre d'hôpital. C'est ainsi que Kathy décrit Ruth, quelques jours avant sa mort : « [s]he was in a room by herself » (231). Les accompagnants (ou *carers* dans le texte original) jouent à ce titre un rôle essentiellement symbolique car ce qui isole les donneurs d'organes du reste du monde, bien plus que les murs de leur chambre d'hôpital, c'est leur expérience de la douleur – sur laquelle je reviendrai au chapitre suivant. C'est ce qu'exprime Kathy lorsqu'elle décrit le regard de Ruth sur son lit de mort par le biais de la métaphore de l'île : « [s]he looked straight at me and she knew exactly who I was. It was one of those little islands of lucidity donors sometimes get in the midst of their ghastly battles » (232).

3. *Un chronotope de la Copie*

Dans ces romans, la perspective du ou des narrateurs, le cadre dans lequel se situent l'action et le déroulement de l'intrigue semblent donc indissociables. Un tel enchevêtrement du récit et du lieu incite à s'interroger sur le statut littéraire de ces espaces clos. Après avoir considéré la carte des lieux clos spécifiques à chaque roman, nous allons voir s'ils peuvent être croisés et conceptualisés pour constituer un espace-temps caractéristique. Peut-on dire qu'il existe un chronotope du roman de la Copie ?

¹ Dans les entretiens publiés à la sortie du livre, Ishiguro insiste sur cette tonalité grise : « I don't have a deep link with England like, say, Jonathan Coe or Hanif Kureishi might demonstrate. For me it is like a mythical place. [...] I thought wherever Kathy went in England I would paint it like it was Norfolk on a grey day. It is a good alternative atmosphere for England, an antidote to heritage England or the glittering cities like London or the working-class North. » Tim Adams, « For me, England is a mythical place », in Tim Adams, « For me, England is a mythical place », *The Guardian*, 20 Février 2005, <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/20/fiction.kazuoishiguro> (consulté le 20 octobre 2023).

a. *Le chronotope, de la métaphore à l'indice générique*

Dans son essai « Formes du temps et du chronotope dans le roman ¹ », publié pour la première fois en 1937, Mikhaïl Bakhtine s'inspire des développements de la physique et notamment de la théorie de la relativité pour élaborer son concept de « chronotope » :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. (Bakhtine 237)

Si Bakhtine s'intéresse à la théorie de la relativité, c'est qu'il a compris la révolution qu'opère cette dernière dans l'histoire de la connaissance. Elle bouleverse nos intuitions spontanées mais surtout les représentations newtonienne ou encore kantienne du temps, car elle stipule que le temps et l'espace ne sont pas des données distinctes et absolues, mais une catégorie unique selon laquelle notre expérience est toujours relative à un référentiel. Minkowski et Einstein sont à l'origine d'un vivier de pensée – ce que Luis Alberto Brandao nomme un « concept-métaphore ² » – laissant les intellectuels venus des autres disciplines s'inspirer librement de leurs travaux pour repenser les liens unissant le temps et l'espace. Bakhtine lui-même y voit l'occasion de s'émanciper de la critique formaliste, alors prédominante en Russie, et de ré-historiciser la littérature en considérant l'articulation du récit à l'espace-temps du chronotope. Selon Tara Collington, le chronotope est une « [...] tentative langagière [...] d'absoudre la catégorisation espace ou temps. La narratologie nous apprend à étudier les déictiques spatiaux et temporels. Le chronotope nous encourage à chercher le chevauchement des deux ³ ».

Joy Ladin nous indique qu'il faut éviter l'écueil critique qui consiste à confondre chronotope et simple *setting*, c'est-à-dire le temps et le lieu dans lesquels se déploient les événements. Un véritable chronotope se distingue selon elle grâce aux critères suivants : il a une incidence effective sur les événements, ses marqueurs spatio-temporels sont explicites

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris : Gallimard, 2006, p. 234-398.

² Luis Alberto Brandão, « Chronotope », *Theory, Culture & Society*, 2006, vol. 23, n° 2-3, p. 133-134.

³ Tara Collington, *Lectures chronotiques : Espace, temps et genres romanesques*, Montréal : XYZ Éditeur, 2006, p. 31.

dans le texte, les marqueurs de temps et d'espace sont indissociables, et il repose sur des lieux dont la portée métaphorique illustre un concept abstrait. Joy Ladin formule ce dernier critère en ces termes : « [t]hrough the chronotope, abstract ideas (such as fate, or the absurdity of human existence) are translated within a text into sensual descriptions and ontological circumstances » (Ladin 212). Le premier critère renvoie à ce que Tara Collington appelle la fonction *narrative* du chronotope, et les trois autres à ce qu'elle nomme sa fonction *figurative*.

Collington reprend ici la distinction entre fonction narrative et figurative, que Bakhtine définissait ainsi :

Quelle est la signification des chronotopes que nous avons examinés ? En premier lieu, leur signification pour le *sujet* est évidente. Ils se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet¹.

En même temps, on voit au premier coup d'œil la signification *figurative* des chronotopes. En eux, le temps acquiert un caractère sensuellement concret ; dans le chronotope, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang. On peut relater cet événement, informer à son propos, même donner des indications précises quant au lieu et au temps de son occurrence. (Bakhtine 390-391)

En d'autres termes, le chronotope permet de coordonner les différents événements du récit selon des modèles narratifs (fonction *narrative*) tout en favorisant l'incarnation concrète des thèmes du récit dans le temps et l'espace (fonction *figurative*). Notons d'ailleurs que la fonction narrative repose davantage sur l'aspect temporel du chronotope, c'est-à-dire sur l'ordre, la séquence et la temporalisation des événements ; inversement, la fonction figurative du chronotope est affaire de spatialisation, d'incarnation localisée des actions, personnages ou thèmes du récit. Le chronotope articule donc fondamentalement un lien entre récit ou histoire d'une part, et espace/temps d'autre part.

Comme Joy Ladin, on peut aussi considérer, de la même façon que Kant envisageait l'espace et le temps comme des modalités de la raison pure précédant l'expérience, qu'un chronotope représentationnel implique toujours une conscience (ou subjectivité) apte à représenter l'espace-temps concerné. Le chronotope dépend de l'intrasubjectivité, ou intersubjectivité, des narrateurs et personnages focalisateurs. Il implique aussi que se noue un

¹ Ici la traduction en anglais du texte rend plus limpide ce terme de « sujet » en proposant plutôt le mot « récit » (« narrative »), cf. Joy Ladin, « Fleshing Out the Chronotope » in Caryl Emerson (dir), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York : G.K. Hall, 1999, p. 250.

processus de transsubjectivité extradiégétique entre l'auteur qui produit le récit, les instances de focalisation et de narration dans le récit et le lecteur dans sa réception du récit.

Ce glissement sémiotique (Bakhtine) du texte à l'intrigue, et transsubjectif (Ladin), depuis la focalisation narrative au niveau intradiégétique du récit jusqu'à la conscience de l'auteur ou du lecteur au niveau extradiégétique, permet au chronotope de s'articuler à une théorie de la réception littéraire faisant la part belle aux représentations socio-temporelles, mais aussi d'historiciser les œuvres littéraires qui le contiennent. C'est ce qu'exprime ainsi Tara Collington :

Chaque chronotope qu'il identifie constitue une représentation des conditions sociohistoriques à l'époque de la rédaction de l'œuvre en question. Ainsi, les analyses textuelles de Bakhtine deviennent des commentaires socioculturels. A partir des traits spécifiques de certains ouvrages littéraires à diverses époques, Bakhtine fait des généralisations au sujet de la société de cette époque. La typologie du roman devient ainsi une typologie de la condition humaine dans laquelle sont remis en question le développement de l'identité personnelle et la façon dont l'homme se perçoit. (Collington 242)

Bakhtine prend bien garde d'avertir son lecteur de se prémunir de tout réalisme réducteur qui amalgamerait monde réel et monde fictionnel, ou de tout biographisme naïf qui confondrait l'auteur implicite, fonction inscrite dans le texte, et l'auteur réel, personne historique. Pour autant, un réalisme ou un biographisme avertis, c'est-à-dire une historicisation du texte, sont explicitement envisagés et encouragés

A la lecture de « Formes du temps et du chronotope dans le roman », on s'aperçoit que Bakhtine envisage plusieurs fonctions pour cet outil théorique. Il ne propose pas de définition univoque du chronotope mais envisage au contraire un éventail de possibilités conceptuelles. Dans son acception intra-textuelle (générique), c'est une catégorie formelle nécessaire pour élaborer une typologie nouvelle des genres littéraires. Bakhtine envisage ainsi enfin une dimension générique du chronotope, qui correspondrait cette fois à la comédie, la tragédie, au renversement carnavalesque, etc... En d'autres termes, il permet au lecteur de percevoir une continuité littéraire dans les textes à travers un certain nombre de lieux-temps intradiégétiques. C'est également un outil de questionnement extratextuel (littéraire) portant sur les conditions socio-historiques de production et de réception du texte littéraire – comme Bakhtine l'exprime clairement dans ses « observations finales » ajoutées à la réédition française de 1973. Dans la réédition de 1973 de « Formes du temps et du chronotope », Bakhtine élargit en effet sa définition du chronotope, qu'il ne considère plus simplement comme un outil générique interne au récit, mais comme étant indissociable de l'expérience

littéraire dans sa globalité et jusque dans son extra-textualité. Le chronotope littéraire est envisagé à travers une interprétation sémiologique de l'activité littéraire. Bakhtine insiste sur la nature sémiotique de l'écriture et de la lecture, qui repose aussi sur une aptitude à déchiffrer des graphèmes, car ces traces graphiques sont toujours perçues dans le temps (ordonnées) et dans l'espace (imprimées sur la page) :

Comment nous sont transmis les chronotopes de l'auteur, et de l'auditeur-lecteur ? D'abord par le fait extérieur, matériel de l'œuvre, par l'évidence de sa composition. Mais son matériau n'est pas inerte : il est parlant, signifiant (ou sémiotique). Non seulement le voyons-nous, le touchons-nous, mais nous y entendons toujours des voix, même au cours d'une lecture silencieuse, « par-devers soi. » Un texte nous est donné. Il occupe une place précise dans l'espace, ce qui veut dire qu'il est localisé. Mais sa création, la connaissance que nous en avons, se déroulent dans le temps. (Bakhtine 393)

Darko Suvin confirme que la caractéristique générique du texte narratif, sa « *differentia generica*¹ », réside précisément dans sa valeur chronotopique. Selon lui, les indices spatio-temporels permettent de transformer un simple paradigme en intrigue :

My hypothesis is that all texts are – by way of their paradigm, model, or macro-metaphor – based on a certain kind of metaphoricity, but that the narrative texts add to metaphorical ones a concrete presentation in terms of space and time, the chronotope. (Suvin 1986, 51)

Suvin reprend à son compte l'exemple exposé dans le premier chapitre de *Mimésis*, d'Erich Auerbach². Auerbach commence en effet son ouvrage avec une démonstration de la construction narrative d'un texte d'Homère contrairement à la parabole biblique qui aborde plus simplement les mêmes thèmes, du fait même de la spatialisation et de la temporalisation du propos. Pour Suvin, la mimésis est l'un des éléments caractéristiques du *chronotope générique* de Bakhtine, du moins lorsqu'on l'envisage pour sa fonction figurative.

Que son rôle soit narratif ou figuratif, le chronotope générique est en tout cas toujours représentationnel, c'est-à-dire indissociable de l'intrigue elle-même. L'essai de Bakhtine mentionne une série de chronotopes, eux-mêmes sujets à des transformations dans l'histoire de la littérature. Chacun d'entre eux est identifiable soit selon un lieu, qui favorise une temporalisation particulière du récit, soit par un temps, qui implique une spatialisation

¹ Darko Suvin, « On Metaphoricity and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the "Differentia Generica" », *SubStance*, 1986, vol. 14, n° 3, p. 51-67.

² Erich Auerbach, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris : Gallimard, 2012.

particulière du récit. A ce temps-lieu s'ajoute souvent une valeur sémantique spécifique. On peut citer, parmi les multiples exemples donnés par Bakhtine, le chronotope de la route (lieu de croisements sociaux, temps de la rencontre), celui du château (lieu de l'édifice seigneurial, temps du passé historique féodal) ou celui du seuil (lieu contigu, temps éphémère de la crise). Bakhtine précise que les chronotopes sont inclusifs et dialogiques, de telle sorte qu'ils peuvent s'imbriquer et se répondre sans se désactiver l'un l'autre. Il considère également au moment où il publie son essai que la liste des chronotopes possibles peut encore significativement s'allonger. Ceci permet de reposer plus précisément la question du genre, et d'explorer dans quelle mesure le lieu clos des récits de la Copie peut correspondre à un modèle narratif (temporel et sémantique) spécifique.

b. Un chronotope du lieu clos ?

Le lieu clos joue un rôle narratif si fort dans les romans du corpus qu'il semble bien associé à une fonction chronotopique. A la lumière du concept de Bakhtine, on peut regrouper dans un tableau les marqueurs récurrents de présentation du lieu et leur association à une certaine perspective narrative dans les romans étudiés.¹

¹ La démarche a ici des affinités avec d'autres types de méthodes, de la lecture structuraliste et du carré sémiotique de A.J. Greimas au rhizome de Deleuze, qui connecte toujours au milieu, avec des ramifications infinies. Cependant, il s'agit avant tout ici de suivre une démarche bakhtinienne, fondée sur les catégories qu'il propose. Joy Ladin lit aussi *Frankenstein* en termes de chronotope, mais elle cartographie les divers sites, y compris les vastes étendues comme les Alpes, plutôt qu'elle ne propose un chronotope générique. Mon approche diffère en ce sens de la sienne, en privilégiant plutôt les lieux clos, au cœur des trois romans. Je rejoins cependant la façon dont elle soulève la question de la relation impossible, figurée par la structure imbriquée du récit. Le lieu isolé, comme le corps fabriqué, interroge en effet la question environnementale de l'individu et son milieu, et la question sociale du lien à l'autre :

Mary Shelley's *Frankenstein* offers an excellent example of noncommunicating nested chronotopes, when the Swiss Alps chronotope of Victor Frankenstein's narrative (the nesting chronotope) is completely displaced by the chronotope of the creature's emerging consciousness. Although the creature's narrative is completely nested within Victor's narrative, and includes some of the same times and places, none of the chronotopes of the creature's narrative communicate with the chronotope within which they are nested. (Thus, it is a shock when the creature's tale finally returns to the Swiss Alps chronotope within which it began.) The lack of communication between chronotopes mirrors (and enacts) the tragic failure of communication between Frankenstein and the creature, and, more specifically, Frankenstein's refusal to enter into a dialogic relation with the creature he created. (Ladin 227)

		Espace et focalisation		
		Cellule (créateur)	Refuge (créature)	Seuil (témoin)
Temporalité	Statut de la Copie	Virtuel (modèle humain)	Fabrication	Imitation Simulacre
		Actuel (créatures- Copie)	Création Destruction	Authenticité

S'il n'existe peut-être pas de chronotope de la Copie, qui serait doté d'une portée métaphorique univoque et se superposerait à une temporalité qui relèverait de ce seul genre littéraire, ce tableau met en évidence des variations chronotopiques récurrentes dans les trois romans ; ces variations sont indissociables d'un certain schéma actanciel qui implique *a minima* le créateur et sa créature. La *cellule* (laboratoire, île) assure au *scientifique* la maîtrise du dispositif de création, le *refuge* (hutte, tanière, dortoir) offre à la *créature* un espace de répit où elle peut momentanément échapper à l'emprise de son créateur, tandis que le *seuil* de la chambre close (porte, fenêtre) est, pour le personnage *observateur*, synonyme d'horreur ou de mystère selon que la porte est ouverte ou fermée. Ces trois types de lieux sont présents dans tous les récits de la Copie, mais chaque roman tend à mettre l'accent sur le lieu qui correspond au narrateur principal : le laboratoire de Frankenstein (lieu de la création), la chambre secrète de Moreau entraperçue par Prendick sur le seuil de la porte (lieu de la transgression du secret), ou Hailsham (lieu du simulacre social¹). Si la cellule et le refuge sont effectivement des pièces closes et isolées, le seuil relève de l'espace interstitiel, et se distingue ainsi des deux autres, car le point de vue est alors *extérieure* au dispositif de la Copie. En effet, il y a une affinité forte entre la perspective narrative employée et le type de lieu qui figure

¹ Hailsham est effectivement un *refuge* pour les clones, puisque leur isolement leur permet de reconstituer un ersatz de société humaine, mais il s'agit aussi d'un *camp*, étant donné les enjeux biopolitiques du roman, que nous expliciterons au chapitre 4. Notons que ce qu'il manque au refuge de la créature de Frankenstein, qui est lui aussi un lieu de l'apprentissage social, c'est la réciprocité des liens communautaires. La créature de Mary Shelley se distingue de celles des autres romans car elle reste irrémédiablement seule. Paradoxalement, c'est l'isolement de la créature qui lui permet de rompre l'illusion de simulacre et d'obtenir une forme d'agentivité (agency) dont sont dépourvus les *Beast People* de Wells et les clones d'Ishiguro.

dans la scène décrite : le narrateur-témoin, non impliqué dans l'opération de la Copie (Prendick ou Madame), commet un acte de transgression dès lors qu'il ou elle entrevoit ce qui se produit dans la chambre secrète (le laboratoire de Moreau ou la chambre et les pensées intimes d'une clone). Cette variation autour du lieu clos depuis le point de vue extérieur du voyeur nous révèle la portée métaphorique de la chambre isolée, qui représente le secret enfoui de l'abominable, c'est-à-dire de l'inhumain. Ce thème commun est présent dans tous les romans étudiés et figure sous la forme chronotopique de la cellule, du refuge ou du seuil.

Les lieux de la Copie s'articulent aussi à une forme de temporalité, qui n'est ni celle du temps historique (puisque ces récits s'inscrivent dans une réalité alternative ou spéculative), ni celle de l'âge humain, mais celle du moment critique où le modèle s'incarne et où survient l'inhumain. La temporalité met en crise le vivant, l'humain et l'animal. Le lieu est toujours le même, mais il est réinvesti d'une charge symbolique différente. Le narrateur extérieur fait ainsi l'expérience de l'abjection dans sa rencontre avec l'inhumain. Si sa confrontation avec le créateur et ses créatures relève de la transgression, c'est parce que l'inhumain est toujours *déjà-là* au moment du récit. Du point de vue du créateur, le laboratoire cesse d'être une simple chambre d'expérimentation lorsque sa créature s'anime, et il devient un épiscentre de pouvoir en lui conférant un statut démiurgique. Du point de vue des créatures, copier signifie imiter, de telle sorte que le refuge est avant tout un terrain d'apprentissage où elles simulent l'appartenance à une communauté humaine (école ou temple). Lorsque la créature cesse définitivement d'imiter l'humain (F, M) ou suspend temporairement le simulacre (NLMG), le refuge cède la place au biotope (j'y reviendrai). La créature de Frankenstein renonce définitivement à son refuge car, dans sa solitude, elle ne saurait fonder son propre foyer, tandis que les *Beast People* s'approprient l'île de Moreau, et Kathy réinvestit Hailsham grâce au souvenir et au récit.

Selon le choix de focalisation, le lieu clos apparaît ainsi comme la cellule nécessaire au dispositif de création de la Copie, comme le refuge – et son pendant négatif, la prison – des créatures délaissées par leur créateur, ou bien la chambre interdite d'où s'échappent tous les maux. Le laboratoire et la clinique sont des structures de contrôle liées aux concepts foucauldien de biopouvoir et de panoptique (j'y reviendrai). Le lieu clos est également thématiqué dans les romans sous d'autres formes : microcosme d'un monde perdu, île des

origines ou modèle domestique défailant¹. On peut donc proposer une typologie des lieux clos analysés auparavant en dégagant trois composantes chronotopiques, la domus, le laboratoire et l'île, les trois lieux névralgiques où l'utopie scientifique est mise en échec.

4. *Les variations chronotopiques du lieu clos*

a. *La domus*

Comme l'île, l'espace domestique implique un temps cyclique et un espace clos, qui l'oppose au monde héroïque de l'aventure – dont le temps est linéaire et l'espace ouvert. Contrairement à elle, c'est un espace purement social. Le premier seuil chronotopique serait donc cette *domus*, pour reprendre le terme de Lyotard. Pour Jean-François Lyotard, la domus n'est pas nécessairement bourgeoise, elle s'oppose surtout à d'autres formes d'espace contemporains : la mégalopole – formée d'un tissu d'échanges informationnels toujours performatifs et rentables – et le ghetto – où sont relégués à la périphérie tous ceux qui échouent à s'intégrer dans la communauté. La domus, au contraire, est un lieu de culture entretenu par un travail domestique qui permet d'inclure ce qui lui est marginal plutôt que le chasser : « l'œuvre commune est la domus elle-même, c'est-à-dire la communauté. Elle est l'œuvre d'une domestication répétée ² ». Selon Lyotard, la domus ne peut exister que sous la forme d'un mirage du passé : soit bucolique, c'est-à-dire idéalisant le passé (pensons à la jeunesse suisse de Victor) ; soit tragique, c'est-à-dire mettant en scène l'assignation au ghetto de ce qui ne pouvait être inclus dans la maison (il s'agit là du destin tragique des créatures de *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go*).

L'espace domestique, c'est surtout bien sûr le cercle familial, que les récits de la Copie désacralisent et transgressent. Comme le remarque Manuel Aguirre, une maison close sur elle-même est potentiellement le théâtre de violence et de transgression, de parricide et d'inceste. De tels liens incestueux apparaissent dans *Frankenstein*, puisque Elizabeth n'est

¹ On pourrait aussi envisager le lieu clos du musée, qui ne figure pas directement dans les romans concernés mais reste toujours présent en filigrane dans l'œuvre de Wells, et qu'on peut éventuellement rapprocher de la Galerie d'art de *Never Let Me Go* en ce qui concerne la question du temps et de l'archive : nous y reviendrons ultérieurement.

² Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causeries sur le temps* [1988], Paris : Klincksieck, 2014, p. 182.

dans l'édition de 1818 pas seulement la fiancée mais également la cousine de Victor¹. C'est également le cas *Never Let Me Go*, si on considère que Hailsham est le foyer des clones et que les jeunes gens, ayant été élevés ensemble, sont tous comme frères et sœurs. Le contrepoint destructeur de l'inceste est le parricide : patricide dans *Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau*, où les créatures causent la mort de leur créateur ; infanticide dans *Never Let Me Go* —où le gouvernement, les tuteurs et les gardiens accompagnent vers la mort les jeunes gens qu'ils ont élevés en batterie— mais aussi dans *Frankenstein*, où Victor refuse à sa créature l'opportunité d'enfanter². Toutes les victimes du monstre sont des membres de la famille de Frankenstein : William, Henry Clerval, Elizabeth – Henry y compris : « [i]n this description of our domestic circle I include Henry Clerval; for he was constantly with us » (F 21). Selon Kate Ellis, ce que Mary Shelley met en cause, c'est le modèle familial bourgeois, qui assigne aux membres de la famille des identités sociales étriquées, en dépit de leurs aspirations personnelles³. Le foyer familial figure dans le récit à la fois comme ce à quoi aspirent les trois narrateurs – Walton idéalise sa soeur, Victor se fiance à Elizabeth et la créature désire une partenaire –, et comme ce qui leur est inaccessible – hormis peut-être pour Walton, mais sa réunion avec sa sœur n'est pas représentée dans le récit. On trouve au centre de la structure narrative du roman l'idéalisation du foyer domestique, représenté par le logis des De Lacey, dont le père est aimant et juste, les enfants dociles et tendres et le couple amoureux. Cependant les De Lacey vivent dans la précarité, ils échouent à accepter la créature et ils n'ont jamais l'opportunité de narrer leur propre récit. Dans le roman, comme dans la société bourgeoise, les frontières sociales ne peuvent pas être franchies : ni le monstre, ni Justine, la domestique, ne sont tout à fait reconnus par les Frankenstein comme l'un des leurs. La famille, comme les autres microcosmes étudiés, est à la fois un refuge et une prison.

¹ Du moins dans la version originale de 1818 du roman.

² Ulrich C. Knoepfelmacher, « Thoughts on the Aggression of Daughters » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991. Selon Ulrich C. Knoepfelmacher, qui propose une lecture biographique du roman, Mary Shelley exorcise ici ses propres frustrations familiales : « [Mary Shelley had a] fantasy of restitution that would reconcile the apparently antagonistic aims of resurrecting a mother and regaining a father's undivided love » (Knoepfelmacher 99). Le paratexte de *Frankenstein* justifie son interprétation. Il s'agit de deux formes d'interpellation d'un père par son enfant : docile en ce qui concerne la dédicace à William Godwin, rebelle pour la référence miltonienne, où Adam reproche à Dieu de l'avoir créé. La créature cherche en vain à obtenir la reconnaissance et l'affection de son père, comme si, selon Knoepfelmacher, Mary Shelley esquissait sa propre insatisfaction concernant sa relation avec Godwin. Le récit comporte d'ailleurs plusieurs pères tyranniques : celui de Walton néglige son éducation et lui interdit de devenir navigateur et le père de Safie la sépare de Félix pour des raisons religieuses. Même en adoptant une attitude prudente face à cette lecture biographique du roman, il est évident que la trame narrative consiste en la destruction de la cellule familiale de Victor par sa créature.

³ Kate Ellis, « Monsters in the Garden » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991.

b. *Le laboratoire profane*

Le second seuil, c'est à l'évidence le laboratoire. Le chronotope du roman de la Copie ne représente pas simplement le lieu de la création, il le met en crise. Le laboratoire lui-même inverse le lieu sacré, c'est une survivance séculaire du monde clos qui a été mis à mal par la science moderne. C'est une matrice profondément instable, incarnant la rupture plus que la suture. Comme l'explique Alexandre Koyré, la révolution scientifique du tournant du XVIème et XVIIème siècles a transformé notre cadre de pensée, et détruit l'idée de cosmos – c'est à dire du « monde conçu comme un tout fini et bien ordonné » – en promouvant à la place la géométrisation de l'espace, vouée à d'infinis dérèglements :

L'univers infini de la Nouvelle Cosmologie, infini dans la Durée comme dans l'Etendue, dans lequel la matière éternelle, selon des lois éternelles et nécessaires, se meut dans fin et sans dessein dans l'espace éternel, avait hérité de tous les attributs ontologiques de la Divinité. Mais de ceux-ci seulement : quant aux autres, Dieu, en partant du Monde, les emporta avec Lui.¹

Cette transformation de l'espace a des répercussions épistémiques profondes qui, en transformant les représentations mentales de l'homme, le destituent de sa place centrale dans le monde :

[...] l'homme, ainsi qu'on le dit parfois, a perdu sa place dans le monde ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée. (Koyré 11)

Peut-être alors peut-on penser le processus de création par Copie, qui a lieu dans *Frankenstein, the Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go*, comme une traduction séculaire des thèmes de la Genèse. Si Dieu n'est plus le créateur du cosmos, est-ce que l'homme de science peut prendre sa place ? Le laboratoire de Frankenstein, le logis des De Lacey, l'île de Moreau et les résidences institutionnelles dans *Never Let Me Go* peuvent être qualifiés de microcosmes, c'est-à-dire que ces lieux reproduisent, à l'échelle de quelques individus demeurant en autarcie, l'expérience de la vie humaine. En ce sens, les scientifiques au cœur du processus de Copie sont aussi les démiurges du monde qu'ils ont fabriqué. La créature appelle en vain son créateur, pour le maudire dans *Frankenstein*, implorer un répit

¹ Alexandre Koyré, *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris : Gallimard, 2011, p. 337.

dans *Never Let Me Go*, ou psalmodier une incantation morbide dans *The Island of Docteur Moreau* :

'His is the House of Pain.
'His is the Hand that makes.
'His is the Hand that wounds.
'His is the Hand that heals. (M 59)

Il s'agit là d'une parodie, voire d'une farce, comme l'a relevé Steven McLean :

Moreau's experiments should not be understood merely as the undertaking of a willful individual whose act of hubris is defined as an attempt immediately to overcome the cosmic process. Rather, his project constitutes an attempt to deflect the wider mechanics of evolution away from the island. In other words, Moreau is attempting to procure for himself a secluded space in the universe in which a cessation of the cosmic process occurs. In its place, he optimistically aims to impose on his creations his own vision of evolutionary control and then perfection. 'I have been doing better; but somehow the things drift back again, the stubborn beast flesh grows, day by day, back again [...] I mean to do better things still.' (McLean 54)

Le laboratoire est le lieu simultanément de la création et de la dé-création, pour reprendre le mot de Judith Wilt.

La cellule du laboratoire n'est que partiellement prégnante. Le microcosme qui a rendu possible la création séculaire d'hommes artificiels témoigne aussi de l'échec de Moreau et de Frankenstein à s'intégrer à la société, ce qui explique leur désir de cacher leurs expériences à leur entourage, d'où l'importance du thème du confinement dans les romans. Pas une seule fois dans son récit, Victor ne se confie sérieusement à ses proches. Au contraire, le secret alourdit le tourment causé par sa culpabilité : « I avoided explanation, and maintained a continual silence concerning the wretch I had created. I had a feeling that I should be supposed mad, and this for ever chained my tongue, when I would have given the world to have confided the fatal secret » (F 133). Ce silence s'applique aussi aux clones, irrémédiablement coupés du monde : pour eux, la matrice du laboratoire reste invisible, mais c'est l'expérience du monde qui devient artificielle, faussée. Quant à Moreau, s'il s'est installé sur une île, c'est avant tout parce que ses expériences ont fait scandale à Londres, ce qui l'a contraint à les poursuivre en cachette.

c. L'île

L'île, on l'a vu, constitue un motif intertextuel, mais aussi et surtout une matrice symbolique, de l'Angleterre aux Orcades ou à l'île du docteur Moreau. À ces îles littérales se superposent une multitude d'îlots symboliques : le navire de Walton, le laboratoire à Ingolstadt, et la hutte adjacente à la demeure des De Lacey (*Frankenstein*) ; l'Ipecacuanha, la chambre secrète et les huttes des *Beast People* (*Moreau*) ; Hailsham et ses dortoirs, les *Cottages*, les chambres d'hôpital et la voiture de Kathy. Le lieu archétypal du corpus reste donc avant tout l'île, qui permet de donner au récit une dimension métonymique. On songe ici à la manière dont, pour se référer au trope de l'île, aux représentations imaginaires qui lui sont associées, Eric Fougère (2014) parle d'« iléité ». Il lui associe un certain nombre de valeurs : elle peut symboliser l'idée de manque, de matrice, ou d'origine. Les fictions de l'île prennent la forme d'un récit progressant vers un centre, ou noyau secret : « l'île, protégée par les remparts du secret, apparaît [...] comme un axis mundi, établissant une liaison entre notre monde et une réalité autre, comme un microcosme représentant le macrocosme ¹ ». Du fait de son isolement géographique, le territoire insulaire est vierge d'histoire, ce qui fait de lui un parfait laboratoire de la fiction, une *tabula rasa*, comme l'exprime ainsi Louis Marin :

Application théorique. Le modèle de l'insularité ou l'insularité du modèle, soit isoler le dispositif expérimental, le schème théorique, le système d'hypothèses de toute circonstance, obtenir dans ce lieu clos la plus grande pureté possible et tenir les restes pour négligeables : discours politique du modèle à la fois métaphore et paradigme. Les résultats de l'opération ainsi conduite sont universellement généralisables, ses produits singuliers valables pour tous.²

Autrement dit, ce qui a lieu dans l'île imaginaire est généralisable à la civilisation entière – le microcosme est le modèle paradigmatique de l'île. C'est la même idée qu'exprime ainsi Jean-Michel Racault : « le cadre de l'île offre donc comme un huis-clos de laboratoire autorisant une expérimentation imaginaire sur l'origine » (Racault 75). L'île, selon Diana Cooper-Richet et Carlotta Vicens-Pujol, c'est avant tout un contre-lieu qui s'oppose au continent : « l'île est ainsi devenue, plus particulièrement avec l'industrialisation, une terre de fantasme et de refuge, un espace vécu comme préservé, authentique, où la nature est encore un jardin d'Eden ³ ». En ce sens, l'île est le cadre parfait de l'utopie, c'est-à-dire un « texte et

¹ Ana Maria de Albuquerque Binet, « L'Imaginaire de l'île » in Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (dir), *Les Possibilités d'une île*, Paris, Pétra, 2014, p. 42.

² Louis Marin, *Lectures traversières*, Paris : Albin Michel, 1992, p. 57.

³ Diana Cooper-Richet et Carlotta Vicens-Pujol (dir), *De l'île réelle à l'île fantasmée : Voyages, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2012, p. 10.

discours construit comme espace ¹». Cependant Louis Marin, relisant Thomas More, rappelle la sombre origine de l'île du roi Utopos : initialement un isthme, Utopia est arrachée par la violence du labeur au continent :

[...] au fond, l'humanisation parfaite vient de la conjonction, par réflexivité de la violence sur elle-même, de l'infra humain et du supra humain, de la bête et du héros dans le travail en commun sur la nature. [...] la violence est définitivement chassée de l'île, chassée parce que l'île lui doit sa création, sa culture, sa civilisation. Elle la lui doit à elle seule. En l'expulsant hors de l'île, l'Utopie refoule et enfouit son origine, la rend imperceptible ou inassignable, sauf dans ce geste d'inscription de la césure et de la différence accompli initialement par Utopos et dont le nom propre est la métaphore même, le Nulle-part, que More réaccomplit en écrivant l'*Utopie* et en dissimulant soigneusement ce qui laisserait penser que son œuvre est une fiction et non une représentation. (Marin 1984, 148)

Née dans la violence, l'île utopique menace toujours d'évoluer en dystopie, car les dystopies « ne sont pas le contraire des utopies, mais des utopies en sens contraire ²». L'île dégénérée, serait alors gouvernée par un tyran-démiurge, au lieu d'abolir le labeur et la torture, les instrumentalise pour générer des monstres. Voilà bien sûr ce qui est en jeu dans *The Island of Doctor Moreau*, comme l'explique Pierre Jourde :

L'île se fait laboratoire, où le travail patient de la substance tente de se substituer à la fusion immédiate dont rêve encore le héros de Cortazar. L'idée même de labeur suffit à indiquer la persistance du rêve et son échec, puisqu'il implique une relation médiante, une transitivité qui affecte le passage d'un être à un autre. Les souffrances atroces dans lesquelles se fabriquent les créatures de Moreau, la mort des sujets de Morel indiquent assez que le but à atteindre passe en effet par un dépassement de toutes les limites. Les laboratoires insulaires deviennent de la sorte les dépotoirs du désir démiurgique et de son échec, poubelles de la civilisation, de la science, cimetières, ménageries de monstres. Les signes se multiplient, qui montrent que l'unité rêvée n'est pas réalisée.³

L'île permet de subvertir tout élan utopique, et devient bien, dans les romans du corpus, ce « dépotoir du désir démiurgique et de son échec, poubelles de la civilisation, de la science », qu'il s'agisse de l'île des Orcades où le corps abject du monstre hante Victor, de l'île du docteur Moreau où les hybrides sont mis au rebut, ou de la Grande-Bretagne d'Ishiguro, où le corps des clones auxquels on prélève des organes devient une poubelle de chair en surplus, vouée à disparaître.

¹ Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984, p. 25.

² Frédéric Rouvillois (dir), *L'Utopie*, Paris : Flammarion, 1998, p. 20.

³ Pierre Jourde, *Littérature monstre: Études sur la modernité littéraire*, Paris : L'Esprit des Péninsules, 2008, p. 316-317.

Cette inversion met à mal l'imaginaire insulaire, qu'il s'agisse de la Grande Bretagne elle-même ou des représentations idylliques de territoires conquis. Comme le rappelle Kathleen Wilson, les Britanniques – et surtout les Anglais – se sont très vite représentés la Manche comme un bras de mer infranchissable qui les distingue radicalement du territoire continental du reste de l'Europe. Aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, topographie, nationalisme et racisme convergent : l'identité anglaise est réaffirmée comme celle de la « race insulaire » (*island race*).

England itself, of course, had never been an island. But a convergence of developments leads to the re-discovery of island-ness as a formative force within British and English history. Indeed, at the precise moment when England was less an island than ever before – when the reach of British trade, arms, colonies and claims transected several seas in an increasingly global grasp; when an explosion of travel literature disseminated images of tropical island paradises to force a re-thinking of Britain's own pasts; when voyaging and exploration took on new psychological significance as mental and moral as well as political and commercial activities; and when the labor, movement, commodities and cultures of foreign and colonial peoples were underwriting English prosperity and "character" – English people were most eager to stress the ways in which their nation was unique, culturally as well as topographically. The trope of the island, in other words, although long powerful in imaginary literature and material policies, began to serve not only as metaphor but also as explanation for English dominance and superiority in arts and arms.¹

L'île est symbolique, elle est toujours une rêverie du possible, et cet imaginaire est mis au service du projet historique et politique, et déborde dans le réel. Dès la Renaissance, l'exploration des mers mène à la conquête effective d'authentiques territoires insulaires. Ces territoires insulaires génèrent alors des représentations imaginaires aptes à faire oublier le projet historique et politique de l'empire britannique. Ainsi les représentations de l'île en littérature ont une véritable fonction idéologique de dés-historicisation et dépolitisation du territoire, comme le souligne Diana Loxley :

¹ Kathleen Wilson, *The Island Race: Englishness, Empire, and Gender in the Eighteenth Century*, Londres : Routledge, 2003, p. 5.

The literary texts which invoke this topos of the island are distinguished by the fact that they are all reflections on origins, the site of that contemplation being the uninhabited territory upon which the conditions for a rebirth or genesis are made possible. The major ideological themes of British colonialism are rearticulated in this substitutional idyllic space which eliminates all historical and political contradictions. The desert island setting is, then, the ultimate gesture of simplification. The island draws a line around a set of relationships which do not possess the normal political, social and cultural interference: a simplification of existing colonial problems and thus an ideological process of wish-fulfilment¹.

Loin de tempérer cet imaginaire colonial, les projets d'exploration naturalistes ont pendant un temps contribué à la représentation collective de l'île comme lieu clos idyllique et édénique, comme le rappelle Gillian Beer :

During the late nineteenth and earlier twentieth century, in the wake of Darwin and coworkers such as Alfred Russel Wallace, islands were perceived as providing closed domains in which the processes of variation and of natural selection may be observed working in a high degree of undisturbed historical continuity. They were figured not only as museums and repositories but as gardens, utopias, primal scenes².

Sous toutes ses formes, lieu utopique de retour aux origines, de circularité, de lieu des possibles, cachette à secrets, ou lieu dystopique de l'enfermement et du cauchemar, l'île est l'équivalent colonial du jardin, un symbole de « la plus petite parcelle du monde ³».

On voit bien ici que la force du roman de la Copie, c'est de faire écho à cet imaginaire pour le mettre à mal. L'île fonctionne ainsi comme hétérotopie, au sens de Michel Foucault, dans son essai « Des Espaces autres » :

¹ Diana Loxley, *Problematic Shores: the Literature of Islands*, Basingstoke : MacMillan, 1990, p. 3.

² Gillian Beer, « England and the Insular Condition » dans Timothy Lenoir (dir), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford : Stanford University Press, 1998, p. 120.

³ Michel Foucault, « Des Espaces autres » [1967] dans *Dits et écrits: 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*, Paris : Gallimard, 1999, p. 759.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.¹ (Foucault 1967, 755)

L'île de Moreau est probablement un hommage à la théorie évolutionniste de Darwin, qui trouve son origine dans les observations du naturaliste concernant la spéciation des pinsons sur les îles des Galápagos ; mais elle joue également la fonction d'une « hétérotopie de déviation » (Foucault 1967, 756) où sont isolées des créatures au comportement, et même à l'origine biologique, marginaux. L'île est le lieu où foisonne l'inhumain ; c'est aussi un centre de détention, une hétérotopie fermée, qui met au ban de la société les créatures susceptibles d'ébranler les fondements de l'identité humaine.

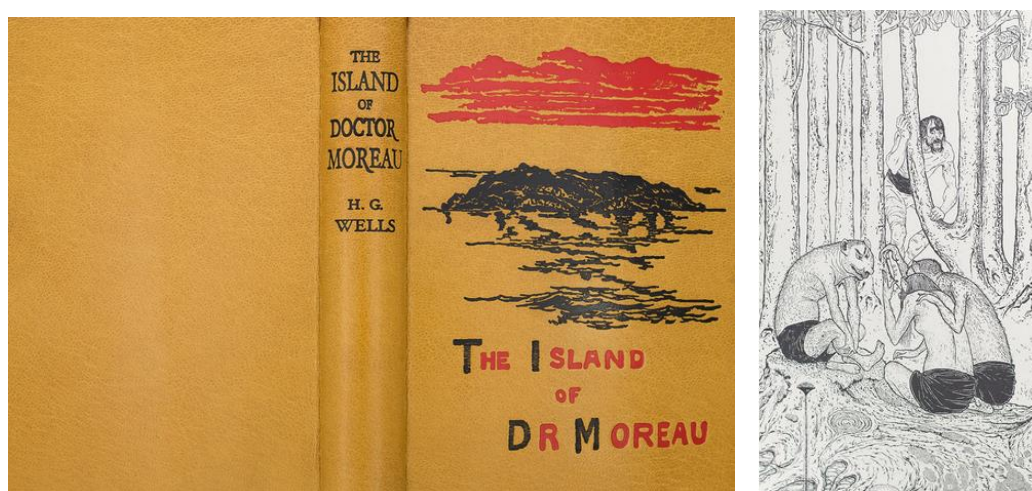


Fig. 14 : Couverture et frontispice d'Eric Vincent pour la première édition britannique, Londres : Heinemann, 1896.

La couverture originale du roman de Wells joue sur le topos de l'île, avec ses obscures montagnes, nimbée de soleil couchant au-dessus, et diffusant son reflet dans la mer au-dessous. Mais cette forme qui se décline en devient inquiétante : l'île sombre tient de l'araignée, avec ses pattes noires, et la réplique au-dessus et au-dessous introduit visuellement le thème de la Copie. Le frontispice confronte le lecteur à la perspective d'un narrateur pris dans les branches des arbres, comme emprisonné, coupé d'une scène qu'il ne comprend pas, puisque, comme la légende l'indique, il n'entend pas ce qui se dit. Dans le texte, il s'est

¹ Michel Foucault, « Des Espaces autres » [1967] in *Dits et écrits: 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*, Paris : Gallimard, 1999, p. 755.

approché d'une clairière, et ne parvient pas à faire sens de ces corps aux jambes trop courtes. Dans la gravure, son regard épie, c'est celui d'un voyeur, qui n'a déjà plus l'air d'un humain civilisé ; les personnages assis ont une posture humaine, mais le seul visage visible signe l'altérité de la créature. L'île, ici, est le lieu de la différence, de l'isolement, de la claustration.

Selon Éric Fougère (Cabral et Santos 15), l'île est un *imago mundi*, espace spéculaire et spéculatif, terrain d'observation et d'expérimentation. En contrôlant l'espace insulaire, prototype de la nature terrestre, Moreau s'octroie donc des pouvoirs quasi-divins et incarne le triomphe du pouvoir-savoir foucaldien. Bien entendu, cette même île est pour les cobayes de Moreau une geôle sinistre, l'espace contrôlé devenant un lieu de torture, l'utopie, une dystopie.

Domaine par excellence du savant-tyran, lieu où le créateur exerce son pouvoir et la créature le subit, l'île est bien entendu également présente dans *Frankenstein*. C'est aux Orcades que culmine la puissance de Victor, qui choisit finalement non pas d'y créer mais d'y détruire la vie. Si le pouvoir lui échappe à ce moment-là, c'est qu'il n'a pu totalement s'isoler : c'est en quittant l'île et en prenant la mer que Frankenstein perd le contrôle sur la suite des événements et devient la victime de sa propre créature, accusé du meurtre de Clerval au moment où il fait naufrage sur la côte ouest de l'Irlande. Chez Mary Shelley, comme chez Wells, la fable gothique est indissociable des ambitions de pouvoir totalitaire du savant : le monstre est le signe d'une résistance du vivant et de son environnement naturel aux tentatives de contrôle et de quadrillage du réel du scientifique.

Comme on vient de le voir, le récit de la Copie est issu d'une matrice intertextuelle et scientifique, et s'articule autour de seuils chronotopiques. Le laboratoire, l'île et le pensionnat sont les lieux où se nouent les intrigues narratives respectives de *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go*. Si chacun de ces romans laisse l'action courir vers des horizons ouverts – respectivement, le grand nord, la ville, la route –, c'est bien dans des endroits isolés que viennent au monde les créatures, clones et monstres. Leur isolement est la condition même de leur naissance, la matrice rendant possible leur existence, car leurs créateurs sont à la fois démiurges et laborantins. Ils agissent dans des milieux fermés afin de tenter de contrôler l'ensemble des facteurs de leur dispositif opératoire, d'empêcher le germe de leurs recherches de se propager, et surtout de dissimuler leurs expériences, transgressives

ou taboues, aux yeux de la société humaine. Une telle réclusion permet la fabrication de l'homme artificiel. Cette même solitude est la cause principale d'une séparation radicale, qui place la vie en communauté humaine hors de portée. La matrice du lieu clos se définit dans un rapport différentiel avec ce qu'est l'accouchement ; on ne trouve d'ailleurs aucune figure maternelle dans une telle matrice, ni dans ces récits. Tout autant que l'opération qui les a fait naître, le repli infranchissable du monde sur les personnages-créatures détermine l'intrigue des romans. Ils prennent conscience de ce qu'ils sont et se forment eux-mêmes en se confrontant à ce qui leur est inaccessible : la vie domestique des De Lacey pour la créature de Frankenstein, un avenir en société hors des chambres d'hôpitaux pour les clones d'Hailsham. Sur l'île de Moreau, elle-même microcosme métonymique, c'est Prendick, et non les *Beast People*, qui, en constatant la dégénérescence des habitants de l'île, prend conscience de la réversibilité possible de sa propre humanité.

L'une des propriétés du chronotope est de donner du corps au récit pour faciliter l'adhésion du lecteur à l'histoire qui est contée. S'inspirant de la mimesis d'Auerbach (pour qui les marqueurs d'espace et de temps fondent la figuration), Joy Ladin, dans un article intitulé précisément « *Fleshing Out the Chronotope* », considère que la spatialisation du récit permet de créer une illusion d'incarnation, d'expérience charnelle. Il est possible de considérer que le corps lui-même est un espace intrinsèque qui détermine l'interaction avec l'environnement, qu'il s'agisse du personnage ou du lecteur. Comme le rappelle Paul Virilio, « [a]vant d'habiter le quartier, le logement, l'individu habite son propre corps, établit avec lui des rapports de masse, de poids, d'encombrement, d'envergure, etc. C'est la mobilité et la motilité du corps qui permettent l'enrichissement des perceptions indispensables à la structuration du moi ¹ ». Or dans le roman de la Copie, habiter le corps, comme l'espace alentour, devient problématique. L'ultime lieu clos est sans doute l'espace du corps, qui va constituer l'objet de la deuxième partie.

¹ Paul Virilio, *Essai sur l'insécurité du territoire*, Paris : Stock, 1976, p. 269.

DEUXIEME PARTIE
L'ANOMALIE

L'un des personnages-clefs de la Copie est sans nul doute le corps lui-même, toujours à la frontière entre l'humain et l'inhumain. Cette incarnation est dotée d'une charge sémiotique forte. Elle permet de mettre au jour l'irréductible différence de la Copie, son statut d'anomalie. Ce qui se joue, c'est la déviation par rapport à une norme physiologique, mais aussi par rapport à l'ordre symbolique du réel, par rapport aux institutions socio-politiques.

L'anormalité biologique de la créature est éminemment paradoxale, car si elle est marquée par l'excès de la chair, la présence pesante d'un corps qui prend toute la place, elle met aussi en déroute l'intégrité de la forme anatomique humaine. Assemblage hétérogène et mal suturé de tissus organiques, forme hybride qui défie les classifications taxonomiques des espèces, résidu organique porteur d'un génome redondant, quelle que soit la façon dont elle se manifeste, elle est toujours pathologique. Là où il y a de la Copie, il ne peut y avoir de santé, car il s'agit toujours d'un corps comme-déjà-mort, offert aux intrusions du scalpel, à la fuite des organes.

La porosité des limites physiologiques de la créature fait écho à sa profonde étrangeté, au principe d'altérité qu'elle incarne. De la même façon qu'elle échappe à la norme biologique, elle met en danger les lois de l'ordre familial et de l'équilibre psychique. La Copie, trace abjecte d'une crise identitaire, symbolise le retour du refoulé. Elle symptomatise la condition psychotique d'une culture fondée sur l'exclusion de tout ce qui est perçu comme Autre.

Prise dans l'étau de la déréliction identitaire et d'un appareil disciplinaire, elle est reléguée à la marge tout en faisant l'objet d'un dispositif de contrôle. À la fois scrutée et profondément déshumanisée par les instances du savoir-pouvoir, la créature personnifie la condition de l'*homo sacer*, vie nue exposée au régime du biopouvoir.

Chapitre 4

Le corps éprouvé

Le motif narratif de la Copie se décline dans *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go* selon les modalités spécifiquement biologiques et organiques du vivant. Il ne s'agit pas d'une duplication surnaturelle de l'individu, comme c'est le cas dans les récits de doubles, dans *The Portrait of Dorian Gray* ou *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, par exemple. Il ne s'agit pas non plus d'une forme de création mécanique (machine, automate, robot), ou semi-mécanique (cyborg), comme c'est le cas dans la science-fiction de Isaac Asimov ou Philip K. Dick. Chez Shelley, Wells et Ishiguro, le processus de la Copie est entièrement façonné dans la matrice organique¹, fondé sur la manipulation des corps plutôt que la manipulation de la technologie, ce qui exclut enfin les romans centrés autour des thèmes de téléchargement de conscience ou d'intelligence artificielle, comme *The Neuromancer* de William Gibson ou *The Diamond Age* de Neal Stephenson.

Dans ce chapitre, j'adopterai une approche à la fois narratologique et sémiotique, pour aborder le corps en tant qu'élément crucial des récits de la Copie : d'une part parce qu'il figure largement dans les romans du corpus, d'autre part parce qu'il est fructueux de lire la structure narrative de ces récits au prisme de la métaphore corporelle. J'envisagerai la spécificité de ce corps en mettant en évidence le fait qu'il représente un lieu clos minimal, pour ensuite examiner les contours instables de ce corps de chair et de peau, modifié ou conçu en dehors de la maternité, et à travers l'épreuve de la souffrance.

¹ Bien sûr, le mécanisme en question est entièrement intradiégétique, c'est un fait de fiction ; les corps qui m'intéressent sont figuratifs : nulle organicité à proprement parler puisqu'il s'agit d'activités d'écriture et de lecture.

1. Le corps organique, lieu clos minimal ?

Le motif de la Copie est à l'évidence inséparable d'une forte thématization des corps au sein du récit. Comme le chronotope évoqué dans la partie précédente, le corps a une double fonction, figurative et narrative. Il s'agit d'ailleurs en fin de compte d'un cas-limite de lieu clos : on peut se demander avec ces récits s'il faut considérer le corps comme un marqueur d'individualité ou bien comme une modalité existentielle d'interaction avec le monde. Faut-il concevoir le corps comme un îlot humain ou comme un élément toujours saisi dans le réseau des échanges produits par l'environnement ? Le roman de la Copie vient dès lors exacerber un questionnement philosophique classique, en explorant le rapport entre le corps, la conscience et le monde.

Pour Heidegger, l'expérience existentielle est toujours localisée : « [i]l n'arrive jamais que je sois seulement ici, en tant que corps enfermé en lui-même, au contraire je suis là, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace ; et c'est seulement ainsi que je puis le parcourir ¹ ». L'expérience humaine consiste à habiter le monde, c'est-à-dire à édifier des lieux habitables pour mener sa vie. Nous existons précisément dans la mesure où nous demeurons dans un champ des possibles dans lequel nous accueillons nos avenir potentiels. Les phénoménologues considèrent aussi que l'expérience humaine individuelle n'est jamais intégralement cloisonnée du reste du monde. On passe avec eux du problème de la situation existentielle du sujet à celui de sa confrontation avec le réel. Même si la connaissance de la réalité des choses est impossible, nous pouvons habiter le monde des phénomènes par l'intermédiaire de l'expérience sensible. L'incarnation – ou ce que Husserl nomme la *chair* – est ce qui permet à la conscience de participer au monde. La chair est après tout à la surface du corps sensible, c'est-à-dire à la fois capable de percevoir les stimuli environnementaux et d'émettre ses propres stimuli. Dans une perspective phénoménologique, l'espace résulte de l'interaction du sujet avec le monde, tandis que la perception est l'action motrice qui spatialise le sujet. Ainsi le corps s'inscrit dans un rapport au monde, mais il faut bien reconnaître que ce rapport est reconstruit par la conscience à partir de sa propre expérience solipsiste, comme le suggère Bernard Andrieu : « [l]e postulat de la phénoménologie est qu'autrui est intouchable dans son essence, et qu'il ne peut être connu que par la procuration

¹ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser » [1951] dans *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 2001, pp. 187-188.

de l'analogie avec moi-même¹». Le schéma corporel, qui intéresse les philosophes comme Merleau-Ponty, mais aussi les neurologues, repose sur la relation réciproque entre le corps propre et l'environnement. Bernard Andrieu le définit comme la « configuration spatiale qui permet au sujet de dessiner les contours de son corps et la distribution de ses membres, de ses organes, et de localiser aussi les stimulations qui lui sont appliquées » (Andrieu 17). Ce processus permet de réorganiser en continu la perception des limites de la subjectivité, à travers une représentation spatiale de son propre corps, en réaction constante avec les changements sensibles causés par la mécanique interne du corps ou les stimuli externes qu'il perçoit. Le schéma corporel est physiologique, il repose sur une perception à la fois tactile (la sensibilité) et posturale (l'organisation interne) qu'a le sujet de son propre corps. Il relève donc de l'automatisme, là où l'image corporelle est de l'ordre de la représentation : « [l']image corporelle participe quant à elle des systèmes de perceptions, attitudes, représentations mentales et croyances dans lesquelles l'objet intentionnel de la perception permet de définir le corps propre » (Andrieu 27). Qu'il s'agisse du schéma corporel ou de l'image corporelle, l'importance conférée à la proprioception dans les sciences cognitives fonde un lien indéfectible entre l'expérience sensible et l'expérience subjective. Claudia Passos Ferreira définit la conscience phénoménale comme l'« aspect qualitatif de notre expérience subjective qui nous est donnée par la perception sensible »².

Les récits de la Copie entretiennent un lien figuratif et paradigmatique étroit avec la matière organique, en explorant l'autonomie, la sensibilité, l'opérativité ou encore la porosité des corps soumis à l'expérimentation médicale. L'appréhension du corps et le schéma corporel défini par Andrieu constituent donc un fil conducteur du récit, quel que soit le choix de la stratégie narrative. Que le corps soit perçu à travers la perspective extérieure du témoin, ou à travers celle de la créature, le récit pose la question phénoménologique du rapport au corps et au monde.

Ainsi, dans *Frankenstein*, les pages centrales du roman sont dévolues au récit de la créature et non de Victor. Elles commencent par une expérience de pensée lockéenne. A peine animée, la créature est abandonnée par Victor et se trouve livrée à elle-même :

¹ Bernard Andrieu, *Philosophie du corps : Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris : Vrin, 2010, p. 43.

² Citée dans Philippe Roachat, « Naissance de la co-conscience » (Andrieu 2010), p. 230.

It is with considerable difficulty that I remember the original æra of my being; all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses. (F 70)

Le début de ce récit met en évidence la passivité du personnage, qui subit les stimuli du milieu où il se trouve, comme le rend manifeste la structure syntaxique de la phrase, où le « je » est l'objet des perceptions vécues : « seized me ». Progressivement, la créature fait seule l'apprentissage nécessaire à son autonomisation. Si ses premières expériences sont confuses et douloureuses, les troubles de proprioception s'estompent et elle apprend à maîtriser son environnement en distinguant les éléments alentours¹. Puis, en discriminant les expériences douloureuses des expériences agréables, elle découvre un principe de causalité qui lui permet de donner sens à ses expériences : « [h]ow strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects ! » (71). C'est donc d'abord par l'intermédiaire de son expérience sensible que la créature forme son esprit immature, première étape d'une auto-formation empirique qui lui permettra de devenir le redoutable adversaire de son créateur. Ces premières pages du récit de la créature sont largement inspirées de l'œuvre de John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), et de sa philosophie empirique, qui présuppose que la raison est formée par l'expérience. En cela, *Frankenstein* s'inscrit dans la tradition britannique de la *Royal Society*, et se distingue de l'approche rationaliste des auteurs cartésiens. La pensée ne fait pas la preuve de l'existence, mais c'est l'existence qui rend possible l'émergence de la pensée, par le biais de la sensation : *sum ergo cogito*. La *tabula rasa*, concept philosophique du deuxième volume de l'essai de John Locke, devient le postulat narratif de Mary Shelley :

Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas: – How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from experience. In that all our knowledge is founded, and from that it ultimately derives itself.²

On peut considérer le corps naissant de la créature de Frankenstein comme l'équivalent de l'île utopique : l'un et l'autre se présentent d'abord comme une opportunité expérimentale de faire table rase du passé et d'accéder à une forme de renaissance.

¹ À commencer par la lune, « the only object I could distinguish was the bright moon » (71), symbole romantique évident.

² John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* [1689], Oxford : Clarendon Press, 1987, p. 109.

Dans *The Island of Doctor Moreau*, l'expérience corporelle la plus explicite pour le lecteur n'est pas tant celle des créatures que celle du narrateur, aux prises avec l'effroi, tandis qu'il découvre les créatures hybrides de Moreau. Cette expérience de la terreur joue d'abord le rôle de moteur de l'action. Prendick est constamment en train de fuir le danger, qu'il s'agisse de la menace que représente la chambre de torture de Moreau, ou du risque d'être dévoré par un fauve dans la jungle : « I completely lost my head with fear, and began running along the sand. Forthwith there came the swift patter of soft feet in pursuit. I gave a wild cry and redoubled my pace » (M 46). La peur primale qu'éprouve Prendick est suggérée par l'allitération en [t], afin de transformer la lecture du roman en expérience immersive et de rendre audibles pour le lecteur les bruits des pas de Prendick et ceux de la pluie tambourinante. Purement instinctive, la terreur, qu'éprouve Prendick et qui contamine le lecteur, efface les distances entre l'humain et l'animal. Ici, comme dans *Frankenstein*, le récit restitue la multiplicité des sensations perçues : « [f]ar away, hopelessly far, was the yellow light. All the night about us was black and still. Splash, splash came the pursuing feet nearer and nearer. I felt my breath going, for I was quite out of training » (47). Avec l'accumulation des sensations visuelles, auditives et haptiques, le lecteur s'identifie aisément au narrateur. Ce procédé constitue Prendick comme un narrateur susceptible de céder à l'instinct dans les situations de péril, menaçant à son tour le lecteur de tomber dans la bestialité. Certes, contrairement à *Frankenstein*, la focalisation ne transgresse pas ici les limites textuelles, pour donner accès à la pensée de la Copie façonnée par la chirurgie du demiurge, prise entre l'humain et l'animal. Mais elle n'en crée pas moins un trouble qui défait les données axiologiques, et produit un affect de lecture.

Au contraire, chez Ishiguro, le lecteur est confiné à l'expérience de la Copie. Ainsi la narratrice n'a de cesse de décrire les jeux corporels, la gestuelle et les mimétismes qu'adoptent les pensionnaires de Hailsham. Si, conformément au pacte de lecture qui s'écarte du gothique traditionnel, Kathy fait peu l'expérience de la terreur, le corps des clones est bien pour eux la source de tous les dangers. La première anecdote que mentionne Kathy à propos de Hailsham a d'ailleurs trait à l'une des crises de colère de Tommy, alors qu'il ne sait pas encore à quoi il est destiné :

Tommy burst into thunderous bellowing, and the boys, now laughing openly, started to run off towards the South Playing Field. Tommy took a few strides after them – it was hard to say whether his instinct was to give angry chase or if he was panicked at being left behind. In any case he soon stopped and stood there, glaring after them, his face scarlet. Then he began to scream and shout, a nonsensical jumble of swear words and insults. (NLMG 9)

Cette scène suggère que le corps dans *Never Let Me Go* est le refoulé du roman : sa mention est omniprésente dans le récit, mais il est continuellement mis à distance par la réticence de Kathy, qui reste toujours maîtresse de ses émotions. A l'inverse, les crises de fureur de Tommy représentent le retour du refoulé, c'est-à-dire l'incommensurable frustration des victimes du système, confrontées à la précarité de leur existence. C'est pourquoi un tel épisode vient également clore le roman, au moment où, en compagnie de Tommy, Kathy prend conscience que tout espoir d'échapper à leur condition est vain : « [t]he 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 » (269). Le roman de Kazuo Ishiguro s'ouvre et se clôt ainsi sur le spectacle de la rage de Tommy, lorsque le corps exprime ce que la voix des personnages ne saurait dire. Dans les romans du corpus, il convient donc de lire le corps comme un espace singulier, l'espace propre constitutif de personnages qui tentent de s'ouvrir à l'interaction avec un monde qui leur résiste, et les rejette.

C'est bien dans une confrontation charnelle au monde que les créatures fondent leur individualité, tandis que leur existence même est contredite par le projet téléologique dont elles sont issues et qui les prive de toute possibilité de se définir elles-mêmes. Le « possible » dans *Never Let Me Go* ne relève pas de l'indétermination de l'avenir des clones, mais au contraire, de leur détermination passée (leur héritage génétique qui programme leur espérance de vie). Et pourtant, la notion d'image corporelle est bien présente dans *Never Let Me Go*, par exemple lorsque Kathy évoque son expérience de la puberté : « [i]t's like walking past a mirror you've walked past every day of your life, and suddenly it shows you something else, something troubling and strange » (NLMG 36) L'image du corps est ici vécue comme une première expérience d'inquiétante étrangeté, puisque la narratrice est troublée par cette association entre l'acte du quotidien et le surgissement de l'imprévu ; or, l'imprévu, c'est son propre corps¹. Ce n'est pas un hasard si le lecteur accompagne Kathy pendant son enfance et surtout son adolescence : c'est à cet âge-là que le schéma corporel est le plus susceptible

¹ Je reviendrai sur cet impossible stade du miroir dans le chapitre suivant.

d'être bouleversé. Mais ce bouleversement prend un sens différent dans le cas des clones, puisque c'est moins le moment où le sujet prend conscience de sa corporéité et de son désir sexuel, que le moment où il/elle commence à être dépossédé de ce corps qui lui est (et n'est pas) propre.

Peut-être convient-il, pour mieux cerner l'expérience des créatures, de faire un détour par une pensée moins eurocentrée qu'Heidegger ou la phénoménologie. Pour un anthropologue comme David Le Breton, la notion selon laquelle le sujet est indissociable de son corps propre est relative à la culture occidentale : « [l]e corps est perçu pour nos sociétés comme une enceinte du sujet, le lieu de sa limite, de sa différence, de sa liberté » (Le Breton 20). Le Breton rappelle que le « corps propre », associé à la notion de « personne », perd tout son sens dans des cultures où le corps est vécu selon des modalités d'ouverture avec l'environnement – traditionnellement chez les Canaques, par exemple, les tissus organiques sont nommés d'après des métaphores végétales, parce que le corps est perçu dans une continuité avec la nature. À cet égard, les romans du corpus semblent vouloir pousser jusqu'à l'absurde ce concept occidental de corps propre, en jouant avec les limites plus ou moins poreuses du corps des créatures : la créature de Frankenstein a bien son récit propre, délimité par son expérience personnelle, mais son corps reste pourtant composé de fragments de chair extraits du corps d'autres personnes. De même, les *Beast People* de Wells ne cessent de régresser à leur état animal, précisément parce qu'ils ne peuvent échapper aux limites de leur chair – « [t]he stubborn beast-flesh grows day by day back again » (M 116), déplore Moreau – et pourtant, les expérimentations scientifiques qu'ils ont subies les ont libérés un instant de cette loi d'un déterminisme charnel. Les clones de Kazuo Ishiguro quant à eux sont tout simplement dépossédés de leurs organes, quand bien même le récit de Kathy tend à nous faire croire qu'elle mène une existence autonome fondée sur une expérience subjective inaliénable. L'expérience du corps autonome est donc problématique dans les romans du corpus, même si l'emploi de narrateurs homodiégétiques renforce la présence dans les récits d'une forte perspective subjective ; pour reprendre le mot de Bernard Andrieu, et le transposer à notre corpus, « [c]e corps-devenir fait advenir en s'hybridant de nouvelles étapes de réalisation du soi qui n'est jamais un soi-même ¹ ».

¹ Andrieu parle du corps hybride dans la société d'aujourd'hui, des prothèses à la mixité raciale : Bernard Andrieu « Prendre le parti de la chair ! », *Chimères*, vol. 65, no. 3, 2007, pp. 91-100 <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-3-page-91.htm> (consulté le 11 octobre 2023).

2. Représentations du corps organique et de l'incarnation

Pour mieux comprendre ce corps mutant qui entrave et permet à la fois l'éveil de la conscience, il faut prendre encore plus « le parti de la chair », et voir comment la manipulation du vivant actualise « de nouvelles possibilités d'être jusque là inédites lors de l'ontogénèse » (Andrieu 2007), mais rend aussi la peau plus vulnérable, en souffrance. Cette lecture proposée dans ce chapitre s'inscrit bien sûr dans le champ des « body studies ¹».

Les études récentes du corps ou *body studies*, dérivées du champ des *cultural studies*, veulent remettre l'accent sur la corporéité comme un objet d'étude fructueux, aussi bien en sciences humaines qu'en sciences du vivant. Il s'agit de répondre à un relatif désintérêt pour la matière corporelle, traditionnellement jugée inférieure à l'esprit ; Chris Shilling souligne ainsi que le corps a été souvent négligé par la tradition philosophie occidentale depuis Descartes² – même s'il reconnaît que nombre d'auteurs majeurs l'ont en partie pris en compte, comme Merleau-Ponty, mais aussi Nietzsche et Spinoza avant lui, Dewey, puis par la suite Mauss ou Foucault. Les *body studies* à proprement parler émergent à la fin des années 1980, à la croisée de différentes disciplines académiques : anthropologie, sociologie, philosophie, et plus récemment les études littéraires. Cette nouvelle approche théorique du corps part du postulat que de riches perspectives d'études s'offrent à la recherche si l'on accepte de renoncer au dualisme du corps et de l'esprit et qu'on s'intéresse à la matérialité et à ses significations culturelles. Le corps, comme le soulignent les *body studies*, c'est ce qui résiste à la dématérialisation de l'expérience, et ce faisant ouvre tout un champ d'objets d'analyse aussi divers que le développement des études féministes dans les années 1960-70, la marchandisation croissante du corps à l'ère de la société de consommation, le vieillissement global de la population, ou la généralisation de la surveillance, qui s'est intensifiée depuis le 11 septembre et la « War on Terror » menée par George W. Bush et ses successeurs. Les *body studies* nous alertent sur les mutations de la représentation et de la conceptualisation du corps : on peut s'intéresser à lui, en tant qu'outil de domination (études féministes ou foucauldienne), objet d'investissement économique et sanitaire (sécurité sociale), marqueur identitaire incitant à la consommation (publicité), moyen de surveillance (sécurité nationale), support d'augmentation technique (transhumanisme), etc. Il est donc difficile de ne proposer qu'une définition du corps, tant celle-ci varie en fonction de la perspective qu'on adopte.

¹ Codirecteur de la revue du CNRS *Corps*, Bernard Andrieu s'inscrit clairement dans ce mouvement.

² Chris Shilling, *The Body: a Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2016.

Il est significatif que, parmi les objets d'étude mentionnés précédemment, la littérature ne figure pas au premier plan. En effet, cet intérêt pour la matérialité du corps ne peut qu'avoir une incidence en littérature : mais comment écrire sur l'expérience de la corporéité, alors que toute écriture est fondée sur des signes ? Jean-Luc Nancy¹ suggère d'ailleurs que le corps est de l'ordre de *l'excription*, c'est-à-dire qu'il est en nous ce qui résiste aux discours, il est « hors-texte » (Nancy 14). Cependant, tout en reconnaissant que le corps ne peut pas être saisi par le discours, Nancy insiste sur le rapport qui se noue entre corps et littérature. La littérature, nous rappelle Jean-Luc Nancy, est aussi, à l'échelle intradiégétique, une réserve de corps signifiants, un réservoir à personnages à l'apparence physique déroutante et singulière², qui donnent à voir des corps-limites comme agents de l'histoire. La littérature elle-même, à l'échelle transdiégétique et transtextuelle, est un *corpus* : Nancy adopte d'ailleurs la forme du fragment afin de mieux décomposer et recomposer sa pensée. Daniel Punday retrace lui aussi les marques de corporéité dans la narration, en considérant que le corps présente une alternative narratologique possible depuis la crise des représentations et de la signification. Punday insiste sur le rôle de l'incarnation fictionnelle du personnage dans le récit. Il propose ainsi de lire les textes narratifs en s'attardant sur les contrastes sémantiques rendus possibles par la variété des corps des personnages, qui peuvent s'organiser les uns par rapport aux autres, par rapport à leur environnement, ou par rapport à eux-mêmes, leur matérialité étant plus ou moins significative selon leurs caractéristiques particulières³.

Il est ainsi possible de se pencher sur les représentations de l'expérience corporelle en littérature, mais aussi, réciproquement, on peut considérer que l'expérience corporelle étant discursive, elle est directement affectée par la culture, et donc la littérature. La transformation de l'expérience du corps vécu par l'activité littéraire fait ainsi dialoguer la littérature avec la sociologie de la lecture ou avec les sciences cognitives. Considérer les variations sémiotiques du motif du corps dans les récits de la Copie s'inscrit donc dans une démarche non seulement structurelle mais également culturelle, afin d'analyser plus précisément la dimension organique du corps mis au travail dans les romans du corpus.

¹ On ne peut pas rattacher ce philosophe heideggerien dont la pensée est radicale aux *body studies* ni aux études corporelles. Cependant, ce précieux opus composé suite à son expérience d'une transplantation cardiaque fait la part belle aux lettres et interroge les liens entre corporéité et textualité. Ses réflexions, puisées dans l'expérience personnelle de la greffe, offrent des pistes pour penser les confluences entre études corporelles et littérature.

² Comme le rappelle Jean-Luc Nancy, les silhouettes d'un Don Quichotte ou d'un Quasimodo sont immédiatement perceptibles dans l'espace culturel occidental.

³ Le corps est alors à penser du point de vue de son écart par rapport à la norme. Des marqueurs ethniques et sexuels peuvent ainsi devenir particulièrement significatifs, car distincts, puisque la norme culturelle est souvent celle du corps de l'homme blanc.

Notons aussi qu'on peut donc lire les textes littéraires en cherchant les traces expérientielles du corps vécu tel qu'il organise le récit, mais également considérer simultanément l'activité de la lecture sous le prisme de l'incorporation (*embodiment*). L'expérience de la lecture est par exemple métamorphosée en fonction de la condition physique du lecteur ; ainsi, la maladie transforme l'acte de lecture lui-même comme le rappelle Virginia Woolf :

In health meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses. But in illness, with the police off duty, we creep beneath some obscure poem by Mallarmé or Donne, some phrase in Latin or Greek, and the words give out their scent, and ripple like leaves, and chequer us with light and shadow, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer for having travelled slowly up with all the bloom upon its wings.¹

Il ne suffit pas de lire le texte à voix haute, l'oraliser et le faire résonner, mais il faut aussi le laisser voyager en soi, le laisser s'éclairer ou être affecté par le processus corporel propre à chaque lecteur/lectrice, quels que soient ses écarts par rapport à la norme. On songe ici à la façon dont Pierre-Louis Patoine conceptualise l'affect de lecture².

C'est donc à la croisée de ces dimensions multiples que l'on peut relire la façon dont les romans du corpus réinvestissent le corps, selon quelques axes paradigmatiques.

a. Du corps maternel à l'ectogénèse

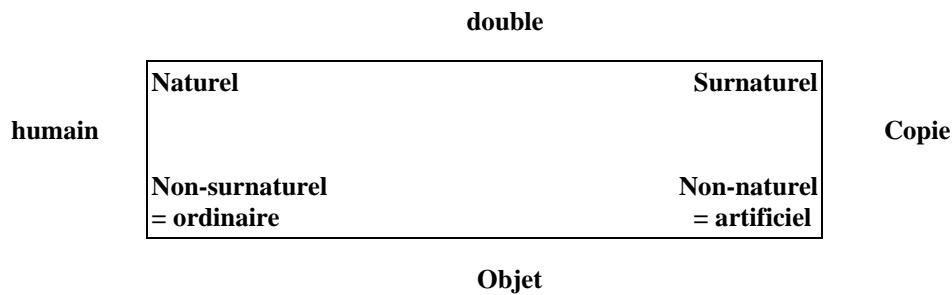
Le premier trait définitoire du corpus, c'est la volonté de dénaturer la reproduction humaine. Dans la matrice du laboratoire, cet « utérus artificiel », pour reprendre le concept d'Henri Atlan³, le corps féminin est supplanté par l'ectogénèse.

Le corps de la créature bouleverse les catégories taxonomiques. La Copie est issue du laboratoire, matrice du monstre, comme on l'a vu dans la partie précédente. Elle transgresse donc les lois de la sexualité et se présente comme une aberration de la nature : en s'inspirant du carré sémiotique de Greimas, on peut dire qu'elle est à la fois le contraire du naturel (surnaturelle) et le pendant négatif du naturel, le non-naturel (artificielle).

¹ Virginia Woolf, *On Being Ill* [1926], Ashfield : Paris Press, 2002, p. 21.

² Pierre-Louis Patoine, *Corps-texte: Pour une théorie de la lecture empathique Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon : ENS éditions, 2015.

³ Henri Atlan, *L'Utérus artificiel*, Paris : Seuil, 2005.



En termes de filiation, fabriquer une Copie, c'est enfanter une créature non-naturelle, bouleverser les principes de la reproduction et de la vie, mais c'est aussi procéder à une inversion genrée. *Frankenstein* inaugure un nouveau mythe de la sexualité, ainsi que le rappelle Kate Ellis :

Frankenstein is indeed a birth myth, but one in which the parent who “brought death into the world, and all our woe” is not a woman but a man who has pushed the masculine prerogative past the limits of nature, creating life not through the female body but in a laboratory. (Ellis 142)

La Copie subvertit les rôles sexuels, octroyant à l'homme les prérogatives d'une mère. Elle rompt avec l'essentialisme sexuel et géniteur : un humain peut faire un enfant seul, un homme peut donner la vie, un nouveau-né peut être un adulte. Tandis que les théoriciens poststructuralistes comme Michel Foucault ou Judith Butler déconstruisent l'objet sexuel en montrant que le sexe est un produit du discours, les récits de la Copie mettent en scène par la fiction le renversement du récit normatif sur la reproduction.

En déplaçant le dispositif de reproduction, les textes du corpus réfléchissent aussi, symboliquement ou métaphoriquement, sur ce qu'implique un corps en gestation. Nous avons en première partie évoqué l'évolution du savoir médical (concernant la circulation sanguine ou le génome par exemple) qui régit la fiction. Mais il convient de souligner le rôle joué par le savoir médical pour contrôler l'enfantement. Georges Didi-Huberman articule son ouvrage *Ouvrir Vénus* autour de la « Vénus des médecins », une statue de cire réaliste, peinte et parée d'un collier, mais démontable, pour mettre à nu les organes, « au carrefour de corps féminins fécondés et de corps féminins infectés, de corps féminins à naître et de corps féminins en danger de mort » (Didi-Huberman 110). L'obstétrique est elle aussi marquée par plusieurs vagues de transformation entre le XVIIIème et le XXème siècle, comme le rappelle Clare

Hanson¹, depuis la théorie de la folie puerpérale du milieu du XIX^e siècle (selon laquelle la femme enceinte est traversée par des épisodes de manie et de mélancolie²), jusqu'aux développements des techniques de reproduction qui ont rendu possibles la fécondation *in vitro* ou la gestation pour autrui – et bien sûr le spectre du clonage, qui est au cœur du roman de Kazuo Ishiguro. Le corps maternel est en tout cas toujours changeant ; l'acte de parturition semble mettre en péril la notion de sujet autonome indivisible puisque ce que le corps maternel produit, c'est le corps de l'autre, de l'enfant, une division qui s'accroît lorsque le travail d'accouchement est artificiel et ne produit plus un enfant, mais une créature ou un clone.

Un terme fait symptôme dans le récit de Mary Shelley, suggérant un double questionnement ; le roman traite explicitement de la création artificielle masculine, mais renvoie aussi, implicitement, à la maternité féminine. On retrouve en effet une affinité entre les concepts de travail et d'accouchement dans l'anglais « *labour* » : ce qu'on produit, c'est la vie même. Il ne semble donc pas anodin que Victor nomme ses exactions nocturnes « *my midnight labours* » (F 33) alors qu'il s'apprête à donner la vie à un être organique. Les pages du roman consacrées à l'assemblage et à l'animation de la créature puisent dans la science et l'alchimie, mais transposent aussi le thème de l'accouchement. On trouve donc dans le processus de la Copie l'élaboration, en milieu clos, d'un corps dont l'autonomie est à la fois exagérée et problématique, mais également une mécanique de transformation nécessitant un échange vital avec le corps du créateur au travail

Pour Mary Shelley, qui a accouché d'enfants autant que de romans, ce « travail » comporte nécessairement une dimension autobiographique. Selon Barbara Johnson³, la création, sale et profane, du monstre permet à Mary Shelley de transposer non seulement la dépression post-partum, mais aussi le deuil inhérent, dans son cas, à l'idée-même de maternité. Johnson suggère que Mary Shelley se sentait coupable de la mort de sa mère, décédée des complications de l'accouchement quelques jours après sa naissance, et bien sûr, elle dut elle-même faire le deuil de plusieurs de ses enfants. Sa première fille, Clare, meurt le 6 mars 1815, deux semaines après sa naissance. Mary Shelley écrit dans son journal « [d]ream that my little baby came to life again – that it had only been cold and that we rubbed it by the

¹ Clare Hanson, « The Maternal Body » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 87-100.

² À cet égard, on retrouve ces symptômes de folie puerpérale chez Victor, qui passe de l'obsession productrice, lorsqu'il conçoit sa créature, à la dépression profonde, après l'avoir animée

³ Barbara Johnson, « My Monster/My Self », *Diacritics*, 1982, vol. 12, n° 2.

fire and it lived – I awake and find no baby – I think about the little thing all day ¹». Ellen Moers insiste aussi sur ce songe que fit Mary Shelley, où elle tenait son bébé devant le feu et le ramenait à la vie. Pour Moers, la genericité gothique du roman de Mary Shelley ne relèverait donc pas du simple choix esthétique, mais constituerait aussi une façon de négocier une blessure intime. Le roman puiserait sa force anxiogène dans le traumatisme utérin, traumatisme lié à la fois à sa mère morte en couches, et à ses propres fausses couches et enfants disparus en bas âge : « what Mary Shelley actually did in *Frankenstein* was to transform the standard Romantic matter of incest, infanticide, and patricide into a phantasmagoria of the nursery » (Moers, 87). Ce qui distingue le roman de Mary Shelley du récit faustien de la présomption humaine, serait cette valeur ajoutée de la représentation de la conjonction de la naissance et de la mort. En transposant son expérience, Mary Shelley peut exprimer ou reconfigurer ce que la société impose de passer sous silence. C'est d'ailleurs ce type d'indicible expérience que les « body studies » veulent mettre en lumière aujourd'hui, dissipant la légende de la maternité idyllique pour s'intéresser aux transformations du corps féminin, au ressenti maternel durant la gestation et l'accouchement, à la fausse-couche ou la perte d'un enfant en bas âge².

C'est pourquoi, pour Ellen Moers, *Frankenstein* fait le récit d'une naissance monstrueuse, où les matériaux du nouveau-né sont abjects. Ce que le roman met en scène, c'est une hantise de l'enfant mort-né : « the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread, and flight surrounding birth and its consequences » (Moers 81). En transposant le traumatisme intime, le roman vient poser la question de la création artificielle en insistant toujours sur le corps organique hors normes.

On a là d'emblée un des paradoxes du roman de la Copie. Si la gestation du roman qui sert de matrice au genre est éminemment lié à l'expérience intime du corps maternel, et à ses traumatismes, ce corps maternel disparaît peu ou prou des récits de la Copie en tant que tel.

Dans *Never Let Me Go*, la fécondation artificielle n'est pas représentée, mais toute l'enfance se passe pour ainsi dire *in vitro*, dans un milieu isolé où les figures féminines se refusent à fonctionner comme un corps maternel accueillant.

¹ Ellen Moers, « Female Gothic » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein*, 1979, *op. cit.*, p. 84.

² Iris Marion Young, « Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation », *Journal of Medicine and Philosophy*, février 1984, vol. 9, n° 1, pp. 45-62. On songe également par exemple à des articles féministes et/ou sociologiques, sur la perception ambivalente du corps alourdi (« sharing and invasion », sur la perte de contrôle angoissant et la détresse post-partum). Voir par exemple Emma L. Hodgkinson, Debbie M. Smith, Anja Wittkowski, *Women's Experiences of their Pregnancy and Postpartum Body Image: a Systematic Review and Meta-synthesis*, *BMC Pregnancy Childbirth*, 14, 330 (2014).

Chez Wells, on pourrait considérer que l'apparition du puma joue sur l'écho fantasmatique d'une monstrueuse scène de naissance, d'une scène primale bestiale. Le visage émerge, se rapproche, puis tout le corps suit, couvert d'un liquide sanguinolent :

Then suddenly something happened. I do not know what it was exactly to this day. I heard a sharp cry behind me, a fall, and turning, saw an awful face rushing upon me, not human, not animal, but hellish, brown, seamed with red branching scars, red drops starting out upon it, and the lidless eyes ablaze. I flung up my arm to defend myself from the blow that flung me headlong with a broken forearm, and the great monster, swathed in lint and with red-stained bandages fluttering about it, leapt over me and passed. (M 98)

L'indétermination biologique du puma est exacerbée par l'inachèvement de sa transformation. On trouve dans ce portrait du puma torturé des éléments du monstre du dix-neuvième siècle, dont le cinéma hollywoodien héritera dans les décennies à venir, comme le corps bandé de la momie ou le visage marbré de cicatrices, qui est bien sûr aujourd'hui l'apanage de la créature de Frankenstein. Ici l'effet textuel, l'irruption de cette créature qui vient de naître sous sa forme modifiée, altérée, peut rappeler, *mutatis mutandis*, la locomotive fonçant sur les spectateurs dans le film des frères Lumière. Un bref instant, l'œil caméra du narrateur enregistre le choc de l'apparition, qui vient droit sur lui. L'effet saisissant crée un affect de lecture, activant, selon la lecture que Pierre-Louis Patoine fait de l'affect, les neurones miroirs.

Ce corps hybride qui jaillit provoque un sentiment d'effroi, parce qu'il menace Prendick à double titre ; non seulement il l'attaque, mais l'anomalie pourrait supplanter la norme. Selon Canguilhem, « [l]e normal, en matière biologique, ce n'est pas tant la forme ancienne que la forme nouvelle, si elle trouve les conditions d'existence dans lesquelles elle paraîtra normative, c'est-à-dire déclassant toutes les formes passées, dépassées et peut-être bientôt trépassées ¹ » (Canguilhem 120).

b. Êtres de chair

Si le corps figure comme un enjeu à part entière dans les romans étudiés, c'est que les créatures issues du processus de la Copie sont toutes représentées comme le fruit d'une

¹ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris: P.U.F., 2013, p. 120.

transformation charnelle et spirituelle de la matière organique. D'emblée, la créature de Victor se constitue comme un amas de chairs : « the filthy mass that moved and talked » (F 103). Cela est *a fortiori* valable pour l'ébauche de sa compagne, qui n'est, elle, jamais pourvue de voix, puisque Victor refuse de lui insuffler l'étincelle de la vie. Même si tous les personnages rejettent la créature, elle n'est pas pour autant coupée du vivant, et Andrew Griffin interprète d'ailleurs l'hyper-incarnation de la créature comme une métaphore de la vie-même : « [n]ature's workshop is as filthy as Victor's; not the Monster only but each of us is a filthy mass that moves and talks ¹ ». Les créatures de Moreau sont elles aussi avant tout présentées comme un assemblage de tissus animaux, et ne résistent pas à la force de dégénérescence, qui risque de contaminer le narrateur et le reste de l'humanité. Enfin, les clones de *Never Let Me Go* sont conçus comme des doublures : ils permettent de cultiver des organes de remplacement, collectés à même le corps vivant, lui-même surnuméraire et inutile ; ils sont semblables à des figurants-cascadeurs sommés de quitter le lieu du tournage sitôt leur performance physique réalisée ; enfin leur condition nous rappelle celle des animaux destinés à l'abattoir et dépecés pour produire des manteaux de fourrure². Dans tous ces cas de figure, c'est la chair-même des créatures qui est le moteur de l'histoire.

À chaque fois, la description physique de la créature est l'un des enjeux stratégiques du récit. C'est ainsi que Mary Shelley donne à voir la créature perçue par Victor, dans le choc de la vie qui advient :

His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips. (F 35)

La créature est donc composée d'éléments bien choisis, mais leur assemblage manque cruellement d'harmonie, et elle en devient hideuse. Il y a dans la créature de Frankenstein, comme dans celles de Moreau, une forme d'hybridité maladroite qui rappelle les monstres antiques que sont le Minotaure, le Sphinx ou l'Hydre de Lerne, ainsi que l'a remarqué Chris Baldick. L'autre élément physique marquant de cette créature, c'est son gigantisme et son extraordinaire résistance physique, premières caractéristiques que découvre le lecteur par

¹ Andrew Griffin, « Fire and Ice in Frankenstein » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, p. 63.

² On reviendra plus tard sur la question de la généricité littéraire, c'est-à-dire en ce qui concerne la matière organique, les motifs du corps gothique et de « body horror ».

l'intermédiaire de Walton : « [w]e perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile: a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge, and guided the dogs » (13). Hormis ces détails, le lecteur dispose de peu d'informations au sujet de l'apparence de la créature¹.

Dans le roman de Wells, les principales descriptions physiques des créatures sont celles de M'Ling, l'assistant homme-chien-ours de Montgomery (M 13), des marins qui accueillent Prendick et Montgomery sur l'île (27) et des créatures que Prendick rencontre dans la clairière après avoir été poursuivi par l'homme-léopard (41). Si l'apparition de l'homme-léopard est saisissante, ce qui provoque plus encore le malaise du lecteur, c'est l'effet d'espèce. Après les révélations de Moreau, Prendick propose une description générale, jouant sur la répétition (l'oxymore, ou devrait-on dire le pléonasmе, « Ape-man » crée un nouveau chaînon manquant) et les quantifieurs (« most », « few of them », « almost all of them ») :

It would be impossible for me to describe these Beast People in detail; my eye has had no training in details, and unhappily I cannot sketch. Most striking, perhaps, in their general appearance was the disproportion between the legs of these creatures and the length of their bodies; and yet—so relative is our idea of grace— my eye became habituated to their forms, and at last I even fell in with their persuasion that my own long thighs were ungainly. Another point was the forward carriage of the head and the clumsy and inhuman curvature of the spine. Even the Ape-man lacked that inward sinuous curve of the back which makes the human figure so graceful. Most had their shoulders hunched clumsily, and their short forearms hung weakly at their sides. Few of them were conspicuously hairy, at least until the end of my time upon the island.

Comme dans le cas de la créature de *Frankenstein*, la description joue sur l'anamorphose, troublant les catégories de l'humain et du non humain. Si la ligne de beauté sinueuse (évoquant la courbe de Hogarth) du dos s'absente et rend les créatures disgracieuses, disproportionnées, les cuisses longilignes de l'être humain paraissent à leur tour déplacées, maladroités. Le même décalage caractérise le visage et la tête :

¹ C'est davantage l'iconicité de l'interprétation du monstre par Boris Karloff qui est aujourd'hui gravée dans les esprits, et nous rappelle la dimension mythique du récit, qui continue de se nourrir des interprétations successives du roman à l'écran.

The next most obvious deformity was in their faces, almost all of which were prognathous, malformed about the ears, with large and protuberant noses, very furry or very bristly hair, and often strangely-coloured or strangely placed eyes. None could laugh, though the Ape-man had a chattering titter. Beyond these general characters their heads had little in common; each preserved the quality of its particular species: the human mark distorted but did not hide the leopard, the ox, or the sow, or other animal or animals, from which the creature had been moulded. The voices, too, varied exceedingly. The hands were always malformed; and though some surprised me by their unexpected human appearance, almost all were deficient in the number of the digits, clumsy about the finger-nails, and lacking any tactile sensibility. (82)

De nouveau, le narrateur est frappé par la disharmonie des parties dans le corps des *Beast People* : on reconnaît qu'il s'agit ici en partie d'une réécriture de l'œuvre de Mary Shelley. L'insistance de Prendick sur la malformation crânienne de ces créatures rappelle quant à elle les photographies des physiognomonistes comme Lombroso ou Galton, qui associaient les déformations physiques des visages de malfrats à leur tempérament criminel. Enfin, on peut noter que Wells insiste sur les particularités physiques distinctives de chaque individu : si tous partagent certaines caractéristiques qui les rendent reconnaissables, ils ne forment pas pour autant une espèce homogène.

Dans *Never Let Me Go* également, chaque clone est bien différent des autres ; mais dans le roman de Kazuo Ishiguro, Kathy fait peu de cas des descriptions physiques détaillées. Elle préfère en général dresser des portraits plus impressionnistes de ses amis, et décrire leurs manières et expressions faciales, plutôt que la couleur de leur peau ou de leur chevelure, ou les traits de leur visage. À vrai dire, les objets ont souvent le droit à une description beaucoup plus précise que les personnages, comme dans cette scène où Ruth est présente mais c'est la trousse d'écolier qui est décrite :

That morning Ruth had got a chair behind a desk, and I was sitting up on its lid, with two or three others of our group perched or leaning in nearby. In fact, I think it was when I was squeezing up to let someone else in beside me that I first noticed the pencil case.

I can see the thing now like it's here in front of me. It was shiny, like a polished shoe; a deep tan colour with circled red dots drifting all over it. The zip across the top edge had a furry pom-pom to pull it. I'd almost sat on the pencil case when I'd shifted and Ruth quickly moved it out of my way. (NLMG 56)

Il est possible que Kazuo Ishiguro évite de décrire l'apparence de ses personnages afin de faciliter l'identification du lecteur au récit de Kathy ; une autre interprétation envisageable est que le récit lui-même refuse de prêter des caractéristiques physiques identitaires aux clones, afin de nous rappeler avec ironie qu'ils ont été réifiés, engendrés en série, et qu'ils

sont anonymisés par le système. Même s'ils sont tous distincts les uns des autres, ils n'ont rien de *spécial*, pour le dire autrement, rien *d'original*, dans leur apparence.

c. *La peau*

Quoique l'apparence physique à proprement parler des personnages soit inégalement décrite dans ces romans, on retrouve néanmoins à part égale dans ces trois textes un tissage thématique de la matière organique. Les trois récits insistent sur la description de la peau, à la fois contenant du corps qui assigne l'identité, et limite poreuse qui, une fois pénétrée, transpercée ou effacée, suscite chez les narrateurs – et leurs lecteurs – un effroyable sentiment de malaise. Victor compose sa créature en suturant des membres épars, tandis que chez Wells, l'homme-léopard, on l'a vu, est zébré de cicatrices sanguinolentes ; il y a quelque chose d'insoutenable dans ses yeux sans paupières, privés de lambeau de peau protecteur, évocateur des récits romains qui entourent le supplice de Regulus¹. Dans le cas de *Frankenstein* comme de *The Island of Doctor Moreau*, la peau des créatures est aussi un marqueur d'exotisme, d'orientalisme, qui fait surgir la menace raciale dans la société anglaise préromantique ou victorienne : la créature de Victor a le teint « jaune », et les lèvres « noires », M'Ling a un visage noir (M 13). Chez Wells, si le teint noir signifie l'altérité, le teint blanc préfigure une forme de prédation : Prendick insiste sur la pâleur de Moreau (79). On pourrait ajouter qu'il s'agit là sans doute d'une constante de l'écriture de Wells. Dans *The Time Machine*, les Morlocks, descendants troglodytes sanguinaires de l'espèce humaine, ont aussi la peau blanche : « solitary white, ape-like creature ² ». On peut lire la peau blanche comme un rappel gothique du cadavre animé, ou un symbole métonymique du colonialisme européen³, mais également comme une critique sociale rappelant que la misère conduit souvent à la violence (ce qui est après tout le propos de *The Time Machine*). L'œuvre de Wells trahit une fascination pour la peau qui se défait, ne semble plus contenir correctement le corps. Dans *The Invisible Man*⁴, les villageois pensent d'abord que Griffin a la peau noire, avant que le

¹ Ce consul romain fut fait prisonnier par les Carthaginois qui le torturèrent suite à son refus de négocier avec eux. Parmi les légendes rapportées, l'une des plus frappantes mentionne le supplice des paupières cousues. Les yeux condamnés à rester ouverts, il aurait été exposé et aveuglé à la lumière du soleil. Cet épisode relaté par Silius Italicus inspira le tableau de William Turner (1828), aujourd'hui exposé au Tate Britain à Londres.

² H. G. Wells, *The Time Machine* [1895] *and Other Stories*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2016, p. 65.

³ Wells affirme sa conviction anti-impérialiste selon des stratégies diverses, qui comprennent aussi la fameuse invasion de *The War of the Worlds* [1898]: H. G. Wells, *The War of the Worlds*, Londres : Penguin, 2005.

⁴ H. G. Wells, *The Invisible Man* [1897], Londres : Penguin, 2005.

contour même du corps, l'enveloppe de peau, ne s'évanouisse : « [i]t was worse than anything. Mrs Hall, standing open-mouthed and horror-struck, shrieked at what she saw, and made for the door of the house. Everyone began to move. They were prepared for scars, disfigurements, tangible horrors, but nothing! » (*Invisible Man* 37). La véritable horreur dans ce roman réside dans le fait que la peau de Griffin n'est d'aucune couleur. Ce qui est terrifiant, c'est qu'il n'y a rien là où on s'attend à voir quelque chose. Rien de plus horrifiant que cette ineffabilité de l'invisible, car on peut alors imaginer le pire. Il reste quelque chose de cette tension entre le contour et la chair, entre le visible et l'invisible, dans tous les romans du corpus.

Comme le rappelle Jack Halberstam dans *Skin Shows*¹, le monstre gothique, c'est celui qui transgresse les frontières de l'épiderme :

Skin houses the body and it is figured in Gothic as the ultimate boundary, the material that divides the inside from the outside. The vampire will puncture and mark the skin with his fangs, Mr. Hyde will covet white skin, Dorian Gray will desire his own canvas, Buffalo Bill will covet female skin, Leatherface will wear his victim's skin as a trophy and recycle his flesh as food. Slowly but surely the outside becomes the inside and the hide no longer conceals or contains, it offers itself up as text, as body, as monster. The Gothic text, whether novel or film, plays out an elaborate skin show. (Halberstam 7)

La peau, par analogie métonymique, désigne l'humain. Ce n'est pas que le monstre manque d'humanité, mais au contraire, qu'il réside du côté de l'excès de significations : trop ou trop peu charnu, dans tous les cas, il outrepassé les standards du corps humain. C'est par dimorphisme, soit de la matérialité grotesque, soit de l'intériorité excessive, que l'être monstrueux suscite l'embarras. La peau fait remonter à la surface ce que l'homme préférerait oublier de sa condition : sa mortalité, son animalité, sa vulnérabilité. Celle de la créature de Frankenstein évoque le teint d'un cadavre : « yellow », « dun », « shrivelled » (nous y reviendrons). Elle anticipe l'apparition du zombie dans la culture populaire², à la fois mort et

¹ Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham : Duke University Press, 1995.

² Le zombie est à l'origine un élément de la culture vaudou d'Afrique de l'Ouest, d'Afrique du Sud et des Antilles. Il est le résultat d'un meurtre et d'une pratique funéraire ritualisés qui réduirait la victime réanimée en escalavage en la privant de son âme. Réapproprié par le cinéma hollywoodien, il devient une figure stéréotypique de l'horreur, créature errante et abruti, au corps en décomposition, outil d'une critique sociale pour George A. Romero qui porte avec sa trilogie des mort-vivants (1968-1985) un discours féroce sur la politique militariste des États-Unis et sa société de consommation. Revenir au zombie des origines, dont la légende est parvenue en Europe depuis Blessebois (1697), n'est pas anodin non plus, car comme les créatures et les clones, il est lui-même la copie de sa vie passée, dépossédé de son propre corps et voué à mener à bien une tâche qui lui a été imposée : « [c]loning also reshapes the motif of slavery that features in the origins of the zombie and the cyborg. For a clone to live a life that has already been lived is to copy or re-enact that life in a

vivant. Les *Beast People* se distinguent des autres humains par leur pilosité excessive : ils sont constamment décrits comme « hairy » ou « furry », car comme on le verra ci-dessous, ce que leur corps transgresse, c'est séparation soi-disant incommensurable entre les règnes humain et animal. Dans les jeux des enfants de *Never Let Me Go*, la peau cesse d'être une couche protectrice et devient une simple enveloppe pour les corps surexposés des clones. Profitant de la naïveté de Tommy, qui s'est blessé au coude, un de ses camarades lui confie : « [d]on't you know? If it's right on the elbow like that, it can *unzip*. All you have to do is bend your arm quickly. Not just that actual bit, the whole elbow, it can all unzip like a bag opening up. Thought you'd know that » (NLMG 83-84). L'image de la fermeture éclair permettant d'ouvrir la peau est symbolique. Rapidement, ce qui était au départ une mauvaise blague se transforme en un jeu de groupe :

The reason I was talking about all this was because the idea of things “unzipping” carried over from Tommy’s elbow to become a running joke among us about the donations. The idea was that when the time came, you’d be able just to unzip a bit of yourself, a kidney or something would slide out, and you’d hand it over. It wasn’t something we found so funny in itself; it was more a way of putting each other off our food. You unzipped your liver, say, and dumped it on someone’s plate, that sort of thing. I remember once Gary B., who had this unbelievable appetite, coming back with a third helping of pudding, and virtually the whole table “unzipping” bits of themselves and piling it all over Gary’s bowl, while he went on determinedly stuffing himself. (NLMG 86)

Les enfants, semi-conscients de ce qui les attend, semblent utiliser l'humour et la provocation pour mettre à distance l'angoisse d'être dépossédés de leur propre organes. Il n'est pas anodin que, dans le roman, la description détaillée de la trousse avec sa fermeture éclair se substitue à celle de Ruth, nouvel indice métonymique d'une chair chosifiée et ouverte à l'effraction. Sous couvert du jeu, les enfants dramatisent la précarité de leur condition. Ce que ces images de peau écorchée leur inspirent, c'est bien le dégoût.

Quoique la peau puisse être chargée de significations visuelles, elle est avant tout un organe tactile. Pour Didier Anzieu, la tactilité de la peau en fait la métaphore idéale pour penser la contenance du psychisme¹. Par analogie avec son expérience corporelle, l'enfant pense sa peau comme l'enveloppe corporelle de sa vie intérieure :

'slavish' manner, to live an imitative life that is really a form of slavery or servitude » (Paul Sheehan, « Posthuman Bodies » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 523).

¹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Dunod, 1995.

Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. (Anzieu 61)

L'enfant fait donc la découverte première de sa subjectivité par l'intermédiaire de son corps, qui est perçu comme simple contenant. Même si la théorie d'Anzieu relève de la psychanalyse, l'auteur se soucie d'intégrer son travail dans un champ sémiotique interdisciplinaire, qui recoupe l'éthologie, avec la pulsion d'agripper chez les primates, ou encore la dermatologie, en évoquant le trouble du grattage. Il s'intéresse également au mythe, et narre le récit du châtiment de Marsyas, pendu à l'envers à un arbre et écorché vif après sa défaite lors d'une compétition musicale avec Apollon. Didier Anzieu propose des interprétations multiples du châtiment en question, qui selon lui peut évoquer tout à la fois les représentations sémiotiques d'un corps contenant, d'une peau pare-excitation, de l'enveloppe psychique, d'une perte de maîtrise, d'une pulsion de vie, d'un accomplissement sexuel, d'une communication harmonieuse, ou des pulsions masochistes. Il est tentant d'emprunter à cette lecture du mythe des éléments qui éclairent le récit des créatures de la Copie, et notamment des clones de Hailsham. Ces derniers font effectivement l'expérience d'une vie intérieure subjective riche et la stratégie narrative du roman repose sur le récit intime, quoiqu'en apparence détaché, de Kathy. Cependant cette intériorité se distingue nécessairement de leur vie corporelle. Le concept de Moi-peau évoque tout à fait cette fermeture éclair, ce « dézippage » (pour utiliser un anglicisme) au centre de leurs plaisanteries, parfaite image de la peau comme enveloppe corporelle. On retrouve donc des thèmes conjoints entre le mythe de Marsyas et *Never Let Me Go* : du corps comme enveloppe à la perte de contrôle. La pulsion de vie est présente dans le récit, puisque Tommy et Kathy nourrissent l'espoir d'obtenir un délai ou « sursis », permettant de repousser la tâche funeste du dépeçage à vif de ce corps, où l'on prélève les organes comme s'il s'agissait d'une fermeture éclair qu'on ouvre et qu'on ferme. Le triangle amoureux du roman soulève la question de l'accomplissement sexuel et relationnel possible, malgré la vulnérabilité programmatique de la peau. Enfin, le comportement de Kathy relève en partie du masochisme, puisqu'elle ne commence sa vie amoureuse et sexuelle avec Tommy qu'au moment où il est déjà dans son lit d'hôpital, prêt à mourir.

La peau est lourde de signification, ce qui fait d'elle une icône plastique idéale. Roque et Vigarello évoquent les symboles possibles du cutané dans les performances artistiques contemporaines : la peau peut être un symbole d'individualité, de singularité, de signature.

Son versant négatif est le corps fragmenté ou flouté¹. Un tel corps fragmenté apparaît aussi dans le roman de Kazuo Ishiguro, lorsque Kathy décrit les chambres d'hôpital :

The recovery rooms are small, but they're well-designed and comfortable. Everything—the walls, the floor—has been done in gleaming white tiles, which the centre keeps so clean when you first go in it's almost like entering a hall of mirrors. Of course, you don't exactly see yourself reflected back loads of times, but you almost think you do. (NLMG 17)

Cette fracture ou fractalisation virtuelle de l'image, que la paroi blanche semble démultiplier alors même qu'elle ne la reflète pas, n'est pas sans rappeler l'individualité refusée aux clones par une institution qui les instrumentalise ; mais également la stratégie narrative de Kathy, qui relève davantage de la digression par fragments que du récit linéaire. Si le corps-patchwork des créatures de Frankenstein et Moreau se prête bien entendu lui aussi aisément à une telle lecture de la subjectivité fracturée, Ishiguro lui donne un côté plus lisse, puisque la frontière entre la peau de l'original et la peau de la Copie devient plus ténue, plus difficile à discerner, et pourtant encore plus infranchissable. Le jeu sur la fermeture éclair témoigne d'un désir de recomposer l'identité en assumant la fragmentation, ce qui n'est pas sans évoquer les artistes corporels. Les artistes performeurs ne conçoivent pas seulement la peau comme frontière identitaire de l'individu, mais s'intéressent également à la manipulation de l'image de soi, à l'ère du consumérisme, de la chirurgie esthétique et, plus récemment, des influenceurs sur les réseaux sociaux. ORLAN, par exemple, a subi neuf opérations chirurgicales successives entre 1990 et 1993 et ainsi transformé radicalement son apparence.

L'artiste crée un « art charnel » qui diffère radicalement du Body Art. L'objectif n'est plus le même : ce ne sont plus les limites psychologiques et physiques qui sont en jeu mais bien plutôt l'idée de « travailler dans la chair et de mettre en jeu son image ». C'est une autre façon aussi de faire exister un « dedans » devenu « dehors ». (Roque & Vigarello 90)

On retrouve dans *Never Let Me Go* un tel renversement des perspectives sur le corps, afin de questionner ce « dedans devenu dehors », non parce que la greffe le rend visible délibérément, mais parce qu'elle conditionne et régit toute l'existence des clones, dans une société qui les produit en gommant l'individuation, pour ne voir que leurs organes. Le roman fait le récit dystopique d'un monde où les priorités sont renversées, où la bonne greffe de l'organe l'emporte sur le bien être de la personne à qui cet organe appartenait au départ, personne conçue comme inférieure, comme un simple réservoir de chair vivante.

¹ Sylvie Roques et Georges Vigarello, « La Fascination de la peau », *Communications*, 2013, vol. 92, n° 1.

Ironiquement, le corps doit être préservé et rester intact à Hailsham pour mieux être mis en pièces par la suite, comme le met en évidence le discours hygiéniste des gardiens et leur campagne de prévention du tabagisme : « 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). La portée symbolique de la peau des clones est ainsi facilitée par le jeu de significations complexes de la chair, et l'écrivain participe ainsi à la remise en question et au travail sur l'épiderme, que les artistes contemporains mettent en avant dans leur travail.

Cette fétichisation de la peau ou des éléments de contour du corps existait déjà au XIX^{ème} siècle, et notamment dans son association avec la mort. Les particuliers et les musées faisaient alors la collection de ce qu'on appelle des « points de contact », selon Kate Hill, c'est-à-dire des vestiges corporels moins sujets à la décomposition, comme les cheveux, les dents ou les os. Conserver des reliques ne relevait pas seulement du spectacle à sensation, mais aussi d'une volonté de les investir de sens pour perpétuer dans le présent le souvenir passé de la personne décédée :

The hair could produce an emotional or sensory point of contact between the viewer and the person it came from, and thus it was both subject and object, body and thing. Because hair meant memory and mourning, this meaning persisted even when the individual was historical or even unknown, and hair therefore came to mean also the collapsing of distance between now and any past, along with a sense of wanting to restore or access the past that can be captured by mourning objects.¹

Kate Hill fait par exemple le récit d'une soirée teintée d'ébriété en 1790, lors de laquelle des antiquaires ont profané le cercueil de John Milton et démantelé son squelette pour vendre des parties de son corps aux plus offrants (Hill 155). Le morcellement du corps évoque alors, pour les amateurs de points de contact, non seulement l'annihilation progressive du cadavre démantelé, mais surtout la foi en la survie spirituelle du défunt à travers ses organes. La corporéité excessive des créatures témoigne de ce double effet fétichiste de spiritualisation de la matière organique comme signe mémoriel, et de sa réification comme signe mortifère. La créature se trouve précisément, et dans sa chair même, au point de contact d'un passé inaccessible et d'un avenir impossible. La créature de Frankenstein ne sait rien de sa vie antérieure, ou plutôt de la vie des individus humains et animaux dont elle revêt la chair, et il en va de même des *Beast People*, tandis que Kathy et ses amis sont hantés par leurs *possibles*

¹ Kate Hill, « Collecting and the Body in Late-Victorian and Edwardian Museums » dans Katharina Boehm (dir), *Bodies and Things in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Springer Nature., 2013, p. 164.

donneurs génétiques sans jamais parvenir à les rencontrer. En même temps, ces créatures appartiennent à un monde funèbre, soit parce qu'elles sont meurtrières ou prédatrices et sèment la mort autour d'elles, soit parce qu'elles sont réduites à une existence pacifique, résignée mais abjecte. Enfin, on l'a vu, leur corps est envisagé sous le mode du blason, dans une appréciation discrète et ponctuelle de chaque membre et chaque organe : mais la continuité de la vie leur est niée. Si la vie semble foisonnante sur l'île de Moreau, ce n'est que pour mieux rappeler au lecteur qu'elle est indissociable de la violence et de la mort.

3. *Le corps en souffrance*

a. *La douleur*

La peau renvoie à un autre thème corporel central des romans, celui du corps malmené : torturé, souffrant, blessé. Moreau, mais également Victor Frankenstein, torturent des animaux au nom de la science : « I [...] tortured the living animals to animate the lifeless clay » (F 33). Dans *Never Let Me Go*, les clones sont progressivement mutilés, leurs organes pillés. Tous les romans mettent ainsi en scène le questionnement éthique de leurs auteurs. Wells explicitera d'ailleurs son engagement contre la vivisection et les mutilations humaines dans *The Rights of Man*, publié en 1940. L'expérimentation animale est aussi évoquée dans *The Invisible Man*, où Griffin raconte qu'il a d'abord pris un chat pour cobaye :

She was bandaged and clamped, of course, – so I had her safe; but she woke while she was still misty, and miaowed dismally, and someone came knocking. It was an old woman from downstairs, who suspected me of vivisection [...] (*Invisible Man* 96).

L'opération suscite les cris de la victime, remettant en question le principe cartésien qui nie la sensibilité de l'animal, censé être purement mécanique. C'est surtout sur l'île du Docteur Moreau que le hurlement de douleur rapproche, dans leur sensibilité partagée, l'homme de l'animal. « It was a human being in torment » (M 50), s'exclame Prendick lorsqu'il entend les cris du puma. « The crying of the puma », titre du chapitre 8, devient « the crying of the man » au chapitre 10. L'animal devient humain à travers le supplice, ce qui explique que Prendick soit incapable de reconnaître le spectacle qu'il a devant les yeux la première fois qu'il surprend les exactions de Moreau : « I saw something bound painfully upon a

framework, scarred, red and bandaged » (M 55). Dans l'expérience de la torture, l'homme et l'animal deviennent un amas de chair, une chose : « something », « a filthy mass » (F 103).

La torture absolue, selon Elaine Scarry, c'est l'accomplissement par le bourreau d'une déshumanisation du corps de la victime telle que cette dernière est réduite à un amas de chair, c'est-à-dire à un état de vulnérabilité suprême. C'est ce qu'elle nomme le rêve d'une non-réciprocité radicale (« the torturer's dream of absolute nonreciprocity »), à savoir : « the dream that one will be oneself exempt from the condition of being embodied while one's opponent will be kept in a state of radical embodiment by its awareness that it is at any moment deeply woundable ¹ ». Joanna Bourke, lectrice d'Elaine Scarry, revient sur cette idée de déshumanisation des victimes, et considère que la douleur est un événement qui modifie radicalement, ou renouvelle, la subjectivité de la personne souffrante :

By designating pain as a 'type of event' (I will get to what I mean by 'type of event' in a moment), I mean that it is one of those recurring occurrences that we regularly experience and witness that participates in the constitution of our sense of self and other. An event is designated 'pain' if it is identified as such by the person claiming that kind of consciousness. Being-in-pain requires an individual to give significance to this particular 'type of' being.²

Il faut donc que le récit mette en scène, ou éveille chez le lecteur, cette prise de conscience du corps souffrant. C'est cette expérience de la douleur qui crée un affect, et rend les récits de la créature et de Kathy, et les témoignages de Prendick et Walton, à la fois singuliers et touchants.

Les récits de la Copie font émerger une certaine forme d'intersubjectivité de cette expérience de la souffrance, qui repose souvent sur l'empathie entre le récit ou le cri de la Copie et celui/celle qui l'entend, un autre personnage qui sert de médiateur pour le lecteur : « I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on » (F 160) ; « [t]he crying sounded even louder out of door. It was as if all the pain in the world had found a voice » (M 38) ; « with the drugs and the pain and the exhaustion, the line would blur between what were my memories and what were his » (NLMG 5). Joanna Bourke mentionne la propension d'une expérience partagée de la douleur à fonder une communauté, évoquant la façon dont la maladie autrefois se retranchait moins derrière les

¹ Elaine Scarry, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, Oxford : Oxford University Press, 1987, p. 80.

² Joanna Bourke, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 5.

murs aveugles des hôpitaux, même si cette mise en commun de la douleur comportait aussi son lot de pression sur le patient :

The fundamental social nature of pain should not surprise us [...]. [P]eople-in-pain live out their misery within shared arenas, including domestic homes and public hospitals, clinics and hospices, workplaces and workhouses. The intimacy of pain was more prominent in earlier periods where high levels of illness, coupled with the fact that most medical care took place in domestic environments, greatly augmented the number of potential witnesses to other people's distress as well as increasing the likelihood that those witnesses would be people to whom the sufferer had close ties. This closeness intensified pressure on the person-in-pain to comport herself according to an approved script. (Bourke 48)

Ce sentiment d'appartenance au groupe des souffrants se manifeste chez Wells par les rites des hommes-bêtes, réunis dans l'autre volcanique pour honorer Moreau, devenu leur dieu. Les paroles scandées en son honneur évoquent en partie l'expérience commune de la souffrance : « *His is the House of Pain [...] His is the Hand that wounds* ».

Dans le roman de Kazuo Ishiguro, l'expérience commune des *donors* exclut temporairement Kathy du cercle des autres victimes : « I'd feel a similar little prickle of resentment each time he told me I didn't understand something or other because I wasn't yet a donor » (NLMG 272). Elle est pourtant, en tant que "carer", vouée à voir le corps découpé et mutilé de ceux dont elle s'occupe, qu'elle accompagne. Comme le mentionne Peter Fifield¹, la douleur, qui n'est jamais seulement neurologique mais toujours aussi constituée par le langage lui-même, peut tout autant causer l'attachement que la rupture et l'isolement. Cet isolement redouble d'ailleurs la peine physique : la créature de *Frankenstein* est contrainte à la solitude, car, contrairement aux hommes-bêtes, elle reste seule, son créateur ayant refusé de lui fabriquer une compagne ; si Hailsham offrait une forme dévoyée de communauté, Kathy est à l'âge adulte privée de Tommy.

La douleur et la blessure fonctionnent donc sous une forme littérale et sous une forme métaphorique. La plaie peut rappeler la fragilité organique du blessé, elle peut représenter une matérialisation du traumatisme psychologique, ou une forme de vulnérabilité face au monde. « Vulnérabilité » est d'ailleurs dérivée de « *vulnus* », la blessure, en latin. Les créatures issues de la Copie sont toutes blessées à un moment ou un autre du récit. La créature de *Frankenstein*

¹ Ainsi, commentant *La Mort d'Ivan Ilitch*, Peter Fifield exprime la double polarité de la souffrance: « [the presentation of pain] can, for example, carry connotations of intimacy, revelation and a radical, untameable alterity » (Peter Fifield, « The Body, Pain and Violence » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, 126)).

reçoit un coup de fusil à l'épaule après avoir sauvé une jeune fille de la noyade : « This was then the reward of my benevolence! I had saved a human being from destruction, and, as a recompence, I now writhed under the miserable pain of a wound, which shattered the flesh and bone » (F 99). Dans *The Island of Doctor Moreau*, Prendick surprend bien sûr le corps blessé du puma. La plaie revêt chez Wells, comme chez les Victoriens en général, un autre sens particulier : elle signifie la trace de la bestialité, « the unmistakable mark of the beast » (M 42). Prendick est lui-même blessé au bras à la fin du roman, il devient « the Man with the Bound Arm » (F 120), et annonce dans la même page « my arm ached in its bandages » et « I became one among the Beast People in the Island of Doctor Moreau » (M 118). La blessure, née du contact avec l'autre, est d'ailleurs toujours symbolique et trahit la hantise de la contamination qui parcourt la littérature de fin de siècle. « The Mark of the Beast » est aussi le titre d'une nouvelle de Rudyard Kipling, où le personnage central, après avoir profané une statue du Dieu Hanuman est marqué par un lépreux, et se transforme progressivement en bête sauvage. Dans *Dracula*, Van Helsing baptise Mina, qui a été infectée par le vampire. Le contact avec l'eau bénite brûle la peau de la jeune femme, et cette marque devient là aussi la marque de son inhumanité et le souvenir persistant de la menace vampirique : « [i]n the midst of my thought my eye fell on the red scar on my poor darling's white forehead. Whilst that lasts, there can be no disbelief ¹ ». Pour Prendick aussi, la marque abjecte signe le contact avec l'altérité (j'y reviendrai).

Si elle est moins liée à la peur de la contamination, la blessure reste un motif récurrent dans l'œuvre de Kazuo Ishiguro. Les enfants de *Never Let Me Go*, nous l'avons vu, s'imaginent capables de dézipper leur peau. Là encore, le roman d'Ishiguro évoque un réseau d'autres textes antérieurs. Le narrateur de *When We Were Orphans* et son ami Akira imaginent que Lieng Tien, le domestique chinois qui les terrorise, sectionne les mains de ses ennemis et les transforme en araignées. Brodsky, le chef d'orchestre démodé de *The Unconsoled*, se fait renverser par une voiture et doit se faire amputer... d'une jambe de bois. Dans *The Buried Giant*, Edwin reçoit d'un ogre une blessure enchantée qui le lie à la fois au souvenir de sa mère et au dragon qui hante le royaume, Querig. Le premier mentor d'Edwin, Steffa, est amputé d'une jambe ; son second guide, Wistan, est blessé par les soldats de Brennus. Chez Ishiguro, la plaie évoque bien sûr avant tout la marque d'un passé douloureux :

¹ Bram Stoker, *Dracula* [1897], New York : Norton, 1997, p. 274. On reviendra dans le chapitre suivant sur la valeur symbolique de la marque.

« [t]hese old wounds », confie Brodsky, « [t]hey stay the same for years ¹ ». À ce titre, la blessure peut aussi être collective, c'est-à-dire l'héritage d'un sombre passé historique : « [b]y what strange skill did your great king heal the scars of war in these lands that a traveller can see barely a mark or shadow left of them today? ² », s'enquiert Axl, le protagoniste de *The Buried Giant* (Buried Giant 127). La marque d'Edwin, comme dans le cas précédemment évoqué de la marque bestiale, est un symbole de déliquescence identitaire puisqu'elle transforme profondément le blessé, affecte sa personnalité et ses motivations, ainsi que le révèle Wistan.

That's no ogre's bite the boy carries. It's a dragon gave him that wound. I saw it right away when yesterday that soldier raised his shirt. Who knows how he met with a dragon, but a dragon's bite it is, and now the desire will be rising in his blood to seek congress with a she-dragon. (*Buried Giant* 199)

C'est précisément parce que la blessure expose à une telle contamination de l'extérieur que les jeunes clones évoluent dans un environnement si aseptisé. La seule plaie évoquée par Kathy est celle de Tommy que nous avons mentionnée plus tôt. Elle est d'ailleurs décrite non comme la marque d'une agression, mais comme le signe d'une régénération cellulaire : « [y]ou could see bits of skin starting to bond, and soft red bits peeping up from underneath » (NLMG 83). Paradoxalement, comme l'indique la suite de ce passage, c'est-à-dire l'épisode du dézippage, la santé des clones n'est pas la leur. Le dispositif sanitaire préfigure l'opération de pillage d'organes. C'est le corps entier des clones qui est exposé au ravage et constitue à cet égard une plaie intégrale.

Enfin, selon Jean-Luc Nancy, la plaie, comme l'esprit, dévalue les possibilités du corps : « [l]'esprit concentre ce que la plaie saigne : dans l'un et l'autre cas, le corps s'affaisse, plus et moins que mort, privé de sa juste mesure de mort, fouillé, souillé, supplicié » (Nancy 68). Les récits de la Copie, mettant en scène des êtres créés à l'image de l'homme et au corps meurtri, interrogent doublement les frontières identitaires de l'humain, à la fois dans son intégrité (plaie), et dans sa spécificité (esprit). Ces représentations organiques suggèrent qu'il y a dans le corps humain façonné ou dupliqué³ quelque chose d'aberrant ou d'inhumain.

¹ Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled*, Londres : Faber, 2013, p. 309.

² Kazuo Ishiguro, *The Buried Giant*, Londres : Faber, 2016, p. 127.

³ Et donc, par extension, de l'humain : nous y reviendrons.

b. *Morbidité du corps*

Si la chair de ces êtres est bien vivante, elle reste instable, vouée à l'effraction et/ou à la disparition. La mort est omniprésente dans *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go*. La structure enchâssée qu'on retrouve dans *Frankenstein*, et dans une certaine mesure dans *The Island of Doctor Moreau*, est une caractéristique de la tradition gothique, qui relève à la fois de la gestation et de la mise en bière¹. Dans le roman de Mary Shelley, le statut de la créature, à la frontière entre la vie et la mort, vient contaminer tout le roman. La mort ne touche pas que la créature, car la créature est elle-même mortifère. L'entourage de Victor est progressivement assassiné – directement ou indirectement – par la créature : William, le frère cadet du protagoniste, Henry Clerval, son meilleur ami, et Elizabeth, sa fiancée, se font étrangler ; Alphonse Frankenstein, le père du personnage éponyme, meurt de chagrin, tandis que Justine Moritz, la fidèle domestique, est condamnée pour la mort de William. Victor expire après des mois de chagrin et d'épuisement, puis la créature décide de mettre fin à ses jours en s'immolant dans le grand nord – cette promesse faite à Walton ne sera pas actée par le récit puisque le narrateur n'est pas témoin du bûcher funéraire en question. Le roman s'achève sombrement sur cette phrase : « [h]e was soon borne away by the waves, and lost in darkness and distance » (F 161). « Borne » s'inverse par homophonie en « borne away », l'effacement. Ici nul ou presque² ne survit : la créature sème derrière elle la mort et la destruction, et poursuit de sa malédiction le cercle domestique de son créateur. Chez Wells, Moreau³ trouve la mort en luttant avec l'une de ses créations, la femme-puma. L'homme léopard, devenu carnassier et dangereux, est abattu par Montgomery, qui espère lui éviter ainsi de se faire torturer davantage par Moreau. Montgomery trouve la mort sur la plage, aux cotés de M'Ling et du Diseur de loi, après avoir incité les hommes-bêtes à s'enivrer avec lui. On peut d'ailleurs douter de la longévité des corps modifiés par Moreau. La mort est la conséquence inévitable de la violence, dont le milieu naturel n'est plus le foyer mais le cadre insulaire – cela fait bien sûr écho au propos darwinien de l'auteur. Dans *Never Let Me Go*, seuls les clones trouvent la mort, tandis que les humains – Miss Lucy ou Miss Geraldine par exemple – disparaissent simplement du récit : à cet égard Kazuo Ishiguro

¹ Cette double métaphore concernant la structure de *Frankenstein* figure chez Jean-Jacques Lecercle (1988), et dans Marc A. Rubenstein, « "My Accursed Origin" », 1976, *op. cit.*, p. 172.

² Seul le frère cadet de la fratrie Frankenstein, Ernest, semble échapper à la mort : son destin reste incertain faute d'être évoqué par Victor – il est mentionné une dernière fois avant l'épisode de la mort d'Alphonse : « my father and Ernest yet lived » (F 142).

³ Notons l'effet de paronomase de ce choix onomastique : « Moreau » est pour ses créatures le maître de la mort.

se détache du roman de Mary Shelley, et la longévité humaine fait discrètement horreur, puisqu'elle se bâtit sur le sacrifice des clones.

Dans les trois romans, le narrateur (ou la narratrice) est bien sûr un survivant, c'est bien ce qui lui permet de raconter son histoire. Pourtant il est entaché par la mort, ébranlé par les événements qu'il a vécus. Walton renonce à ses ambitions, submergé par la mélancolie. Il ne trouve de réconfort qu'à la perspective de rejoindre sa sœur : « [m]y tears flow ; my mind is overshadowed by a cloud of disappointment. But I journey towards England, and I may there find consolation » (F 157). Le roman s'achève sur le discours rapporté de la créature, de telle sorte que le lecteur reste dans l'incertitude quant à la réaction de Walton ou même à son arrivée à bon port. Prendick parvient bien à rentrer à Londres, mais demeure hanté par les crimes de Moreau : « they say that terror is a disease, and anyhow I can witness that for several years now, a restless fear has dwelt in my mind » (M 130). Enfin, quoique Kathy soit encore en vie et en bonne santé au moment où elle partage son récit, elle laisse planer en point d'orgue une allusion à sa mort prochaine : « [b]y the end of the year, I won't be driving around like this anymore » (NLMG 281).

Ce roman de la Copie est singulier puisque Kathy veut conjurer l'expérience de la mort, la banaliser pour ainsi dire en la présentant comme faisant partie intégrale du récit, de la société, de la vie¹. Comme le suggère Vladimir Jankélévitch, la mort n'est pas tant le contraire de la vie que son envers :

Normale et pathologique à la fois, la mortalité est la maladie de toutes les maladies, la maladie des malades comme la maladie des bien-portants, la maladie de ceux qui « ont quelque chose » et la maladie de ceux qui n'ont rien et n'ont mal nulle part, la maladie de ceux qui mourront à trente ans et la maladie de ceux qui mourront de vieillesse à quatre-vingt-dix ans ; la mort est la maladie de la santé.²

Il rappelle ainsi que la mort n'est pas seulement l'aboutissement de la vie, mais une expérience tissée dans le vivant lui-même. C'est également le constat que fait Jean-Luc Nancy dans son ouvrage consacré à la philosophie du corps : « toute sa vie, le corps est aussi un corps mort, le corps d'un mort, de ce mort que je suis vivant. Mort ou vif, ni mort, ni vif, je suis l'ouverture, la tombe ou la bouche, l'une dans l'autre » (Nancy 17). Le corps liminal et hybride des créatures métaphorise ainsi cette condition d'être-pour-la-mort.

¹ C'est pourquoi *Never Let Me Go* est le prolongement logique des précédents romans de Kazuo Ishiguro, figurant l'expérience passée comme une dépouille dont il faut faire un deuil impossible, et en voilant l'enjeu des compromissions, pour le majordome qui a copié Lord Darlington, un maître dont il n'a pas su voir les failles (*The Remains of the Day*), ou encore en présentant la vie comme une course contre la montre parsemée de ruptures, deuils et déceptions professionnelles (*The Unconsoled*).

² Vladimir Jankélévitch, *La Mort* [1966], Paris : Flammarion, 2017, p. 87.

Il est significatif que les romans soient hantés par le spectre de la maladie, à laquelle la créature est censée apporter un antidote. Ainsi, même si dans *Frankenstein*, c'est le meurtre qui marque sans doute le lecteur, la mort naturelle et l'exécution pénale pèsent tout aussi lourdement dans l'histoire. Le premier décès évoqué est celui de Caroline Beaufort, la mère de Victor, atteinte de scarlatine, première expérience du deuil : « it is so long before the mind can persuade itself that she [...] can have departed forever » (F 25). La mélancolie, quant à elle, cause la mort du père et du fils Frankenstein. Enfin, l'exécution de Justine, décidée par la cour pénale suisse, rappelle que la société est elle-même malsaine et corrompue lorsqu'elle condamne ses citoyens les plus modestes, tandis que Victor, accusé de la mort de Clerval, échappe au procès public et à la menace de la peine de mort, avant de disparaître dans l'arctique. Notons que depuis le début, le postulat de départ de Victor, celui qui rend possible ses recherches, est précisément l'intrication de la mort et de la vie : « to examine the causes of life, we must first have recourse to death » (F 31).

La créature de *Frankenstein* ne joue donc pas un simple rôle de « villain » ou de meurtrier, elle est le symptôme du lien inextricable entre l'humain et la mort, et c'est aussi pour cela qu'elle est composée de *disjecta membra*. La présence de la mort dans la vie, c'est ce que le cadavre rend manifeste ; or ce cadavre fait du corps humain une « machine morte » tombée en panne, un « monstre que tout vivant ne pourra manquer de devenir » (Thomas 2000, 472). Louis-Vincent Thomas, qui se décrit lui-même comme un ethnothanatologue, rappelle que dans la plupart des sociétés humaines, le pourrissement du corps est considéré comme un danger¹. Dans les sociétés occidentales, chaque mort est vécue comme un scandale, comme un meurtre qui appelle réparation. Ce tabou corporel que véhicule le cadavre suscite sur le plan psychique un sentiment d'abjection, comme le rappelle Julia Kristeva :

¹ Louis-Vincent Thomas, *Les chairs de la mort : Corps, mort, Afrique*, Paris : Sanofi-Synthélabo, 2000.

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux [...] La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite ? Cet ailleurs que j'imagine au-delà du présent, ou que j'hallucine pour pouvoir, dans un présent, vous parler, vous penser, est maintenant ici, jeté, abjecté, dans « mon » monde. Dépourvu de monde, donc, je *m'évanouis*. Dans cette chose insistante, crue, insolente sous le plein soleil de la salle de morgue bondée d'adolescents égarés, dans cette chose qui ne démarque plus et donc ne signifie plus rien, je contemple l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites : évanouissement. Le cadavre — vu sans Dieu et hors de la science — est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.¹

C'est l'appréhension de ce double scandale – la mort et la décomposition – qui anime la passion du jeune Victor : « I thought that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time [...] renew life where death had apparently devoted the body to corruption » (F 33). Lorsque le créateur compose sa créature, c'est pour lutter contre la décomposition de la chair, mais aussi la décomposition de l'esprit. « Compose yourself » (F 40) : c'est là le conseil d'ami qu'intime Clerval à Victor lorsqu'il s'inquiète pour sa santé. Le cauchemar que fait Victor après avoir animé sa créature est celui du corps pourri de la femme aimée, la mère/fiancée :

I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. (F 36)

La menace de la décomposition, c'est la crainte d'un corps mal composé, voué à la souillure, soit après la mort (comme dans le rêve de Frankenstein) ; soit durant la vie, comme dans le cas du monstre cousu de pièces de cadavres, ou des clones. Chez Ishiguro, Ruth suggère que les donneurs génétiques avec lesquels ils partagent leur ADN sont des miséreux, le rebut de la société (*trash*) (NLMG 164). Si la mort inquiète, c'est peut-être encore plus la menace de la fragmentation qui hante le corpus. L'intégrité du corps est en tout cas régulièrement menacée : lorsque Prendick et Montgomery retrouvent le corps de Moreau, ils découvrent que sa main a été arrachée (M 105) ; les pensionnaires de Hailsham se racontent des histoires d'enfants mutilés : « [o]nce, not so long before we all got to Hailsham, a boy had

¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil, 1980, pp. 11-12.

had a big row with his friends and run off beyond the Hailsham boundaries. His body had been found two days later, up in those woods, tied to a tree with the hands and feet chopped off » (NLMG 50). La mort est encore plus abominable si le corps est découpé. Il peut d'ailleurs l'être sur le vif, plutôt que *post-mortem*.

La créature est donc un être de chair et de peau, entre l'humain et l'animal, en lisière de vie et de mort, toujours menacé d'effraction, de découpage. Les créatures peuvent-elles donc penser ce corps névralgique, se l'approprier et en faire une source d'individuation ? Se pose alors la question du statut de la créature, qui contrevient par définition aux normes sociales, telles que les définit Bernard Andrieu : « l'étranger nous fait peur. Nous demeurons attachés à un corps naturel, d'origine, sans altération, comme si cette virginité conditionnait notre degré d'acceptation sociale des autres dans nos normes culturelles » (Andrieu 2007). L'altérité est-elle constitutive d'un corps voué au statut d'anomalie ?

Chapitre 5

L'humain à l'épreuve de l'altérité

L'expérience scientifique mise en scène dans les romans du corpus, démiurgique pour Victor Frankenstein ou le docteur Moreau, puis glaçante, parce que déjà banalisée et maintenant invisible, dans *Never Let Me Go*, problématise les limites de l'être. Le lecteur est confronté au corps composite de la créature de Victor, aux corps hybrides, mi-hommes mi-bêtes, sur l'île du docteur Moreau, ou à un corps reproduit à l'identique (le clone) et qui pourtant n'est jamais l'égal de l'original chez Ishiguro. Si, comme on vient de le voir, la créature incarne dans son corps l'anomalie, il convient d'interroger maintenant non seulement l'écart anatomique, mais aussi les effets biosubjectifs de cette altération ou transcorporation. Pour le lecteur, comme pour les personnages de la diégèse, la Copie est à la fois singulière et incomplète, perdue entre le un et le deux, l'original et le simulacre. On va donc voir comment, dans tous les cas, le corps et l'esprit pris dans une logique sérielle peinent à accéder à l'unité. Le rapport à l'autre suscite alors un double malaise, celui de la créature et celui de ceux qui la voient, pris dans les rets de l'inquiétante étrangeté.

1. Le monstre : entre l'excès et le manque

a. Des corps en surnombre

Dès le départ, en effet, les Copies sont des créatures excédentaires. La Copie, c'est le monstre dans tout son excès d'être, qui s'envisage différemment, nous l'avons vu, selon le contexte scientifique de son époque. Le monstre, comme le rappelle Pierre Jourde, se caractérise par son impossible réduction ontologique à l'unité :

Ce qui est en question dans le monstre, c'est le Un. Comme si le Un ne se suffisait pas, ne tenait pas tout seul, devait s'étendre, ou au contraire, s'étonnant de lui-même, tendait à se réduire. Le monstre est l'un et l'autre, le même et pas le même. D'où le paradoxe de toute monstruosité : le monstre représente certes une singularité et une exception, mais cette exception tient à l'impossibilité de réaliser le Un, ce caractère unique qui constitue chaque individu et en même temps l'inscrit dans la norme. Le monstre manque de quelque chose, ou il a quelque chose en trop pour s'en tenir à Un. Ou bien encore, il se tord, même ses membres sont dans un désordre où s'égaré le sens, le principe de leur association. Un être dont la monstruosité consiste à avoir un œil à la place du sexe compte le même nombre d'élément qu'un être normal, mais ce seul déplacement défigure l'unité qui mes rassemblait. Le nombre apparaît dans l'assemblage hétéroclite. Bref, le monstre se trouve du côté de la quantité, contre la qualité. (Jourde 2008, 235-236)

Comme ce monstre qui n'est jamais Un, la Copie relève du paradoxe : à la fois engeance et produit d'une imitation, de l'assemblage au clonage, la Copie est susceptible d'être démultipliée à l'infini. Elle a ceci de monstrueux qu'elle renégocie toujours le principe d'unité identitaire. En effet, la Copie soulève d'emblée la question de la duplication, c'est-à-dire de la projection qui fait passer de l'un à l'autre, mais aussi potentiellement de la production en surnombre. L'angoisse identitaire latente dans ces récits est fondée sur la contradiction ontologique des créatures, qui sont à la fois uniques, dans leur expérience individuelle, et multiples, étant donnée la fragmentation identitaire dont elles sont issues¹. Une première forme d'aliénation serait donc liée à l'instabilité de l'Un, de l'unité, à la fois impossible et toujours une forme de prison.

b. La série incomplète

On peut envisager cet excès sous l'angle matériel, en considérant la Copie dans la perspective de la réification. À l'instar du concept de collection décrit par Jean Baudrillard (1968), la création de la Copie est mue par le manque, et donc l'absence d'un objet final, puisque la réplication sérielle peut en théorie se prolonger à l'infini. L'objet de collection vaut en effet selon Baudrillard pour ce qu'il renvoie de lui-même au sujet, qui reste toujours de l'ordre de l'incomplétude, et non de la possession :

¹ Chez les *Beast People*, on constate même au niveau lexical une forme d'excès linguistique dans cette apposition oxymoriques des deux noms qui relève du « monstre de langue » mentionné par Jean-Jacques Lecercle (Jean-Jacques Lecercle, *La Violence du langage* [1990], Paris : Presses Universitaires de France, 1996). Il est impossible de décider si les créatures sont des bêtes ou des hommes, et leur dénomination elle-même rend poreuses les catégories ontologiques.

Il faut se demander si la collection est faite pour être achevée, et si le manque n'y joue pas un rôle essentiel, positif d'ailleurs, car le manque est ce par quoi le sujet se ressaisit objectivement : alors que la présence de l'objet final signifierait au fond la mort du sujet, l'absence de ce terme lui permet de jouer seulement sa propre mort en la figurant dans un objet, c'est-à-dire de la conjurer. Ce manque est vécu comme souffrance mais il est aussi la rupture qui permet d'échapper à l'achèvement de la collection qui signifierait l'élimination définitive de la réalité.¹
(Baudrillard 1968, 130)

L'absence de l'objet final est censée permettre de conjurer la mort ; cette représentation imaginaire de l'objet final, et donc idéal, est en fait une projection narcissique du sujet, qui se vit à travers ses objets dans un mode discontinu. Le processus de création artificielle, comme celui de la production en série, dévie nécessairement d'un modèle qui ne peut jamais être réalisé, de telle sorte que l'objet ou la créature s'avèrent toujours insatisfaisants aux yeux du créateur. Ainsi, le docteur Moreau ne cesse de peupler son île, éternellement insatisfait de sa collection de monstres. De même, issue de pièces détachées, et fondée sur le modèle humain, la créature de Frankenstein peut être potentiellement reproduite, comme en témoigne l'ébauche d'un montage au féminin, mais, en dépit de la perfection des pièces qui la composent, elle s'avère lacunaire, insatisfaisante, dès le moment où elle prend vie. Les clones d'Ishiguro composent quant à eux un réservoir, une collection de pièces vivantes, que le reste de l'humanité peut venir piller selon ses besoins ; le clone n'est qu'un moyen, il n'accède jamais au statut d'objet final qu'est le corps réparé.

Tissu d'organes et de pièces ou morceaux, la Copie est au corps ce que la collection est à l'objet, et tend vers l'accumulation d'être, en mettant à mal le principe même d'unicité ou de subjectivité. Elle laisse planer l'inquiétude d'une possible série à venir, jamais réalisée. Ce n'est pas tant la sérialité de la Copie qui représente une menace, que le fait que cette sérialité soit latente. Ce sont les possibles qui déterminent les créatures et qui sont responsables des mauvais traitements qu'elles subissent, dans une bien plus grande mesure que les actes dont elles sont coupables. C'est parce que la créature pourrait engendrer une nouvelle race que Frankenstein se rétracte, et non à cause des crimes qu'elle a effectivement commis. C'est cette inquiétude qui pousse Victor à anéantir la créature femelle, par peur qu'elle ne se reproduise, et c'est encore cette inquiétude qui justifie l'infertilité programmée des clones de Hailsham.

¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, 2016, p. 130.

c. *Un agent pathogène ?*

On peut aussi envisager cet excès sous l'angle non seulement matériel, mais aussi pathogène. La crainte, ici, est à la fois sérielle et virale. Parce que la Copie n'est pas simplement duale mais exprime la menace d'une réplique à l'infini, elle réveille aussi le fantasme de la contagion ou de la contamination, car l'altérité pourrait se propager et triompher : « [l]e normal, en matière biologique, ce n'est pas tant la forme ancienne que la forme nouvelle, si elle trouve les conditions d'existence dans lesquelles elle paraîtra normative, c'est-à-dire déclassant toutes les formes passées, dépassées et peut-être bientôt trépassées » (Canguilhem 120). Ainsi, le narrateur de *The Island of Doctor Moreau*, quoiqu'humain lui-même, finit par se retrouver menacé à son tour du même trouble que les créatures de Moreau, c'est-à-dire pris dans une indétermination ontologique, une irrémédiable hybridité. Comme elles, le narrateur est finalement confronté à sa propre animalité, et, à son tour, duplique cette hantise en projetant la menace de régression vers l'animalité sur ses concitoyens, comme si l'enveloppe, la peau de l'humain pouvait désormais toujours se déchirer et révéler l'animal :

I may have caught something of the natural wildness of my companions.
They say that terror is a disease, and anyhow I can witness that for several years now a restless fear has dwelt in my mind, such a restless fear as a half-tamed lion cub may feel. My trouble took the strangest form. I could not persuade myself that the men and women I met were not also another Beast People, animals half wrought into the outward image of human souls; and that they would presently begin to revert, to show first this bestial mark and then that. (M 130)

Le texte joue sur l'oxymore, tissant l'animal et l'humain (« animals half wrought into the outward image of human souls ») ; simultanément, on évolue dans cette partie finale du roman vers un discours scientifique, non plus de la pratique clinique (que nous étudierons au chapitre suivant), mais du risque infectieux. Non seulement Prendick redoute que l'objet de sa terreur se répande parmi la population civilisée de Londres, mais de plus il formule ses inquiétudes sous une forme hypothétique et modalisée (« I may » ou « they would »). La maladie est d'autant plus terrifiante que sa portée épidémique est toujours possible mais incertaine.

Ce qui distingue cependant le motif de la Copie de celui de la contagion, c'est qu'en fait elle ne se démultiplie jamais : l'angoisse de voir la Copie se reproduire, qui hante les autres personnages, ne semble jamais fondée. La Copie, comme le double, ne compte donc que jusqu'à deux, du même à l'autre ; cependant, contrairement au double, elle laisse planer

l'inquiétude d'une possible série à venir, jamais réalisée. C'est cette inquiétude qui pousse Victor Frankenstein à anéantir la créature femelle, de peur qu'elle ne se reproduise, et c'est encore cette inquiétude qui justifie l'infertilité programmée des clones de Hailsham. Ce qui signe véritablement à la fois la faille biologique et la dimension pathologique de la créature, ce n'est pas sa déviation à l'égard de la norme humaine, mais son incapacité programmée à se reproduire. On pourrait dire que, tout en étant incapable d'accéder à l'unité, à l'unicité, la créature reste prisonnière du chiffre un, n'accède jamais à l'autre.

d. *L'exclusion*

La créature est ainsi privée du lien à l'autre, à travers l'absence de descendance, de famille ou même d'un capital culturel solide, permettant l'échange.

i. La stérilité

Le roman de la Copie se distingue ici de textes dont il est proche, qui utilisent la chirurgie pour tailler dans la chair et transformer un corps en femme idéale ; on songe à *The Life and Loves of a She-Devil*, de Fay Weldon (où la protagoniste modifie radicalement son corps pour copier la femme dont son mari s'est entiché) ; ou à la réécriture de *Frankenstein* que propose Angela Carter, *The Passion of New Eve*¹. Ce roman dystopique de Carter met en évidence l'artificialité de la reproduction, l'arbitraire de la sexualité et l'obscénité de l'incarnation. Le narrateur, Evelyn, devient une femme, sous le scalpel de la Cybèle, ainsi décrite :

Beulah is a profane place. It is a crucible; It is the home of the woman who calls herself the Great Parricide, also glories in the title of Grand Emasculator; ecstasy their only anaesthetic, the priests of Cybele sheared off their parts to exalt her, ran bleeding, psalmodising, crazed through the streets. This woman has many names but her daughters call her Mother. Mother has made herself into an incarnated deity; she has quite transformed her flesh, she has undergone a painful metamorphosis of the entire body and become the abstraction of a natural principle. (Carter 46)

Cybèle est ainsi nommée en référence à la déesse mère d'Anatolie, que les Romains se sont appropriés après les Grecs, et qu'ils nomment *Magna Mater*. Un lecteur francophone peut aussi lire dans ce nom un hommage à la création, à la séduction et à la sexualité : ses prêtresses sont « si belles », même dans leur excès carnavalesque. Le lecteur de *Frankenstein* reconnaît là le travestissement sexuel du scientifique imaginé par Mary Shelley : Mother,

¹ Angela Carter, *The Passion of New Eve*, Londres : Virago Press, 2006.

déesse factice et monstrueuse, fait la synthèse de la science et des représentations néo-païennes de la fertilité. Le roman d'Angela Carter renverse ici le paradigme de *Frankenstein*, puisque dans cette célébration du corps maternel, c'est la Mère monstrueuse qui opère en laboratoire le processus qui scinde Evelyn en Eve, porteuse d'un enfant symbolique. Si *The Passion of the New Eve* conserve la thématique de la parenté post-sexuelle, qui est un élément central dans les textes du corpus, le façonnement du corps en son double trans-genre relève d'une autre problématique, notamment parce que le roman se clôt sur l'image de cette nouvelle Eve enceinte.

Les récits de la Copie qui nous intéressent mettent en effet en scène un autre paradoxe caractéristique du genre, une autre aberration de la vie, la stérilité. Frankenstein décide de détruire la compagne de sa créature parce qu'il craint qu'elle n'enfante une lignée de monstres : « one of the first results of those sympathies for which the dæmon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth » (F 119). La créature reste donc soit isolée, soit vouée à la stérilité. Chez Wells, il n'est fait aucune mention d'enfants naturels¹, quoique les créatures fassent preuve de promiscuité : « some of them—the pioneers in this, I noticed with some surprise, were all females—began to disregard the injunction of decency, deliberately for the most part. Others even attempted public outrages upon the institution of monogamy » (M 123). Kathy évoque directement la stérilité des clones : « none of us could have babies » (NLMG 72). Dans *Never Let Me Go*, la sexualité est évoquée à plusieurs reprises, et souvent associée à la violence : « One thing that occurs to me now is that when the guardians first started giving us proper lectures about sex, they tended to run them together with talk about the donations » (NLMG 81), « being ripped apart down there [...] was the secret fear of quite a few girls » (NLMG 96). Si Kathy ne fait ouvertement aucun commentaire sur sa stérilisation, l'épisode de la cassette vient trahir son regret, et son désir d'enfant. Kathy se souvient d'avoir écouté seule sa cassette fétiche, chantonnant la chanson qui donne son titre au roman, « Never Let Me Go », et serrant et embrassant une couverture en guise de bébé imaginaire. Même si elle a bien conscience que les paroles de la chanson ont un autre sens, Kathy les transforme, y plaque l'histoire d'une femme à qui on a dit qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfant, et qui en a un quand même, et qui le tient bien serré, pour qu'il reste toujours près d'elle, qu'on ne puisse jamais le lui arracher. La chanson devient la métaphore qui permet d'espérer l'impensable, et donc l'espace d'un

¹ Peut-être parce que Wells, lecteur de Darwin, considère que ces créatures hybrides ne forment pas une nouvelle espèce apte à procréer, étant donné qu'elles ne sont pas issues d'un processus de sélections naturelle et sexuelle.

instant de rêver de transgresser la règle, presque sans y penser, sans en avoir conscience. C'est pourquoi la scène choque l'éducatrice qui entre dans la chambre. Kathy ne pourra pourtant pas avoir d'enfants, pas plus qu'elle ne dispose d'une vraie famille. Chez Ishiguro, à Hailsham, la distance qui est maintenue entre les clones et le personnel enseignant ne fait jamais du pensionnat un foyer ou une famille, même si la narration de Kathy est empreinte de nostalgie.

ii. Le sans-famille

L'acte reproducteur que représente la Copie n'est donc pas le fruit d'une liaison amoureuse, et il ne permet pas non plus de fonder une famille. On y lit davantage un désir d'instrumentaliser l'autre à des fins égoïstes, une quête narcissique de perpétuation de soi dans l'autre, ainsi que le soutient Fred Botting qui qualifie les exactions de Victor de « narcissistic fantasies of immortality through self-duplication » (Botting 24). Ce qu'opère *Frankenstein*, c'est la transformation du thème chrétien de l'immortalité de l'âme en une reproduction contrôlée, séculaire, qui en fin de compte mène toujours au manque. Cette création hors sexualité est en effet liée à l'éclatement de la cellule familiale, puisqu'on ne trouve aucune mère dans les romans de la Copie : « Frankenstein is a novel of omnipresent fathers and absent mothers » (Knoepflmacher 90). Cela ne soulève donc pas seulement la question de la sexualité du géniteur (*nature*), mais également celle de l'absence de foyer familial (*nurture*).

La question de l'environnement domestique est d'ailleurs centrale dans *Frankenstein*. Victor commence son récit par un exposé de son histoire familiale. Plus précisément, il dresse d'abord un portrait de son père, véritable patriarche, déjà âgé lorsqu'il se fonde son foyer : « it was not until the decline of life that he thought of marrying, and bestowing on the state sons who might carry his virtues and his name down to prosperity » (F 18). Le choix du titre éponyme soulève précisément la question de la lignée et de la légitimité à appartenir à la famille. « Frankenstein », cela peut être Victor, le protagoniste et narrateur du roman, mais aussi Alphonse, son père qui lui transmet la noble réputation qui lui ouvre les portes de l'université à Ingolstadt, ou encore William, la première victime de la créature. Bien sûr, il est tentant de considérer que le monstre est l'enfant abandonné de Victor et donc également un Frankenstein, ce qui expliquerait d'ailleurs en partie la confusion populaire qui vise à attribuer ce nom à la créature plutôt qu'au savant (en ce sens, le roman se donne à lire comme le récit

tragique d'une naissance illégitime¹). Victor se présente d'ailleurs avec insistance comme l'enfant aîné choyé de ses parents : « no creature could have more tender parents than mine » (F 19). Dans l'édition de 1831, Mary Shelley insiste encore davantage sur l'enfance heureuse de son protagoniste : « when I mingled with other families, I distinctly discerned how peculiarly fortunate my lot was, and gratitude assisted the development of filial love » (F 1831, 39). Il est très clair que le modèle familial de Victor contraste radicalement avec celui de cette autre « créature », celle que Victor lui-même abandonne, échouant à endosser le rôle de père. Si Victor commence son récit en présentant les membres de sa nombreuse famille et de son entourage, la créature, elle, fait le constat de son état de solitude : « but where were my friends and relations? No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing » (F 84). En termes lacaniens, le Nom-du-Père, l'Ordre Symbolique, sont défaillants, et *Frankenstein* est le roman du dysfonctionnement familial², explorant la défaillance ou la négligence. C'est d'ailleurs au nom de son devoir filial que la créature interpelle son créateur afin qu'il accepte d'écouter son récit :

How can I move thee? Will no entreaties cause thee to turn a favourable eye upon thy creature, who implores thy goodness and compassion. Believe me, Frankenstein: I was benevolent; my soul glowed with love and humanity: but am I not alone, miserably alone? You, my creator, abhor me from your fellow-creatures, who owe me nothing? they spurn and hate me. The desert mountains and dreary glaciers are my refuge. (F 68)

La symbolique ici est forte : en l'absence d'une famille aimante, le monstre substitue même au foyer chaleureux un environnement alpin glacial. La créature assigne la responsabilité de ses actes de violence à Victor, blâmant l'abandon vécu et souscrivant à un discours déterministe, voire behaviouriste³, selon lequel c'est l'éducation et l'amour parental qui guident l'enfant vers un comportement aimant et bienveillant, ou au contraire, s'ils font défaut, déclenchent un comportement antisocial et criminel. Tout au long du roman, Victor refuse le contact avec sa créature/progéniture, au sens propre comme au sens figuré ; c'est peut-être la raison pour laquelle la créature décide au contraire d'assassiner ses victimes par

¹ Notons que Mary Shelley a grandi aux côtés de Fanny Imlay, la fille illégitime de Mary Wollstonecraft et du diplomate américain Gilbert Imlay, adoptée par Godwin, et qui se suicide à l'automne 1816 alors que Mary entreprend la rédaction de *Frankenstein*. Il est tentant d'envisager cette donnée autobiographique comme une donnée spectrale persistant dans le roman de Mary Shelley.

² Le foyer des De Lacey, sorte d'image d'Epinal, est l'exception qui confirme la règle, il reste inaccessible, qu'il s'agisse de la créature, qui en est chassée, ou de Victor ou de Walton, qui n'y ont pas non plus accès.

³ Ce discours anticipe même d'une certaine façon la théorie de l'attachement de John Bowlby.

strangulation, comme pour laisser sa marque sur leur peau : « the murderous mark of the fiend's grasp was on her neck » (F 141)¹.

iii. L'éducation inachevée

Le roman propose une vision pessimiste de la parentalité en général². Parce qu'il accède *ex nihilo* à l'âge adulte au savoir qu'il conquiert par lui-même, le monstre est privé des liens familiaux qui sont nécessaires à un enfant pour atteindre l'autonomie (on sent un certain rousseauisme dans l'histoire de ce monstre à l'éducation totalement négligée). Le contraste est frappant avec Victor, qui évoque ses parents, ses frères, Elizabeth et Henry Clerval. Ce temps de l'enfance manque à la créature et accentue sa solitude. Mais pour Barbara Johnson, l'éducation de Victor échoue aussi en fin de compte, même si son enfance est aux antipodes de celle de sa créature, puisqu'il ne sait pas faire les bons choix et se condamne à la souffrance et au malheur :

Mary Shelley's *Frankenstein* is an even more elaborate and unsettling formulation of the relation between parenthood and monstrosity. It is the story of two antithetical modes of parenting that give rise to two increasingly parallel lives—the life of Victor Frankenstein, who is the beloved child of two doting parents, and the life of the monster he single-handedly creates, who is immediately spurned and abandoned by his creator. The fact that in the end both characters reach an equal degree of alienation and self-torture and indeed become indistinguishable as they pursue each other across the frozen polar wastes indicates that the novel is, among other things, a study of the impossibility of finding an adequate model for what a parent should be. (Johnson 2-3)

Ainsi, s'il y a indéniablement un certain rousseauisme dans l'histoire de ce monstre issu d'une (pro)création sans amour, à l'éducation totalement négligée, le roman n'échappe pas à une représentation plus pessimiste et tragique de la parentalité en général³. Avec son

¹ Même si, comme le souligne Barbara Johnson, publier un roman lorsqu'on est une femme en 1818 ne constitue pas nécessairement un acte rebelle, le type de roman que Mary Shelley choisit d'écrire est subversif. La violence du geste de la créature est doublement symbolique. En le mettant en scène, Mary Shelley brise les règles de la bienséance. Pour Johnson, la marque sur le cou est la signature rebelle de Mary Shelley, refusant de se plier aux attentes ; le désir de la créature d'anéantir l'enfant, mais aussi l'épouse du père (Elizabeth, double de la mère), voire son père/créateur, reflète peut-être le fantasme de Mary Shelley, qui désirait probablement se débarrasser de sa belle-mère, Mrs Godwin, et évacuer le poids de la renommée de ses parents en se forgeant son propre nom.

² Dans son article, Barbara Johnson attribue cette désillusion de la parentalité à des facteurs biographiques et psychologique. On peut aussi considérer, conformément la lecture du roman que propose Jean-Jacques Lecercle (1988), que c'est toute la force de la littérature gothique que de parvenir à exprimer des récits contradictoires, et à faire se confronter ses lecteurs à l'expérience dérangeante de la faillibilité inévitable de l'éducation tout en vantant ses mérites.

³ Dans son article, Barbara Johnson attribue cette désillusion de la parentalité à des facteurs biographiques et psychologique. On peut aussi considérer, conformément la lecture du roman que propose Jean-Jacques Lecercle

accession *ex nihilo* à l'âge adulte au savoir qu'il conquiert par lui-même, le monstre est privé des liens familiaux qui s'établissent tout au long des années et qui sont nécessaires à un enfant pour atteindre l'autonomie. C'est en somme son absence de passé qui l'isole et le pousse finalement au crime. On peut concevoir la temporalité vécue par la créature, qui naît à l'âge adulte, comme une forme d'ellipse. Cela apparaît clairement par contraste avec les premiers propos de Victor, qui font le récit des moments passés avec ses parents, ses frères, Elizabeth et Henry Clerval. Ce temps de l'enfance manquant à la créature explique en partie son extrême solitude.

A Hailsham, l'éducation donnée aux clones n'est qu'un simulacre visant à encourager la passivité, comme le prouve l'ultime rencontre avec les deux enseignantes vieillies, vides, figures maternelles de substitution défaillantes. Chez Wells, la satire de l'éducation ne porte pas tant sur le tempérament négligent que sur l'inclination à la violence que manifestent les figures d'autorité. Le capitaine du navire de l'*Ipecacuanha* cherche ainsi à dominer les animaux de la ménagerie et les assistants de Montgomery par la force : « I heard him in violent controversy with some one, who seemed to me to talk gibberish in response to him. The matter sounded as though it ended in blows, but in that I thought my ears were mistaken. Then he shouted at the dogs, and returned to the cabin » (M 11). Sa présence au début du roman anticipe ainsi le thème des mauvais traitements infligés aux animaux. Il symbolise également la violence du dressage, c'est-à-dire du déni de l'instinct animal ; en ce sens, il occupe la fonction de double de Moreau. Tous deux sont les despotes de leur domaine, condamnant leur sujet à une obéissance factice. Enfin, la brutalité évidente du capitaine discrédite sa prétention à légiférer sur le bon comportement qu'il s'agirait d'adopter : comment pourrait-il définir la norme de la civilisation alors qu'il se laisse lui-même aller à la barbarie ?

(1988), que c'est toute la force de la littérature gothique de parvenir à exprimer des récits contradictoires, et à faire se confronter ses lecteurs à l'expérience dérangeante de la faillibilité inévitable de l'éducation tout en vantant ses mérites.

iv. La créature orpheline

La défaillance du modèle familial amène à l'échec ou à la négligence. Non seulement le corps maternel s'absente, mais le créateur n'endosse jamais le rôle de parent. En donnant la vie à sa créature, il fait d'elle une orpheline.

Ce statut d'orphelin contamine le roman et, pourrait-on dire, toute sa filiation littéraire, de telle sorte que les créatures, les protagonistes et/ou les narrateurs des récits de la Copie deviennent – symboliquement ou littéralement – orphelins eux-mêmes. Le père de Victor décède avant lui : « he would not live under the horrors that were accumulated around him; an apoplectic fit was brought on, and in a few days he died in my arms » (F 142) De son côté, on l'a vu, la créature déplore son isolement en exprimant son regret de n'appartenir à aucune famille : « no father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses » (F 84). De même, chez Wells, avec la mort de Moreau, les *Beast People* perdent leur figure d'autorité, et sont tentés de renoncer à toutes les règles sociales : « is there a Law now ? [...] Is it still to be this and that? Is he dead indeed? » (F 103). Chez Ishiguro, les pensionnaires de Hailsham, dépourvus de parents, jouent occasionnellement au papa et à la maman, tout en ayant conscience de leur statut insolite d'orphelins : « the veteran couples never did anything showy in public, going about in a sensible sort of way, like a mother and father might do in a normal family » (NLMG 118) « [Ruth] had on a half-smile, the sort a mother might have in an ordinary family ¹ » (NLMG 157).

La créature issue de la Copie demeure donc incomplète, condamnée à la solitude, incapable de fonder sa propre famille, orpheline et stérile. Elle échappe aux normes sexuelles et familiales, mais également aux normes taxonomiques. Étant le fruit d'une création artificielle, elle indique par sa corporéité liminale un floutage identitaire qui ébranle toutes les catégories identitaires.

¹ L'œuvre de Ishiguro oscille entre la présence de figures fortes, comme le père de Stevens dans *The Remains of the Day*, et la hantise de l'absence des parents, comme dans *When We Were Orphans*, où tout le récit est perçu au prisme de l'incomplétude, de l'inachèvement de l'orphelin : « perhaps there are those who are able to go about their lives unfettered by such concerns. But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents » (*When We Were Orphans* 367).

2. *D'étranges Copies*

a. *Doubles et frontières identitaires : l'alter ego du créateur*

Si la question de l'unité, de l'unicité et du multiple se trouve au cœur des romans de la Copie, le chiffre deux hante également le roman, signe de l'altérité et du rapport défaillant à l'autre.

Au sens premier, pour Pierre Jourde et Paolo Tortonese, un double renvoie à un deuxième exemplaire, à l'identique. La Copie se distingue de la gémellité, même si ces deux motifs narratifs demeurent proches, puisque tous deux reposent sur une remise en question de l'unicité identitaire de l'humain¹. Cependant, là où le double, considéré selon cette première acception, manifeste une ressemblance excessive – et donc une confusion identitaire et imaginaire² –, la Copie est toujours un récit de la séparation, de l'écart infranchissable entre soi et l'autre.

Dès lors, lorsque le récit de la Copie fait intervenir des doubles, c'est pour mieux souligner l'impuissance de la Copie à accéder au statut du même, de l'alter ego. Cette fonction est dévolue, par contraste, à d'autres personnages. Telle est la fonction du récit-cadre de *Frankenstein*, qui retarde la narration de l'histoire de l'étudiant de médecine, telle que Mary Shelley l'avait d'emblée envisagée. En réalité, les lettres mettent en abyme les thèmes du roman, et ce, notamment, en prêtant la voix à un personnage qui officie comme le double du protagoniste à venir, un homme isolé qui rêve de gloire, de conquérir le Passage du Nord Ouest comme Victor veut conquérir le passage de la mort à la vie. Le roman de la Copie envisage ici l'amitié au prisme de l'*alter ego*. L'ami, c'est le seul être apte à entrer en empathie avec soi, et les lettres de Walton témoignent de son incomplétude et de son désir d'intimité : « I greatly need a friend who would have sense enough not to despise me as romantic, and affection enough for me to endeavour to regulate my mind » (F 10). On peut lire ici un écho du mythe de l'androgynie évoqué par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon.

¹ Ainsi que le rappellent Pierre Jourde et Paolo Tortonese, le double est l'indice d'une subjectivité clivée, déboussolée : « le personnage qui se découvre un double [...] croit que cette aventure extraordinaire n'arrive qu'à lui seul, et plus encore qu'elle constitue la marque de sa différence. Le dédoublement tend à enfermer encore plus le sujet en lui-même, à le séparer du reste du monde » (Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double: Un thème littéraire*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 7).

² Le double, en ce sens, relève du régime de l'identique, il apparaît dans des récits où ce qui peut sembler différent se révèle être le même, alors que la copie est, elle, affaire d'aliénation. Elle nous est présentée comme une imitation de l'humain mais manifeste en réalité une insupportable autonomie, et c'est pourquoi Jourde et Tortonese la distinguent du double, dont ils font leur objet d'étude : « le développement du créateur dans sa créature ne nous concerne que très indirectement, puisque ce reflet constitue en général une perte, un éloignement de l'unité primordiale, c'est-à-dire l'inverse de notre hypothèse » (Jourde & Tortonese 1996, 7).

Dans *Frankenstein*, l'amitié plutôt que l'amour romantique semble jouer le rôle de complément identitaire, de relation intersubjective apte à combler un manque existentiel et sans laquelle l'individu souffre d'une irréductible solitude. Même si Walton, l'ami inattendu de Victor, sert aussi d'interlocuteur potentiel à la créature, il confirme surtout l'irréductible isolement du monstre.

A cet égard, *The Island of Doctor Moreau* est aussi un roman peuplé de figures de doubles. Montgomery est un personnage central du roman, qui redouble à la fois le personnage de Prendick, celui de Moreau, et celui du capitaine de l'Ipecacuanha. Comme Prendick et Moreau, Montgomery est un homme de science, et comme le capitaine, Montgomery est caractériel : « I could see that Montgomery had an ugly temper » (M 16). C'est précisément cette irascibilité partagée qui explique leur relation conflictuelle.

L'épisode initial de Walton produit aussi dans *Frankenstein* une autre forme de dédoublement, au niveau de la situation d'énonciation elle-même et non plus de la diégèse, en adoptant la forme épistolaire. En s'adressant à sa sœur absente, qui n'intervient à aucun moment du roman, Walton produit en réalité un double du lecteur lui-même. Celui-ci, comme Mrs Saville, est confiné à l'extérieur du texte produit, qu'il reçoit ainsi silencieusement.

Dans le monde des clones, plus délimité, ces figures de doubles ne peuvent plus intervenir. L'équivalent du mode épistolaire, c'est peut-être le dessin, qui permet à la fois de représenter la faille identitaire et de se créer un double de papier. Cette fois-ci, c'est le clone qui cherche à créer, pour conjurer l'isolement. Tommy fait le choix de représenter des créatures hybrides, mi-animales, mi-mécaniques. Kathy ne les qualifie jamais de monstres mais insiste au contraire sur leur nature chimérique : « I first heard about his imaginary animals » (NLMG 176). Cette allusion à des créatures imaginaires relève de la métafiction et renvoie bien sûr aux clones de Hailsham eux-mêmes : mais il est très important que, du point de vue de Kathy et Tommy, ces dessins étranges ne représentent pas des monstres mais des êtres hybrides suscitant l'empathie : « [i]f you make them tiny, and you have to because the pages are only about this big, then everything changes. It's like they come to life by themselves. Then you have to draw in all these different details for them. You have to think about how they'd protect themselves, how they'd reach things » (NLMG 176). La fiction que s'invente Tommy, par le biais du dessin, a le pouvoir de transformer les monstres en créatures merveilleuses, capables de se protéger et d'agir : même si le dessin ne permet pas de modifier la réalité des clones eux-mêmes, il est du moins l'emblème de leur résilience, et de leur désir de défaire ou de réinventer les catégories.

La Copie, la créature, n'est donc jamais le reflet du même puisque d'autres personnages peuvent jouer ce rôle ; elle n'est jamais un simple fac-similé de l'humain. Et c'est pour cela qu'elle éveille un sentiment d'inquiétante étrangeté.

b. La Copie dans la vallée de l'étrange

La créature suscite un malaise profond parmi les autres personnages, comme si elle reflétait et déformait toujours l'humain, entre ressemblance et dissonance. Comme la réplique mécanique, elle provoque ce frisson d'angoisse que Freud a conceptualisé à propos de l'automate. L'automate et la Copie ont en commun qu'ils suscitent l'un et l'autre ce sentiment particulier, propre à l'évolution de la technologie moderne : l'inquiétante étrangeté. Ce n'est pas seulement à cause de sa différence, mais parce qu'on reconnaît aussi dans la Copie ses propres traits familiers, qu'elle suscite une réaction de rejet et un sentiment d'abjection, comme aujourd'hui ces robots qui dérangent de par leur trop grande ressemblance à leur modèle humain.

L'inquiétante étrangeté (*uncanny* en anglais ou *das Unheimliche* en allemand) est un concept qui a été inspiré à Freud par la nouvelle fantastique de Hoffmann, « L'Homme au sable » (1817). Nathanaël, le protagoniste, commence par narrer, sous la forme épistolaire, un événement l'ayant plongé dans l'effroi : sa rencontre avec Coppola, un vendeur de baromètres et de lunettes. La terreur qu'il éprouve provient du souvenir d'enfance lui rappelant Coppelius, une connaissance de famille inextricablement associée à la mort de son père, qui se confond à la fois avec le personnage de Coppola et avec la figure macabre d'un marchand de sable sanguinaire surgi des histoires de sa nourrice. L'obsession de Nathanaël pour ce personnage aux trois visages l'éloigne de sa fiancée et il finit par acheter à Coppola une longue-vue avec laquelle il épie Olympia, la fille de son professeur de physique (et alchimiste), Spalanzani. Il s'éprend d'Olympia, avant de découvrir qu'elle n'est qu'une poupée de cire, un automate, et de sombrer fatalement dans la folie. La longue-vue est le signe de la perception faussée, du fantasme amoureux, de la projection sur un objet à la fois familier en apparence, et profondément étrange en réalité, mécanique et déshumanisé. Or, cette expérience éclaire la psyché du jeune homme. Freud note que la sensation de terreur que peut susciter un récit ne provient pas toujours d'éléments inconnus mais peut au contraire trouver sa source dans l'expérience même du familier. Dans ce cas-là, ce n'est pas l'irruption de l'étrange qui provoque la peur, mais l'évocation du souvenir refoulé : « cet étrange n'est réellement rien de nouveau ni d'étranger, c'est quelque chose de familier à la vie psychique

depuis toujours, qui lui a seulement été rendu étranger par le processus de refoulement ¹». Il en va ainsi de la maison hantée qui rappelle le souvenir de l'être aimé décédé, l'amante fictive rejoignant la figure du père. Mais surtout, ce qui importe ici, c'est que Freud désigne le cas de l'automate ou des poupées de cire comme figures par excellence de l'inquiétante étrangeté, car la reconnaissance de leurs traits anthropomorphes suscite l'expérience complémentaire et déplaisante de reconnaître ce qu'il y a de mécanique dans l'humain.

Or l'expérience de l'inquiétante étrangeté ne saurait se réduire au fantasme amoureux, comme c'est le cas dans *L'Homme au sable*. Nicholas Daly assigne plus largement l'expérience de l'inquiétante étrangeté à la période moderne et à ses développements industriels². Les récits du dix-neuvième siècle, de *Frankenstein* au « Signalman » de Dickens, traduisent la hantise de la mécanisation et de la révolution technologique qui se poursuit au fil du siècle sous la forme de l'étrange. Jean-Pierre Naugrette considère que « l'une des activités que reflète le texte de Mary Shelley n'est autre que la construction d'automates ³ », et retrace dans *Great Expectations* l'influence du motif monstre de Frankenstein/automate/marionnette. L'essor de l'automatisation produit ses propres fantômes. En somme, l'inquiétante étrangeté est le revers gothique de ce que Jean Baudrillard nomme la « fascination », c'est-à-dire, le « simulacre total de nature automate » (Baudrillard 1968, 164), ou encore l'illusion selon laquelle l'automate est animé comme par magie ; et l'automate, en copiant l'humain, n'est que la métonymie du développement technologique qui vient assister et déposséder à la fois.

Dans son article « La vallée de l'étrange ⁴ » (1970) Mori Masahiro applique la théorie de Freud aux développements de la robotique. Il suggère que l'expérience déplaisante dont parle Freud est provoquée par une forme de dissonance cognitive, une réticence intuitive à accepter l'expérience simultanée de l'humain et du mécanique. Ainsi, selon le modèle de Masahiro, plus un androïde a des traits humains, plus il suscite cette expérience de l'inquiétante étrangeté.

La Copie dans les romans du corpus n'est pas réductible à l'automate ou à l'androïde, puisqu'elle est toujours organique ; mais elle suscite une forme d'inquiétante étrangeté similaire, que l'analyse de Freud et de Masahiro peut éclairer, *mutatis mutandis*. Ainsi, Victor

¹ Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté » [1919], in *Le Moïse de Michel-Ange : et autres essais*, Paris : Éditions Points, 2016, p. 220.

² Nicholas Daly, *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

³ Jean-Pierre Naugrette, « Frankenstein et les marionnettes », Gilles Ménégaldo (dir.), *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998, p. 125. (pour la bibliographie pp 120-135)

⁴ Masahiro Mori, « The Uncanny Valley », *Energy*, 7, 1970.

ne peut supporter la vue de l'être qu'il a créé, parce qu'il est à la fois ressemblant et irrémédiablement autre (l'ironique exclamation « Beautiful ! », connotant la beauté et son envers, l'abjection, cristallise cet effet de familière, et insupportable, étrangeté). De même, chez Wells, la créature provoque en effet une impression d'inquiétante étrangeté car elle rappelle sans doute la mécanique mais aussi et surtout l'animalité refoulée. Plus encore que l'automate, elle remet en question l'humain.

La Copie représente la perpétuation d'une séparation identitaire, d'une impossible réunion des fragments du moi. Si le double est l'image de soi, la Copie relève de l'interstice liminaire qui révèle la scission entre soi et l'autre. C'est cette liminalité qui en fait le motif idéal pour explorer la défamiliarisation. Kelly Hurley décrit ainsi le personnage de M'Ling chez Wells comme un animal-devenu-homme, qui est doté de certaines caractéristiques anthropomorphiques et physiologiques notables mais refoulées, ce qui le rend d'autant plus étrange aux yeux de Prendick. Si le narrateur perçoit en effet l'étrangeté des créatures, c'est avant tout, selon Kelly Hurley, parce qu'elles suscitent en lui le souvenir infantile d'une angoisse de déperdition identitaire héritée de l'enfance. L'inquiétante étrangeté est une manifestation symptomatique des troubles identitaires du narrateur lui-même, auquel le lecteur est convié à s'identifier. Le cadre narratif permet donc une forme de contagion de cette expérience d'étrangeté.

Le récit de Prendick, jusqu'au chapitre concernant la révélation de Moreau, est empreint de l'angoisse née de l'inquiétante étrangeté. Le narrateur pressent d'emblée que l'apparence des êtres qui l'entourent est profondément insolite. Si le visage oxymorique de l'homme-léopard éveille bien un sentiment de désarroi, l'expérience liminaire du frisson d'étrangeté se produit en fait dès l'instant où Prendick est secouru par l'équipage de l'Ipecacanhua, alors qu'il dévisage pour la première fois M'Ling : « I also had a disconnected impression of a dark face, with extraordinary eyes, close to mine; but that I thought was a nightmare, until I met it again » (M 7). Cette première description est donc caractérisée par une expérience de dissonance cognitive, comme si le réel discontinu (« disconnected ») se dérobaît, entre le proche (« close ») et l'insolite (« extraordinary eyes »). Le terme « close » est d'ailleurs ici polysémique ; non seulement le visage de M'Ling est trop proche de celui de Prendick pour qu'il puisse prendre conscience de sa nature animale, comme par effet de myopie ; mais on peut y percevoir également une dénotation, non de proximité physique, mais de familiarité analogique. Le visage de la créature est dérangeant précisément parce qu'il est semblable à celui d'un homme. Cette sensation d'inquiétante étrangeté prend également dans

le récit de Prendick la forme de l'ineffable : « there was something in their faces— I knew not what » (M 27).

C'est bien entendu la méconnaissance du secret de l'île qui rend l'information observée intraduisible par le langage. Cette intuition pré-verbale associée au sentiment de l'étrange est une des spécificités du concept d'inquiétante étrangeté, traduction de l'allemand *das Unheimliche*, qui associe familiarité et bizarrerie. Le terme « uncanny », qui traduit cette notion en anglais, est d'ailleurs mentionné à deux reprises dans le roman, et notamment dans le discours rapporté de Moreau : « these creatures of mine seemed strange and uncanny to you so soon as you began to observe them » (M 78). Plus tard dans le récit, alors qu'il vient pour la première fois de se mêler aux *Beast People*, Prendick commet une erreur d'interprétation particulièrement significative :

Suddenly, as I watched their grotesque and unaccountable gestures, I perceived clearly for the first time what it was that had offended me, what had given me the two inconsistent and conflicting impressions of utter strangeness and yet of the strangest familiarity. (M 42)

Le narrateur se persuade que les créatures sont des humains que Moreau a défigurés sous des traits bestiaux, plutôt que des animaux qu'il a mutés en humains. Cette méprise est précisément rendue possible par la confusion ontologique que cause le sentiment d'inquiétante étrangeté. Le sentiment de défamiliarisation (*uncanny*) que ressent Prendick face aux créatures le renvoie à sa propre intimité avec elles. C'est parce qu'il se reconnaît en elles et les renie simultanément qu'il est si dégoûté par elles.

Si l'hybridation—et la schize—entre l'humain et l'animal induit un sentiment évident d'inquiétante étrangeté, le dérapage est plus subtil chez Ishiguro. Pour Alain Boillat, « [l]e motif du clone induit inévitablement une forme de mise à mal du personnage principal en tant que facteur d'unité ¹ ». Cette fissure ontologique s'exprime par le biais d'une forme de « pathetic fallacy », projetant sur l'espace le sentiment d'être de travers. Ainsi, lorsque Kathy découvre les *Cottages*, elle ressent cette double sensation de familiarité et d'étrangeté, que le pronom « you » invite le lecteur à partager :

¹ Alain Boillat, « Le 'clone' comme figure méta-sérielle dans le cinéma de science-fiction à l'ère des images de synthèse », *Cahiers de narratologie* n° 43, 2023, p. 10, <https://doi.org/10.4000/narratologie.14375> (consulté le 15 octobre 2023).

We could see hills in the distance that reminded us of the ones in the distance at Hailsham, but they seemed to us oddly crooked, like when you draw a picture of a friend and it's almost right but not quite, and the face on the sheet gives you the creeps. (NLMG 116)

Ce n'est pas un hasard si l'habitat revêt les caractéristiques de son habitant, et si l'image se trouble, donne le frisson, comme si quelque chose n'allait pas, aussi bien dans ce bâtiment un peu tordu par la perspective que chez ceux qui l'occupent. Le lieu devient insolite, fantomatique ; il est même tentant de considérer l'histoire de Kathy et de ses amis comme un récit de fantômes. Comme des spectres, ils hantent les lieux qu'ils traversent et projettent sur eux la propre sensation de malaise qu'ils inspirent aux autres.

Les clones suscitent bien sûr eux-mêmes cette expérience d'inquiétante étrangeté qu'ils perçoivent autour d'eux. C'est cette sensation que décrit Kathy lorsqu'elle narre ses retrouvailles avec Madame :

And as her gaze fell on us, a chill passed through me, much like the one I'd felt years ago that time we'd waylaid her outside the main house. Her eyes were as cold, and her face maybe even more severe than I remembered. 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. (NLMG 243)

L'utilisation des italiques dans ce passage traduit l'insistance de Kathy sur le processus de réification, ou du moins de déshumanisation, qui se trouve au cœur du comportement de Madame. Le clone est une chose (« *what we were* » et non « *who we were* »), aussi abject qu'une araignée, insecte souvent associé à la crainte phobique et l'altérité.

c. *La marque de l'altérité*

Pour mieux représenter ce sentiment d'altérité et d'inquiétante étrangeté, le récit de la Copie transpose la syntaxe symbolique de l'iconographie religieuse. Ce corps qui pose scandale au regard de la norme, qui frappe de stupeur et d'effroi, dans toute son ambiguïté physiologique, morphologique et esthétique, est toujours en butte à la rhétorique de l'Autre absolu, le Malin, le démon. Il convient de revenir dans cette partie sur les images intertextuelles brièvement évoquées en première partie, pour voir comment elles composent un réseau qui convoque les figures de l'altérité pour accentuer l'ambivalence de cet écart qui pourtant devrait rester poreux entre l'un et l'autre.

En explorant l'inquiétante étrangeté, le roman de la Copie s'inscrit dans la filiation des récits gothiques de possession démoniaque. Alors que la société occidentale a engagé un

processus de sécularisation depuis le dix-huitième siècle, l'altérité radicale qu'incarnait le diabolique s'est déplacée vers le récit de l'aliénation. Le démon devient intérieur, et donc ambivalent. La Copie manifeste cet écart avec le manichéisme en l'inversant, puisque, en dépit de son altérité radicale, elle demeure possédée par une irréductible humanité.

Comme le rappelle Rosemary Jackson, l'expérience de l'étrange dans la littérature fantastique, merveilleuse ou gothique redouble également un certain manichéisme générique et manifeste la présence du mal : « [s]trangeness precedes the naming of it as evil: the other is defined as evil precisely because of his/her difference and a possible power to disturb the familiar and the known » (Jackson 53). Manuel Aguirre (1990) nomme cette manifestation d'une altérité radicale démoniaque le « numineux », terme emprunté au théologien Rudolf Otto, et qui renvoie à ce qui est surnaturel, non humain, *alien*, autre.

Frankenstein joue sur les figures démoniaques, parfois héritées de la mythologie grecque, comme dans l'image du pandémonium, au moment où la créature trouve son refuge :

But I was enchanted by the appearance of the hut: here the snow and rain could not penetrate; the ground was dry; and it presented to me then as exquisite and divine a retreat as Pandæmonium appeared to the dæmons of hell after their sufferings in the lake of fire. (F 72)

D'autres images font écho au récit biblique, comme lorsque Victor évoque la curiosité d'un savoir interdit avec l'image du « serpent », terme dont la connotation religieuse est beaucoup plus forte que dans le nom « snake » : « I ardently hope that the gratification of your wishes may not be a serpent to sting you, as mine has been » (F 17). Victor lui-même incarne le péché d'orgueil, et sa figure tutélaire, l'ange déchu miltonien : « my imagination was too much exalted by my first success to permit me to doubt of my ability to give life to an animal as complex and wonderful as man » (F 32-33). C'est en effet son ambition de rivaliser avec la création divine qui mène Victor à sa perte. Par ailleurs, comme le suggère Manuel Aguirre, la relation qui lie la figure démoniaque de la créature à Victor est bien celle de la possession :

It is fitting that the man of science should find in science his own spectres, that the dream of reason should literally breed monsters. Frankenstein replaces Faustus as a representative of the outward quest for knowledge. But the bond that holds the scientist and his creation together is much tighter than it was in Marlowe's drama: the monster is not only an entity from beyond, he is also human flesh, not a being summoned but a being made; his existence is bound up with that of his creator, and when the one dies the other's *raison d'être* vanishes. The man of science does no longer try to invoke the Other: he is now extracting the Other from within his own world. And this difference is consonant with the fact that magic was for Faustus, at least initially, an instrument of liberation from an imprisoning world, while Frankenstein, in spite of his best intentions, wields science as an instrument of domination. The one violated God's law; the other, the laws of Nature. (Aguirre 132-133)

On retrouve ainsi dans *Frankenstein* la trace surnaturelle du thème de la possession démoniaque, quoique sous une forme modernisée, où l'intervention magique cède la place à l'alibi scientifique.

Juste avant le récit de ses noces, Victor emploie la métaphore du paradis perdu pour désigner son mariage avec Elizabeth : « [s]weet and beloved Elizabeth! I read and re-read her letter, and some softened feelings stole into my heart, and dared to whisper paradisaical dreams of love and joy; but the apple was already eaten, and the angel's arm bared to drive me from all hope » (F 136). Cette image est bien entendu celle d'un Eden inaccessible, et rappelle la comparaison latente dans le roman entre la créature et le serpent. La pomme symbolise ici non seulement l'irruption du péché — les meurtres du monstre — mais également l'acquisition du savoir ; Victor est hanté par la menace de sa créature et, dans l'attente de la tragédie à venir, ne peut espérer retourner à un état d'innocence et d'insouciance.

Chez Wells, le personnage du capitaine de l'Ipecacuanha, pourtant plus humain que ses passagers, revêt des caractéristiques qui laissent entrevoir le thème d'une dualité démoniaque. Prendick s'attarde plusieurs fois sur la description de sa chevelure rousse, et le désigne régulièrement par la périphrase « the red-haired man ». Cette roux est, dans le contexte du roman, un signe de bestialité, rappelant par exemple la fourrure du puma que transporte le navire. Elle évoque également les superstitions médiévales qui font d'elle le signe du Malin. Bien davantage que la pigmentation de sa chevelure, c'est le comportement du capitaine qui révèle en lui une forme de bestialité diabolique, comme le relève Montgomery : « [h]e's always drunk. Do you think that excuses his assaulting his passengers? » (M 16). C'est en effet cette consommation d'alcool qui le pousse à adopter des comportements agressifs et injurieux, qu'on retrouve également chez Montgomery à la fin du roman. Les insultes que profère le capitaine tissent un réseau d'images sataniques, tandis qu'il renomme l'île de

Moreau « infernal island » (M 16). Le capitaine qualifie aussi M'Ling de démon : « he's a devil, an ugly devil » (M 16). Ainsi, il est frappant de constater que ce sont souvent des personnages humains qui agissent comme des êtres possédés et irresponsables chez Wells.

Cependant, certaines des créatures sont explicitement dépeintes comme profondément malveillantes, ainsi que l'est le puma avant sa transformation :

'He's unnatural,' I said. 'There's something about him... Don't think me fanciful, but it gives me a nasty little sensation, a tightening of my muscles, when he comes near me. It's a touch... of the diabolical, in fact.' (M 37)

Le prédateur qui incarne ici l'existence du Mal est un félin, comme le tigre de Blake. Comme avec ce dernier, la brutalité du puma et celle de l'Homme-léopard de Wells se placent au-delà des considérations morales. Ces créatures ne sont pas sanguinaires par choix mais parce qu'elles ne peuvent échapper à leur nature profonde. La créature infernale chez Wells n'est donc pas diabolique de la même façon, pécheresse, que l'homme diabolique. On trouve un autre écho au texte biblique et à la cosmogonie de Blake dans la mention de la marque de la bête :

The three creatures engaged in this mysterious rite were human in shape, and yet human beings with the strangest air about them of some familiar animal. Each of these creatures, despite its human form, its rag of clothing, and the rough humanity of its bodily form, had woven into it, into its movements, into the expression of its countenance, into its whole presence, some now irresistible suggestion of a hog, a swinish taint, the unmistakable mark of the beast. (M 42)

Ici la « marque » est purement physique et relève de la fabrique organique, contrairement à la marque numérique du démon. Cependant la terminologie évoque très clairement les textes apocalyptiques et contamine à son tour le reste du roman. Les créatures y sont effectivement nommées « Beast People », et ne peuvent donc échapper à leur diabolisation. Par ailleurs, il n'est pas anodin que Prendick perçoive ici spécifiquement des traits porcins dans l'apparence des créatures. On trouve ici une allusion à une autre île, habitée non par un enchanteur comme celle de Prospero, mais par la puissante magicienne de l'*Odyssée*, Circé, qui transforme l'équipage de Ulysse en cochons. Le thème de la possession glisse donc ainsi du sous-texte biblique à celui du sortilège homérique, ce qui atteste de la polysémie du terme « bête » dans le roman. C'est d'ailleurs l'incarnation elle-même, et la sensibilité tactile de l'homme, que Moreau juge bestiales, en des termes non pas religieux mais plutôt dualistes : « [t]his store which men and women set on pleasure and pain, Prendick, is the mark of the beast upon them, — the mark of the beast from which they came! Pain, pain and pleasure, they are for us only so long as we wriggle in the dust » (M 74-75). La

spiritualité qu'enseigne Moreau à ses créatures n'a plus rien à voir avec la foi religieuse, et repose entièrement sur le renoncement à la chair animale. La marque de la bête, ce n'est plus, en 1896, le signe d'une possession démoniaque mais le résidu biologique de l'évolution naturelle.

Le personnage du scientifique lui-même, qu'il s'agisse de Victor ou de Moreau, est apparenté au personnage de Lucifer, figure de la Chute, mais également porteur du savoir interdit et ange rebelle. Lorsque Moreau se confie à lui, Prendick est frappé par la portée blasphématoire du choix que fait Moreau de donner à ses créatures un aspect humain : « but I asked him why he had taken the human form as a model. There seemed to me then, and there still seems to me now, a strange wickedness in that choice » (M 73). Parce que le savant rivalise dans son acte de création avec Dieu, il ne peut manquer d'incarner le péché d'arrogance qui caractérise Satan. En outre, les *Beast People* renomment le laboratoire de Moreau « The House of Pain » (M 91). En effet, il représente pour les créatures l'Enfer sur terre, le lieu d'un châtement pour cette faute originelle qu'est leur animalité.

Le roman de Kazuo Ishiguro rompt radicalement avec la tradition gothique de la possession démoniaque. L'intimité et la solidarité des jeunes clones remplacent toute trace de religiosité. Cependant, on peut s'intéresser au prénom de l'une des gardiennes, Miss Lucy, qui endosse elle aussi le rôle de Lucifer – et dans une certaine mesure de Prométhée –, en révélant aux clones leur condition. Contrairement à Frankenstein ou Moreau, Miss Lucy n'a rien de démoniaque, puisqu'elle choisit de transmettre leur secret aux créatures issues de la Copie et tente ainsi vainement de leur restituer une part d'autodétermination. Elle incarne ainsi symboliquement à la fois l'ange gardien et l'ange rebelle, chassée de Hailsham pour en avoir transgressé le code de conduite.

3. L'un et l'autre

Ces images symboliques, échos d'une rhétorique religieuse ou gothique, permettent donc d'accentuer les notions d'inversion, de transgression ou de subversion, et révèlent la dimension fantasmatique du lien entre l'un et l'autre qui ne cesse de se faire et se défaire. On ne peut faire l'économie d'une lecture de la dimension inconsciente de ce phénomène d'inquiétante étrangeté et de ces métaphores intertextuelles de l'altérité. Ils soulignent une lacune dans le dicible, face à cette blessure narcissique qu'implique la Copie ; quelque chose

fait alors retour, vient hanter le texte, pour souligner qu'on ne saurait dissocier les entités incompatibles, l'un et l'autre.

a. Le fantôme

Dans l'île de Wells, les créatures occupent l'espace tabou de l'hybridation forcée ; elles font sans cesse retour à la marge du regard de Prendick, obsédantes et insaisissables, comme pour matérialiser les fantasmes inconscients du tournant du siècle, la peur de l'indigène et de l'animalité, de l'atavisme et de la régression potentielle. Pour Nathalie Jaëck, le texte reste d'ailleurs troué, incomplet, il glisse vers le blanc halluciné de l'ellipse incompréhensible, marquée au sceau de l'inconscient :

Et l'écart est immense puisqu'au détour d'une phrase assez laconique, et sans que l'information ne soit nullement soulignée, Prendick glisse que, s'il a été porté disparu pendant onze mois et quatre jours, son récit couvre à peine un mois, à peine un dixième du temps vécu jusqu'à la mort de Moreau et Montgomery. Restent donc dix mois, en réserve, en latence dans le texte, dix mois blancs, irréprésentables [...]¹

Pour Nathalie Jaëck, le non-dit est lié à l'abjection, qui hante le texte.

La question de l'abjection se repose chez Ishiguro. Si les clones s'amuse à se raconter des histoires d'horreur, pour rendre les limites de Hailsham acceptables et l'extérieur tabou, ils réalisent progressivement que ce sont eux les fantômes qui hantent le reste de la société – incarné dans le roman par le personnel de Hailsham. On peut relire en ce sens le trope de la non-rencontre avec Miss Emily, une des constantes du roman :

She was alone, pacing slowly, talking under her breath, pointing and directing remarks to an invisible audience in the room. I assumed she was rehearsing a lesson or maybe one of her assembly talks, and I was about to hurry past before she spotted me, but just then she turned and looked straight at me. I froze, thinking I was for it, but then noticed she was carrying on as before, except now she was mouthing her address at me. Then, natural as you like, she turned away to fix her gaze on some other imaginary student in another part of the room. (NLMG 45)

La scène qui a lieu ici, sorte de jeu théâtral, de simulacre d'enseignement, témoigne aussi de l'expérience spectrale vécue par Kathy, qui n'est aux yeux de Miss Emily pas plus tangible que son auditoire fictif. Cet épisode de communication avortée (« mouthing ») met en scène l'expérience de la déréalisation et du déni, qu'on peut attribuer à la culpabilité de

¹ Nathalie Jaëck, « Un Savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells » in Hélène Machinal (dir), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 152.

cette tutrice, complice d'un système cruel. Assignée à la place du fantôme, de l'invisible, Kathy n'est pas reconnue ; l'attitude surjouée de Miss Emily trahit la lacune, la gêne que le secret cause, et le travail inconscient de dénégation.

C'est sans doute *Frankenstein* qui se prête le plus aisément à une lecture de type psychanalytique, notamment en ce qui concerne le travail du fantôme. Au départ, le récit de Mary Shelley devait d'ailleurs n'être qu'une histoire de fantômes, au sens premier du terme. Le temps s'y prêtait. On se souvient que, dans sa préface de 1831, Mary Shelley raconte comment, au cours de l'été 1816, l'autrice et ses proches se retrouvèrent, en raison du mauvais temps, cloîtrés dans la villa Diodati louée par Lord Byron. Christine Berthin évoque la foudre, « des pluies diluviennes et des orages d'une violence extrême ¹ », dus à la lointaine explosion du volcan Tambora. Ces intempéries liées à une cause invisible, à des cendres en suspens dans l'atmosphère, fonctionnent déjà comme une figure de l'inconscient. Afin de s'occuper, Mary, Percy, Claire Clermont, Byron et Polidori se tournèrent vers les *Fantasmagoriana*, des ballades gothiques allemandes et des histoires de fantômes, et Byron proposa une compétition d'écriture sur le thème du récit d'horreur. Or, « [s]i le mauvais temps déprime Byron, il est source d'exaltation intense pour Mary Shelley » (Berthin 48), et Mary releva le défi « haut la main » (Naugrette 2009, 14) : « [s]i défi ou compétition il y a bien eu entre les quatre auteurs, reste que les textes produits par lord Byron, Polidori et Mary Shelley sont le fruit de conversations littéraires et de débats intellectuels communs. » (Naugrette 2009, 15) D'où les stéréotypes envisagés au départ :

I busied myself *to think of a story*, — a story to rival those which had excited us to this task. One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror—one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart. If I did not accomplish these things, my ghost story would be unworthy of its name. (F 167)

Frankenstein ne serait donc, à l'origine, qu'un récit pour passer le temps, pour plaire aux amateurs de sensations fortes : « what terrified me will terrify others » (F 169). Mais Mary hésite, rature, recommence : « [t]ous ces débuts hésitants bien sûr se rejoignent en un même moment : l'origine du monstre est météorologique. C'est la foudre qui les relie. » (Berthin 48)

Si la foudre frappe, c'est que Mary Shelley laisse parler l'inconscient. C'est en rêve qu'elle entrevoit le moment de création, le pâle étudiant des arts impies agenouillé devant la

¹ Christine Berthin, « L'Année sans été », in *Le temps qu'il fait dans la Littérature et le arts du monde anglophone*, op. cit., p. 48.

chose qu'il a assemblée, le phantasme hideux allongé, qui tressaille et prend vie, pour reprendre les termes de la préface de 1831.

Si la foudre frappe, c'est que Mary Shelley sait capter, non seulement le mauvais temps, mais aussi l'air du temps, les bouleversements profonds qui font l'événement, selon Badiou et Jean-Jacques Lecercle (l'événement, c'est une fulgurance, après laquelle rien n'est semblable). On pourrait parler ici de l'inconscient d'une époque¹. Pour Fred Botting, la hantise n'est pas seulement une histoire d'individus ; l'une des spécificités du récit de fantôme, et qu'on retrouve dans les récits de la Copie, c'est d'exprimer sous forme métaphorique la perte irrémédiable d'une culture passée dans un monde déchu : « [w]hat is missing, in a thoroughly secular, rationalised and scientifically ordered material world, the ghost story suggests, is a sense of unity, value and spirit. Ghosts return from a greater darkness surrounding the culture, from a sense of spiritual loss of which criminality and social degeneration were symptoms » (Botting 121). La Copie, comme le fantôme, pointe vers l'abandon d'un ordre culturel passé. Une schize se produit, physiologique, mais aussi spirituelle ou éthique, dès lors qu'on passe modèle humain à sa copie artificielle, et que cette créature, jugée inférieure ou honteuse, est privée de son humanité en même temps qu'elle est marginalisée.

Si cette rupture avec un ordre culturel (que la Copie vient rendre caduc) se retrouve dans les trois romans, c'est bien dans *Frankenstein* que la charge fantasmatique semble la plus forte. D'emblée, l'opération qui donne vie à la Copie provoque un choc, un profond ébranlement qui suscite des symptômes anxieux chez le créateur. On pourrait dire qu'après l'épisode de la création, Victor souffre d'une forme de stress post-traumatique : « [i]n its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena² ». L'instant devient bien une « catastrophe », tandis que les moments passés avec Clerval, qui vient lui rendre visite peu après, offrent à Victor un repos thérapeutique : « recovery » (F 43). Au contraire, le simple rappel de la pratique scientifique est assimilé à une blessure, et provoque des stratégies

¹ Pour Hervé Mazurel, l'inconscient n'échappe pas à l'histoire, les fantasmes sont liés à des conjonctures socio-culturelles, plutôt qu'uniquement à des archétypes universels. Hervé Mazurel, *L'Inconscient ou l'oubli de l'histoire*, Paris : La Découverte, 2021.

² Cathy Caruth, "Unexplained Experience: Trauma and the Possibility of History", *Literature and the Ethical Question* n°79, 1991, p. 181.

d'évitement : « one of my first duties on my recovery was to introduce Clerval to the several professors of the university. In doing this, I underwent a kind of rough usage, ill befitting the wounds that my mind had sustained » (F 43). Finalement Victor en vient à refouler cet acte passé, le gardant sous silence, même s'il ne va cesser de faire retour dans le texte.

Dans une perspective psychanalytique, c'est par le récit qu'on exhume les traces du passé gardées dans l'inconscient. Or la Copie est toujours un palimpseste, une forme d'archivage (j'y reviendrai). Dans les romans de la Copie, le personnage de la créature ressurgit devant son créateur, à la manière du symptôme qui vient perturber le moi conscient, sorte de manifestation pathologique d'un traumatisme passé. En ce sens, la Copie vient hanter son créateur, et opère la même fonction que le fantôme dans d'autres récits gothiques. Elle est la trace matérielle d'un passé refoulé¹.

On peut alors lire le déni de Victor comme un épisode de crise hystérique². L'hystérie se présente selon Freud lorsqu'un traumatisme est réprimé dans l'inconscient, de telle sorte que le patient ne peut le verbaliser dans un discours ordinaire et le convertit en symptômes somatiques, comme la nausée ou la paralysie ; Freud envisage surtout le traumatisme sexuel. Or, si le moment de la création traumatise, c'est aussi parce qu'il inverse les rôles sexués, de sorte que l'angoisse, chez Victor, est aussi liée à la sexualité. Le fameux rêve qui trouble le sommeil où il se réfugie, après avoir animé sa créature, relève du cas d'étude psychanalytique :

But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window-shutters, I beheld the wretch—the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. (F 36)

Les vers évoquent à la fois la décomposition du cadavre et les expériences de génération spontanée d'Erasmus Darwin. Surtout, il s'agit là d'un rêve hautement œdipien, quoique le

¹ Comme on vient de le voir, le récit de la copie est aussi un récit de l'échec de la parentalité, qui révèle par contraste le rôle fondamental de l'éducation et de l'attachement familial.

² D'après une suggestion du Dr Heather Meek de l'Université de Montréal à l'occasion du séminaire Border Crossing co-organisé par les Universités de Montréal et de Paris 3.

roman ait été publié bien avant l'œuvre de Sigmund Freud. Le désir de Victor pour Elizabeth s'achève ainsi en baiser de mort, tandis que la fiancée devient la mère elle-même. En termes diégétiques, le rêve le rêve est une prolepse, qui préfigure la mort inéluctable d'Elizabeth. En termes analytiques, il nous pousse à nous interroger sur la nature du lien qui unit les deux fiancés, d'autant plus que dans l'édition originale du roman, Elizabeth n'est pas seulement la sœur adoptive mais bien la cousine de Victor (Mary Shelley gomme cet aspect en 1831). Il y a là l'image d'une double transgression sexuelle : celle de l'amour incestueux et celle de la maternité moribonde délaissant ses prérogatives reproductrices, usurpées par le personnage masculin.

b. L'effet de miroir

De façon significative, le rêve lui-même est interrompu, lorsque la créature vient épier son créateur à travers les rideaux du lit. Cette intrusion fait en quelque sorte toujours partie du scénario de la scène primitive¹, quoique l'acte sexuel, circonscrit à l'espace mental de Victor, soit invisible aux yeux de la créature. À ce stade du récit, la créature est purement définie par son regard : ses yeux jaunis sont la première chose que remarque Victor lorsqu'elle ouvre les paupières, mais il ne croise vraiment son regard que lors de cette scène du rêve interrompu. C'est cette transgression spéculaire qui définit la relation entre le créateur et sa créature.

Comme si elle incarnait le retour du refoulé, la créature fait irruption dans la chambre, pourtant bien fermée. Alors que Victor, debout, scrutait sa créature étendue sur la table d'opération au moment où il lui donnait la vie, c'est lui désormais qui gît sur le lit, tandis que la créature, debout, le fixe, dans la froide clarté de la lune qui s'immisce à travers les lattes des volets.

Le texte problématise ici l'impossible dédoublement de l'original et de la copie, en retravaillant le motif de l'apparition gothique². Loin de l'alter ego à la Walton, la créature

¹ Cette première scène primitive anticipe celle du troisième volume, lorsque Victor annihile sa créature femelle, qui incarne elle aussi à la fois le désir (de la créature) et la mort. Le dispositif fait songer à la scène primitive, avec le voyeurisme de la créature qui épie à la fenêtre, et la consommation/destruction de la créature femelle.

² On trouve d'autres scènes de transgression spéculaire à travers les rideaux du lit dans la littérature gothique, sous la forme de la Nonne Sanglante (*Bleeding Nun*) chez Matthew Gregory Lewis, ou chez Stevenson, dans le rêve éveillé de Lanyon après qu'il a pris connaissance de l'existence de Hyde :

A figure entered, and drew near my Bed with solemn measured steps. With trembling apprehension I examined this midnight Visitor. God Almighty! It was the Bleeding Nun! It was my lost Companion! Her

vient hanter l'inconscient et faire retour dans le réel, tandis que le texte opère une mise en tension de l'un et du deux, dans le frisson de l'altérité.

Le texte laissait d'ailleurs pressentir ce dédoublement depuis le début. Il n'est pas anodin que Victor et sa créature interviennent tous deux pour la première fois dans le même segment de la narration, c'est-à-dire dans la quatrième lettre de Walton. Lorsque Walton interroge Victor sur ses intentions, celui-ci répond « to seek one who fled me » (F 15). Cette réponse amorce la direction du roman, qui est celle de la projection, du mouvement en avant, que représente la quête, ou plus précisément la course-poursuite. Ce mouvement progressif, d'une linéarité factice¹, laisse entrevoir une quête identitaire, que vient confirmer cet énoncé. On y lit en effet une structure de parallélisme, qui suggère donc une forme d'analogie, où la quête et la fuite se répondent comme dans un jeu de cache-cache. Cela est d'autant plus apparent que Victor est d'abord poursuivi par la créature avant de devenir lui-même chasseur, ce qui suggère une réversibilité des rôles. En d'autres termes, la créature et Victor occupent une place interchangeable. Pour revenir à l'énoncé de Victor, le parallélisme structurel de la phrase met en rapport « me » et « one », renforçant la notion d'une certaine métonymie identitaire où le « je » est disjoint du principe d'unicité, de telle sorte qu'il s'établit une forme de complémentarité de l'un à l'autre, du « je » au « il ».

Au moment de la création du monstre, Victor a pris la décision délibérée de fabriquer une créature à son image, au lieu de se simplifier la tâche : « I doubted at first whether I should attempt the creation of a being like myself or one of simpler organization » (F 32). La créature sera à l'image de l'homme comme l'homme est à l'image de Dieu. Il s'agit bien d'une image de soi, mais au sens de spécimen de l'espèce humaine, plutôt que d'une

face was still veiled, but she no longer held her Lamp and dagger. She lifted up her veil slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated Corse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; the paleness of death was spread over her features, and her eyeballs fixed stedfastly upon me were lustreless and hollow. (Lewis 124)

Six o'clock struck on the bells of the church that was so conveniently near to Mr. Utterson's dwelling, and still he was digging at the problem. Hitherto it had touched him on the intellectual side alone; but now his imagination also was engaged, or rather enslaved; and as he lay and tossed in the gross darkness of the night and the curtained room, Mr. Enfield's tale went by before his mind in a scroll of lighted pictures. He would be aware of the great field of lamps of a nocturnal city; then of the figure of a man walking swiftly; then of a child running from the doctor's; and then these met, and that human Juggernaut trod the child down and passed on regardless of her screams. Or else he would see a room in a rich house, where his friend lay asleep, dreaming and smiling at his dreams; and then the door of that room would be opened, the curtains of the bed plucked apart, the sleeper recalled, and lo! there would stand by his side a figure to whom power was given, and even at that dead hour, he must rise and do its bidding. (Stevenson 14)

¹ Il n'y a en effet pas de linéarité narrative dans *Frankenstein*, puisque le roman est composé de façon circulaire, et nous commençons là où nous terminons, en passant par de multiples mouvements d'allers et retours dans la chronologie de la diégèse.

reproduction à l'identique de Victor, comme indiqué par l'usage de la préposition comparative « like », et par l'hypotexte biblique. Or la Copie n'est pas conforme. Outre le caractère visiblement dégradé de l'imitation, il y a par définition dans l'image (au sens d'être à l'image de) la notion d'une déperdition ontologique, puisqu'il s'agit avant tout d'une représentation abstraite de l'identité. La Copie n'est pas tant le double de l'homme que sa fabrication à partir d'un modèle abstrait d'humanité, qui est, elle, une représentation mentale, une figuration de l'humain. C'est donc le modèle abstrait, et non la Copie faite de chair imparfaite, qui est le double idéal de l'humain.

Mais la créature, lorsqu'elle s'anime, est bien loin de l'idéal, elle relève plutôt du double inquiétant, du *Doppelgänger*. Le récit de la Copie emprunte au double gothique sa puissance fantasmagorique. On se souvient de la façon dont les romans du double soulèvent la question de l'identité, en mettant en scène un certain dualisme, avec des récits de corps partagés par une double conscience, comme dans le cas du *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*¹, ou des récits d'individus hantés par un dédoublement de leur propre image, comme chez Dostoïevski :

The *Doppelgänger* is a second self, or *alter ego*, which appears as a distinct and separate being apprehensible by the physical senses (or at least by *some* of them), but exists in a dependant relation to the original. By 'dependant', we do not mean 'subordinate', for often the double comes to dominate, control, and usurp the functions of the subject; but rather that, *qua* double, it has its *raison d'être* in its *relation* to the original. Often, but not always, the subject and his double are physically similar, often to the point of absolute identity.²

La créature est ce double qui fait sans cesse retour, pour demander des comptes à son créateur. La créature est l'autre de Victor, et on ne peut les dissocier l'un de l'autre.

Fred Botting souligne combien, par conséquent, le roman de Mary Shelley se prête à une lecture de type psychanalytique, et il considère le moment de la naissance de la créature en termes d'échec du stade du miroir. En effet, tandis que l'expérience de Victor Frankenstein visait à parfaire l'humain en gommant la mort, la confrontation du narrateur avec sa créature, et l'exclusion radicale qui en découle, font échouer ce fantasme d'unité intérieure :

¹ Jean-Pierre Naugrette note l'effet saisissant produit à l'époque, alors qu'aujourd'hui, la culture commune l'a émoussé: « [I]es tout premiers lecteurs de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ont eu sans doute une supériorité écrasante par rapport aux suivants, celle de ne pas savoir que Dr Jekyll et Mr Hyde ne faisaient qu'un : après, ce n'était plus possible ». Jean-Pierre Naugrette, « 'Jerry !' Essai sur la textualité de la lecture », *Cercles* n° 31, 2013, p. 68.

Dans le cas de *Frankenstein*, l'affect de lecture perdure, puisqu'il ne repose pas sur un secret éventé par la mythologie populaire.

² John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, New York : St. Martin's Press, 1991, p. 14.

« Frankenstein's subject position is constituted by a desire for transcendence, for an imaginary totality that encounters its lack when confronted by the otherness of the monster » (Botting 1991, 15). Botting suggère une lecture lacanienne de la fragmentation identitaire du narrateur. Pour lui, le projet de création auquel s'adonne Victor au début du roman relève de l'imaginaire, c'est-à-dire d'un pur fantasme d'unité (avec la mère perdue comme avec la créature à venir), correspondant à ce stade imaginaire qui précède la confrontation du sujet au Réel. Or, si la première rencontre avec la créature crée bien un moment spéculaire, le rêve d'unité se fracture et cède la place à un morcellement du corps :

His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set—his shrivelled complexion, and straight black lips. (F 35)

Le stade du miroir est impossible, pour la créature comme pour le créateur. Dans cette description, Victor isole discursivement chacune des parties du corps de la créature, échouant à fonder une harmonie totalisante ; le regard se disloque, vole en éclats, tandis qu'un peu plus tard, c'est la créature qui regarde à son tour Victor, d'un œil fixe. Le roman de Mary Shelley met ainsi en scène, dans le cas de Victor comme de la créature, une allégorie de l'impossible réconciliation entre un Moi rêvé unifié et la perception brisée qu'on a de soi-même, où l'on ne peut se connaître que de façon parcellaire, à travers les yeux de l'autre. Face à l'échec de ce projet d'une subjectivité unifiée, qui vient systématiquement se briser sur l'écueil de l'expérience du reflet dans le miroir, ou dans le regard de l'autre, la créature tente d'obtenir une compensation psychique grâce à sa maîtrise du langage, comme le rappelle Peter Brooks : « in the Monster's use of language the novel poses its most important questions for it is language alone that may compensate for a deficient, monstrous nature ¹ ». La structure même du roman repose en équilibre sur ce récit central de la créature. Pour le dire en termes lacaniens, le moi de la créature court toujours le risque de s'effondrer, sans parvenir à accéder ni à l'ordre symbolique, ni à l'ordre spéculaire de la conscience de soi.

À un degré moindre, on retrouve ce regard qui fait symptôme, avec le regard perçant, jaune et sans paupière de l'homme-léopard précédemment mentionné (« ça me regarde », pour le dire en termes lacaniens). La réaction de Prendick aux *Beast People* est l'expression

¹ Peter Brooks, « Language, Nature and Monstrosity » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, p 207.

d'une étrangeté ineffable, mais également de la répugnance : « there was something in their faces— I knew not what—that gave me a queer spasm of disgust » (M 27). Cette expression du dégoût relève bien sûr aussi de l'expérience de l'abjection. Le roman semble, comme *Frankenstein*, jouer sur des profondeurs inconscientes, qui sont peut-être celles d'un personnage, mais aussi celles de toute une époque.

Ainsi, curieusement, dès l'introduction fictive de *The Island of Doctor Moreau*, le neveu de Prendick présente son oncle comme un narrateur auquel on ne peut se fier : « he gave such a strange account of himself that he was supposed demented » (M 5). Comme *Frankenstein*, le roman de Wells est donc bâti selon une perspective potentiellement psychotique, et invite le lecteur à partager ce point de vue. Si l'étrangeté des mésaventures de Prendick les rend invraisemblables et marginalise le narrateur, alors la connaissance du récit menace également de contaminer et d'isoler le lecteur. Nathalie Jaëck propose même de lire le récit comme si la folie de Moreau était contagieuse et comme si le savant se dédoublait « en narrateur-fou » : on ne suivrait plus un chemin balisé mais bien le journal d'un fou, « et la narration de Prendick, lacunaire, incohérente, fictionnante et délirante, fait l'expérience d'une possibilité nouvelle pour la littérature, d'un texte qui rompt avec la fonction de signification et ouvre une brèche irrémédiable dans l'ordre du langage » (Jaëck 148).

Il y a surtout dans la pratique clinique de Moreau une trace de psychologie qui fait écho aux premiers travaux sur l'inconscient publiés au dix-neuvième siècle : « a series of propositions called the Law (I had already heard them recited) battled in their minds with the deep-seated, ever-rebellious cravings of their animal natures » (M 81). Quoiqu'en 1895, Freud n'ait pas encore publié ses ouvrages concernant le ça et le surmoi, il est tentant de lire une forme d'anticipation freudienne dans ce conflit mental décrit par Wells. En effet, les lois que récitent les créatures représentent, comme le surmoi, l'intériorisation de la loi extérieure ; c'est précisément parce qu'elles échouent à faire société que ces lois finissent par céder le pas aux pulsions animales.

Le récit de Wells d'un retour de l'homme nouveau à ses origines primitives est éminemment darwinien, mais il se donne donc aussi à lire sous le prisme de la psychologie. Si opérer une lecture uniquement proto-freudienne du roman serait anachronique, il n'en reste pas moins que le récit témoigne d'une certaine sensibilité au thème de l'inconscient. Ce qui précipite, après tout, les événements est précisément un retour du refoulé, exprimé en termes biologiques. Moreau en témoigne lors de sa conversation avec Prendick : « somehow the things drift back again, the stubborn beast flesh grows, day by day, back again... » (M 77). Prendick se remémore d'ailleurs cet avertissement au chapitre vingt, après le décès de

Moreau, entérinant la valeur prophétique de cet énoncé, et sa portée allégorique. Ce que refoule l'inconscient ne relève pas tant du traumatisme personnel¹ que de l'histoire biologique : l'humain ne peut fuir ses origines animales. Toute illusion de progrès masque en fait la trace ineffaçable d'une brutalité originelle, d'un retour à sa nature première, comme le signale l'emploi de la locution adverbiale « back again ».

Le roman de Kazuo Ishiguro thématise lui aussi très fortement la notion de faille identitaire, et met en scène, selon des modalités différentes, un stade du miroir qui ne peut se faire, avec l'épisode de la cassette. Comme on l'a vu, le titre de *Never Let Me Go* fait directement référence à la cassette sur laquelle est enregistrée le morceau de musique fictif qu'affectionne tout particulièrement Kathy. Ce titre n'est pas anodin, pas plus que ne celui de l'album *Songs After Dark*, ou que ne l'est le nom de la chanteuse imaginaire, Judy Bridgewater. En effet, ces intitulés construisent une imagerie de culture jazz, mais surtout, chacun de ces trois noms évoque la notion de passage et de rupture : de l'union à la séparation, du pont entre deux rives, de la nuit au jour. L'imaginaire de la cassette, qui donne son nom au roman, repose donc sur une atmosphère de l'entre-deux, de l'indéterminé, qui n'est pas sans rappeler l'identité hybride des clones eux-mêmes.

La chanson éponyme évoque le registre de la romance, registre bien sûr défendu. La cassette est donc le signe d'une schize, entre l'aspiration à une autre vie, et la volonté de se conformer au rôle qu'on lui donne, comme si, en quelque sorte, Kathy se dédoublait. Le personnage qui incarne le mieux cette labilité identitaire est sans doute Ruth, à la fois meilleure amie et confidente, mais aussi rivale et traîtresse (ironiquement, *ruth-less*) : « I'd had this notion that there were two quite separate Ruths » (NLMG 127). Cette scission identitaire internalisée relève bien du dédoublement ; elle est aux antipodes de la dynamique propre à la Copie, puisque dans ce cas précis, deux identités habitent le même corps, tandis que la Copie est affaire d'abjection/projection.

C'est aussi une épreuve de l'abjection que déclenche le simple fait de croiser la directrice de Hailsham. L'originalité du récit d'Ishiguro, c'est de placer le lecteur du point de vue d'une narratrice qui suscite elle-même ce sentiment de répulsion. Cette expression de l'abjection prend la forme d'une déshumanisation dans la métaphore employée par Kathy :

¹ Cependant, dans le cas du puma, le retour du refoulé relève bien du traumatisme (inter-)personnel. L'expérience de la torture, que Moreau s'efforce sans cesse de relativiser, a pourtant des conséquences majeures, qui provoquent finalement sa perte.

I'll never forget the strange change that came over us the next instant. Until that point, this whole thing about Madame had been, if not a joke exactly, very much a private thing we'd wanted to settle among ourselves. We hadn't thought much about how Madame herself, or anyone else, would come into it. What I mean is, until then, it had been a pretty light-hearted matter, with a bit of a dare element to it. And it wasn't even as though Madame did anything other than what 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 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)

Ce passage développe l'image de l'araignée précédemment citée, qui joue donc le rôle d'un leitmotif dans le roman. L'attitude de la directrice est une forme d'interpellation au sens d'Althusser et de Judith Butler, visant à insuffler un sentiment d'infériorité et d'altérité, gage de la passivité des élèves de Hailsham. La comparaison avec l'araignée est justifiée par la proximité affective entre l'émotion abjecte et le dégoût (ou même la phobie) d'une part, et par la différence incommensurable d'échelle entre l'humain et sa Copie. La créature est en effet insignifiante dans le monde fictionnel de *Never Let Me Go*, et nul ne s'enquiert de ses droits ou ses ressentis ; devant le mouvement de recul de la directrice, d'un coup, le/la clone *se voit autre*.

Tout au long du récit, la narratrice met en évidence ce sentiment d'altérité tout en cherchant à émousser la blessure, à la neutraliser en quelque sorte. La première partie du roman de Kazuo Ishiguro met en scène des enfants se saisissant de leur imaginaire pour repousser la confrontation à la réalité. Autrement dit, les jeunes clones diffèrent leur confrontation au principe de réalité et utilisent leurs compétences fictionnelles pour se narrer des récits alternatifs rendant leur existence plus supportable. On peut y lire une représentation romanesque de l'expérience de crise existentielle, et de la fonction qu'y joue la fiction. Un exemple frappant de cette allégorie a lieu au chapitre cinq. Ruth, qui est une brillante affabulatrice, prétend que sa gardienne favorite lui a offert une trousse par favoritisme. Kathy, jalouse et soucieuse de rétablir la vérité, décide d'enquêter, découvre le mensonge et confronte son amie. Elle est prise au dépourvu en constatant le désarroi de Ruth :

Then I glanced at Ruth and got a real shock. I don't know what I'd expected; for all my fantasies of the past month, I'd never really considered what it would be like in a real situation like the one unfolding at that moment. Now I saw how upset Ruth was; how for once she was at a complete loss for words, and had turned away on the verge of tears. And suddenly my behaviour seemed to me utterly baffling. All this effort, all this planning, just to upset my dearest friend. So what if she'd fibbed a little about her pencil case? Didn't we all dream from time to time about one guardian or other bending the rules and doing something special for us? A spontaneous hug, a secret letter, a gift? All Ruth had done was to take one of these harmless daydreams a step further; she hadn't even mentioned Miss Geraldine by name. (NLMG 59-60)

Cette scène révèle la cruauté du principe de réalité. Kathy cesse de percevoir le récit de Ruth comme une tromperie et perçoit sa véritable fonction : apporter un réconfort innocent à une jeune orpheline. La fiction endosse ainsi le rôle d'un principe de plaisir, ce qui signifie qu'elle désarme les clones et les conduit à se résigner à leur destin ; mais on peut également comprendre qu'elle apporte un semblant de signification dans un monde cruel où nul ne peut échapper à sa condition.

Sans aller jusqu'à la schize gothique, le personnage risque donc toujours de se vider de sa substance, recherchant le principe de plaisir mais sommé de se conformer au masque social, de s'identifier au rôle aliénant qu'on lui impose. La rhétorique de la faille se substitue ainsi au double, tout en gardant une part de ce malaise qui caractérisait le gothique. Le tour de force de Kazuo Ishiguro consiste d'ailleurs à instiller cette inquiétude gothique dans le quotidien du lecteur ou de la lectrice, en le/la faisant d'abord s'interroger sur la présentation de soi¹, c'est-à-dire la propension qu'ont les individus à revêtir différents visages en fonction des situations sociales. Qui sommes-nous, nous qui nous comportons de façon totalement incohérente d'un jour à l'autre, lorsque nous nous présentons à une autre compagnie ? Puis, peu à peu, celui ou celle qui lit comprend qu'il/elle s'est identifiée à l'Autre, la voix narrative était celle d'une clone.

c. Le désir aliéné

Puisque le lecteur n'a pas accès aux pensées des créatures hybrides du docteur Moreau, le désir intervient moins chez Wells. Chez Shelley et chez Ishiguro, au contraire, la pulsion de vie du désir participe de l'aliénation, et reste dangereusement proche de la pulsion de mort. On se souvient que lorsque Victor prend connaissance du meurtre de William, la

¹ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres : Penguin, 2022.

responsabilité du crime est assignée à Justine d'une façon pour le moins ambiguë : « one of the servants, happening to examine the apparel she had worn on the night of the murder, had discovered in her pocket the picture of my mother, which had been judged to be the temptation of the murderer » (F 52). Le passif, « judged to be », suggère l'erreur judiciaire, car Victor est déjà convaincu de la culpabilité de sa créature. Cependant si le portrait de Caroline Beaufort est un faux indice, il n'en reste pas moins aussi un objet de tentation pour le monstre, suscitant à la fois désir et frustration. Le portrait de Caroline Beaufort représente pour le monstre une double fonction de frustration du désir. Il lui rappelle que, contrairement à Victor, il n'obtiendra jamais l'amour d'une mère, nourrissant son ressentiment à l'égard de son créateur, qui lui refuse toute filiation. Le portrait manifeste également l'existence d'une beauté féminine hors de portée, et l'impossibilité pour la créature de satisfaire ses désirs sexuels. Cette ambivalence du portrait explique que ce double meurtre ait pour victimes un enfant choyé d'une part et une jeune femme de l'autre. La créature projette ainsi son désir frustré sous la forme de la violence, tout en fétichisant le portrait de Caroline Beaufort.

Le personnel de Hailsham associe lui aussi plaisir sexuel et anticipation de la mort lors des cours d'éducation sexuelle prodigués aux étudiants :

One thing that occurs to me now is that when the guardians first started giving us proper lectures about sex, they tended to run them together with talk about the donations. At that age—again, I'm talking of around thirteen—we were all pretty worried and excited about sex, and naturally would have pushed the other stuff into the background. In other words, it's possible the guardians managed to smuggle into our heads a lot of the basic facts about our futures. (NLMG 81)

Un lecteur inattentif pourrait penser que cette association relève sans doute du rite de passage : expériences sexuelles et conscience de sa propre mort sont après tout profondément liées à l'âge de la puberté, et Kathy prend d'ailleurs soin de mentionner cet âge symbolique des treize ans. Par ailleurs, reproduction et épreuve de la mort sont deux enjeux essentiels dans le mécanisme de sélection naturelle, autrement dit, deux aspects essentiels de l'expérience du vivant. Cependant l'association du don de soi dans la relation sexuelle et des « donations » est bien plus inquiétante ici, et l'on apprend plus tard que les clones sont stériles, de telle sorte que leur sexualité ne peut avoir aucune visée reproductrice et relève purement du plaisir. Le sexe comme la mort sont sacralisés à Hailsham, mais sous la forme du simulacre :

We had to be extremely careful about having sex in the outside world, especially with people who weren't students, because out there sex meant all sorts of things. Out there people were even fighting and killing each other over who had sex with whom. And the reason it meant so much—so much more than, say, dancing or table-tennis—was because the people out there were different from us students: they could have babies from sex. That was why it was so important to them, this question of who did it with whom. And even though, as we knew, it was completely impossible for any of us to have babies, out there, we had to behave like them. We had to respect the rules and treat sex as something pretty special. (NLMG 82)

Les clones doivent donc intérioriser les tabous de l'humanité en dépit de leur marginalisation sociale et de leur incapacité à se reproduire. Dans ce contexte, et dans le cadre du récit de l'intimité de Kathy, l'association entre plaisir sexuel et préparation mortuaire se donne à lire en des termes psychanalytiques. Ce qui se joue alors relève d'une pulsion de mort, d'une expérience de l'abandon et du renoncement à soi, dans l'érotisme ou dans le don d'organes, ou encore dans une dépersonnalisation causée par la soumission aux normes sociales.

Toutes ces expériences sont donc chargées d'une forte signification, ce qui les rend taboues. C'est pourquoi les pensionnaires d'Hailsham prennent l'habitude d'en plaisanter pour pouvoir survivre :

From when we were thirteen, like I say, things started to change. We still didn't discuss the donations and all that went with them; we still found the whole area awkward enough. But it became something we made jokes about, in much the way we joked about sex. Looking back now, I'd say the rule about not discussing the donations openly was still there, as strong as ever. But now it was okay, almost required, every now and then, to make some jokey allusion to these things that lay in front of us. (NLMG 82)

L'humour, comme le rappelle Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient* (1905), permet de se décharger temporairement de l'expérience d'angoisse et de souffrance. L'euphémisme relève également d'une tentative d'affrontement/évitement du sujet tabou. Il est omniprésent en ce qui concerne le discours sur la mort et le quotidien que représente le don d'organes pour les clones, mais également employé pour mentionner certaines pratiques sexuelles. Ainsi Kathy nous apprend que les étudiants ont renommé l'homosexualité « umbrella sex » (NLMG 94). L'euphémisme et l'humour permettent donc de déjouer la charge émotionnelle de la pulsion de mort, en la laissant s'exprimer à mi-mot.

Kathy incarne elle-même la réconciliation des pulsions de mort et de vie. Dans son récit, Kathy parle de sexualité en des termes pulsionnels : « I just really had to do it » (NLMG 126). L'expérience intime elle-même est donc dépossédée, elle ne relève pas du

choix ou de la volonté mais d'un besoin révélateur d'un manque à combler. Kathy considère d'ailleurs cette expérience de la pulsion sexuelle comme une forme d'aliénation, en supposant qu'elle ne peut échapper à la sexualité débridée de sa donneuse ADN, qu'elle recherche d'ailleurs dans des magazines pornographiques. La pulsion est vécue comme une expérience d'altérité, d'étrangeté à soi-même, révélatrice de sa propre incomplétude. Ce n'est pas non plus un hasard si sa fonction de *carer* la force à prendre la route : toute narratrice est une conductrice de l'histoire. Elle conduit le récit, suscite un élan vers l'avant qui rend possible la manifestation de l'expérience. Cette aptitude à générer du sens et à relier les événements et les autres personnages entre eux relève d'une pulsion de vie. Cependant, la forme digressive (et donc répétitive) du roman, et la caractérisation du personnage sous le signe de l'abnégation romantique, manifestent à la double échelle diégétique et narrative une pulsion de mort qui lui est apparemment antithétique. Le motif de la conduite lui-même est ambigu, car si on peut concevoir cette métaphore comme la représentation d'une auto-détermination — en songeant par exemple à l'habitude qu'a la narratrice de faire des détours sur la route —, elle se donne également à lire comme l'image d'une trajectoire inévitable, d'une voie à sens unique. Cette ambivalence est présente dans les toutes dernières phrases du roman :

I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches, the shoreline 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 282)

Tommy n'existe plus, on l'a déjà vu, que sous la forme fantomatique de l'absence. Ici le récit de Kathy glisse dans la rêverie allégorique. Le roman doit prendre fin puisque tous les événements signifiants ont déjà été narrés, or la fin du récit marque aussi symboliquement la dernière étape de la vie de Kathy. Le lecteur comprend que ce blanc final coïncide avec sa transformation en *giver*, puisqu'elle ne peut échapper à sa détermination téléologique.

On voit bien ici combien Kathy se résigne à son statut et se soumet toujours au regard de l'Autre, aux injonctions d'une société qui légitime le sacrifice de ceux qu'on aime et de son propre corps. On a étudié jusqu'ici la façon dont les romans du corpus problématisent l'image du corps et le schéma corporel, en interrogeant la façon dont le sujet tente de se construire dans le rapport qu'il établit avec le monde par le biais du corps, et la charge fantasmatique

liée à ce corps toujours perçu par l'autre comme une anomalie. L'inquiétante étrangeté qu'il suscite brise le stade du miroir, de l'identification, aliénant jusqu'au désir.

Or cette épistémologie ne saurait être apte à mettre en évidence les modèles (explicites ou non) à partir desquels sont décrits le corps insolite des Copies, si l'on ne prend pas en compte la dimension du pouvoir. La créature ne peut pas se détacher de sa matérialité biologique, parce qu'elle est toujours soumise au pouvoir de l'autre, du créateur.

Chapitre 6

Perspectives cliniques du savant

Le récit de la Copie permet d'explorer des formes d'inquiétante étrangeté liées à la modernité, ce qui confère aux romans une puissance fantasmatique, comme on vient de le voir. Mais le roman de la Copie vient aussi interroger le réel d'une autre façon, en problématisant le lien qui s'instaure entre savoir et pouvoir, et en mettant en scène la dynamique du rapport de force qui s'instaure entre le créateur et la créature. Cette thématization du pouvoir de la science se reflète en premier lieu sur le plan de la structure narrative, à travers une hiérarchisation des discours (parce que la connaissance se donne à penser à travers l'expérience sensible, et particulièrement l'expérience visuelle, les jeux de focalisation et de thématization du regard sont des éléments clés des romans étudiés). Cela signifie que, dans la diégèse comme dans le dispositif textuel, le personnage du scientifique est doté d'une puissance de contrôle sur ses productions vivantes. Il est dès lors possible de concevoir cette spécificité du motif narratif de la Copie en termes foucauldien, en mobilisant notamment les concepts de clinique, de savoir-pouvoir et de biopouvoir. Le récit commun à *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go* est en partie fondé sur une spécificité historique commune de la modernité : la foi investie dans la science du vivant, à l'échelle des institutions et des organes de décisions politiques ; et réciproquement, la prise en charge de la vie par le gouvernement politique. En ce sens, le scientifique n'est pas seulement un personnage issu du monde de la connaissance ; il constitue aussi une allégorie du pouvoir moderne.

1. Voir et pouvoir

a. Autorité, alienation, affect

Chacun des trois romans du corpus opte pour une stratégie narrative qui met en place un régime hiérarchisé où le créateur domine sa créature. Pour que le lecteur accepte un tel agencement, il faut d'abord qu'une voix se porte garante de l'authenticité du récit, légitimant savoir et pouvoir, comme c'est le cas chez Wells.

Paul Cantor prétend que Wells ne s'intéresse guère aux effets de perspective dans ses récits¹, pourtant Wells opte toujours clairement pour des choix de focalisation et de narration spécifiques. Dans *The Island of Doctor Moreau*, il utilise le périphrase comme une forme de garantie d'authenticité du récit, puisque l'introduction du roman s'achève sur la signature du neveu de Prendick. La légitimité du récit repose ainsi sur la stratégie du texte trouvé, et sur cette préface auctoriale fictive². Elle joue sur l'effet de réel avec les coordonnées géographiques – « my uncle passed out of human knowledge about latitude 5° S. and longitude 105° W. » (6) – et la datation des événements – « [d]ecember 1887, a date that tallies entirely with my uncle's story » (6) – autant de chiffres qui tendent à corroborer le récit et à lui conférer une forme d'autorité, quoique sous la forme de la conjecture : « it seems that » (6). La fiction contamine le réel en s'emparant des espaces encore vides (à l'époque) de la carte maritime³. Prendick, détenteur d'un secret que le roman permet d'élucider, est ainsi placé en position d'autorité, en tant que témoin fictivement attesté d'une contrée exotique. C'est ce cadre narratif qui va permettre d'inscrire en abyme le pouvoir de Moreau sur ses créatures. Comme on l'a vu, il convient cependant de noter que, dès le seuil du roman, l'autorité de Prendick paraît aussi ambiguë, puisque ce neveu qui offre un cadre au récit fait état du manque de crédibilité du narrateur : « he was supposed demented » (M 5). Les récits de la Copie mettent en place une autorité qui est aussi sujette à caution, ce qui contribue à la fois à l'hésitation liée au fantastique, et à créer une ambivalence qui amorce la problématisation éthique.

¹ Paul A. Cantor, « The Invisible Man and the Invisible Hand: H.G. Wells's Critique of Capitalism », *The American Scholar*, 1999, vol. 68, n° 3, p. 98.

² Wells réémietise ici le trope du document trouvé, si présent dans les romans gothiques. On pense par exemple à *Otranto* d'Horace Walpole (1764) ou *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872).

³ Les coordonnées géographiques désignent un point du Pacifique, à mi-chemin entre l'Amérique du sud et l'Australie, diamétralement opposé au territoire britannique. L'inscription dans la carte rend le récit plausible, mais la distance géographique et la méconnaissance de l'océan pacifique du lectorat édouardien laissent une place au mystère et à l'imaginaire.

Dans *Frankenstein*, le récit métadiégétique de Victor est filtré en dernière instance par la narration de Walton, ce qui pourrait laisser penser que la fiabilité du récit parvenant au lecteur, ainsi que la maîtrise du récit par le scientifique, sont compromises. Cela est d'autant plus vrai que le roman ne résout pas tous ses arcs narratifs, puisque le lecteur ne sait pas ce qu'il advient exactement de la créature ou de Walton après la dernière page : « *Frankenstein's loose ends are not neatly unified by a concluding authoritative statement* » (Botting 1991, 48). Pourtant il apparaît clairement que Walton est un double de Victor, auquel l'explorateur s'identifie. Walton, comme Victor, se présente comme un adepte de la science et de la médecine : « I [...] devoted my nights to the study of mathematics, the study of medicine, and those branches of physical science from which a naval adventurer might derive the greatest practical advantage » (F 8-9). Le scientifique partage avec l'explorateur une ambition commune, celle de l'entreprise savante cherchant à percer les secrets de la nature. Il s'agit de découvrir ce qui restait caché à l'intellect et au regard grâce à une nouvelle perspective empirico-déductive. Cette cartographie est liée à la soif de découvertes de la science moderne, et à une volonté de pouvoir. En recherchant le Passage du Nord Ouest entre l'Atlantique et le Pacifique, Walton est l'héritier de Frobisher, Cook et Vancouver, précisément au moment où le second secrétaire de l'Amirauté, John Barrow, avait décidé, à la fin des guerres napoléoniennes, de relancer de telles expéditions, dans l'espoir d'affirmer la suprématie de l'Angleterre sur les mers et dans le monde. Il n'est donc pas anodin que Walton soit, comme Victor, animé par un désir de savoir et de découverte : « I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world never before visited, and may tread a land never before imprinted by the foot of man » (F 7). Les propos de Victor confortent à leur tour l'analogie implicite entre les deux types d'entreprises, maritime et scientifique : « I delighted in investigating the facts relative to the actual world » (F 20).

De plus, le recours à un narrateur extérieur à la diégèse principale, semblable à l'invité au mariage dans « *The Rime of the Ancient Mariner* » chez Coleridge, donne l'opportunité au héros de narrer son récit à l'intention d'un auditeur qui est bien sûr un double du lecteur. Cela assure au narrateur autodiégétique un certain contrôle sur le récit, grâce à sa forte prise de conscience de son statut narratif, comme le souligne Barbara Johnson : « Victor Frankenstein, then, has twice obeyed the impulse to construct an image of himself: on the first occasion he creates a monster, and on the second he tries to explain to Walton the causes and

consequences of the first » (Johnson 1982, 3-4)¹. L'explorateur-scientifique, non seulement Walton mais aussi à travers lui Victor, a donc bel et bien le mot de la fin, même si ce n'est pas le fin mot de l'histoire.

Jean-Jacques Lecercle suggère plusieurs interprétations de ce qu'il nomme la « syntaxe narrative » de *Frankenstein*, à savoir, sa structure narrative enchâssée (Lecercle 1988, 82). Il considère cette structure comme une chaîne d'interpellation, c'est-à-dire de mise en rapport des instances réceptrices du récit – du monstre, à Frankenstein, à Walton et enfin à Mrs Saville, grande absente du récit qui occupe la place intradiégétique de la figure du lecteur. L'image de la chaîne chez Lecercle facilite une lecture du récit comme forme de contagion, qui contaminerait finalement le lecteur. Mettons de côté la notion de contamination monstrueuse, déjà évoquée², pour nous intéresser au récit comme vase communicant³. C'est sous cet angle qu'on peut considérer pour l'instant la confession de la créature. Or du monstre au lecteur, les relais du récit sont si multiples qu'il aurait été pour Walton quasiment impossible de reconstituer le récit premier de la créature – qui est transmis et donc déformé par de multiples instances, et notamment celle de Victor – s'il ne s'agissait pas précisément d'un récit de fiction, ce qui soulève la question de l'authenticité, ou plus exactement de la vraisemblance du roman. À ce titre, le récit de la créature y trouve une place si centrale et si conséquente (chapitres 3 à 8 du deuxième volume), et les intrusions narratives de Frankenstein sont si rares à cet instant, qu'il est tentant de considérer que l'autorité de la créature sur son récit est en fait avérée. Cependant, une telle lecture pointe vers le caractère proprement fictionnel et peu plausible du roman dans son ensemble, vers l'artificialité de la structure enchâssée comme simple dispositif narratif. Ainsi, même si le lecteur accepte le jeu de la fiction, et s'accommode de la structure enchâssée du roman, il ne peut méconnaître la médiation du récit de la créature et sa subordination aux récits de Frankenstein et Walton.

¹ Barbara Johnson soutient que le roman repose sur une certaine empathie entre le conteur et son auditeur facilitant la transmission du récit, en arguant que chacun des récits enchâssés fait l'objet d'une introduction par le personnage qui s'apprête à devenir narrateur et à prendre ainsi la place de son prédécesseur : « [w]hat is at stake in Frankenstein's workshop of filthy creation is precisely the possibility of shaping a life in one's own image: Frankenstein's monster can thus be seen as a figure for autobiography as such. »

² Voir la lecture proposée par Jean-Jacques Lecercle, mais aussi Peter Brooks : « [e]ach tale interlocked within tale touches its listener with the taint of monsterism : Frankenstein receives it from the Monster's tale —his life, contracted to the Monster's desire, becomes torment thereafter—and Watson receives it from Frankenstein's » (Brooks 1979, 219).

³ Fred Botting nous invite à considérer que les trois récits qui constituent le roman ne sauraient être lus isolément : « [t]hese narratives are, however, interdependent since the narrators tell each other's stories: Walton tells Victor's, who tells the monster's, who tells the De Laceys'. While there may be separate narrators, their stories are intertwined; many of the gaps in one narration are explained by another » (Botting 1991, 42).

On voit bien ici la similitude avec *The Island of Doctor Moreau*, où le récit de Moreau¹ est imbriqué dans celui de Prendick, lui conférant une autorité secondaire, vulnérable à la médiation opérée par la narration de Prendick. Wells propose ainsi une forme de réécriture de la structure narrative de *Frankenstein*, où le narrateur-cadre est un double du narrateur-éponyme. Ici, comme chez Mary Shelley, le récit est en dernière instance bel et bien transmis par un personnage avatar du protagoniste, qui met donc à distance l'amoralité du discours scientifique de Moreau (ou de Frankenstein) tout en partageant son intérêt pour la science et pour la découverte. En relayant le récit du protagoniste-scientifique, Prendick (ou Walton) lui permet d'asseoir son autorité sur le récit – grâce à des narrateurs complices – tout en favorisant un certain questionnement éthique des événements. Leur fonction d'observateur/auditeur/témoin confère à Walton et Prendick le pouvoir de formuler un jugement sur les événements narrés. Ces récits affichent donc aussi une visée édifiante, qui ne correspond pas forcément à l'enjeu éthique du roman.

Du fait des structures narratives des romans, le récit échappe en fin de compte aux créatures, comme si la parole était dans leur cas toujours aliénante ou aliénée. Cela signifie pour les créatures de *Frankenstein*, et *a fortiori* pour celles du docteur Moreau, qu'elles ne peuvent être maîtresses de leur récit, car leurs propos sont filtrés par une autre instance narrative ; dans *Never Let Me Go*, le statut du *Je-narrant* est également problématique, car tandis que Kathy produit un récit de l'intime, son style d'écriture se caractérise par des effets de distanciation formelle où l'affect paraît compromis.

Le cas de *Never Let Me Go* est particulièrement complexe. S'il faut bien reconnaître que, en l'absence de structure métadiégétique, le récit de Kathy, contrairement à celui de la créature de Frankenstein, n'est absolument pas filtré par une autre instance narrative, on peut difficilement soutenir qu'elle soit entièrement maîtresse de son récit. La narratrice transmet à ses lecteurs non seulement ses souvenirs, mais aussi l'idéologie qu'elle a intériorisée d'un système social et politique reposant sur sa propre exploitation. Elle ne s'intéresse aux failles du système qu'à l'initiative de Tommy. L'épisode durant lequel Ruth découvre les dessins de Tommy (à la fin du chapitre 16) cristallise le comportement éthico-politique favorisé par Kathy : le laissez-faire. Alors qu'elle avait jusqu'à présent encouragé Tommy dans ses théories et dans son activité artistique, lorsque Ruth exprime son dédain pour les dessins de Tommy, Kathy se range à ses côtés : « [a]s long as people think you're doing those little

¹ Ce récit fait l'objet du chapitre XIV : « Dr Moreau explains ».

creatures as a kind of joke, fine. But don't give out you're serious about it. Please » (NLMG 192). En tant que narratrice, elle émet ensuite un jugement de regret sur ce désengagement : « I decided just to turn and go. Even later that day, I realised this was a bad mistake » (NLMG 193). Anne Whitehead affirme que Kathy n'est pas insensible ou dépourvue d'affect, comme certaines critiques ont pu le soutenir : « occupying an altogether quieter register, Kathy's emotions speak of what can ensue when feeling becomes the objects of management within the workplace ¹ ». Les émotions exprimées par Kathy relèvent donc de l'affect discret² – un concept que Anne Whitehead emprunte à Sianne Ngai³ –, c'est-à-dire de formes mineures d'émotions, comme l'envie, l'irritation, l'anxiété ou le dégoût, qui sont associées à une position d'impuissance, de privation d'agentivité. Le recours à un narrateur passif est un choix que semble d'ailleurs affectionner Kazuo Ishiguro : il n'est pas sans rappeler la perspective de Stevens, le narrateur de *The Remains of the Day*, qui témoigne continuellement de sa posture attentiste lors des événements majeurs de sa vie personnelle – la mort de son père, sa romance avortée avec Miss Kenton – et politique – son refus d'émettre le moindre jugement sur les soirées mondaines de Lord Darlington, qui adopte une posture ambiguë face au nazisme. Contrairement à Kathy, Stevens reste dans le déni : même si le dénouement est plus nuancé, dans l'ensemble, il fait fi des regrets et semble accepter son passé, se targuant d'avoir accompli son devoir et d'avoir été aux services de grands hommes : « [t]he hard reality is, surely, that for the likes of you and me, there is little choice other than to leave our fate, ultimately, in the hands of those great gentlemen at the hub of this world who employ our services ⁴ ». Kathy privilégie elle aussi la valeur du devoir accompli : « I do know for a fact they've been pleased with my work, and by and large, I have too » (NLMG 3). Bien sûr, le devoir que doit accomplir la narratrice n'est pas seulement motivé par des raisons professionnelles ou sociales mais mobilise des arguments ontologiques et éthiques, puisqu'il est question de vie et de mort, de don de soi. L'emprise des instances de pouvoir sur Kathy et sur son récit est d'autant plus grande qu'elle n'est pas même théorisée par la narratrice. Là où la narration de Stevens incarne le dédoublement du jugement dans une perspective subjective

¹ Anne Whitehead, *Medicine and Empathy in Contemporary British Fiction: An Intervention in Medical Humanities*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017, p. 162.

² À l'affect discret répondent les « savoir-faire discrets » évoqués par Pascale Molinier dans un article consacré aux enjeux politiques du *care*. Ce terme désigne la détection tacite et l'exécution des besoins des autres qui, de par leur discrétion, nuit à la reconnaissance publique du travail que représente le soin. Voir Pascale Molinier, « Formaliser et politiser les récits du care », *¿ Interrogations ?*, 2010, n° 11, <https://www.revue-interrogations.org/Formaliser-et-politiser-les-recits> (consulté le 5 juillet 2019).

³ Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 2007.

⁴ Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, Londres : Faber, 1999, p. 257.

du déni de culpabilité, celle de Kathy reflète la complicité involontaire des victimes d'un système désincarné et donc qui leur semble incontestable.

b. Regards croisés

Si les choix de narrateurs révèlent la domination finale qu'exerce le récit du créateur sur celui de sa créature, les jeux de croisement de regards (que permettent la thématization du sens de la vue et les effets de focalisation dans les romans) viennent au contraire, même si c'est temporaire, troubler ou inverser ces relations de pouvoir. Le regard a été abordé sous l'angle de la fragmentation, de l'impossible stade du miroir et de l'inquiétante étrangeté. Il convient de voir désormais que quelque chose d'autre se joue aussi dans cet échange de regards, un enjeu esthétique, éthique et politique à la fois. L'espace d'un instant, la Copie reconnaît, épie ou traque le savant et déstabilise son autorité.

Pour comprendre l'enjeu esthétique de la thématization des croisements de regards dans les récits du corpus, il peut être utile de recourir à l'analyse des *Ménines* de Vélasquez qu'élabore Michel Foucault dans son avant-propos aux *Mots et les choses*. Foucault lit cette œuvre comme un pur tableau de la représentation : le point focal de l'œuvre se situe en dehors du tableau, à la place du spectateur. Ce dernier est donc inscrit à l'intérieur de l'espace représentationnel grâce aux effets de perspective, et prend la place du souverain dans cette scène de cour. Le tableau rend significatif l'acte représentationnel en l'évidant, puisque le souverain n'est pas rendu visible dans la composition du tableau – il lui est extérieur –, et puisqu'on ne perçoit pas même son portrait sur la toile du peintre figurant à l'intérieur du tableau, puisqu'elle nous fait dos :

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation. (Foucault 1966, 31)

Comme le rappelle Foucault, les jeux de représentation et de regards sont les principes fondateurs de la pensée classique, qui émerge à la fin de la Renaissance et se prolonge jusqu'à la révolution française. On peut considérer que les œuvres du corpus reposent en partie sur

une esthétique classique du visible. Elles ont également le souci plus moderne de la démarche inductive, de la quête des causes et d'une mise en perspective historique. Elles prennent en considération le phénomène de l'observation et de la perspective. Pour Foucault, l'épistémè classique ne peut pas même concevoir l'homme puisque celui-ci occupe une place objective d'assignation des identités. Les récits de la Copie, au contraire, sont à cet égard éminemment modernes, puisqu'ils s'intéressent à l'activité subjective de l'humain, qui ne comprend ce qui l'entoure qu'à travers son expérience propre. Les romans étudiés thématisent les jeux du regard et de la visibilité, qu'ils modernisent en les situant dans un espace perspectiviste et subjectif.

Le regard se donne à penser en termes d'identité dans des textes de langue anglaise où l'« oeil » (« eye ») est l'homonyme du « je » (« I »). Comme le rappelle Jean-Jacques Lecercle (1988), le regard du monstre concentre par métonymie l'aspect horrifiant de son apparence : « dull yellow eyes » (F 35). Le moment de l'animation du monstre est également un moment d'anagnorisis pour Victor qui perçoit pour la première fois la gravité de ses actes. La scène spéculaire (*eye-opening*) provoque un choc identitaire (*I-opening*). L'échange des regards sonne le glas d'une confusion ontologique entre le créateur et le monstrueux tandis que la difformité apparente de la créature est l'issue inéluctable de l'aveuglement de Frankenstein. Jean-Jacques Lecercle souligne que l'échange des regards accompagne ensuite le renversement de positions entre Victor et sa créature, préfigurant la façon dont la créature va se rebeller et chercher s'emparer du pouvoir : tandis que dans la scène d'animation, Frankenstein contemple sa création, couchée sur la table d'opération, dans la chambre, c'est au tour de la créature d'observer son créateur alors qu'il sommeille dans son lit. Il s'agit de moments de crise dont l'enjeu est le fondement de la relation intersubjective entre les deux personnages, une formidable mise en tension qui s'achève dans la fuite, le déni et l'abandon.

Peter Brooks note l'importance de la pulsion scopique de la créature¹, révélée lorsqu'elle contemple son reflet vexatoire à la surface de l'eau : « I cherished hope, it is true ; but it vanished, when I beheld my person reflected in water, or my shadow in the moonshine, even as that frail image and that inconstant shade » (F 91). Si le regard signe l'impuissance, il peut aussi s'inverser, comme lorsque le discours de la créature associe ses pulsions de meurtre et de désir/plaisir, par exemple, après le meurtre de William : « I gazed on my victim, and my heart swelled with exultation and hellish triumph » (F 100). Notons que

¹ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge : Harvard University Press, 1993, pp. 199-220.

la brutalité du meurtre de l'enfant est aussi associée à l'attirance sexuelle pour le portrait de sa mère, quelques lignes plus loin. Là encore, les pulsions du regard, du désir et de la violence sont intimement enchevêtrées dans le discours de la créature :

As I fixed my eyes on the child, I saw something glittering on his breast. I took it; it was a portrait of a most lovely woman. In spite of my malignity, it softened and attracted me. For a few moments I gazed with delight on her dark eyes, fringed by deep lashes, and her lovely lips; but presently my rage returned: I remembered that I was for ever deprived of the delights that such beautiful creatures could bestow; and that she whose resemblance I contemplated would, in regarding me, have changed that air of divine benignity to one expressive of disgust and affright. (F 100)

Le regard concentre donc ici un ensemble de jeux de pouvoir et de domination, et cristallise la violence qui oppose le créateur à sa créature.

Chez Wells, le regard est un lieu inquiétant de renversement des hiérarchies. Il n'est pas tant le signe de l'âme ou de la pulsion humaine que du pouvoir de prédation de l'animal, ou de l'humain : « I did not know then that a reddish luminosity, at least, is not uncommon in human eyes » (M 20). La double négation « not uncommon » permet d'inscrire et de préserver la trace de la première intuition de Prendick, et celle du lectorat édouardien, qui consiste à placer l'humain du côté de la civilisation et de l'exception animale. Cette remarque est d'autant plus équivoque qu'il s'agit dans cet exemple du regard de M 'Ling, dont l'appartenance au règne humain se révèle beaucoup plus instable par la suite, quoiqu'ici Prendick, comme Je-narré, lui reconnaisse en effet un statut « humain », pour ambigu qu'il soit. L'échange des regards crée donc un espace identitaire flou qui déstabilise les hiérarchies.

L'échange des regards est effectivement le lieu où se joue l'équilibre des forces entre les personnages. Les *Beast People* détournent le regard en signe de servilité et de respect, ce qui rappelle le comportement d'un certain nombre d'espèces de mammifères, tels que les chiens ou les grands singes : « [a]s I stared at them they met my gaze, and then first one and then another turned away from my direct stare and looked at me in an odd furtive manner » (27). On retrouve ici une thématization de l'animalité qui anticipe les révélations à venir et parsème le récit d'indices, tout en articulant les jeux de regards à une dynamique de pouvoir et de hiérarchies, ainsi que le souligne Patrick Parrinder :

To meet an animal face to face and look it in both eyes is an unusual experience for most people, partly as a result of physical differences and partly because of our preconceptions which prevent us from encountering animals on terms of equality. In *The Time Machine* and *The Island of Doctor Moreau*, Wells imagines animals capable of walking upright. His narrators experience the frissons of meeting them on level terms and, as a result, seeing their own bestial nature mirrored in the other. (Parrinder 1995, 59)

Tandis que chez Mary Shelley le regard était le signe d'un conflit psychique et politique entre les individus, il prend chez Wells une dimension biologique en mettant à mal les taxonomies anthropocentriques qui séparent l'humain de l'animal.

Dans *Never Let Me Go*, l'intrusion du regard extérieur dans la vie intime du clone constitue également un moment de déstabilisation, qui interrompt le cours des événements. Tel est le cas dans l'épisode où Madame surprend Kathy, tandis qu'elle écoute sa cassette audio. On apprend alors que suite à cet incident, Kathy a perdu la cassette. La corrélation des deux événements est présentée comme fortuite par la narratrice : « I never linked the two events at the time and I've no reason to link them now » (NLMG 73). Cette affirmation tient alors de la prétérition, puisque les deux événements sont effectivement associés dans le récit. La simple intrusion de l'observateur extérieur cause donc la perte d'un objet dont la portée symbolique est particulièrement forte, puisque c'est le titre du morceau enregistré sur cette cassette qui prête son titre au roman. Ce hiatus entre le récit de la scène épiée et la mention de la perte de la cassette suggère que certains événements sont tus dans le récit, que la narratrice est dans une forme de déni des événements passés, et que, de la même façon qu'elle perd cet objet précieux, elle perd sa propre emprise sur le récit. Avec la perte de la cassette, qui fondait l'identité intime de Kathy, c'est une forme de désenchantement qui s'opère et qui marque l'impossibilité pour la narratrice de fonder la moindre relation authentique. Puisqu'on vient de voir que Madame fait irruption dans la sphère privée du personnage, on peut imaginer que la cassette a été dérobée par le personnel de Hailsham : on glisse ainsi du régime de surveillance à celui du contrôle, et d'un milieu scolaire à une relation d'emprise.

Considérer ainsi la perte de la cassette chez Ishiguro nous invite à relire différemment certains épisodes de l'hypotexte shelleyen, lorsqu'une forme de déperdition empêche de fonder une relation authentique, parce que l'enregistrement, la possibilité de copier, échappe aussi à la Copie, la créature. Le regard favorise aussi le moment de la crise et du passage à l'acte dans *Frankenstein*, lorsque Victor, épié, se met à déchiqueter le corps de sa créature femelle, refusant à la Copie la deuxième Copie qu'il désire tant :

I trembled, and my heart failed within me; when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the dæmon at the casement. A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me, where I sat fulfilling the task which he had allotted to me. Yes, he had followed me in my travels; he had loitered in forests, hid himself in caves, or taken refuge in wide and desert heaths; and he now came to mark my progress, and claim the fulfilment of my promise.

As I looked on him, his countenance expressed the utmost extent of malice and treachery. I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and, trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew. (F 119)

Comme le rappelle Jean-Jacques Lecercle, « ce n'est que parce que le fils contemple la scène primitive que celle-ci devient jeu de massacre » (Lecercle, 90). Andrew Griffin rappelle d'ailleurs que l'horreur de cette scène primitive n'est pas causée par des actes mais par du spectacle, par ce qu'on voit et non ce qu'on fait (Griffin 65).

De même, la créature peut épier et copier les De Lacey, mais seulement jusqu'à un certain point, avant que le processus ne tourne court. Jack Halberstam insiste sur le caractère visuel de l'horreur dans *Frankenstein* : « all in all, the monster is the obscenity of the surface, unwatchable, a masterpiece of a horror that cannot be viewed without terror » (Halberstam 38). Pour lui, c'est dans l'épisode de la rencontre du monstre avec les De Lacey que le sens de la vue est problématisé de la façon la plus frappante :

In a way, *Frankenstein* establishes the preconditions for cinematic horror and for horror to become cinematic by making the monster's monstrosity so definitively visual. Only a blind man can accept the monster uncritically in this novel and, in a way, the blindness of old De Lacey represents also the blindness of the reader. We are disposed as readers to sympathize with the monster because, unlike the characters in the novel, we cannot see him. Once the monster becomes visible within contemporary horror films, monstrosity becomes less and less recuperable.

The monster in *Frankenstein* establishes visual horror as the main standard by which the monster judges and is judged. The most central episode in the novel, the narrative of the De Lacey family, establishes visual recognition as the most important code in the narrative of monstrosity. (Halberstam 39)

Tant que personne ne voit son apparence, la créature peut susciter la sympathie ; or, dans la diégèse, la révélation de son aspect suscite toujours la répugnance, l'ostracisme et le refus d'empathie. Ainsi la communion avec le père De Lacey, aveugle, est possible, car elle repose sur le pouvoir oratoire – « I am now going to claim the protection of some friends » (F 93) – et la verbalisation romantique des émotions – « do not despair » (93) Mais lorsque le reste de la famille fait irruption, la créature ne peut plus simuler l'appartenance et la

normalité, ni enregistrer (ou apprendre) la parole ordinaire ou nouer un dialogue avec le père aveugle.

A partir de cette spécificité thématique du regard déstabilisant, on peut lire le genre même du récit de la Copie au prisme de l'illusion d'optique. Du fait des choix génériques opérés par l'auteur, le lecteur est pris dans l'engrenage d'une machine fictionnelle où l'illusion mimétique du réel se confond avec le fabuleux, sous l'égide de la science. Dans la dynamique de pouvoir qui l'unit à l'auteur implicite, le lecteur doit accepter la perspective qu'on lui suggère, aussi troublante soit-elle.

Rosemary Jackson conçoit le mode fantastique comme une zone paraxiale. La paraxis renvoie à ce qui se situe de part et d'autre d'un axe principal ; il s'agit d'un terme d'optique qui désigne la zone dans laquelle les rayons lumineux semblent s'unir au point de réfraction et créent l'illusion que l'image et l'objet se confondent : cet effet visuel correspond selon Jackson à une spécificité du genre fantastique, où le réel et l'imaginaire se confondent :

This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely "real" (object), nor entirely "unreal" (image), but is located somewhere indeterminately between the two. This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of establishing its "reality" are initially mimetic ("realistic", presenting an "object" world "objectively") but then move into another mode which would seem to be marvellous ("unrealistic", representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the "real". Thematically too, as we shall see, the fantastic plays upon difficulties of interpreting events/things as objects or as images, thus disorientating the reader's categorization of the "real". (Jackson 1981, 12)

Jackson qualifie également le fantastique de présence spectrale, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, entre le visible et l'invisible. On le retrouve dans le récit gothique, que Jackson nomme « le fantastique moderne », et qui met l'accent sur l'incapacité de l'esprit à transcender la matière.

La métaphore optique permet ainsi de mieux cerner la construction générique des romans étudiés, qui tentent chacun de s'ancrer dans un certain mimétisme du réel – *Frankenstein*, à travers sa stratégie épistolaire ; *The Island of Doctor Moreau*, avec sa préface pseudo-auctoriale ; *Never Let Me Go*, par l'écriture de l'intime – tout en s'émancipant des lois physiques et biologiques admises, en laissant les monstres et clones faire irruption dans le récit. Les trois textes exacerbent ainsi la stratégie paraxiale, dans une optique qui invite à considérer les deux côtés, celui de la créature et celui du savant ou de la structure sociétale, pour mieux exposer la puissance et la violence de la relation entre créature et créateur.

2. *Le désir de contrôle : de la clinique au panoptique*

a. *Le savant, un personnage ambigu*

Le personnage du savant a un statut variable dans chacun des romans : Victor Frankenstein est un héros problématique chez Mary Shelley ; Moreau est non seulement un anti-héros aux valeurs scandaleuses, mais il est également à la fois un personnage secondaire et le personnage central, du roman de Wells ; la figure du scientifique est délibérément absente du récit de Kazuo Ishiguro. S'il existe des constantes, elles se transposent de roman en roman. Le personnage du scientifique, chez Shelley ou Wells est associé à une perception mathématique de l'espace, et une vision pragmatique de l'action, qui rendent manifeste son expertise technique dans le récit ; chez Ishiguro, cette fonction est dévolue, à un degré moindre, aux figures intermédiaires complices du système, comme Madame. Cela signifie également que la stratégie discursive du savant, telle qu'elle apparaît dans les romans à travers la narration, le dialogue ou les jeux de focalisation, se fonde sur une logique causale davantage que relationnelle ou intersubjective.

Victor Frankenstein est bien sûr l'instigateur d'un topos littéraire qui a donné lieu à une multitude de variations, avatar du personnage du savant fou (*mad scientist*)¹, que Chris Baldick définit en ces termes : « an aspiring young medical student who dabbles in galvanism, and whose long hours in the seclusion of the laboratory engender or reinforce a misanthropic, or at best insensitive, disregard for his social bonds and duties » (Baldick 1988, 142). Moreau est un autre avatar du savant fou, comme l'est également le Doctor Jekyll chez Stevenson. Hélène Machinal insiste sur les codes visuels et *l'hexis* : « la gestuelle, le regard, la coiffure, la vêtue, tout doit signifier le nœud entre science et folie. » (Machinal 2013, 18) Ce qui caractérise en fin de compte la déviance, c'est sans doute moins l'apparence de la Copie, que le comportement pathologique qui préside à sa naissance. Ainsi la créature de Frankenstein est entachée par l'attitude frénétique de son créateur, cette obsession fiévreuse qui est elle-

¹ Le Docteur Faust de Marlowe et les savants de Laputa chez Jonathan Swift, précurseurs de l'archétype du savant fou, peuvent être considérés comme les prédécesseurs de Victor.

même décrite en termes pathologiques : « [e]very night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree; a disease that I regretted the more because I had hitherto enjoyed most excellent health, and had always boasted of the firmness of my nerves » (F 35). La création même de la Copie entraîne donc son lot de symptômes morbides. Il y a dans le lien entre le créateur et sa créature quelque chose qui relève de la contamination morale. La Copie se donne à lire comme la projection de la maladie de son créateur : Victor Frankenstein traverse des épisodes d’hystérie mais veut se distancier d’un travail qui lui fait horreur ; la société qui élève des clones pour en dévorer les organes dans *Never Let Me Go* trahit des dysfonctionnements profonds, mais elle reste presque invisible et c’est le lecteur qui doit opérer la remise en question. Au contraire, Moreau incarne le personnage du savant fou d’une manière continue.

Il est significatif que plusieurs personnages de Wells appartiennent aussi au corps médical. Moreau porte le titre de « Doctor », tandis que Montgomery se présente au narrateur comme « a medical man » (M 10). Comme le rappelle Peter Kemp (1982), Wells construit ses personnages comme des types plutôt que comme des individus. Bien sûr, le type que préfère Wells est celui du scientifique : « previously hard to find in English fiction, scientists populate Wells’s books in sizable numbers ¹ ». Les personnages de *The Island of Doctor Moreau* sont donc quasiment réductibles à leurs fonctions : celle du savant-antihéros² pour Moreau, celle du médecin-aventurier pour Montgomery, et celle du naturaliste-narrateur pour Prendick. L’amitié entre Montgomery et Prendick est d’ailleurs fondée sur cette relation médicale, qui place le narrateur/patient en position de vulnérabilité : « you had the need, and I the knowledge, and I injected and fed you as much as I might have collected a specimen » (19). Il n’est pas anodin que Prendick soit le seul des trois humains de l’île à survivre, car son statut de patient médical l’associe aux *Beast People*, avec lesquels il vit en communauté après la mort de Montgomery. Le narrateur appartient à un règne de l’entre-deux, car tout en étant simple patient et témoin, il est lui aussi associé au domaine scientifique : « he knows something of science » (31).

¹ Peter Kemp, *H. G. Wells and the Culminating Ape: Biological Themes and Imaginative Obsessions*, Londres : Macmillan, 1982, p. 205.

² Contrairement au héros épique, l’anti-héros n’est pas le vecteur des valeurs fondatrices de sa communauté, et contrairement au héros comme personnage principal et agent de la résolution des conflits qui constituent l’intrigue, l’anti-héros ne traverse aucun voyage initiatique. Ainsi non seulement Moreau représente la violence d’un savoir-pouvoir reposant sur la maltraitance des corps, mais son arc narratif ne le mène même pas à quelque forme de rédemption.

Si le titre même de ces romans nourrit les attentes du lecteur, et si le personnage du savant figure explicitement dans *Frankenstein* et *the Island of Doctor Moreau*, le délai narratif orchestré par la structure enchâssée des récits oblige, comme on vient de le voir, le lecteur à patienter avant de pouvoir rencontrer ces personnages éponymes. Mais ce délai, loin d'émousser l'importance du savant, contribue au contraire à le mettre en valeur, et agit ainsi de la même façon qu'une mise en scène théâtrale qui retarderait l'apparition sur scène du personnage attendu. Le savant trouve donc une place royale dans la diégèse de ces deux romans.

Inversement, chez Ishiguro, le savant n'est jamais incarné sous les traits d'un personnage. Le motif de la Copie recoupe en partie celui du savant fou, mais pas complètement, car la perspective n'est pas la même dans ces deux concepts. Le savant fou est une fable utile pour discuter des effets potentiellement délétères de la science et les inquiétudes causées par la technologie. Penser la Copie déplace l'analyse du côté du champ épistémique et critique, ce qui permet d'intégrer *Never Let Me Go* dans un corpus centré sur le motif de la Copie, quoique le roman ne fasse figurer aucun personnage de savant fou, car c'est la société toute entière qui a remplacé le savant.

Dans *Never Let Me Go*, le savant n'est présent que sous une forme latente, invisible et anonyme, jusqu'à la fin du roman, avec l'évocation des exactions eugénistes de James Morningdale (NLMG 258). Le savant est aussi amalgamé avec la figure du décideur politique : l'un et l'autre ne sont mentionnés qu'à travers des pronom indéfini – « they've been pleased with my work » (3), « they're really careful these days » (221), « no one would stop us » (116) – ou des tournures passives : « we're not *supposed* to visit carers » (148). Chez Kazuo Ishiguro, c'est l'absence délibérée du personnage du politicien-savant qui est significative, car ce qui importe, c'est la trajectoire doublement déterminée de Kathy – par la biologie et par la société civile – qui est d'autant plus inéluctable que son origine est diffuse. En l'absence d'une autorité identifiable et définie, il est impossible pour les clones de se révolter ou de s'émanciper.

b. La force mystique de la science

Dans tous les récits, la science est dotée d'une aura qui donne à celui qui la maîtrise un pouvoir fascinant, obsédant ou obsessionnel. Si *Frankenstein* rompt dans une certaine mesure avec le surnaturel, et s'inscrit volontairement dans un registre plus séculaire et scientifique que ses prédécesseurs gothiques, le récit n'en garde pas moins une dimension mythique.

George Levine attire notre attention sur le sous-titre du roman qui fait de Victor le « Prométhée moderne »¹. Mary Shelley convoque donc là à la fois l'orientation progressiste de la science séculaire et l'aspect cosmique du mythe. Jon Turney insiste lui aussi sur la spécificité du roman en tant que récit de création qui fait l'économie du divin ou de l'âme, et dévie ainsi radicalement du discours religieux ou superstitieux : « the Englishwoman's story is a modern myth because it is grounded in science, not the supernatural » (Turney 41). Voilà ce qu'est le récit de la Copie : un récit de création s'étant émancipé de ses origines surnaturelles et cherchant à fonder une légitimité rationnelle, scientifique et technique.

Selon Roslynn Haynes, la perspective scientifique de Wells va bien au-delà de simples thématiques technologiques. Il s'agit pour l'auteur victorien d'assembler son goût pour la méthode scientifique et pour le récit, d'insuffler la première dans le second en procédant dans la narration à une méthode inductive :

Now it is precisely for their inductive procedure that Wells's scientific romances have sustained the most criticism. Typically he puts forward some novel postulate and then proceeds to demonstrate with great precision the consequences and implications, so that, if we are once led to accept his initial supposition, we can scarcely dispute the conclusion. (Haynes 53)

Ainsi, *The Island of Doctor Moreau* repose sur l'hypothèse de la faisabilité de la vivisection et de la greffe inter-espèce d'un point de vue darwinien, et les aventures de Prendick sont une chaîne de conséquences logiques tirée de ce postulat de départ. Mais le réseau expérimental fait naître chez le lecteur comme chez Prendick, une fascination trouble.

Il est intéressant que la perception mathématique de l'espace joue aussi sur l'ombre et la lumière, puisqu'il s'agit de rendre visible ce qui est caché. Quoique cette métaphore soit aujourd'hui un lieu commun, et quoiqu'elle dote la science du caractère quasiment irrationnel de la révélation mystique (l'illumination²), elle reste significative lorsqu'on s'intéresse à la façon dont l'intellect et le sens de la vue sont intimement associés dans la culture scientifique occidentale. C'est en effet avec la métaphore de l'ombre et de la lumière que Victor Frankenstein énonce sa découverte du principe vital :

¹ George Levine, « The Ambiguous Heritage of *Frankenstein* » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, p.4.

² Percy Shelley était d'ailleurs fasciné par l'histoire des *Illuminati*, ce qui explique notamment le choix de Mary Shelley de situer une partie de l'action à Ingolstadt, comme le rappelle Lee Sterrenburg dans son article « Politics and Psyche » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991.

I paused, examining and analysing all the minutiae of causation, as exemplified in the change from life to death, and death to life, until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me—a light so brilliant and wondrous, yet so simple, that while I became dizzy with the immensity of the prospect which it illustrated, I was surprised that among so many men of genius, who had directed their inquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret. (F 31)

Un autre élément évocateur du pouvoir de révélation qui recoupe cette métaphore de la lumière et de la raison est le motif du feu. Dans *Frankenstein*, la découverte du feu est l'une des étapes de la formation autosuffisante de la créature :

One day, when I was oppressed by cold, I found a fire which had been left by some wandering beggars, and was overcome with delight at the warmth I experienced from it. In my joy I thrust my hand into the live embers, but quickly drew it out again with a cry of pain. How strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects! (F 71)

On retrouve ici une réécriture romanesque de l'essai de Locke et de son expérience de la *tabula rasa*. Ce moment de découverte des vertus du feu n'est pas anodin dans un roman dont le sous-titre est « the Modern Prometheus ¹ », puisque le mythe de Prométhée consiste, entre autres, en ce récit de l'acquisition du feu par les hommes par l'entremise du titan (*Prometheus pyrphoros*). Ici la créature partage avec Frankenstein une aptitude à la pensée, et c'est précisément pour cette raison qu'elle est capable de rivaliser avec lui et de lui tenir tête. Le feu (destructeur) est d'ailleurs la technique à laquelle la créature a constamment recours lorsqu'elle cherche à reprendre le pouvoir sur les hommes qui l'ont chassée, quand elle incendie la chaumière des De Lacey (F 97), ou bien lorsqu'elle décide de se suicider sur un bûcher funéraire après la mort de Victor : « I shall ascend my funeral pile triumphantly and exult in the agony of the torturing flames » (161).

On retrouve une allusion au récit prométhéen et à la métaphore de la découverte du feu comme allégorie de l'acquisition de la technique chez Wells, où la dégénérescence bestiale des créatures s'accompagne de l'oubli de la technique, qui marque donc le déclin des aptitudes cognitives : « the creatures had lost the art of fire too » (M 126). Le feu symbolise ainsi la quête d'un savoir-pouvoir au cours de laquelle créateur et créatures s'affrontent.

Incidentement, Kathy associe les *Cottages* à la sensation de fraîcheur, de froideur. Il n'est peut-être pas anodin que le concierge leur refuse l'utilisation du chauffage à gaz :

¹ À ce sujet, voir Jean-Jacques Lecercle (1988) ; David Ketterer, *Frankenstein's Creation: The Book, the Monster, and Human Reality*, Victoria : University of Victoria, 1979 ; Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson : Synthelabo, 1996 ; Andrew Griffin, « Fire and Ice in *Frankenstein* » (Griffin 1979).

The old farmhouse—the heart of the Cottages—had a number of fireplaces where we could burn the split logs stacked in the outer barns. Otherwise we had to make do with big boxy heaters. The problem with these was they worked on gas canisters, and unless it was really cold, Keffers wouldn't bring many in. We kept asking him to leave a big supply with us, but he'd shake his head gloomily, like we were bound to use them up frivolously or else cause an explosion. (NLMG 115)

L'absence de chaleur symbolise bien le refus de la société de leur octroyer une place, de leur permettre de trouver un foyer, comme si permettre aux clones de vivre confortablement pouvait menacer le système d'imploser. On y lit aussi, de façon allégorique, par l'intermédiaire du mythe prométhéen, l'impossibilité pour les clones d'accéder à un savoir émancipateur. Par le biais du mythe se pose la question de l'accès au statut d'humain, et de la nature du pouvoir exercé par le créateur sur la créature.

c. Lire les signes

Si l'on peut envisager les romans du corpus sous l'angle du mythe, il est peut-être plus significatif de lire aujourd'hui les récits de la Copie comme une fable du biopouvoir anatomo-politique. Le créateur détient le pouvoir sur la vie, car c'est lui qui régit les corps individuels de ses créatures grâce à son savoir biologique et anatomique. Parce qu'il est capable de mathématiser la matière, le savant est anatomoclinicien¹, c'est-à-dire qu'il dispose d'un regard clinique hérité de la médecine moderne et traditionnelle mais aussi désormais d'une aptitude à rendre visible la profondeur des corps. Il sait déceler les signes du vivant, et il sait les lire pour leur donner sens. Le médecin moderne est censé écouter ses patients, puis poser son diagnostic, qui fait autorité. Le médecin des récits de la Copie dispose d'un savoir insensé, et s'arroge toute autorité, incapable pour autant d'écouter ou d'entendre ses patients.

Le personnage de Moreau considère qu'il y a, entre l'émotion et la raison, une relation dichotomique irréconciliable, de telle sorte qu'une perspective mathématique ou scientifique se doit d'être caractérisée par l'absence d'empathie : « the thing before you is no longer an animal, a fellow creature, but a problem » (M 75). Le problème qui occupe le scientifique – la localisation de l'âme dans le corps – l'emporte ainsi sur toute autre préoccupation, et notamment celle de la douleur infligée. Le point de vue scientifique est ainsi défini dans la

¹ D'après le terme de Michel Foucault : « [l]e propre de l'expérience anatomoclinique est d'avoir appliqué le principe diacritique à une dimension beaucoup plus complexe et problématique : celle où viennent s'articuler les formes reconnaissables de l'histoire pathologique et les éléments visibles qu'elle laisse apparaître une fois achevée » (Michel Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris : P.U.F., 2017, p. 190).

diégèse comme une activité discriminante radicale. La lecture du signe prend la forme d'un aveuglement volontaire aux phénomènes jugés insignifiants, ce qui justifie également l'aveuglement d'un Victor pris dans son activité maniaque d'assemblage de la créature.

Pour Franco Moretti (1983), la stratégie narrative de *Frankenstein* invite le lecteur au détachement intellectuel et lui permet ainsi de distinguer les événements des émotions qu'ils suscitent :

Frankenstein (like *Jekyll and Hyde*) does not want to *scare* readers, but to *convince* them. It appeals to their reason. It wants to make them reflect on a number of important problems (the development of science, the ethic of the family, respect for tradition) and agree - rationally - that these are threatened by powerful and hidden forces. In other words it wants to get the readers' assent to the 'philosophical' arguments expounded in black and white by the author in the course of the narration. Fear is made subordinate to this design: it is one of the means used to convince, but not the only one, nor the main one.¹

Cette prise de distance avec l'expérience effroyable vécue par le protagoniste est rendue possible grâce à la narration au passé, qui minimise l'identification du lecteur avec le personnage. Ce cadre narratif se justifie, on l'a vu, par la présence d'un Je-Narrant visiblement indemne, puisqu'à ce moment du récit, Victor a survécu à ses aventures. Une telle temporalité du récit s'oppose selon Moretti à celle de *Dracula*, et sa narration épistolaire au plus proche de l'action. La perspective clinique est ainsi transmise par les stratégies narratives du roman au lecteur lui-même, qui est ainsi contraint d'adopter les méthodes de lecture du clinicien.

Le projet scientifique consistant à exhiber le corps et le soumettre au regard clinique est pour Michel Foucault une des spécificités épistémiques de la culture biomédicale contemporaine, qui trouve sa source à la fin du XVIII^{ème} siècle et se poursuit encore aujourd'hui :

¹ Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, Londres : Verso, 1997, p. 106.

Le regard du clinicien se portait sur une suite et sur une plage d'événements pathologiques ; il devait être synchronique et diachronique à la fois, mais de toute façon il était placé dans une obédience temporelle ; il analysait une série. Le regard de l'anatomoclinicien devra repérer un volume ; il aura affaire à la complexité de données spatiales qui pour la première fois en médecine sont tridimensionnelles. Alors que l'expérience clinique impliquait la constitution d'une trame mixte du visible et du lisible, la nouvelle séméiologie exige une sorte de triangulation sensorielle à laquelle doivent collaborer des atlas divers, et jusqu'alors exclus des techniques médicales : l'oreille et le toucher viennent s'ajouter à la vue. (Foucault 1963, 226-227)

Foucault lit notamment les développements de la dissection anatomoclinique de Bichat comme une conséquence du développement de la clinique, qui pousse en dernière instance le médecin à investir le corps dans la profondeur de ses tissus organiques, et pour ce faire à « ouvrir quelques cadavres » (Foucault 1963, 175). L'intrication entre la vie et la mort apparaît selon Foucault comme une spécificité de la perspective clinique propre à la science contemporaine :

Le XIXe siècle parlera avec obstination de la mort : mort sauvage et châtrée de Goya, mort visible, musclée, sculpturale chez Géricault, mort voluptueuse des incendies chez Delacroix, mort lamartinienne des effusions aquatiques, mort de Baudelaire. Connaître la vie n'est donné qu'à un savoir cruel, réducteur et déjà infernal qui la désire seulement mort. Le regard qui enveloppe, caresse, détaille, anatomise la chair la plus individuelle et relève ses secrètes morsures, c'est ce regard fixe, attentif, un peu dilaté, qui, du haut de la mort, a déjà condamné la vie. (Foucault 1963, 238)

Frankenstein adhère explicitement à ce principe : « to examine the causes of life, we must first have recourse to death » (F 31). La vie telle qu'elle est conçue à l'époque moderne s'organise donc dans une relation dialectique avec la mort ; or l'instrument qui permet d'approfondir la connaissance du vivant (toujours mourant) est avant tout le regard clinique, c'est-à-dire critique, apte à déceler les signes au-delà du pur mécanisme physique.

Dans *Never Let Me Go*, l'aptitude à décrypter les signes fonde l'autorité des différents personnages, mais les signes que manipulent les clones sont une pâle copie d'un système sémiotique extérieur à leur expérience. Si le savoir médical est différé, d'autres formes de maîtrise peuvent constituer un enjeu similaire. Ruth s'intéresse aux codes sociaux : elle réplique le comportement de ses aînés, Rodney, Chrissie et les autres, qui imitent quant à eux les manières des personnages d'émissions télévisées : « there was incidentally, something I noticed about these veteran couples at the Cottages – something Ruth, for all her close study of them, failed to spot – and this was how so many of their mannerisms were copies from the television » (NLMG 118). Parce qu'elle sait reproduire les codes sociaux, Ruth est pour les

autres jeunes filles de Hailsham un modèle et un leader – « everyone was waiting for Ruth's response » (15). Cependant elle ne parvient pas au statut de clinicienne : quoiqu'elle s'approprié des comportements et discours observés, elle ne parvient à aucune forme de connaissance ou d'authenticité dans ce télescopage de l'imitation. C'est pourquoi Kathy insiste sur l'hypocrisie, ou du moins le caractère histrionique, de son amie : « anyway, my point is, it wasn't long before Ruth realised the way she's been carrying on with Tommy was all wrong for the Gottages, and she set about changing how they did things in front of people » (119). Chez Ishiguro, la Copie ne peut que copier à son tour indéfiniment, tout en restant soumise au regard de l'Autre.

La question de la surveillance scopique du biologique ne se limite pas seulement à la fiction : il s'agit d'un véritable enjeu des sociétés contemporaines, que le roman métaphorise pour susciter la réflexion. Anne-Marie Moulin mentionne le projet numérique américain, *The Visible Human Project*, qui propose de consulter en ligne un ensemble d'images médicales du corps d'un homme¹. Notons que l'individu qui a accepté de livrer ces images très invasives de son corps était un détenu condamné à mort, puisque les techniques utilisées afin de rendre toutes les parcelles du corps humain visible nécessitent l'emploi d'un cadavre fraîchement préservé (nous ne sommes peut-être pas si loin des « body snatchers » qui hantent le dix-neuvième siècle, de *Frankenstein* à la nouvelle éponyme « the Body Snatchers » de Stevenson). Le corps de Joseph Paul Jernigan a par ailleurs été utilisé à cette fin sans son consentement explicite, ce qui a provoqué un vif débat éthique au sein la communauté scientifique². *The Visible Human Project* est donc un exemple de l'instrumentalisation du vivant au nom de la recherche scientifique, mais aussi de la dynamique de pouvoir qui profite aux laboratoires de recherche lorsque les instances de pouvoir ont droit de vie et de mort sur les criminels. Un autre exemple contemporain de la mobilisation du savoir anatomique et de l'intrusion du regard dans le corps à des fins biopolitiques est celui des vaches-hublot, dont la peau est mutilée afin que l'éleveur puisse constamment surveiller les mouvements gastriques du bétail. Ces exemples de pratiques actuelles du regard invasif suggèrent que les récits de la Copie ont une véritable fonction éthique, puisqu'ils confrontent le lecteur à une figuration

¹ Anne-Marie Moulin, « Le Corps face à la médecine » dans Alain Corbin (dir), *Histoire du corps 3 : Les Mutations du regard*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p. 68-69.

² On pense également à la polémique qui a entouré l'exposition de « Body worlds » de Von Hagens à Londres, et celle qui a fait fermer sa successeuse parisienne en 2009 (« L'Exposition anatomique « Our body, à corps ouvert » est suspendue à Paris », Florence Evin, *Le Monde*, 22 avril 2009, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/22/l-exposition-anatomique-our-body-a-corps-ouvert-est-suspendue-a-paris_1183942_3246.html (consulté le 15 octobre 2023)).

romancée des questions bioéthiques de son temps. Ils mettent en exergue le rapport de surveillance et les pulsions de voyeurisme qui s'exercent sur les corps dans la démarche clinique d'exploration optique de l'enquête scientifique.

d. Le clinicien-détective

Selon Anne Whitehead (2017), il est tout à fait possible de mobiliser les outils critiques des *medical humanities* pour un sujet où le milieu médical ne figure ni sous la forme du personnage (le médecin) ni celle du cadre spatial (l'hôpital, la clinique) : à travers son champ politique et culturel, la perspective clinique fait écho aux concepts de diagnostic, de soin et de biopolitique :

The monograph opens and closes by discussing works of fiction that do not depict the relation between doctor and patient; in selecting a canon of literary works for this book, I have deliberately extended 'medicine' beyond the clinical encounter, foregrounding two novels that do not feature a doctor, either as protagonist or as character. (Whitehead 2017, 6)

Whitehead choisit comme objet d'étude *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) de Mark Haddon (récit pour adolescents qui semble emprunter le schéma classique de la détection, mais pour mieux plonger le lecteur dans le monde d'un narrateur autiste) et, précisément, *Never Let Me Go*. Elle s'inspire du concept de « politics of life » de Nikolas Rose¹ pour montrer comment Ishiguro interroge le déplacement du soin (« care ») lorsqu'il s'inscrit dans la logique commerciale de l'économie de marché, de l'offre et de la demande :

I also address our ambivalent affective relation to the liminal processes of the research laboratory [...] I thus intervene into the medical humanities by opening up the idea of 'medicine' to social, cultural and political analysis, as well as to the possibility that cultural knowledge might play a constitutive role in medical discourse and practise. I also expand the field of settings, domains and agencies that constitute 'medicine' beyond those that have dominated the medical humanities to date. (Whitehead 2017, 6-7)

Il est intéressant que Whitehead suggère d'élargir ainsi la conception du domaine médical, et qu'elle fasse intervenir le trope de la détection dans son choix de corpus. La quête herméneutique est une constante des romans de la Copie, ne serait-ce que parce que les personnages, le savant y compris, sont contraints de lire les signes. Dans *Never Let Me Go*, les

¹ Nikolas Rose, *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton : Princeton University Press, 2007.

clones tentent désespérément de construire une interprétation qui leur est constamment refusée. Dans *Frankenstein*, Victor se présente presque comme un médecin légiste et un détective lorsqu'il identifie le meurtrier de Clerval grâce aux traces des hématomes de son cou : « the black mark of fingers on his neck » (F 126). Il est capable d'interpréter la cause de la mort de son ami car il est le seul à connaître l'existence de sa créature, son mode d'exécution et les motifs de sa violence. Celle-ci n'est d'ailleurs jamais inquiétée par les autorités locales, qui sont incapables de comprendre les signes laissés derrière elle, tout autant que les médecins qui tentent de traiter Victor lors de ses moments de délire ; c'est ce qui permet à la créature de piéger les autres personnages – Justine après le meurtre de William, et Victor après celui de Clerval – pour les incriminer, grâce à un brouillage des pistes. Certains thèmes de *Frankenstein*, à savoir, la confusion entre le criminel et sa victime, et la poursuite acharnée entre les deux personnages rappellent le roman de William Godwin, *Caleb Williams*, considéré par la critique comme un précurseur du roman détective. En ce qui concerne la course-poursuite entre les protagonistes du roman de Mary Shelley, on peut considérer que, de par la structure imbriquée du roman, la narration de la créature est subordonnée à celle de Walton et celle de Victor, et donc sujette à enquête – ne serait-ce que parce qu'elle fait l'objet de l'enquête des deux autres narrateurs. La structure enchâssée du récit fait écho à d'autres microtraces, telles que le chiasme suivant, lorsque Victor révèle à Walton la raison de sa présence dans l'Arctique : « to seek one who fled me » (15). A l'échelle de cette proposition, les pronoms référant à la créature sont donc cloîtrés entre des termes exprimant la présence (« me ») et l'action (« seek ») de Victor. La syntaxe reflète sur le plan stylistique le thème du chasseur et de sa proie.

On retrouve un renversement de la dynamique entre le chasseur et sa proie dans *The Island of Doctor Moreau*. Prendick construit en effet les traces observées dans la forêt – « the dead body of a rabbit, covered with shining flies but still warm » (M 41) – comme le signe d'un crime. Son récit révèle sa posture de détective puisqu'il note ses observations, qui sont autant d'indices trahissant à la fois la proximité du coupable et son *modus operandi* : « its head torn off [...] There were no traces of other violence about it » (M 41). L'enquête du narrateur le mène jusqu'à l'instigateur du crime, « the thing in the forest », ainsi que l'indique le titre du chapitre concerné. Cependant, à la fin du chapitre, les rôles sont renversés et c'est au tour de Prendick de fuir l'homme-léopard. Le roman de Wells rejoue ici le motif de la course-poursuite inversée, héritée du roman de Mary Shelley, et dramatisée sous la forme de transgression de la loi : « not to chase other man ; that is the Law » (59). Ce n'est pas un hasard si les romans de la Copie partagent un certain nombre de tropes avec les romans de

détection, puisque dans les uns comme les autres, l'action (policrière ou judiciaire d'un côté, chirurgicale ou biomédicale de l'autre) n'est possible qu'à travers la lecture des signes. Anne Whitehead propose donc de lire *Never Let Me Go* comme une dystopie qui s'inscrit dans un contexte libéral et d'exploitation du vivant « [a] dystopian fictional treatment of the new forms of life created under biocapitalism » (Whitehead 6). Le problème de l'institutionnalisation du savoir clinique à des fins gouvernementales est effectivement au cœur du corpus.

e. Contrôle total : le savoir comme pouvoir

Voir sans être vu constitue le pouvoir suprême. Le savant détient l'ascendant sur la créature parce qu'il connaît les règles du vivant, et il connaît également le récit-source qui fonde l'origine de la créature. L'enjeu des récits de la Copie est politique : ces romans mettent en scène une allégorie du pouvoir totalisant de la connaissance. Ils reflètent le récit de la modernité, à la fois visuel (panoptique) et régulateur (dispositif).

La dynamique de pouvoir qui lie le créateur à sa créature se lit dans l'étymologie latine de ces deux mots. Fréquemment, la créature interpelle Frankenstein par ce nom – « you, my creator » (F 68) – même si le savant utilise plus rarement le terme de créature – « I saw the dull yellow eye of the creature open » (35). Le suffixe de *creator* dénote sur le plan sémantique la notion d'agentivité, faisant de Victor l'acteur à proprement parler du récit¹. A *contrario*, comme le témoigne son étymologie latine, et la trace de la désinence latine du participe futur (« -urus, -ura, -urum »), la *créature* contient en elle-même son inévitable programmation téléologique ; d'ailleurs, ce terme est aussi employé à propos de personnages proprement humains, comme Justine, en référence à la création divine : « Justine was the most grateful little creature in the world » (42). L'étymologie révèle ainsi l'ascendant du scientifique, dont la puissance est quasi-divine. De la même façon, dans *Never Let Me Go*, Madame prend ainsi en pitié les jeunes gens : « poor creatures. What did we do to you ? » (NLMG 249). Avec l'utilisation du pronom personnel « we », la dichotomie entre créateur et créature est élargie à l'ensemble de la société des humains, qui œuvre collectivement à l'exploitation des clones. Parce que chez Ishiguro le créateur lui-même, le médecin/savant, n'est jamais vu, il/elle demeure donc tout-puissant, dans un récit où la contestation n'existe pas, les clones se pliant à leur destin.

¹ Notons d'ailleurs l'emploi de ce même suffixe dans le nom du protagoniste.

Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault met en évidence l'enchevêtrement du savoir et du pouvoir dans la vie de la société :

Il faut plutôt admettre que le pouvoir produit du savoir (et pas simplement en le favorisant parce qu'il le sert ou en l'appliquant parce qu'il est utile) ; que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir.¹

La production d'un savoir est donc indissociable d'enjeux proprement politiques. Voilà pourquoi en dépit du caractère très intimiste des récits que partagent les narrateurs de *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* et *Never Let Me Go*, ces romans ne sont pas uniquement centrés sur une sphère individuelle ou familiale, mais suggèrent une vision de la société dans son ensemble. Notons que chez Wells, le rapport entre savoir et pouvoir est ambigu. Quoique des personnages comme Moreau, Griffin ou Cavor ressortent davantage du savant fou que du vénérable sage, et soient caractérisés par une mégalomanie qui les rend difficilement admirables, Wells exprime cependant ici et là sa révérence pour les scientifiques, puisqu'il juge que le rôle pédagogique qu'ils doivent jouer permettrait à la société de trouver le salut. Ainsi que le rappelle Peter Kemp, « scientific education, Wells comes to believe, can save the world » (Kemp 1982, 191). Il considère par exemple ouvertement dans *A Modern Utopia* que les savants devraient former une classe sociale gouvernante – qu'il nomme les *samurai* –, suivant un régime politique de l'oligarchie :

Typically, the *samurai* are engaged in administrative work. Practically the whole of the responsible rule of the world is in their hands; all our head teachers and disciplinary heads of colleges, our judges, barristers, employers of labour beyond a certain limit, practising medical men, legislators, must be *samurai*, and all the executive committees, and so forth, that play so large a part in our affairs, are drawn by lot exclusively from them. The order is not hereditary – we know just enough of biology and the uncertainties of inheritance to know how silly that would be – and it does not require an early consecration or novitiate or ceremonies and initiations of that sort. The *samurai* are, in fact, volunteers. Any intelligent adult in a reasonably healthy and efficient state may, at any age after five-and-twenty, become one of the *samurai*, and take a hand in universal control.²

L'architecture paroxystique du contrôle est sans conteste le panoptique de Bentham, ce bâtiment carcéral organisé autour d'une tour de surveillance où des gardiens peuvent potentiellement surveiller l'ensemble des détenus sans être vus d'eux, ce qui encourage les

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* [1975], Paris : Gallimard, 2008, p. 36.

² H. G. Wells, *A Modern Utopia* [1905], Londres : Everyman, 1994, p. 164.

détenus à intérioriser ce processus de surveillance. Le concept de panoptique est repris par Foucault dans *Surveiller et punir*, qui lui assigne le rôle d'idéal de surveillance pénale :

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans partage selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts - tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. (Foucault 1975, 230)

Chez Foucault, le concept se généralise à un certain nombre d'institutions de la société disciplinaire : l'école, l'usine, l'hôpital, etc. Le panoptisme est un « idéal de contrôle de la transparence » (Baudrillard 1981, 50). Le laboratoire, figure combinée de l'hôpital et de l'atelier, génère sa propre relation de surveillance entre le savant et sa créature. Dans *Frankenstein*, le déséquilibre du pouvoir-savoir entre Victor et la créature est clair lorsque cette dernière fait le récit de ses premiers jours. Le renversement de la dynamique de pouvoir entre les personnages est rendu possible lorsque la créature acquiert la connaissance et devient à même de surveiller et pister son créateur, notamment grâce à la découverte des journaux de Victor. Moreau et Montgomery disciplinent les *Beast People* par l'intermédiaire de la Loi qu'ils ont intériorisée, et qui rend les procédures de contrôle inutile – cette société disciplinaire s'effondre après la mort de Moreau, qui incarnait le principe de la loi. Afin de retrouver le contrôle sur les *Beast People* après la mort de Moreau, Prendick recourt au discours religieux comme un substitut de l'autorité du créateur. L'allusion au principe monothéiste d'un dieu omniscient est ici évidente, mais on peut aussi lire ce passage en termes d'intériorisation d'une surveillance panoptique : « the Master you cannot see. Yet even now he listens above you » (M 120). Un autre roman de Wells, *The Invisible Man*, consiste justement en une fable sur l'impunité, à laquelle le protagoniste accède dès lors qu'il ne peut plus être vu. En ce sens, il s'agit d'une réécriture du mythe de Gygès et son anneau d'invisibilité, qui figure dans le deuxième livre de la *République* de Platon. Chez Platon, comme chez Wells, Bentham ou Foucault, l'aptitude à échapper au regard a un enjeu politique. Le régime disciplinaire atteint son paroxysme chez les clones d'Ishiguro, qui ne tentent jamais d'échapper à leur sort, tant ils ont intériorisé les clauses du système. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la source d'autorité du monde de *Never Let Me Go* se dérobe au regard : le politicien-savant instaure les règles mais n'est jamais connu, c'est pourquoi il échappe à toute détermination et que Kathy ne s'y réfère que par l'intermédiaire de pronoms indéfinis ou de la voix passive. Ceci n'empêche pas les clones de se soumettre à

un système de surveillance constant, comme s'il n'y avait pas d'échappatoire au panoptique, ce qui interdit toute tentative de fuite. Cette indétermination du pouvoir renforce d'autant plus la loi instaurée que celle-ci semble entièrement abstraite et universelle en l'absence de source définie.

3. Le contrôle intériorisé : biopolitique et éthique du récit

a. Allégories biopolitiques : contrôler la vie de l'espèce

Le personnage du scientifique, présent ou absent dans le récit, incarne aussi le tournant biopolitique de nos sociétés modernes, car il n'est pas seulement responsable du corps individualisé de ses créatures. Son pouvoir s'étend potentiellement à l'échelle de l'espèce, humaine ou non-humaine. C'est tout un système qui repose sur l'intellect et la technique du scientifique du vivant et justifie la légitimité du meurtre des créatures.

Le concept de « biopolitique » que Michel Foucault a ébauché dans *La Volonté de savoir*¹ inspire une riche littérature critique². Il est à comprendre ici dans son sens premier foucauldien³. Le biopouvoir opère à deux niveaux : le premier, précédemment mentionné, désigne l'intérêt porté par les instances du pouvoir pour le corps des individus, que les régimes de connaissance tentent d'explorer davantage ; le second niveau de la biopolitique s'intéresse à la gestion des populations, de l'espèce humaine :

¹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir* [1976], Paris : Gallimard, 1997.

² Voir par exemple l'anthologie de textes critiques de Timothy C. Campbell et Adam Sitze (dir), *Biopolitics: A Reader*, Durham : Duke University Press, 2013.

³ Laurette T. Liesen & Mary Barbara Walsch rappellent que le terme « biopolitique » peut aussi référer à une méthode d'analyse empirique dans le champ des sciences politiques. Laurette T. Liesen et Mary Barbara Walsh, « The Competing Meanings of "Biopolitics" in Political Science: Biological and Postmodern Approaches to Politics », *Politics and the Life Sciences*, 2012, vol. 31, n° 1/2, p. 2-15.

Le second, qui s'est formé un peu plus tard, vers le milieu du XVIIIe siècle, est centré sur le corps-espèce, sur le corps traversé par la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologiques : la prolifération, les naissances et la mortalité, le niveau de santé, la durée de vie, la longévité avec toutes les conditions qui peuvent les faire varier ; leur prise en charge s'opère par toute une série d'interventions et de *contrôles régulateurs : une bio-politique de la population*. (Foucault 1976, 183)

Giorgio Agamben, lecteur de Foucault, définit la biopolitique comme « l'implication croissante de la vie naturelle de l'homme dans les mécanismes et les calculs du pouvoir ¹ ». La politique se donne à penser non plus uniquement en des termes institutionnels ou légaux, mais aussi dans un sens plus social, relevant du dispositif plutôt que de l'institution, avec l'émergence de ce que Foucault nomme la bio-histoire, c'est-à-dire, l'interférence de la vie et de l'histoire dans un monde où l'homme prend conscience d'être une espèce vivante dans un monde du vivant :

Biopower is not merely governmental power; it is invisible, plural [...], discursive, pervasive and enforced through myriad power relationships, including hospitals, schools, and families. In the guise of promoting public welfare and health, biopower threatens to manage human life, focusing on the body as a site of profit and control, for economic and political ends. Genetics, education, migration, parenting, medical care and more all become subjects of analysis and calculation; each becomes a matter of investment and expenditure aimed at maximizing the human "abilities-machine." (Liesen et Walsh 2012, 7)

Une telle prise de conscience est possible dans un monde moderne qui s'est émancipé de l'absolutisme sur le plan politique, et qui, sur le plan démographique, a permis un allongement considérable de l'espérance de la vie humaine. Ces conditions d'existence rendent alors possible une réflexion sur la vie, mais aussi une quantification de la vie. La norme pèse alors sur la vie sociale autant que la loi, le dispositif l'emporte sur l'institution. Campbell et Sitze (2013) rappellent ainsi le sens du « seuil de la modernité » conçu par Foucault :

Knowing the story of how life and politics come together means asking how it has come to be that collective life has assumed the form of a massive bet— a deadly serious game of chance in which the population is at once the central player and the main prize, at once the subject of politics and the objective of politics itself. (Campbell et Sitze 2013, 12).

La gestion du vivant, devenu collectif et statistique, est un pari, puisqu'on ne peut le concevoir que par l'approximation.

¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer : Le pouvoir souverain et la vie nue* [1995], Paris : Seuil, 1997, p. 129.

Robert Esposito propose une définition légèrement différente de la biopolitique, qui se fonde sur celle de Michel Foucault mais intègre aussi une dimension immunitaire. Tout l'enjeu de la réflexion biopolitique consiste à tenter de déceler pourquoi nos pratiques politiques en viennent à causer la mort, non seulement dans l'optique de servir des intérêts économiques ou politiques individuels, mais qui plus est au nom de la vie elle-même :

What I want to say is that only when biopolitics is linked conceptually to the immunitary dynamic of the negative protection of life does biopolitics reveal its specifically modern genesis. This is not because its roots are missing in other preceding epochs (they aren't), but because only modernity makes of individual self-preservation the presupposition of all other political categories, from sovereignty to liberty.¹

On retrouve cette dynamique dans les romans du corpus, puisque c'est au nom de la vie (humaine) que Victor détruit sa créature femelle pour l'empêcher de se reproduire – autrement dit pour stériliser sa première créature –, c'est au nom de cette vie humaine que les clones de Kazuo Ishiguro sont mis à mort. Si Moreau s'intéresse peu à la vie politique en dehors de son laboratoire, Prendick ne peut retrouver sa place dans la société londonienne, car il n'adhère plus à la philosophie de l'exceptionnalisme humain sous-jacente dans la vie civilisée.

La raison pour laquelle Frankenstein détruit le corps à peine assemblé de la créature femelle est biopolitique puisque ce geste est dû à une projection malthusienne dans l'avenir, ainsi que le soutient Maureen Noelle McLane :

From the moment Victor imagines the children of his creatures-monsters as "mass" and not "individual instance" – he introduces a Malthusian calculus in which species "struggle for existence." Whereas the monster newly conceives of himself as another species being, Victor comes to conceive of him and his potential mate as Malthusian bodies, progenitors.²

La décision de Victor repose en effet sur un sens de la gestion des populations, et non plus du simple individu : « a race of devils would be propagated upon the earth » (F 119). Il ne s'agit pas seulement de corriger un criminel singulier, mais de se prémunir contre la propagation de sa descendance. La destruction de la créature femelle est comparable à une entreprise eugéniste négative, c'est-à-dire de stérilisation des populations jugées indésirables.

¹ Roberto Esposito, *Bíos: Biopolitics and Philosophy*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, p. 9.

² Maureen Noelle McLane, « Literate Species : Populations, "Humanities", and *Frankenstein* », *ELH*, 1996, vol. 63, n° 4, p. 979.

Agamben nomme « vie nue » la vie de l' « homo sacer », qu'il définit comme la « vie exposée au meurtre et insacrificiable » (Agamben 1995, 145). Il s'agit de la vie (humaine), simplement issue de la naissance, et qui est donc encore sans valeur sur le plan civil et politique. Selon Agamben, la caractéristique de la politique moderne est de tenter d'intégrer la vie nue à l'espace politique. Il s'agit d'une démarche aporétique puisque le principe même de la vie nue est d'être pré-politique, d'être exclue de la vie civile. Comme le rappelle Agamben, qui tente d'articuler la philosophie de Foucault aux structures institutionnelles et juridiques des démocraties modernes, la politique moderne repose sur le principe d'États-nations, selon lequel la naissance fonde la citoyenneté, c'est-à-dire, dans un contexte démocratique, la souveraineté. Le réfugié est donc l'exemple même de l'homo sacer : il remet en question la fiction de la naissance comme fondement de la nation :

Si les réfugiés (dont le nombre n'a cessé d'augmenter au cours de ce siècle, au point de comprendre aujourd'hui une partie non négligeable de l'humanité) représentent un élément si inquiétant dans l'organisation de l'État-nation moderne, c'est avant tout parce qu'en brisant la continuité entre l'homme et le citoyen, entre naissance et nationalité, ils remettent en cause la fiction originelle de la souveraineté moderne. En exposant en pleine lumière l'écart entre la naissance et la nation, le réfugié fait apparaître un court instant, sur la scène politique, cette vie nue qui en constitue le présupposé secret. (Agamben, 1995, 142)

Naître quelque part ne permet pas simplement d'être citoyen, contrairement à ce que laisse penser la fable politique de l'État-Nation. Ce rapport ambigu de la vie et de la politique est donc partie prenante de la constitution des démocraties modernes, mais pas uniquement. Dans un geste polémique, Agamben considère que l'expérience nazie constitue un événement originel du gouvernement biopolitique. Il s'intéresse notamment aux « VP » (*Versuchepersonen*), c'est-à-dire aux cobayes humains des nazis¹ :

¹ Agamben rattache ainsi l'expérience nazie à l'histoire politique des démocraties contemporaines, en rappelant qu'aux États-Unis, des détenus condamnés à mort ont eux aussi été démis de leurs droits et servi de cobayes, avant même qu'Hitler obtienne le pouvoir en Allemagne. En 1928, huit cent détenus américains ont ainsi été contaminés par la malaria à des fins expérimentales, certes avec leur accord, mais dans des conditions telles que toute notion de consentement semble largement discutable.

Privés de presque tous les droits et espoirs que nous sommes habitués à reconnaître à l'existence humaine, mais biologiquement encore vivants, les VP étaient situées pour cette raison même dans une zone-limite entre la vie et la mort, l'intérieur et l'extérieur, où ils n'étaient plus que vie nue. Autrement dit, les condamnés à mort et les habitants des camps sont inconsciemment assimilés, en un certain sens, à des *homines sacri*, à une vie que l'on peut ôter sans commettre d'homicide. L'intervalle entre la condamnation à mort et l'exécution, délimite, telle l'enceinte du *Lager*, le seuil extratemporel et extraterritorial où le corps humain est libéré de son statut politique normal ; en état d'exception, il est livré aux plus extrêmes péripéties. Là, comme un rite d'expiation, l'expérience peut lui rendre la vie (la grâce ou la remise d'une peine, il convient de le rappeler, sont des manifestations du pouvoir de vie et de mort du souverain), ou le livrer définitivement à la mort à laquelle il appartient déjà. Mais ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, c'est que, dans l'horizon biopolitique qui caractérise la modernité, le médecin et le scientifique se meuvent dans ce *no man's land* où, autrefois, seul le souverain pouvait pénétrer. (Agamben 1995, 173)

Les clones de Hailsham incarnent tout à fait le concept de vie nue, puisqu'ils sont dépourvus de droits. Leur exploitation est tout à fait légale. En même temps, c'est précisément au nom de la vie, c'est-à-dire pour leurs organes, que les clones sont exploités et progressivement mis à mort. Ils sont au cœur du système politico-savant qui les instrumentalise, mais ils sont exclus de la vie politique.

Le concept de vie nue est dès lors aussi crucial afin de penser les pratiques médicales des sociétés contemporaines. Dans ce contexte, les clones d'Ishiguro sont aussi des avatars du néo-mort ou faux vivant qu'ont fait émerger les techniques de réanimation, c'est-à-dire des personnes en état de vie artificielle, dépendantes des machines pour leur survie organique, des corps prêts pour la transplantation dont le statut légal est celui du cadavre.

La salle de réanimation où errent entre la vie et la mort le néo-mort, le comateux et le faux vivant, délimite un espace d'exception où apparaît une vie nue à l'état pur, pour la première fois intégralement contrôlée par l'homme et sa technologie. Et comme il ne s'agit justement pas d'un corps naturel mais d'une incarnation extrême de l'homo sacer (le comateux a pu être défini par Milhaud comme « un être intermédiaire entre l'homme et l'animal »), ce qui se joue ici, encore une fois, c'est la définition d'une vie qui peut être ôtée sans que soit commis d'homicide, et qui, comme l'homo sacer, est « insacrifiable » au sens où elle ne saurait évidemment faire l'objet d'une exécution capitale. (Agamben 1995, 178)

Une représentation du faux vivant et des angoisses qu'il suscite transparaît dans *Never Let Me Go* lorsque Tommy fait allusion au moment qui suit la quatrième donation :

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)

La vie artificielle, comme le quatrième don d'organe dans la diégèse du roman, sont une source d'inquiétude, car d'incertitude, quant aux frontières entre la vie et la mort. La mort des clones n'est jamais programmée : elle n'est pas une exécution mais un dommage collatéral ou accidentel.

Arne de Boever note que le genre romanesque est concomitant de l'émergence du gouvernement par le biopouvoir. Il considère le roman comme une forme de résistance à cette émergence de l'instrumentalisation politique du vivant. De Boever propose une lecture de *Never Let Me Go* qui mobilise le concept de vie nue de Giorgio Agamben :

Hailsham could very well be compared to a novel/camp, given the emphatically scripted nature of its students' lives (the novel's rewriting of Mary Shelley's *Frankenstein* becomes particularly meaningful in this context). In such a reading, characters could (like the clones in Ishiguro's book) be compared to what Giorgio Agamben in his study of the concentration camp has called "bare life," an inhuman kind of life between human and animal life: pure biopolitical substance.¹

Il propose notamment un rapprochement entre le traitement des clones dans le système de pensionnat, puis d'hospitalisation des clones, avec le traitement des objets dans le système des *Sales* et *Exchanges*, lorsque les étudiants d'Hailsham troquent des objets sans valeur. Les *Sales* se donnent à lire comme une allégorie métatextuelle du clone, qui est anonyme et sans valeur aux yeux de la société (De Boever 2013, 62). Le lecteur apprend que les *Exchanges* ont lieu quatre fois dans l'année, chiffre symbolique des saisons qui rythment l'existence, mais surtout qui fait écho aux quatre opérations que subissent les clones, comme l'a relevé Rosemary Rizq² – la quatrième *donation* représentant une limite de la vie consciente :

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. (NLMG 274)

La satire du pouvoir biopolitique se reflète également dans les choix génériques de l'auteur, puisqu'il s'agit d'un récit dystopique, comme l'ont souligné Emily Horton ou Anne Whitehead : « through this Foucauldian narrative set-up, the novel registers a disciplinary

¹ Arne De Boever, *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*, Londres : Bloomsbury, 2013, p. 11.

² Rosemary Rizq, « Copying, Cloning and Creativity: Reading Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The British Journal of Psychotherapy*, 2014, vol. 30, n° 4, p. 517-532.

institutional framework of regulation and control » (Horton 209). On retrouve dans le roman de Kazuo Ishiguro, un certain nombre d'éléments inspirés de *1984* de George Orwell : la manipulation du langage à des fins politiques – du *newspeak* aux euphémismes –, la surveillance des corps – avec les rendez-vous médicaux institués à Hailsham –, ou encore les tabous hygiénistes – concernant notamment la cigarette.

Pour Bruce Jennings, la prévalence institutionnelle et discursive d'un biopouvoir, où l'État contrôle la vie des individus, remet en question le récit de ce qu'il nomme la romance émancipatrice (*liberationist romance*), et qu'il définit ainsi : « a quest narrative in which the individual, seeking autonomy, struggles against limitations, constraints, and inhibitions imposed by forces (rules, roles, institutions, interference by others, customs, traditions) from the outside » (Jennings 2010, 16). La perspective individuelle de Kathy dans la stratégie narrative qu'adopte le roman permet de représenter les structures biopolitiques modernes avec davantage de complexité, en mettant en scène la résignation de sa narratrice :

Ishiguro's narrative device allows him to insinuate this future system of biopower in faint outline, instead of describing it directly and in narrative detail as a typical work of science fiction would do. By adopting the perspective of one of the new class of human beings created by this system, and by tracing her gradually dawning awareness of her status and function in the world, Ishiguro explores ambivalence, defensive denial, and the complex process of identity formation. (Jennings 2010, 18)

Cary Wolfe réinscrit le concept de « homo sacer », élaboré par Giorgio Agamben et précédemment évoqué, dans une perspective animaliste. Ce détour critique permet d'élargir la question animale, trop souvent restreinte à un champ d'application militant, voire à un choix personnel, et de rendre manifeste les fondements discursifs de la notion d'exceptionnalité humaine.

One of the most powerful insights of biopolitical thought is thus to raise this uncomfortable question: if the frame is about rules and laws, about what is proper, and not simply a matter of a line that is given by nature between those inside and those outside, then to live under biopolitics is to live in a situation in which we are all always already (potential) “animals” before the law – not just nonhuman animals according to zoological classification, but any group of living beings that is so framed. Here, the distinction “human/animal” – as the history of slavery, colonialism, and imperialism well shows – is a discursive resource, not a zoological designation; it is, as we will discuss in more detail, a kind of *dispositif* or apparatus.¹

Parce que les romans du corpus s’interrogent sur la frontière ontologique entre l’humain et l’animal, on peut les lire à travers le prisme de la vie nue comme outil critique pour penser la question animale².

b. Le récit de la compassion

Le régime biopolitique et son intériorisation par ses sujets se double d’un autre dispositif retors : celui de l’empathie feinte. Reprendre à son compte le récit de l’empathie se présente comme une tentative du pouvoir institutionnel, ici présenté sous la forme du personnage-savant, de s’accaparer totalement le consentement des individus.

Dès l’ouverture du roman, Kathy se présente comme une « carer » (NLMG 3). Il s’agit là de sa fonction sociale, d’un rôle qu’elle exécute, et qui justifie le prolongement temporaire de sa vie. Comme le relève Shameem Black, l’investissement de Kathy dans ses activités de soigneuse facilite en réalité l’exploitation des clones, en y apposant un vernis de compassion³. Tiffany Tsao propose une interprétation similaire de l’euphémisme « to complete », signifiant symptomatique d’une société dans laquelle chacun est réduit à la fonction qu’il exerce :

It is all too fitting, then, that a clone who has finished his or her last donation is said to 'have completed', for only in contributing themselves (quite literally) to their society, in fulfilling the purpose for which they were created, do they consider themselves complete.⁴

La valeur de la vie est présentée dans *Never Let Me Go* en des termes d’investissement et profit : un mauvais soigneur, est « a complete waste of space » (NLMG 3). Cette économie

¹ Cary Wolfe, *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago : The University of Chicago Press, 2013, p. 10.

² Nous y reviendrons au chapitre 8.

³ Shameem Black, « Ishiguro’s Inhuman Aesthetics », *MFS Modern Fiction Studies*, 2009, vol. 55, n° 4, pp. 785-807.

⁴ Tiffany Tsao, « The Tyranny of Purpose: Religion and Biotechnology in *Never Let Me Go* », *Literature and Theology*, 2012, vol. 26, n° 2, p. 224.

du vivant est véhiculée dans le récit de Kathy par son recours aux euphémismes, auxquels le terme « carer » appartient. L'utilisation d'un euphémisme sordide tel que le remplacement du verbe « to die » par « to complete », qui masque une réalité cruelle derrière la rhétorique platonicienne d'une distribution sociale des tâches à accomplir, invite le lecteur à se méfier des autres manipulations sémantiques propres à l'univers diégétique de *Never Let Me Go*. Il faut donc comprendre que « to care » ne peut pas simplement dénoter l'idée du soin ou de l'attention, que ce terme est à déconstruire. Kathy incarne tout à long du roman une certaine conception du *care*. Lorsque Tommy est emporté par la fureur, hurle et gesticule sur le terrain de football, elle cherche à l'aider à canaliser sa colère, tandis que Ruth se moque de lui¹. *A priori*, il est tentant de considérer les réactions des deux jeunes filles comme antithétiques : la première symboliserait une posture morale de compassion, tandis que la seconde utiliserait le rire comme châtiment social face aux comportements anormaux. En réalité l'une et l'autre cherchent à corriger le comportement de Tommy, à lui faire intégrer des préceptes de bienséance : « if he learnt to keep his cool, they'd leave him alone » (10).

On trouve dans *Never Let Me Go* une rhétorique sous-jacente du sacrifice pour la communauté, à laquelle le personnel de Hailsham prétend ne pas adhérer mais que Miss Emily reconnaît : « but do you see what we were up against? We were virtually attempting to square the circle. Here was the world, requiring students to donate » (NLMG 528). Dans *The Buried Giant*, alors que les protagonistes visitent un monastère, Kazuo Ishiguro met une nouvelle fois en scène une pratique institutionnalisée du sacrifice au nom de la collectivité, qui se double cette fois de superstition :

A man fastened here is offered thus to the mountain birds. Caught in these cuffs, he has no way to fight off the hungry beaks. This iron mask, though it may look frightful, is in fact a thing of mercy, for with it the eyes at least aren't feasted on. (*Buried Giant* 167)

Le masque² dans *The Buried Giant* et l'existence du pensionnat privilégié de Hailsham dans *Never Let Me Go* se présentent comme des dispositifs cléments, mais le réconfort qu'ils apportent est dérisoire lorsqu'on prend la mesure de la cruauté du sacrifice exigé. On retrouve cette rhétorique sacrificielle dans *Frankenstein*, puisque Victor Frankenstein considère qu'il doit expier ses fautes et affronter personnellement la créature lors de sa nuit de noces, sans

¹ Ironiquement, comme suggéré plus haut, Ruth est particulièrement impitoyable (*Ruth-less*) avec ses amis.

² L'objet choisi n'est bien sûr pas anodin, on pense à l'étymologie du terme « hypocrite », qui signifie « sous le masque » ; or cet épisode satirique montre bien que l'idée de soulager la douleur d'une mise à mort sacrificielle par dépeçage par l'entremise d'un simple masque est on ne peut plus hypocrite.

envisager que la personne en danger est Elizabeth ; on la retrouve également dans *The Island of Doctor Moreau*, dans le récit enchâssé de Moreau, pour qui la souffrance de ses patients est nécessaire pour faire progresser la science.

Un autre indice de l'ambivalence du *care* et de la bonté est le tableau que dresse Madame de l'univers de Hailsham. Les protagonistes du roman sont considérés par les clones des autres pensionnats comme des privilégiés puisqu'ils ont grandi dans un environnement agréable, ou, comme le décrit Madame, « [an] old kind world » (NLMG 267). Ici, Madame répète encore sa marque de compassion « you poor creatures » (267). Cependant, ni l'enfance insouciance offerte aux clones ni la compassion qu'exprime le personnel à leur égard ne parviennent à faire oublier la complicité de Hailsham avec l'entreprise biopolitique d'instrumentalisation des clones. Au contraire, la démarche consistant à chercher des stratégies compensatoires au sein d'un système d'exploitation de la vie humaine, c'est-à-dire d'une violence incommensurable, fait planer le doute sur le caractère éthique du soin lui-même, comme le relève Arne de Boever : « Ishiguro's novel thus casts some suspicion on the notion of care, and specifically on the idea of an institution — a school or by extension a state — that claims to care for you » (De Boever 2013, 74).

Dans l'article « Cruelty is Bad »¹, Bruce Robbins prend le parti de défendre les micro-actes de cruauté qui parsèment le récit de Kathy. C'est ainsi qu'il relit les scènes de confrontation entre Miss Lucy et Tommy, notamment leur dernière entrevue, lors de laquelle elle lui intime sans sommation que ses œuvres sont d'une qualité médiocre (« rubbish » NLMG 75). Robbins considère que Miss Lucy fait là le choix délibéré de détourner Tommy de tout espoir d'échapper à son exécution programmée afin de lui permettre de percevoir la véritable injustice du système. Il s'agit donc à la fois d'une parole cruelle, mais aussi d'un acte éthique, qui s'émancipe de la simple considération du bien-être d'un proche pour mieux mettre en perspective les vicissitudes d'un dispositif collectif :

¹ Bruce Robbins, « Cruelty is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go* », *NOVEL : a Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, p. 2007.

We might see Ishiguro as teaching that I must try to think of myself as a statistic, if only so as not to join the millions in thinking of myself as an improbable individual exception to the statistical rule. This is the demand for an impersonal coldness that, by the usual standards of proximity-first, could only register as ethical deficiency, even as cruelty. (Robbins 294)

Bruce Robbins attire donc notre attention sur la complexité de notions telles que l'empathie et de l'éthique, qui ne peuvent être réduites à la règle d'or du « ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas que l'on te fasse » :

Cruelty is bad. All things considered, "civility" would be preferable. But here at least cruelty and incivility also seem to be part of a more expansive and counter-intuitive political vision, one that allows us to consider caring here as possibly conflicting with caring there, that allows us to consider the welfare state as a distanced, anger-bearing project in which the anger is a necessary part of a genuine concern for people's welfare. This vision demands we look beyond the welfare of those immediately around us, even if the glance away from the here-and-now can look like, and can be experienced as, cruelty. (Robbins 301)

c. *Le récit de la vulnérabilité*

Si la perspective d'une émancipation des créatures représentantes de la vie nue semble peu crédible dans un monde régi par une logique biopolitique, et si l'aptitude à l'empathie peut occasionnellement représenter un piège éthique, les romans suggèrent une alternative grâce aux récits de la vulnérabilité. Ce que les romans de la Copie nous enseignent, c'est que c'est par l'intermédiaire de la narration même que se profile un supplément éthique pour conjurer la violence politique.

A travers une approche de la littérature éclairée par les *medical humanities*, Anne Whitehead propose de théoriser les pratiques de l'empathie des sociétés occidentales. Elle dresse un bilan critique de la première vague des *medical humanities*. Les humanités médicales sont à l'origine centrées sur la pratique clinique et l'éducation médicale, et soucieuses de mettre en place des relations fructueuses entre les médecins et les patients, au risque parfois de sur-individualiser les cas de figure, et de les isoler de leur contexte économique et social. Anne Whitehead nous invite à repenser une nouvelle forme d'humanités médicales, qui prendrait en considérations les facteurs de genre, classe, race, sexualité et handicap, qui s'intéresserait au rôle joué par l'empathie dans les pratiques et les discours médicaux, et qui ouvrirait son champ critique à des sujets médicaux extérieurs à la relation patient/médecin – y compris, ce qui nous intéresse, à des sujets inanimés comme le laboratoire, la clinique extra-occidentale ou les textes littéraires. L'articulation entre textes littéraires et pratiques sociale est donc aujourd'hui au cœur d'une réflexion éthique des

humanités médicales (et cliniques). Anne Whitehead est très critique d'une certaine forme d'empathie ou de compassion qui aurait pour fonction de faire oublier la dimension structurelle de la maladie et du *care* en mettant en avant des valeurs plus individuelles. Comme Bruce Robbins et Shameem Black, elle considère que *Never Let Me Go* est une mise en récit de ces problématiques : « in Ishiguro's *Never Let Me Go*, the affective labour of care is deliberately instrumentalised to divert the clones' attention from broader structural inequality and exploitation » (Whitehead 2017, 12).

Or, dans une démarche similaire à celle d'Anne Whitehead, Sara Wasson considère que *Frankenstein* est un texte utile pour conceptualiser une politique de la vulnérabilité (Wasson, 2018). Cette vulnérabilité se donne à penser comme un concept organique, puisqu'il est question d'incarnation et de corporéité, mais également contextuel, puisqu'elle est indissociable d'une blessure sociale des protagonistes : « in his wounds, his yearning and his acute knowledge of the indispensability of interrelationship, the Creature confirms vulnerability as both inevitable and relational ¹ ». Wasson invite ainsi le lecteur de *Frankenstein* à se remémorer l'épisode durant lequel la créature est blessée par un coup de fusil après avoir secouru une petite fille de la noyade (F 99) ; cette plaie figure dans le texte comme une allégorie de la blessure sociale de la créature. Le texte de Mary Shelley a pour Sara Wasson une portée extra-littéraire et sociale. Il s'agit d'une invitation à œuvrer contre la stigmatisation publique des personnes vulnérables – concernées notamment par les problématiques de handicap ou de vieillissement – et à faciliter l'intégration de ces personnes dans la sphère publique. Wasson emploie sciemment le terme de « vulnérabilité » (« *vulnerability* ») afin d'éviter celui de « care », employé par la critique féministe depuis les années 1980², car elle considère que le *care*, concept centré sur les personnes soignantes, ne permet que trop peu efficacement de penser les stratégies d'action possibles pour les personnes vulnérables elles-mêmes. *Frankenstein* rend bien compte de la complexité de la vulnérabilité, à la fois comme expérience universelle – comme la créature, chaque personne humaine dépend pour sa survie d'un accès à la nourriture, à un abri, à du lien social – et comme expérience structurelle – certains groupes sociaux sont plus vulnérables que d'autres à la violence institutionnelle. C'est le cas dans le roman pour Justine, simple domestique

¹ Sara Wasson, « *Frankenstein and the Politics of Vulnerability* », *Science Fiction Film and Television*, vol. 11, n° 2, p. 174.

² Notamment Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge : Harvard University Press, 2003 ; Nel Noddings, *Caring: a Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley : University of California Press, 2003.

accusée et condamnée à tort par le système judiciaire qui lui a extorqué des aveux : « ever since I was condemned, my confessor has besieged me ; he threatened and menaced, until I almost began to think that I was the monster that he said I was » (F 58).

Frankenstein présuppose une certaine similitude entre le conteur et son auditoire. Comme le rappelle Barbara Johnson, le récit n'est possible que dans les moments d'empathie lors desquels se nouent les relations entre les personnages, et à travers l'acte narratif lui-même : (Mrs. Saville)¹/Walton, Walton/Victor, Victor/créature (Johnson 1982). Lorsque la créature invite Victor à écouter son récit – « listen to my tale » (F 69) –, l'enjeu est persuasif car il s'agit pour elle de convaincre le scientifique de lui fabriquer une compagne ; l'enjeu est également éthique car à travers son récit, elle s'assure momentanément l'empathie de son créateur. Ces deux aspects de la narration sont d'ailleurs indissociables, car ce qu'elle cherche avant tout, c'est à appartenir à une communauté, quelle qu'elle soit, à rompre son isolement. La rhétorique est ainsi mise au service du désir d'appartenance : « you must create a female for me, with whom I can life in the interchange of those sympathies necessary for my being » (F 101). Pour revenir au concept de vulnérabilité mobilisé par Wasson, il est évident que certains conteurs peinent davantage que d'autres à susciter une réponse d'empathie de la part de leurs auditeurs :

Throughout *Frankenstein's* nested narrations, we repeatedly see vulnerability understood in relational and contingent terms. Victor is repeatedly reduced to profound helplessness, dependent on Walton and Clerval for rescue and care. Yet unlike the Creature, Victor has an apparatus of support, both social and economic. (Wasson 2018, 174)

Ailleurs, Wasson propose un autre terme qui nous permet de penser les réseaux d'intersubjectivité en jeu dans une éthique de l'empathie et de la vulnérabilité : le lien contrarié (« *thwarted connection* ») :

¹ Mrs Saville est bien sûr la grande absente et ultime récipiendaire du récit que constitue le roman dans son intégralité.

I offer a term for a particular affective experience of the present amid repeated marginalisation: the temporality of thwarted connection. This term seeks to convey the experience of a present in which one reaches for connection – for diagnosis, medical care, emotional support or companionship amid acute suffering – while aware of the (justified) anticipation of imminent failure and future pain, the recollection of past failures and past pain, acute self-awareness of one's present performativity in the clinical encounter, and one's ongoing somatic and emotional distress. (Wasson 2018, 107)

Adam Zachary Newton s'intéresse lui aussi à l'articulation entre éthique et récit. Il théorise un concept bilatéral d'« éthique narrative » (« *narrative ethics*¹»). Selon lui, le récit comprend toujours une fonction éthique ; réciproquement, l'éthique est une discipline qui repose entre autres sur la compétence narrative. Le discours narratif est éthique parce qu'il met en place une relation intersubjective radicale, de l'ordre de l'obligation et du relationnel entre le narrateur et son destinataire. Newton donne comme exemple la relation d'interpellation qui oblige l'invité au mariage à écouter le poème du marin dans « *The Rime of the Ancient Mariner* ». Narrer, c'est s'approprier sa propre vie par l'intermédiaire de son interlocuteur :

My proposal of a narrative ethics implies simply narrative as ethics: the ethical consequences of narrating story and fictionalizing person, and the reciprocal claims binding teller, listener, witness, and reader in that process [...]. One faces a text as one might face a person, having to confront the claims raised by that very immediacy, an immediacy of contact, not of meaning. (Newton 1997, 11)

Ici comme chez Wasson, c'est le contact, et non le signe, qui permet d'établir des relations authentiques entre les individus. Contrairement à l'empathie, concept à double tranchant qui ne permet pas toujours la mise en place d'une véritable stratégie de résistance aux relations de pouvoir hégémoniques, l'interpellation par le récit permet de suspendre les régimes disciplinaires et de mettre en place une pratique discursive véritablement éthique. Le récit de la créature n'est possible qu'à partir du moment où elle convainc Victor de l'écouter. Il donne au roman toute sa complexité en offrant une alternative au récit hégémonique de Victor. C'est aussi à travers cet enjeu éthique du récit qu'on peut lire *Never Let Me Go* comme un roman optimiste en dépit du parcours tragique de ses protagonistes, puisque Kathy s'efforce sans cesse, par ses intrusions métanarratives, de maintenir un lien avec ses lecteurs.

Le récit de la vulnérabilité se présente comme la seule stratégie de résistance face à l'appareil de surveillance et de contrôle totalitaire que nous avons évoqué. Face à un système

¹ Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge : Harvard University Press, 1997.

qui marginalise ses détracteurs pour mieux les écraser, la révolte prend une forme discrète. Ce que la fiction met en jeu à travers ce conflit inéquitable, c'est la crise moderne et actuelle que provoque l'émergence du biopouvoir humain.

TROISIEME PARTIE
LA COPIE, OUTIL CRITIQUE

Les romans de la Copie s'emparent de procédés gothiques, en les transposant selon des modalités différentes, afin de choquer leurs lecteurs et les pousser à réfléchir à la violence du monde, en des termes allégoriques. Une des formes de cette violence, c'est ce déterminisme téléologique qui ôte aux créatures toute possibilité de définir elles-mêmes leur existence. Il convient d'analyser plus précisément les formes de vulnérabilité face au biopouvoir, que nous évoquions dans le chapitre précédent.

L'abjection en jeu dans la Copie, comme on va le voir dans le chapitre 7, c'est une dynamique de fascination-répulsion face à ces figures d'identité/altérité que la société marginalise. La créature est ainsi éminemment Autre en des termes non seulement phénoménologiques et analytiques, mais également dans les rapports de pouvoirs qu'elle symbolise. En effet, le motif de la Copie est issu du grand récit de l'universalisme en cela qu'il traduit l'incapacité de l'idéologie des Lumières à intégrer tous les membres d'une même société. Dès la fin du dix-huitième siècle, le grand récit de la subjectivité, tel que le conçoit Kant dans son opus « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1784) est fondé sur le principe d'un sujet humain éclairé, que sa liberté rend respectable et responsable tandis que son bon sens est universellement partagé ; cependant cet universalisme a ses limites puisque dans ses mises en pratique, il n'inclut ni les femmes, ni les personnes non blanches, ni les indigents, qui ne sont pas perçus comme des individus majeurs et autonomes. La notion même de citoyenneté repose sur un principe de subjectivité toujours relatif à un contexte, contrairement à ce qu'affirme la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen. Le sujet libre l'est ainsi, historiquement, aux dépens d'une frange marginalisée de la population, qu'il s'agisse des indigents, des femmes, ou souvent des dissidents politiques. En termes philosophiques, cela implique de s'interroger sur la notion-même de leurre et de simulacre.

La Copie bouleverse aussi, comme on le verra dans le chapitre 8, la perception du temps. Elle invite à envisager un temps long, qui bouleverse la conception de l'humain et en prédit peut-être l'obsolescence. Le chapitre 9 permettra d'envisager cette mise en crise de l'humain, qui demande à être reconceptualisé à la lumière de Lyotard et Foucault.

Chapitre 7

Le modèle mis en crise

La Copie problématise le rapport qui existe entre l'individu et la multitude, le collectif. Elle acquiert un caractère paradoxal puisque ce que la créature incarne, c'est tout à la fois l'exception dans un monde humain dont elle est exclue, et une sorte d'indifférenciation identitaire causée par sa re/production artificielle¹. Les récits du corpus interrogent le biopouvoir, qui veut explorer et régir le corps ; dès lors, la Copie fonctionne comme un personnage conceptuel au sens de Deleuze et Guattari², vecteur d'une interrogation éthique et idéologique.

Il n'est pas étonnant que, en interrogeant ce rapport individu/collectif, le récit de la Copie soit toujours empreint d'une dimension historique : chaque texte s'inscrit dans un contexte politique et socio-économique spécifique. Il faut donc considérer la Copie comme une allégorie d'un certain matérialisme historique susceptible d'aliéner les travailleurs (lecture marxiste) ou une satire du consommateur contemporain pris dans le système des objets (lecture baudrillardienne). Dans ce chapitre, j'envisagerai donc les enjeux historiques,

¹ Ce danger de l'indifférenciation identitaire est flagrant dans le cas du clone (que l'on peut répliquer en série), et la question se pose déjà dans *Frankenstein*, puisqu'on désigne souvent aujourd'hui la créature par le nom du créateur, comme s'il en était, *mutatis mutandis*, son propre monstre.

² Dans *Qu'est-ce que la Philosophie*, Deleuze et Guattari opposent les personnages de dialogue, qui peuvent exposer des opinions (y compris celles de l'auteur) en les reflétant simplement, et les personnages conceptuels, qui interviennent dans la création-même des concepts. Ainsi Socrate, dans les dialogues de Platon, permet au philosophe d'articuler ou de forger sa pensée, et d'accéder à l'énonciation philosophique. Les personnages conceptuels « sont des puissances de concepts » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris: Editions de Minuit, 1991, p. 64).

puis socio-politiques, et enfin philosophiques, de la Copie considérée comme un outil critique, un personnage conceptuel qui vient mettre en crise les modèles normatifs.

1. L'Histoire et la fiction de la crise

La crise moderne, telle que la conçoit Edgar Morin, est le moment de l'incertitude ultime, causée par un désordre systémique où toutes les issues, aussi bien positives que négatives sont envisageables :

Une crise a donc en elle des potentialités négatives de régression et de destruction, et des potentialités positives qui, grâce à l'imagination créatrice, permettent de trouver de nouvelles solutions. Ou bien, ce qui se produit souvent, de simplement restaurer un *statu quo ante*.¹

Quoique cette perspective soit purement sociologique, et qu'il faille comprendre les « potentialités » mentionnées par Morin comme les modalités selon lesquelles une société ou civilisation évolue par à-coups, il est tentant d'envisager aussi les œuvres littéraires comme des productions de cette « imagination créatrice ». Au sein du chaos que provoque la crise historique, économique, politique ou culturelle, les limites d'un système social sont mises au grand jour. On pourrait concevoir l'activité littéraire non comme une solution à la crise, mais comme un lieu de polémique et d'innovation, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan philosophique, éthique et politique : polémique, puisqu'elle fait se confronter sur le plan poétique du récit les valeurs qui sont entrées en tension au moment de la crise ; d'innovation, puisque ce conflit transposé dans le monde de la fiction permet d'envisager de devenir virtuels.

Le roman anglophone est historiquement associé à la conjecture critique ayant vu émerger la pensée individualiste². Ian Watt considère que le roman anglais naît avec *Robinson Crusoe*, façonnant l'illusion d'un individu exemplaire qui résiste à l'isolement ; mais ce héros ne peut en fait se comprendre que dans un contexte social, celui de l'époque de Defoe, avec

¹ Edgar Morin, *Pour une crisologie*, Paris : L'Herne, 2016, p. 7.

² Cette conjecture, nous pourrions l'appeler la modernité, comme le font Anthony Giddens et Zubin Meer : Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge : Polity Press, 2003 ; Zubin Meer (dir), *Individualism: the Cultural Logic of Modernity*, Lanham : Lexington Books, 2011.

son économie en mutation et une nouvelle forme d'individualisme mercantile, de sorte qu'on peut lire le roman comme un roman d'aventure et de voyage, mais aussi comme un récit métaphorique lié à une économie bien précise :

In all ages, no doubt, and in all societies, some people have been 'individualists' in the sense that they were egocentric, unique, or conspicuously independent of current opinions and habits; but the concept of individualism involves much more than this. It posits a whole society mainly governed by the idea of every individual's intrinsic independence both from other individuals and from that multifarious allegiance to past modes of thought and action denoted by the word 'tradition' – a force that is always social, not individual. (Watt, 62)

Dans la robinsonnade des prémisses de la littérature anglaise, le héros a beau être perdu sur une île, il n'en incarne pas moins les valeurs méritocratiques de la société bourgeoise moderne. Comme navigateur, il adhère aux principes de l'impérialisme et du libre-échange européens, et participe au commerce triangulaire. Une fois naufragé, il s'adonne à un idéal de vie en autarcie, fondée sur l'esprit d'initiative individuelle :

Crusoe's island gives him the complete *laissez-faire* which economic man needs to realize his aims. At home, market conditions, taxation, and problems of the labour supply make it impossible for the individual to control every aspect of production, distribution, and exchange. The conclusion is obvious. Follow the call of the wide open places, discover an island that is desert only because it is barren of owners or competitors, and there build you personal Empire with the help of a Man Friday who needs no wages and makes it much easier to support the white man's burden. (Watt, 90)

Chez Defoe, le héros ordinaire se distingue du commun des mortels grâce à son récit extraordinaire, mais il incarne bien malgré tout l'*homo economicus*, mû par l'argent dans ses voyages, tout comme il parvient à tirer profit de tout, avec sagacité, sur son île : c'est un excellent comptable, assumant à lui seul toute la division des tâches. Il y a avec le héros romanesque moderne le sens d'une rupture apparente entre l'individu et sa communauté, mais également l'émergence d'un nouveau modèle économique, qui catalyse la personnalité du protagoniste, même de façon détournée.

Quelques cent à trois cents ans plus tard, les romans de la Copie montrent les limites de ce paradigme des débuts de la modernité. Il n'y a d'individualisme exalté dans ces romans que chez les personnages de savants fous ; or leur folie des grandeurs et leur incapacité à fonder des communautés précipitent leur propre mort et sème la destruction tout autour d'eux. Le contre-modèle suggéré est celui de la communauté retrouvée, actée (*Never Let Me Go*), idéalisée (*Frankenstein*) ou parodiée (*The Island of Dr Moreau*) par les créatures. Ce

retournement idéologique coïncide peu ou prou avec l'émergence d'un certain type de réflexion sur la société (de la philosophie des Lumières à la contestation de Marx ou Engels, puis au développement des sciences sociales au vingtième siècle) et à la remise en question du modèle libéral qui accompagne l'industrialisation accélérée du Royaume-Uni.

a. *Frankenstein ou la mise en crise des privilèges*

Ainsi, la philosophie des Lumières, la réflexion philosophique sur la société (avec l'influence évidente de Godwin) ont contribué à la gestation de l'œuvre de Mary Shelley. Pour Hélène Machinal, « les conditions d'une crise épistémologique profonde sont réunies au cours du XVIII^e siècle. En effet, le siècle des Lumières est un exemple indéniable de confrontation entre deux ordres, l'ancien et le nouveau, un exemple typique de ce qu'on peut considérer comme une contradiction fructueuse, qui peut donner lieu à la création/projection de possibles engendrés par une nouvelle *épistémè*. » (Machinal 2013, 15). La ligne de faille est historique autant que philosophique. Il n'est pas anodin que la Révolution française, qui ébranla si profondément l'ordre établi avec sa soif de liberté et de terreur, et bouleversa l'Europe comme la France, ait été perçue, depuis l'Angleterre, comme un événement monstrueux. L'ogre, monstre assoiffé de sang, fonctionne à l'époque comme une métaphore politique ambivalente mais omniprésente, qui a très vite été popularisée dans la presse grand public, à travers les caricatures de Gilray par exemple. Il représente le spectre de la vindicte populaire, tour à tour symbole d'une juste révolte ou de la terrible violence du peuple. Dans tous les cas, le monstre symbolise une lutte acharnée entre deux classes irréconciliables de la société.

Il est logique de replacer le roman de Mary Shelley dans ce contexte, dont il se nourrit et qu'il vient transposer. *Frankenstein* peut être lu comme une métaphore de la révolution française, un héritage de 1789 (ou de 1793 pour ses détracteurs) ; on peut voir dans le personnage de la créature une allégorie non seulement de la foule (rebelle et/ou sanguinaire), mais aussi, à travers le personnage de Victor, de l'intellectuel ou du philosophe accusé d'avoir déchaîné la vindicte populaire et mis la société à feu et à sang. La datation du témoignage épistolaire de Walton, 17—, convoque en effet immédiatement le spectre du siècle des Lumières, et surtout celui de la Révolution française. Jamais explicitement mentionnées, la Révolution (1789) et la Terreur (1793) sont cependant une toile de fond sous-jacente au roman de Mary Shelley, dont le propos politique et social est omniprésent, quoiqu'équivoque. Il est possible d'historiciser ainsi le récit, en considérant la rage meurtrière de la créature dans

le dernier volume comme une allégorie des effusions sanglantes qui ont eu lieu durant la Terreur. La violence de la créature trouve sa source dans le conflit familial, pour ne pas dire domestique, puisque Frankenstein ne reconnaît jamais sa paternité à l'égard de la créature, et refuse de lui fabriquer une compagne, et puisque la créature exerce sa vengeance exclusivement dans des cercles domestiques et patriarcaux, celui des De Lacey et surtout celui des Frankenstein¹. La cellule familiale devient donc la métonymie où se rejoue la crise. L'ordre paternel symbolique défailant au sein de la famille reflète la remise en question plus vaste du patriarcat politique, jusqu'au régicide.

À plusieurs reprises, la créature de Frankenstein renvoie la responsabilité de ses crimes à Victor, comme lors de leur rencontre sur le glacier Montanvert, après avoir partagé son récit. C'est parce que Victor, le créateur, a négligé le monstre auquel il a donné le jour et l'a évincé de la « chaîne des êtres » que ce dernier devient agressif. Sa cruauté n'est pas innée :

I thought I had moved your compassion, and yet you still refuse to bestow on me the only benefit that can soften my heart, and render me harmless. If I have no ties and no affections, hatred and vice must be my portion; the love of another will destroy the cause of my crimes, and I shall become a thing, of whose existence every one will be ignorant. My vices are the children of a forced solitude that I abhor; and my virtues will necessarily arise when I live in communion with an equal. I shall feel the affection of a sensitive being, and become linked to the chain of existence and events, from which I am now excluded. (F 103-104)

En somme, c'est l'injustice subie par l'opprimé (la créature, le peuple) qui explique son glissement inévitable dans la violence, déterminisme qu'elle exprime à travers la modalité de la nécessité (« can », « must », « shall », « will »). C'est d'ailleurs suite à cet argument, et au souci de rétablir une certaine justice, que Victor décide d'abord de donner vie à une seconde créature : « [a]fter a long pause of reflection, I concluded, that the justice due both to him and my fellow-creatures demanded of me that I should comply with his request » (104). On retrouve là l'argument prononcé par Godwin dans *Political Justice*, selon lequel un gouvernement éclairé mène à une organisation spontanée et harmonieuse de la société. On peut donc considérer que Victor et sa créature sont la personnification du despote et de son peuple en souffrance. Le monologue final de la créature lors de sa rencontre avec Walton peut ainsi être lu comme une défense de l'entreprise révolutionnaire, et une dénonciation de l'injustice collective. Il s'agit en effet d'un plaidoyer pour plus d'équité : « [a]m I to be thought the only criminal, when all human kind sinned against me? » (160).

¹ Comme les Frankenstein, les De Lacey gravitent autour de la figure paternelle, tandis que la mère de famille est absente ou présumée décédée.

Frankenstein dramatise ainsi la complexité des rapports de pouvoirs qui s'établissent entre créature et créateur, notamment lorsque ces deux personnages se retrouvent en Écosse, dans la désolation des îles d'Orcade. On songe ici à la lecture hégélienne du sens de l'histoire et à son concept de lutte pour le pouvoir, puisque se joue dans le roman de Mary Shelley, indéniablement, une sorte de dialectique du maître et de l'esclave. Lors de leur entrevue, au terme d'une longue poursuite qui prélude à l'affrontement, Victor et la créature emploient l'un et l'autre des verbes à la forme impérative pour affirmer leur autorité : « begone », « beware » (F 120). La prise de pouvoir s'effectue d'abord dans la violence. En détruisant le monstre-femme, Victor prend l'ascendant sur la créature, qui le qualifie de « tyrant and tormentor » (121). Mais dans cette scène, la créature reprend aussi le pouvoir en réaffirmant le caractère performatif du langage (Lecerle 1990). Elle réassigne ainsi les rôles en nommant Victor son esclave et en s'affirmant comme son maître : « you are my creator, but I am your master – obey ! » (120). Suite à l'échec de la promesse soutirée à Victor, le monstre profère une formule incantatoire qui relève de la menace : « I shall be with you on your wedding-night » (121). Contrairement à la promesse, la menace ne repose pas sur un accord mutuel. Le geste destructeur n'aura permis que temporairement au savant de prendre le dessus, et c'est finalement le verbe destructeur et autoritaire qui l'emporte. Il n'est pas surprenant que, dans le roman, la parole s'avère être le meilleur outil de contrôle ; et ce sont bien les prouesses oratoires de la créature qui lui assurent une forme de puissance. L'échec de l'accord mutuel (la promesse) peut être perçu comme une dénonciation du régime absolutiste, qui repose sur une prise de décision et une prise de pouvoir unilatérales plutôt qu'un accord entre les membres de la société.

Cependant les critiques de *Frankenstein* ont relevé le caractère équivoque de l'allégorie du monstre politique, puisqu'une interprétation contre-révolutionnaire du roman est également possible. Là encore, le roman se nourrit du contexte et des théories politiques de son temps, et des débats qui le précèdent. Tandis que, pour Thomas Paine, le monstre politique c'est l'aristocratie, dont la légitimité repose sur le principe inique de la primogéniture, pour Edmund Burke, ce monstre n'est autre que la république, qui incarnerait une forme d'ingratitude envers ce père spirituel de la nation qu'est le roi. Dans une telle perspective, la rébellion parricide de la créature et les attaques intentées contre la lignée aristocratique des Frankenstein relèvent alors de l'abomination ; elles ravivent le souvenir de la République sanguinaire et la mise à mort de Louis XVI, mais aussi en filigrane le souvenir de l'exécution de Charles I, et préfigurent peut-être les troubles à venir sous l'impulsion du séisme français. Fred Botting nous rappelle le discours nationaliste d'un Burke, pour qui le

nouveau régime français est d'autant plus monstrueux qu'il diffère sensiblement de l'histoire de la monarchie parlementaire britannique : « [t]he monster that is France's constitution contrasts with the reason, order and decency sustained by the unwritten constitution of the "bloodless" and "glorious" Revolution of 1688 to demonstrate the virtues of its tradition, compassion and stability » (Botting 1991, 143). Comme le souligne Lee Sterrenburg¹, la littérature contre-révolutionnaire présente les révolutionnaires français comme les victimes d'une influence extérieure pernicieuse, qu'il s'agisse d'une radicalisation infectieuse ou d'une influence démoniaque. Pour Burke, la responsabilité de la révolution incombe aux philosophes, qui sont à l'alchimiste ce que la foule du peuple révolutionnaire est au monstre. Incidemment, l'Abbé Barruel considère que ce sont les Illuminati d'Ingolstadt, héritiers des Lumières, qui sont à la source du jacobinisme, que ce sont leurs idées qui ont perverti l'Europe. Or c'est à Ingolstadt que Victor part faire ses études, ce qui, pour Peter Dale Scott² n'est pas fortuit, et reflète la fascination de Percy Shelley pour Adam Weishaupt et ses disciples. La mention d'Ingolstadt, comme le personnage du monstre, ne pointe pas vers une interprétation univoque du propos politique de *Frankenstein*. On peut tout aussi bien lire le roman comme une condamnation de l'orgueil des intellectuels et de leur perversion des masses, que comme la dénonciation d'un régime autocratique condamnant le peuple à la misère et la violence. Lee Sterrenburg note d'ailleurs le désintérêt qu'affiche Mary Shelley (du moins après la mort de Percy Bysshe Shelley) à l'égard des révolutionnaires et des réformistes, ce qui peut expliquer l'atténuation du propos politique dans l'édition de *Frankenstein* de 1831, perceptible notamment dans l'abrègement du passage consacré à Justine et la suppression du discours d'Elizabeth consacré à l'injustice. Il cite ainsi cette ligne du journal de 1838 de l'autrice : « [s]ince I had lost Shelley I have no wish to ally myself to the Radicals – they are full of repulsion to me » (Scott 168). Pourtant cet aveu, somme toute tardif, ne saurait simplifier l'enjeu social du roman au départ : l'édition de 1818 fut publiée du vivant de Percy Shelley, alors que Mary Shelley partageait ouvertement ses idées radicales. Ce qui est clair, c'est que le roman de Mary Shelley, qu'il s'agisse de la première édition ou de l'édition modifiée de 1831, intègre les conflits politiques de son temps, et qu'il tire sa force évocatrice de cette tension entre la diabolisation et l'idéalisation du peuple révolté³.

¹ Lee Sterrenburg, « Politics and Psyche » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991.

² Peter Dale Scott, « Vital Artifice » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991.

³ Jean-Jacques Lecercle (1997) consacre d'ailleurs son étude de *Frankenstein* à l'analyse des éléments contradictoires qui composent le roman.

La façon dont l'image du monstre s'est déclinée au fil du dix-neuvième siècle montre bien à quel point le monstre de *Frankenstein* n'a cessé de fonctionner comme un personnage conceptuel qui vient incarner des enjeux socio-politiques. Ainsi, John Tenniel recycle l'image du monstre en 1882 pour représenter les Irlandais, à la fois victimes de l'oppression et de la famine, et disséminant à leur tour la violence. On se souvient de cette fameuse caricature parue dans *Punch* sur une page entière, après les meurtres de Phoenix Park, figurant un Charles Stuart Parnell épouvanté par la radicalisation du mouvement nationaliste¹.



Fig. 15 : John Tenniel, « The Irish Frankenstein », caricature publiée dans *Punch*, le 20 mai 1882.

On peut songer aussi à d'autres caricatures de John Tenniel, également publiées dans *Punch*, critiquant la guerre de Crimée en 1854, ou luttant en 1866 contre la réforme du système électoral (John Bright, partisan du suffrage universel, attirait les foules ; il avait parlé à Glasgow devant environ 150 000, et à Birmingham devant près de 250 000 personnes ; sur la gravure de Tenniel, il se trouve subitement dominé par la classe ouvrière, que ses propos déchaînent).

¹ Chris Baldick lui donne une place-clef dans son ouvrage sur les réécritures de *Frankenstein*.

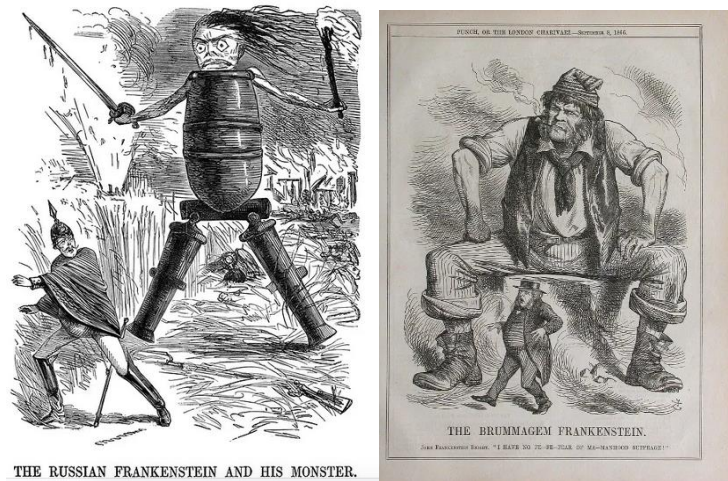


Fig. 16 : Caricatures de John Tenniel publiées dans *Punch* en 1854 et en 1866.

Ainsi, ce n'est pas seulement la révolution qui cristallise le mythe du monstre, mais le contexte plus vaste des mutations de l'époque. Chris Baldick voit d'ailleurs, dans la façon dont Victor et sa créature se traquent à tour de rôle, une allégorie du cycle de violence que Marx perçoit dans la lutte des classes :

Marx's dialectical inversions restore the double-edged character of the Frankenstein myth, recognizing maker and monster as the twin faces of a Janus-headed problem. Marx insists that the 'monster' condemned by bourgeois society is the true maker of it, while the maker of this monstrous outcast is itself the true monster. Capital and labour continually produce and reproduce not just goods but one another and the relation between them. (Baldick 13)

De même, Franco Moretti propose une lecture marxiste de *Frankenstein*, selon laquelle le roman reflète directement l'industrialisation qui s'amorce au Royaume-Uni à partir de 1815 :

Like the proletariat, the monster is denied a name and an individuality. He is the Frankenstein monster; he belongs wholly to his creator (just as one can speak of a 'Ford worker'). Like the proletariat, he is a *collective* and *artificial* creature. He is not found in nature, but built. Frankenstein is a productive *inventor-scientist*, in open conflict with Walton, the contemplative *discoverer-scientist*. (Moretti 1997, 85)

Moretti suggère que la difformité du monstre évoque les accidents industriels qui défiguraient fréquemment les ouvriers dès le début du dix-neuvième siècle. Dans ce récit de lutte des classes, la créature se présente d'abord comme l'avatar des forces laborieuses réformistes, et ne cède à la violence que lorsque Victor refuse sa requête. La métaphore opère

à deux niveaux. Tandis que la violence sociale crée des monstres (fable de l'oppression), le libéralisme repose implicitement sur un conflit entre deux entités dont les intérêts sont incompatibles (fable du capitalisme) :

Frankenstein's invention is thus a pregnant metaphor of the process of capitalist production, which forms by deforming, civilizes by barbarizing, enriches by impoverishing – a two-sided process in which each affirmation entails a negation. (Moretti 1997, 87)

Moretti voit notamment dans le meurtre de Clerval l'assassinat d'une économie corporatiste plus traditionnelle, puisque Clerval représente un contre-modèle économique aux valeurs incarnées par Victor, en demeurant à Genève pour s'associer à son père dans la gestion du commerce familial : « his father could not be persuaded to part with him, intending that he should become a partner with him in business, in compliance with his favourite theory, that learning was superfluous in the commerce of ordinary life » (F 26).

b. *The Island of Doctor Moreau, ou la compétition pour la survie*

On peut considérer que Wells repose, sous une forme métaphorique, le problème de la domination politique et sociale qui se trouve au cœur de *Frankenstein*. Dans *The Island of Doctor Moreau*, le moment critique est explicitement assignable au chapitre XVII, qui s'intitule « A catastrophe ». La crise, rappelons-le, c'est la précipitation des événements, avec ou sans résolution. La catastrophe en question, ici, c'est la révolte des *Beast People* contre Montgomery, révolte qui représente une forme de tentative de régicide, ainsi que la violente répression qui l'accompagne. L'acte de révolte est inaugural : « [n]ever before had a Beast Man dared to do that » (M 101). En lisant l'expérimentation comme une métaphore de la domination sociale, on retrouve donc chez Wells un propos semblable à celui de *Frankenstein* concernant l'inévitabilité du conflit et de la violence dans un système politique qui exerce lui-même des pressions sur ses citoyens. Comme chez Mary Shelley, la crise elle-même ne peut avoir lieu que dans la violence. Le renversement d'un ancien régime oppressif s'accompagne d'autres dangers : l'anarchie et le nihilisme. Cette menace prend dans le roman la forme du discours polyphonique, et de la répétition cacophonique :

‘Is there a Law now ?’ asked the Ape Man. ‘Is it still to be this and that ? Is he dead indeed ?’ ‘Is there a Law ?’ repeated the man in white. ‘Is there a Law, thou Other with the whip? He is dead,’ said the Hairy Grey Thing. (M 103)

Dans le régime tyrannique, la loi est fondée sur la figure autoritaire du despote, de telle sorte qu’il ne peut y avoir de paix sociale dans le sillage de la révolution si aucun contrat social ne se substitue à l’autorité du dictateur. Prendick échoue ici à proposer une alternative à l’ancien régime puisqu’après le décès de Moreau, il recourt à l’argument monarchiste des Deux Corps du roi, pour prétendre que le savant n’est pas vraiment mort et faire ainsi perdurer son autorité :

‘He has changed his shape – he has changed his body,’ I went on. ‘For a time you will not see him. He is... there’ – I pointed upward – ‘where he can watch you. You cannot see him. But he can see you. Fear the Law.’ (M 103)

La mort ne ferait que confirmer l’autorité de Moreau, par le biais d’un Ordre Symbolique panoptique où la Loi, désormais désincarnée, voit toujours tout. Ainsi, *The Island of Doctor Moreau* hérite de *Frankenstein* un certain discours politique sur la tension politique moderne entre un ancien régime autocratique et une révolte populaire, mais la hantise se déplace aussi. L’exotransplantation suggère la peur de l’hybridation, de l’alliance jugée contre-nature qui trouble l’ordre colonial, et la crainte de l’Autre, non seulement l’animal mais aussi l’indigène de l’Empire.

La crise est donc liée à la compétition. C’est d’ailleurs précisément le motif de la compétition entre les espèces qui poussait Frankenstein à rompre sa promesse et à massacrer la créature femelle avant de lui avoir donné la vie : « I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race » (F 119). On trouvait là, on s’en souvient, de façon sous-jacente, l’argument des ressources limitées de Malthus dans son *Essay on the Principle of Population*, qui inspirera plus tard à Darwin le concept de sélection naturelle¹, mais aussi le spectre d’une contamination virale qui va l’emporter sur l’humain (j’y reviendrai). Cet argument prend une place centrale dans la fiction de Wells. On sait très peu de choses du régime alimentaire végétal des *Beast People* et de leur compétition pour obtenir de la nourriture à l’ère de Moreau, mais dès lors que le simulacre de la civilisation prend fin,

¹ On songe au débat polémique qui a occupé Malthus et Godwin et auquel Mary Shelley fait écho dans *The Last Man*. À ce sujet, on peut consulter les références suivantes : William Petersen, « The Malthus-Godwin Debate, Then and Now », *Demography*, Vol. 8, n° 1, février 1971, pp. 13-26; Lauren Cameron, « Mary Shelley’s Malthusian Objections in *The Last Man* », *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 67, n° 2, 1 septembre 2012, pp. 177-203.

Prendick décrit un nouveau règne hobbesien de la survie du plus fort. C'est là un thème récurrent chez Wells, socialiste convaincu, et pour qui la littérature se doit d'être politique et didactique, autant que le royaume de l'imaginaire. Déjà, dans *The Time Machine* en 1895, la science-fiction était l'alibi d'une fable progressiste, puisque le paradis des Eloi masque la profondeur où sont relégués les Morlocks, des hommes dégénérés, métaphore du clivage social et du sort qui attend le prolétariat si perdure la violence des rapports socio-économiques. C'est là une allusion à peine voilée aux mineurs, exploités sous terre, et qui fournissent à l'industrie et à l'Empire son énergie, le charbon. Le rôle central de la compétition, tant entre les individus de la même espèce qu'entre ceux qui sont issus d'une espèce différente, devient aussi en 1898 l'un des thèmes centraux de *The War of the Worlds*, puisque dans ce roman chaque décision individualiste des personnages se solde par leur mise à mort. Dans *l'Île du Docteur Moreau*, l'imaginaire reste plus directement biologique. Comme le remarque Steve McLean, Wells se positionne dans le débat post-darwinien en adoptant une posture semblable à celle de T.H. Huxley en condamnant l'individualisme inhérent au concept de compétition inter et intra-espèces, et en défendant les entreprises de solidarité et de coopération :

Wells utilises his fourth scientific romance as a means to participate in the debate between Huxley and Spencer over the application of evolutionary theory to human society. Wells undercuts Spencer's individualism by indicating how humanity fragments just as social bonds are most needed. By highlighting the necessity for co-operation in the novel, Wells reveals his adherence to the ethical evolution of Huxley for the first time as an author of scientific romances. (McLean 112)

Wells prolonge ainsi le roman de Mary Shelley, et dénonce donc indirectement les effets de la compétition et la concurrence que le libéralisme industriel encourage de plus en plus au nom du productivisme.

c. *Never Let Me Go, ou la dystopie médicale*

Dans *Never Let Me Go*, la crise signe la fin d'un autre type de privilège, démocratique cette fois, celui de l'idéal de l'égalité devant la médecine pour tous, cet idéal incarné, même imparfaitement, par la création du « National Health Service » à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale en juillet 1948. Il s'agissait d'offrir l'accès aux soins médicaux à tous, comme le proposait le ministre de la santé Aneurin Bevan :

[...] not only is it available to the whole population freely, but it is intended, through the health service, to generalise the best health advice and treatment. It is intended that there shall be no limitation on the kind of assistance given – the general practitioner service, the specialist, the hospitals, eye treatment, spectacles, dental treatment, hearing facilities, all these are to be made available free.¹

La dystopie d'Ishiguro décrit le retour en force des privilèges, avec une médecine à deux vitesses qui officialiserait le trafic d'organes, pour l'instant illégal et lié à la pauvreté ou aux pays en voie de développement.

Le roman fait donc la satire d'un certain type de libéralisme. Pour Emily Horton, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan et Graham Swift écrivent en réaction directe à un contexte historique et social bien particulier, celui d'une politique néolibérale, d'une course à la consommation et d'un individualisme forcené hérités des années Thatcher mais également du gouvernement Blair. C'est pourquoi elle considère que ces trois auteurs, souvent considérés au départ sous l'angle de la métafiction post-moderne, produisent une « fiction de crise », *crisis fiction*. Il s'agit d'un mode d'écriture qui, selon elle, se caractérise certes par la méfiance postmoderne affichée à l'égard des grands récits de vérité et par la réflexion menée sur l'Histoire, mais aussi et surtout par un certain attachement aux récits d'affect et aux valeurs subjectives :

Against the strand of postmodernism that would reject the value of narrative ethics, and which would instead see contemporary writing as a wholly deconstructive project, these writers instead hold on to the integrity of storytelling as ethical practice, connecting this to the pursuit of recovery from crisis, as well as exploration of post-crisis community. While narrative inquiry is still, inevitably, unreliable for these narrators, it nevertheless represents a central and indispensable tool for engagement with society, and for coping with the experience of crisis, however provisionally. (Horton 38-39)

Dans ces « romans de crise », les narrateurs font le récit de leur vie intime et se trouvent confrontés à des choix moraux, même si le lecteur doit toujours aller au-delà des limites de leur discours pour appréhender l'enjeu éthique du roman. Ishiguro reprend cette stratégie du récit homodiégétique (qui caractérise presque tous ses romans) dans son récit de la Copie ; en cela, son écriture peut sembler nettement moins expérimentale et audacieuse que celle d'autres auteurs post-modernes tout aussi critiques à l'égard du régime néolibéral, comme Angela Carter, Salman Rushdie, Jeanette Winterson ou J.G. Ballard. Mais la forme plus traditionnelle et intimiste du récit, chère à Ishiguro, permet d'établir une complicité avec le

¹ Aneurin Bevan, Discours à la Chambre des Communes, *House of Commons Debates*, vol. 422, cols. 43-63, 30 avril 1946, <https://www.sohealth.co.uk/national-health-service/the-sma-and-the-foundation-of-the-national-health-service-dr-leslie-hilliard-1980/aneurin-bevan-and-the-foundation-of-the-nhs/bevans-speech-on-the-second-reading-of-the-nhs-bill-30-april-1946/> (consulté le 25/04/2023).

lecteur et de le détourner de considérations purement formelles ou esthétiques pour jouer sur le leurre, l'indentification nécessairement trompeuse entre lecteur/lectrice et personnage, et pour mieux engager ce lecteur dans une réflexion éthique.

Notons que Ishiguro souhaite aussi se détacher ici de la tradition du « condition of England novel », telle que l'incarnent par exemple Graham Swift, Ian McEwan ou Jonathan Coe. Certes, le cadre est posé dès la lecture de l'épigraphe : « England, Late 1990s ». *Never Let Me Go* reflète les compromissions de l'Angleterre contemporaine et ses dérives potentielles ; mais le roman dépeint une Angleterre à la fois familière et défamiliarisée. Et si le cadre est anglais, il est aussi plus abstrait que dans un roman comme *The Remains of the Day*, parce que la visée est plus vaste. *Never Let Me Go* s'attache moins à un contexte local précis, qu'à un enjeu éthique qui concerne d'autres pays que l'Angleterre. Si le roman a des accents politiques et tend un miroir à l'Angleterre d'aujourd'hui, cette projection imaginaire vers un monde où l'on élèverait les clones pour prélever leurs organes est aussi transnationale plutôt que britannique : la dystopie cible le dérapage éthique qui peut se produire n'importe où. C'est pourquoi Horton préfère considérer Ishiguro comme un auteur « cosmopolite », dans la mesure où il oppose aux discours du nationalisme ou de la mondialisation son propre discours éthique : « Ishiguro's novels invoke a jointly cultural and political response to global capitalism, where nationalist isolationism is rejected in favour of cross-cultural conversation and respect, and culture is seen as an integral aspect of critical cosmopolitan thinking » (Horton 30).

2. La différence, enjeu sociétal

En modélisant une conjoncture historique particulière, et en lui donnant une valeur exemplaire, plus universelle, la Copie devient le personnage conceptuel de notre modernité. À la fois symptôme historique et disposition subjective, le personnage conceptuel est le sujet d'une interrogation philosophique et sociologique, selon une série de déterminations plurielles issues du chaos :

D'une part il plonge dans le chaos, il en tire des déterminations dont il va faire les traits diagrammatiques d'un plan d'immanence ; c'est comme s'il s'emparait d'une poignée de dés [...] pour les lancer sur une table. D'autre part, à chaque dé qui retombe il fait correspondre des traits intensifs d'un concept qui vient occuper telle ou telle région de la table, comme si elle se fendait suivant les chiffres. (Deleuze et Guattari 1991, 63)

Examinons donc ces déterminations successives qui font symptôme, comme des coups de dés qui guideraient de la subversion des stéréotypes masculins et féminins à la métaphore de la différence à la marge (l'infirmes, le colonisé, l'animal), pour dénoncer la banalisation du mal.

a. Troubles du genre

On a souvent perçu le récit de la création comme une représentation du pouvoir phallocrate, symbolisant les excès d'une force masculine agressive tentant de s'approprier les prérogatives d'une nature féminisée féconde et bienveillante. L'irruption du masculin dans la conception serait alors un acte de désacralisation de la nature, qui se manifesterait avec la force du retour du refoulé, notamment sous une forme spécifique dans les récits gothiques produits par des auteures femmes. Sans adhérer totalement à cette thèse essentialiste, elle a le mérite d'envisager le roman comme une allégorie qui remet en question les rapports de pouvoir phalocrates menant à l'assujettissement des femmes et pérennisant un ordre social bénéficiant à une frange genrée privilégiée de la population.

Récemment, Angela Wright a pris ses distances avec ce type de lecture, et évoque au contraire un certain nombre de difficultés à considérer *Frankenstein* comme un roman gothique féminin :

A novel whose sole female authorship has been questioned, and which contains no central female characters will of course not sit easily within the parameters of any account of female Gothic either from the point of view of female authorship of characterization, the two key things which Moers set out to define as 'female Gothic' in her pioneering work.¹

Angela Wright insiste sur l'importance des éléments intertextuels dans le roman, qui, comme on l'a vu, s'inspire largement des œuvres d'auteurs masculins comme Godwin, Shelley ou Coleridge. Elle rappelle également que c'est seulement dans un second temps que Ellen Moers a inclus le roman de Mary Shelley au panthéon de la littérature gothique féminine, en se reposant essentiellement sur la préface du roman et sur des éléments de la vie personnelle de l'autrice plutôt que sur la structure du récit lui-même. Au contraire, on retrouve dans le roman des motifs narratifs que Ellen Moers associe au gothique des auteurs masculins, tels que le récit de la course-poursuite, qui convoque le souvenir de *Caleb Williams* et qu'on

¹ Angela Wright « The Female Gothic » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 103.

retrouve aussi dans *Melmoth the Wanderer*. Comme le suggère Angela Wright, c'est plutôt dans les interstices du roman qu'on peut trouver une présence féminine, à travers le spectre de la réceptrice silencieuse des lettres de Walton, la figure sacrificielle de la mère-épouse, ou le motif de la fille rebelle réconciliée avec la domesticité que représente Safie. Les personnages féminins du roman semblent toujours trop ambivalents pour suggérer une force de résistance féministe dans le récit ; leur silence paraît suggérer un désengagement du féminin dans un roman où ce sont des personnages masculins qui font plonger le récit dans le gothique et l'horreur.

Fred Botting propose également un filtre de lecture genré de la littérature gothique, qui s'appuie sur une divergence présumée entre les productions romanesques des auteurs masculins et féminins, opposant ainsi les fictions de Horace Walpole et Matthew Gregory Lewis d'un côté, à celle de Ann Radcliffe ou Clara Reeve de l'autre :

Despite differences of historical and geographical setting, the male writers of Gothic, of a more aristocratic class position, lean towards representations of irrationality and the supernatural, exercising the privileges and freedoms conferred by genre and class position. The female writers, usually more solidly middle-class in origin, remain more concerned with the limits of eighteenth-century virtues, careful to interrogate rather than overstep the boundaries of domestic propriety which, because of their gender, were more critically maintained. Though darkness, ruin, superstition and human passion are objects of fascination and sublimity in both strands, their significance and effect is shaped by the very different ends of the narratives. (Botting 1995, 55-56)

Si Botting (1991) considère que la question du genre et de la sexualité est centrale dans le roman de Mary Shelley, il souligne que c'est la docilité et la soumission que performant les personnages féminins du roman qui les mènent à leur perte : Caroline décède de la scarlatine pour être restée au chevet d'Elizabeth tandis que cette dernière est assassinée le soir de sa nuit de noce avec Victor alors qu'elle vient de s'offrir à lui, comme le veut l'institution matrimoniale.

Pourtant, il est particulièrement délicat d'inscrire *Frankenstein* dans cette lecture binaire du gothique. On y retrouve bien ce thème domestique soi-disant féminin, mais également une représentation du privilège de classe auquel Justine est, par exemple, sacrifiée. La force transgressive du récit est si frappante que les premières critiques de *Frankenstein* ne pouvaient pas imaginer que l'auteur de ce roman publié anonymement en 1818 n'était pas un homme.

Mais peut-être est-ce là le tour de force du roman, qui, s'écartant du gothique à la Radcliffe, opte pour un protagoniste masculin, et semble reléguer les femmes au second plan,

pour mieux explorer un schéma masculin, le subvertir et se l'approprier. Il est possible de lire l'entreprise de modelage d'une créature, abandonnée à elle-même, dépossédée, comme une allégorie du pouvoir phallocrate. Comme le rappellent Kelly Hurley (1996) et Elaine Showalter¹, la féminité est un concept culturel historiquement associée à une forte matérialité des corps, par opposition à une masculinité conçue pendant des siècles, depuis Aristote, comme plus spirituelle ; or l'incarnation est aussi, comme nous l'avons vu, une caractéristique du motif narratif de la Copie et du personnage de la créature. C'est au nom de cette incarnation excessive du féminin, comme de la créature, que l'on justifie leur assujettissement au pouvoir masculin, notamment au savoir hégémonique du scientifique.

D'autre part, on peut considérer que Caroline et Mrs Saville constituent des personnages-clés du roman en dépit de leur absence dans le récit, ce qui peut se lire comme une critique de l'invisibilisation des femmes mais aussi comme une reconnaissance du pouvoir d'influence (*soft power*) dont elles disposent : « women achieve a significance as a result of their absence » (Botting 1991, 101)². Enfin, depuis Nina Auerbach³, on se souvient que la duplicité du féminin révèle une forme d'aporie face à deux modèles contradictoires de la féminité, opposant l'ange domestique et le monstre charnel, et révélant du même coup le fondement fantasmatique d'une lecture binaire du genre dans la littérature gothique, ou la littérature en général. Un exemple de cette radicalité sexiste d'assignation des rôles serait celui des personnages féminins de *Dracula*, où à la probité et la tempérance de Mina s'oppose le charme et la frivolité de Lucy. On retrouve peut-être une suggestion de cette polarisation du féminin dans *Frankenstein* selon Barbara Johnson :

¹ Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830 - 1980*, Londres : Virago Press, 2011.

² Cette dimension est légèrement gommée en 1831. Ainsi, au départ, Elizabeth Lavanza est dotée de qualités genrées comme féminines, telles que l'imagination et la docilité, et ce dès l'édition de 1818 : « she was docile and good tempered, yet gay and playful as a summer insect » (F 20). Cependant ce deuxième segment de la description laisse entrevoir un caractère plus passionnel, qui est notamment révélé lors de la diatribe enflammée qu'elle prononce en défense de Justine, et qui disparaît dans l'édition de 1831. Dans cette réédition, Elizabeth occupe le rôle féminin plus consensuel de la figure angélique à l'humeur sereine : « Elizabeth was of a calmer and more concentrated disposition » (F 1831, 38), alors que ce calme caractérisait initialement Victor : « I was more calm and philosophical than my companion » (F 20). Cette réécriture permet un cloisonnement des rôles genrés, assignant à Victor la passion et à Elizabeth la tempérance. Selon cette nouvelle description, l'un et l'autre sont définis par opposition, sous la forme comparative, afin d'assurer la complémentarité des sexes. Cet échange des personnalités est également indissociable de la transformation opérée entre les deux éditions : en 1831, Mary Shelley redéfinit Victor comme un héros romantique. Il devient donc nécessaire de réviser ce portrait initial du savant détaché et objectif et de l'affubler d'un caractère fougueux.

³ Nina Auerbach, *Woman and the Demon: the Life of a Victorian Myth*, Cambridge : Harvard University Press, 1982.

While the story of a man who is haunted by his own contradictions is representable as an allegory of monstrous doubles, how indeed would it have been possible for Mary to represent feminine contradiction from the point of view of its repression otherwise than precisely in the gap between angels of domesticity and an uncompleted monsteress, between the murdered Elizabeth and the dismembered Eve? (Johnson 9)

Notons que la figure de la femme charnelle et hypersexualisée est présente uniquement sous une forme avortée dans le roman de Mary Shelley. C'est en effet la crainte de la sexualité du monstre femelle et de sa propension à générer une engeance indésirable qui pousse Victor à détruire cette seconde créature avant même de l'avoir animée. Autrement dit, ce personnage de la créature femelle n'est jamais pleinement réalisé, car sa fonction est plutôt de mettre en avant le désir de la première créature et la peur de Victor. Elle incarne donc une force d'attraction-répulsion qui tire sa puissance de son caractère fantasmatique et surtout du point de vue masculin (*male gaze*), ce qui invite aussi à le remettre en question.

Dans *Frankenstein*, comme dans *Never Let Me Go*, l'attribution des rôles masculins et féminins a la double fonction de faire figurer, par l'intermédiaire des personnages, le principe même d'altérité (sexuelle dans ce cas), et de subvertir les frontières de l'identité en questionnant les fondements de cette altérité. À Hailsham, les rôles genrés sont euphémisés mais pourtant bien présents, comme en témoigne l'épisode de la crise de colère de Tommy, point névralgique du récit, on l'a vu, et dont il faut maintenant examiner la dimension genrée. En effet, ce sont les garçons qui s'adonnent au football pendant que les jeunes filles les observent, assises sur un banc :

On the particular afternoon I'm now thinking of, we were standing up on stools and benches, crowding around the high windows. That gave us a clear view of the North Playing Field where about a dozen boys from our year and Senior 3 had gathered to play football. (NLMG 7)

La condamnation du comportement anormal de Tommy prend donc une dimension sexiste, puisqu'elle a lieu depuis un point de vue féminin : celui de Ruth et des autres jeunes clones, et même celui de Kathy, qui, en dépit de sa compassion pour son ami, ne contredit pas les autres jeunes filles. Lors de ses explosions de colère, Tommy n'échoue pas seulement à adopter une posture docile — son refus du *fair play* repose précisément sur le caractère profondément inique du traitement des clones et son refus inconscient qui en découle de se plier aux règles —, mais il échoue également à interioriser ses émotions, comme le préconisent les injonctions virilistes de la culture occidentale. Tommy lui-même évoque avec honte son geste de violence et s'excuse plus tard auprès de Kathy. Il ne s'excuse pas tant de l'agression physique en tant que telle, mais plutôt d'avoir transgressé son code éthique,

reposant sur des règles de discriminations basées sur le sexe : « I honestly didn't mean to hit you the other day. I wouldn't dream of hitting a girl, and even if I did, I'd never want to hit you » (NLMG 14). Tommy obéit ainsi à un code de conduite discriminatoire, qui reflète les comportements stéréotypés de notre propre société ; or, ce privilège féminin d'échapper à la violence physique repose sur une essentialisation des genres. C'est cette essentialisation que le roman remet en question. Peu à peu, à mesure que le corps est découpé, Tommy est vouée à la passivité traditionnellement attribuée à la victime féminine, tandis que Kathy garde un degré d'agentivité, peut conduire et se déplacer, et garder un corps intact, du moins pour un temps.

Chris Shilling, mais également Avril Horner et Angela Keane¹ et Daniel Punday (2016), insistent sur la parenté entre les *Body Studies* et les études non seulement féministes mais aussi queer. La critique féministe et queer des années 1990 prend pour point de départ les travaux de Michel Foucault sur la sexualité, afin de penser le corps comme objet de pratiques discursives. L'objet corporel est toujours saisi et façonné par le discours culturel, qui tend à nous faire oublier ou négliger sa matérialité. Elizabeth Grosz renverse la primauté donnée à la subjectivité sur le corps en considérant au contraire que l'expérience corporelle à proprement parler conditionne un certain cadre de la pensée :

The wager is that all the effects of subjectivity, all the significant facets and complexities of subjects, can be as adequately explained using the subject's corporeality as a framework [...] All the effects of depth and interiority can be explained in terms of the inscriptions and transformations of the subject's corporeal surface. Bodies have all the explanatory power of minds.²

Si la pensée féministe se distingue cependant de celle de Foucault, c'est parce qu'elle considère que dans nos sociétés patriarcales, le corps féminin tend à s'effacer derrière un standard corporel masculin. Judith Butler rappelle quant à elle que le sexe n'est pas une catégorie naturelle ou factuelle mais un objet discursif normatif, et que cette opposition entre le masculin et le féminin relève d'une binarité inscrite davantage dans notre culture que dans nos corps³. Son ouvrage *Bodies that Matter* témoigne par son titre de son double intérêt pour la matérialité du corps et pour l'institutionnalisation des valeurs – certains corps sont plus visibles et plus légitimes que d'autres dans l'espace social.

¹ Avril Horner et Angela Keane (dir), *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*, Manchester : Manchester University Press, 2000.

² Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 1994, p. vii.

³ Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Londres : Routledge, 1993.

De fait, le récit de la Copie appelle aussi à la reconnaissance du caractère hybride des identités, puisqu'il dénonce le caractère factice de toute binarité, de toute hiérarchie et même de toute dichotomie naturelle entre l'humain naturel et artificiel, la création et la destruction ou l'homme ou la femme. La Copie est donc à même de semer le trouble dans les distinctions de genre et de sexe et témoigne d'une forme de résistance du vivant à ces catégories culturelles.

C'est particulièrement le cas chez Mary Shelley. Contrairement à cette polarisation du féminin générée par la perspective masculine, la nature hybride de la créature suggère une toute autre approche de l'identité. Elle révèle une forme d'émancipation vis-à-vis des prescriptions identitaires, un renversement des dualismes. Les personnages masculins majeurs, Victor, Clerval et le monstre, sont d'ailleurs décrits en des termes traditionnellement associés à la féminité. Le motif même de la création constitue bien sûr sur un acte de transgression sexuelle : « in an unnatural (unmanly and unwomanly) way, Frankenstein 'gives birth' to an inhuman 'baby' » (Botting 1991, 101).

De la même façon que la Copie sème le trouble dans les identités genrées, elle interroge également les comportements sexuels en mettant à mal l'hétéronormativité de la société occidentale contemporaine. L'étrange permet ainsi d'envisager des possibilités *queer* quoiqu'elles restent latentes dans ces romans. On y trouve au moins une prépondérance des communautés homosociales qui bousculent l'idéologie des rôles genrés.

Jack Halberstam s'est intéressé à la représentation ambivalente de la sexualité dans *Frankenstein*, et plus spécifiquement, aux marques de sexualisation de la créature. Celle-ci est pré-sexuelle, puisqu'elle est dépourvue d'identité sexuelle en l'absence de tout partenaire possible ; sa naissance représente également une aberration sexuelle, ce qui expliquerait son exclusion sociale. Jack Halberstam souligne également l'ambiguïté de la relation entre Victor et sa créature, qui relève d'une tension potentiellement homoérotique, voire même d'une pulsion autoérotique : la créature n'est pas seulement une autre figure masculine, et en ce sens-là, elle est l'*alter ego* de son créateur¹. C'est en effet délibérément à sa propre image que Frankenstein veut fabriquer sa créature (« a being like myself », F 32)². On peut également lire le motif narratif de la fuite et de la poursuite comme un signe de l'identité sexuelle refoulée, susceptible de causer des passions mais également réprimée. Dans son ouvrage

¹ Contrairement à ce que nous évoquions au chapitre 5, cet *alter ego* n'est pas une figure de double mais de complément érotique, inscrit dans une dynamique du désir autoérotique.

² Il y a donc dans la relation entre les deux personnages la trace d'une identité sexuelle plus marginale, qui relève du narcissisme.

*Between Men*¹, Eve Sedgwick met en avant un concept plus subtil que celui de l'homosexualité pour caractériser les rapports entre les hommes dans une société patriarcale : l'homosociabilité. Si le caractère sexuel de la relation qui unit Victor à sa créature est hautement discutable, il y a dans le roman, à n'en pas douter, une forte thématization du cercle masculin, évoluant de façon concentrique autour du personnage éponyme. C'est en effet Victor qui relie la plupart des communautés figurant dans le roman (à l'exception des De Lacey), tandis que ces dernières s'organisent toutes autour d'un personnage masculin, qu'il s'agisse du patriarche de famille – De Lacey, Alphonse Frankenstein –, du capitaine d'équipage – Walton – ou du meneur de cercle amical – Victor. L'homosociabilité est *a fortiori* évidente dans le roman de Wells, où tous les protagonistes sont des hommes, la présence féminine étant réduite à quelques créatures qui ne font que figurer dans l'intrigue.

Never Let Me Go, contrairement à ses prédécesseurs, confie plutôt le rôle central à la narratrice. On peut toutefois y lire une dimension queer dans les rapports qui se nouent entre les trois personnages principaux. Kazuo Ishiguro réinvente en effet le trope du triangle amoureux avec les relations érotiques et affectives complexes qui unissent Kathy à Ruth et Tommy, tous deux investis dans sa vie sentimentale, comme dans sa vie sexuelle. Ruth admet effectivement juste avant sa mort qu'elle a délibérément séparé ses amis (« I kept you apart », NLMG 228) avant de les enjoindre à rendre visite à Madame pour obtenir un atermoiement à leur sentence. Elle occupe ainsi le double rôle d'obstacle et de facilitatrice dans leur romance, selon cette triangulation du désir mimétique définie par René Girard². Par ailleurs, c'est précisément parce que Kathy et Tommy ne forment pas un couple durant la majeure partie du roman qu'une communauté affective est possible entre les clones : de la même façon que la Copie trouble les identités binaires, elle remet en question la notion d'exclusivité des sentiments. Malgré l'espoir que Tommy et Kathy placent en l'amour, comme seule possibilité d'obtenir une reconnaissance censée leur permettre d'échapper à leur destin, le roman se détourne, comme les autres romans de la Copie, de l'intrigue sentimentale. L'essentiel est ailleurs, dans l'impossible maîtrise du corps propre.

¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press, 2016.

² René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972.

b. *Le corps dépossédé*

Franco Moretti affirme que la fonction de la littérature d'horreur est d'apaiser les angoisses d'une société en conflit avec elle-même : « [t]he literature of terror is born precisely out of the terror of a split society, and out of the desire to heal it » (Moretti 1997, 83). Selon Moretti, l'originalité de *Frankenstein* est de faire s'incarner la menace sociale dans un personnage extra-social, qui n'est jamais intégré à la société humaine. La Copie révèle ainsi une rhétorique politique du « nous contre eux », *us versus them*, qui dénonce non pas le danger intérieur – ce que la société définit comme étranger à elle-même au sein d'elle-même –, mais le processus-même qui lui permet d'ostraciser une partie de sa population. Pour Moretti, faire s'incarner ces angoisses sociales dans un personnage de fiction est une façon de forcer les autres personnages, et avec eux les lecteurs, à se confronter à une réalité dérangeante. Il voit dans le choix du récit au passé une volonté délibérée de la part de Mary Shelley de mettre la peur à distance pour inviter ses lecteurs à s'interroger sur les événements, mais aussi, par conséquent, sur leur propre société¹. Il est possible de généraliser cette approche du roman de Mary Shelley à l'ensemble des romans de la Copie, et de voir dans l'extra-humain l'incarnation de la marginalité sociale.

i. Le corps infirme

Le corps morcelé des créatures issues de la Copie rappelle la mortalité de la condition vivante, mais il reflète aussi la condition du corps infirme ou handicapé, méprisé par les bien portants. Les créatures de Moreau, par exemple, sont explicitement difformes : M'Ling est décrit comme « a misshapen man » (M 13), les mains sont toujours tordues. David Le Breton nous rappelle que le corps tend à se faire oublier lorsqu'on est en bonne santé, et que les règles de bonne conduite sociale nous incitent à une forme de discrétion corporelle ; or les corps endoloris et infirmes ne peuvent se plier à de telles conventions sociales. Par conséquent, la personne handicapée peine à trouver sa place dans la société :

¹ Ce choix est pour Moretti contraire à celui de *Dracula*, qui opte pour l'immersion au présent du roman épistolaire, et donc empêcherait le lecteur de s'émanciper des émotions de terreur suscitées par le roman, ce qui favoriserait l'assentiment à une idéologie plus conservatrice. Cependant, c'est sans prendre en considération la fictionnalité de l'œuvre même. Il paraît improbable qu'un lecteur de roman soit si terrorisé qu'il en devienne incapable de réflexion critique et confonde les niveaux intra- et extradiégétique du récit. En réalité, c'est la forme même du récit de *Dracula* qui diffère radicalement du récit de la copie, aussi bien du fait de l'enchaînement des événements que du choix de l'auteur de priver le vampire des pouvoirs narratifs et oratoires octroyés à la créature et sans lesquels il est beaucoup plus difficile pour le lecteur de faire preuve d'empathie.

L'homme handicapé est un homme au statut intermédiaire, un homme de l'entre-deux. Le malaise qu'il engendre tient également à ce qu'il manque de clarté qui entoure sa définition sociale. Il n'est ni malade, ni en bonne santé, ni mort, ni pleinement vivant, ni en dehors de la société, ni à l'intérieur, etc. Son humanité ne fait pas de doute et pourtant il déroge à l'idée habituelle de l'humain. L'ambivalence à son égard est une réplique à l'ambiguïté de la situation, à son caractère durable et insaisissable. Situation que les acteurs « valides » échouent à ritualiser et qu'enveloppe alors un halo de gêne. (Le Breton 204-205)

Ce « halo de gêne », provoqué par le statut ambigu de l'infirme, est manifeste dans les romans du corpus. Ceux-ci traduisent sous forme métaphorique le malaise que peut générer le corps en société, et en particulier le corps hors-norme, difforme ou invalide. Ainsi, on a vu que le corps de la créature peut renvoyer chez Shelley aux corps mutilés, déformés par les accidents fréquents dans les fabriques industrielles, ou aux malformations congénitales, qui suscitent le rejet ; Victor prend la fuite et ne peut pas supporter la présence de sa créature : « [b]egone, vile insect! or rather stay, that I may trample you to dust! » (F 67). On se souvient que Madame, lors de ses visites à Hailsham est parcourue d'un frisson d'horreur au contact des pensionnaires : « Madame was afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders » (NLMG 35). Dans les deux cas, la métaphore de l'insecte signifie à la fois le dégoût profond éprouvé par les personnages valides qui reflètent la norme (Victor et Madame), et leur prise de distance avec les personnages ostracisés, (la créature et les clones), exclus de la communauté humaine, relégués dans cet exemple à une échelle microscopique et à un statut insignifiant.

Sous une forme métaphorique, le récit pose la question de la différence, et du statut du handicap, de l'infirmité. L'ostracisation ne repose pas seulement sur l'émotion instinctive, la répulsion visuelle, mais aussi sur le postulat manichéen d'une lecture physiognomonique, comme si la surface, les traits du visage ou la forme du corps, trahissaient toujours le caractère ou la personnalité. Daniel Punday nous rappelle que traditionnellement, le physique difforme est assigné aux personnages moralement défaillants, comme dans *Richard III* de Shakespeare :

« Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up. » (I.1.20-21).

Ces vers conviendraient tout aussi bien à une description de la créature de Frankenstein. Dans le roman de Mary Shelley, non seulement Victor, mais également tous les autres personnages valides, considèrent la créature avec effroi, de telle sorte qu'elle est bafouée, agressée et criminalisée avant même d'avoir commis le moindre crime :

I had hardly placed my foot within the door, before the children shrieked, and one of the women fainted. The whole village was roused; some fled, some attacked me, until, grievously bruised by stones and many other kinds of missile weapons, I escaped to the open country and fearfully took refuge in a low hovel, quite bare, and making a wretched appearance after the palaces I had beheld in the village. (F 73)

La créature compte d'ailleurs d'abord sur la cécité du père des De Lacey pour trouver une famille prête à l'accepter. C'est la perte du sens de la vue qui donne au vieillard une capacité d'écoute et d'accueil, et fait de lui le seul allié de la créature, même si cela ne saurait durer. C'est avec le retour des jeunes gens en pleine santé que l'espoir de fonder une société d'infirmités est anéanti. On retrouve ici, comme dans la *Lettre sur les aveugles* de Diderot, l'idée que les sens humains sont polyvalents, et aptes à suppléer aux autres sens manquants ou défaillants, mais aussi une réhabilitation de la soi-disant tare physique. L'aveugle représente pour la créature le meilleur auditeur qu'il puisse rencontrer, d'autant plus que ce personnage porte également le stigmate de l'âge. C'est pourquoi il est possible d'aborder *Frankenstein* sous l'angle de la « politique de la reconnaissance » et des « disability studies », comme le propose par exemple Amber Knight, et de voir Mary Shelley comme une activiste, « a progressive social critic who believed that misrecognition creates monsters out of those who are negatively labelled as such » : « I read Frankenstein's Creature as a visibly disabled subject, as someone who is misrecognized and mistreated due to his body's physical feature ¹ ». La description des créatures de Moreau garde aussi l'empreinte de la physiognomonie et des théories de Lombroso. Alors que dans les deux autres cas le corps est perçu comme difforme, chez Ishiguro, la sensation de la différence est intériorisée plus qu'elle n'est visible. Pour les clones, la différence est génétique, imperceptible mais pourtant suscitant toujours une forme d'opprobre et de honte. Le récit explore ainsi métaphoriquement non seulement l'infirmité, mais aussi d'autres formes de différence.

ii. La Copie, corps colonisé

La créature comme figure d'altérité et d'abjection s'apparente aussi à l'évidence à la figure du subalterne, du colonisé, de l'oriental. On a pu lire *Frankenstein* comme une métaphore raciale ; Wells s'intéressait notoirement aux questions impériales ; enfin le don d'organes soulève la question du néo-impérialisme à l'ère des biotechnologies.

¹ Amber Knight, « Mary Shelley's *Frankenstein*, Disability, and the Injustice of Misrecognition », *Disability Studies Quarterly*, vol. 40 n° 4, 2020, <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/7109/5809> (consulté le 15 octobre 2023).

Certes, on pourrait objecter que, parce que la créature issue de la Copie est stérile, parce qu'elle appartient au règne du tératologique, de l'anomalie, il est difficile d'envisager son appartenance à une race biologique, qui suppose une lignée généalogique, comme le rappelle Patrick Brantlinger au sujet de la créature de Frankenstein :

One response to the question of the monster's race is to insist that he has no race or nationality precisely because he is a monster. By definition, a race is an entire population, and ordinarily a very large population: all Mongolians, for example, or all Caucasians. It does not make sense to refer to all monsters, or for that matter all 'ogres' as a population category; they are typically loners or monstrous singularities, solitary creatures beyond the bounds of civilization, which is exactly the situation Frankenstein's monster finds himself in after his creator abandons him.¹

Cependant la question raciale est envisageable et a été envisagée par la critique des romans du corpus, sous une forme plus allégorique. En effet, la construction de la créature comme incarnation de l'altérité abjecte évoque la figure de l'oriental, qui, comme on le sait depuis la publication de l'ouvrage d'Edward Saïd (1978) est éminemment culturelle et a servi de contre-modèle artificiel aux Européens. Plus encore, on peut voir dans la Copie une allégorie de la figure du subalterne conçue par Gayatri Chakravorti Spivak (1988), c'est-à-dire du processus historique de marginalisation et de mise au silence des populations résidant en périphérie du pouvoir hégémonique.

Chez Ishiguro, même si on pourrait voir dans le corps du clone, peu à peu démembré, le corps colonisé par excellence, le sentiment d'altérité éprouvé par les clones n'a qu'un rapport implicite avec l'orientalisme, dans la mesure où Ishiguro projette toujours dans le mimétisme et l'aliénation une part de son expérience d'Anglais de culture japonaise. C'est donc surtout dans les autres romans que s'affiche cette problématique coloniale.

La première description de Victor, formulée par Walton, trahit son point de vue ethnocentriste. En effet, le narrateur présente son futur ami en ces termes : « he was not, as the other traveller seemed to be, a savage inhabitant of some undiscovered island, but an European » (F 14). Que Frankenstein soit européen est symbolique à ce point précis du récit. Cette caractéristique partagée justifie l'esprit de familiarité qui permet à Walton de se lier d'amitié avec Victor. Cependant, on comprend également que cette origine européenne délimite un cercle de civilisation dont la créature est immédiatement exclue. Celle-ci, indépendamment de son lieu de conception et de naissance et en dépit de son apprentissage de

¹ Patrick Brantlinger, « Race and *Frankenstein* » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 137.

la lecture et de sa maîtrise oratoire, ne peut jamais trouver sa place dans la civilisation humaine, pour la même raison que les peuples dont les territoires ont été colonisés par les Européens occupent toujours une place subalterne que l'idéologie raciste prétend justifier. Ce rapprochement est d'autant plus tentant que la créature exprime des sentiments ambivalents pour les nobles familles européennes qu'elle côtoie. En effet, si son exclusion systématique nourrit son ressentiment, sa haine et sa violence à l'égard des De Lacey et des Frankenstein, elle exprime également à plusieurs reprises son admiration à leur égard. La créature, comme l'homme noir décrit par Frantz Fanon¹, nourrit un sentiment d'auto-détestation fondé sur l'intériorisation de sa propre exclusion. Maureen Noelle McLane décrit ainsi la déterritorialisation volontaire auto-infligée par sa créature à la fin du troisième volume – et avec elle, Victor, qui la poursuit – comme une forme de déracinement hors de la civilisation :

It is striking that "the vast wilds of South America" do not register, for either Victor or the monster, as among the "neighborhood[s] of man." Both Victor and monster imagine this emigration to the New World as an exile from Europe (the ambiguous geographic territory) and from human being (the contested category of being). The monster's prospective exile from Europe thus defines his status as de-territorialized non-human body and reminds us of that early equation established in Walton's account of his first sighting: "Man" = European. (McLane 980)

On perçoit aussi dans la formation de Clerval, que Victor décrit comme un étudiant de langues orientales, une pointe d'orientalisme :

Clerval was no natural philosopher. His imagination was too vivid for the minutiae of science. Languages were his principal study; and he sought, by acquiring their elements, to open a field for self-instruction on his return to Geneva. Persian, Arabic, and Hebrew, gained his attention, after he had made himself perfectly master of Greek and Latin. (F 44)

L'intérêt de Clerval pour l'apprentissage des langues est assigné à son imagination plutôt qu'à son intellect, ce qui suggère que la langue n'est pas ici considérée comme le vecteur d'une connaissance approfondie de ces cultures étrangères, mais qu'elle nourrit au contraire la rêverie. Ainsi les cultures antiques ou orientales sont rattachées à une activité fantasmatique, et ce depuis une perspective européenne. Un ajout de l'édition de 1831 réaffirme le caractère impérialiste du personnage de Clerval :

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris : Éditions Points, 2015. On a parfois lu *Frankenstein* au prisme de l'esclavage; le motif du monstre de *Frankenstein* est recorrent dans les appels à l'abolition de l'esclavage aux Etats-Unis.

He was also pursuing an object he has long had in view. His design was to visit India, in the belief that he had in his knowledge of its various languages, and in the views he had taken of its society, the means of materially assisting the progress of European colonisation and trade. In Britain only could he further the execution of his plan. (F 1831, 164)

Dans cette réédition du roman, publiée dans un contexte d'accélération des conquêtes coloniales britanniques, Mary Shelley inclut donc une allusion explicite au récit national de la Grande-Bretagne coloniale du dix-neuvième siècle.

La vogue orientaliste britannique se devine ainsi en filigrane dans *Frankenstein*, peut-être inspirée par la traduction récente des *Mille et une nuits* de Galland, traduit du français à l'anglais par Jonathan Scott en 1811. Le récit de Safie et son union maudite avec Felix mêlent l'aventure orientale à la fantasmagorie diplomatique, probablement inspirée de la révolution française. L'emprisonnement du père de Safie dans le roman présente en effet une condamnation de la xénophobie, qui fait bien entendu écho aux mauvais traitements que subit la créature en raison de sa propre différence : de l'étrange à l'étranger, il semble n'y avoir qu'un pas¹.

H.G. Wells adopte dans ses romans une posture ambivalente vis-à-vis de la colonisation. Comme le rappelle Linda Dryden, il avait noué avec Joseph Conrad une amitié littéraire particulièrement étroite lorsque ce dernier rédigeait *Heart of Darkness* – tandis que Wells composait alors *The Invisible Man* –, et on peut s'interroger sur la représentation de l'altérité radicale chez l'un et l'autre auteur. Le roman de Conrad met en effet en scène une expérience de plongée dans la sauvagerie :

[B]y invoking an alien planet and its supposed inhabitants, Conrad, through Marlow, emphasizes the very 'otherness' of Africa for his contemporary readers: it was as alien an environment as far-off Mars, and Kurtz, squatting at its centre, seems as unknowable as an alien being.²

On peut ainsi lire dans les romans de Wells, où figure une telle représentation de l'altérité radicale, une critique de l'entreprise coloniale, mais également l'éloge de la civilisation européenne. Par ailleurs, la critique de l'impérialisme chez Wells, est évidente à la lecture de *The Time Machine* ou *The War of the Worlds*, roman qui vise explicitement à

¹ Il s'agit également d'une illustration du caractère arbitraire de la justice, qui redouble le procès de Justine, et qui ne peut en 1818 manquer d'évoquer les pratiques de l'Ancien Régime français et les idéaux révolutionnaires, mais également les procès intransigeants et sanguinaires du régime de la Terreur.

² Linda Dryden, *Joseph Conrad and H.G. Wells: the Fin-De-Siècle Literary Scene*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015, p. 23.

inverser le paradigme de l'invasion et du génocide colonial, ainsi que le souligne l'allusion à la Tasmanie à l'orée du livre, comme le relève Steven McLean : « [t]he preoccupation of *The War of the Worlds* with ethics encapsulates the novel's castigation of the expansionist tendencies of the New Imperialism » (McLean 90). Cependant, cette préoccupation semble davantage émerger de sa pensée du fabianisme et d'un engagement social que d'un réel souci pour une justice décoloniale ou pour l'égalité raciale, et l'on retrouve dans le roman de Wells des traces d'exotisme et de fétichisation de la différence.

On note par exemple une allusion explicite à l'Orient dans le récit de Prendick, lorsqu'il découvre le groupe de *Beast People* dans la clairière : « their limbs were oddly swathed in some thin, dirty, white stuff down even to the fingers and feet: I have never seen men so wrapped up before, and women so only in the East » (M 27). L'orientalisation des créatures, leur tête brune enturbannée (M 27), permet de les doter d'une allure exotique bien sûr, et de renforcer l'étrangeté de leur apparence. Cependant, elle relève également du fantasme occidental puisque cet effet d'étrangeté repose très précisément sur la notion d'une altérité radicale entre l'occidental et l'oriental, que le vêtement rendrait manifeste. Par ailleurs, l'allusion au voile comme métaphore de la dissimulation et du mystère – secret de la bestialité, secret de la féminité –, relève également du fétichisme.

Les créatures de Moreau sont décrites par Prendick comme des êtres infra-humains, y compris dans la comparaison avec l'homme sauvage : « most of them I had found looking at me at one time or another in a peculiarly furtive manner, quite unlike the frank stare of your unsophisticated savage » (M 33). Ce commentaire du narrateur révèle les préjugés des Britanniques de la fin-de-siècle, en mobilisant un préjugé ethnocentriste reposant sur une distinction entre l'homme civilisé et l'homme sauvage. Selon ce paradigme et dans cet exemple, les créatures partagent avec les indigènes un comportement excessif qui leur barre l'accès à une identité sophistiquée.

Par ailleurs l'allusion à la marque de la bête n'est pas seulement un élément intertextuel biblique, mais rappelle également la nouvelle de Kipling, « The Mark of the Beast », publié en 1890, et qui relie le thème de l'hybridité humaine/animale à la culture hindoue. Kipling fétichise ainsi les rites et mythes indiens, exacerbant ainsi son caractère exotique aux yeux de ses lecteurs. Si le roman de Wells se situe dans le Pacifique et non en Inde, cette référence implicite l'inscrit cependant dans une tradition britannique de la hantise d'un retour à l'état primitif — fût-t-il celui du rite païen ou de l'origine animale de l'humain. Comme dans le cas de *Dracula*, le roman fin de siècle reflète la hantise de la dissémination d'une forme de sauvagerie, et donc d'un processus de colonisation à rebours, « reverse colonialism ». Pour

Jack Halberstam, le texte devient ainsi une « machine » qui traduit en termes de personnages individuels les conflits sociaux, genrés et coloniaux qui hantent inconsciemment chaque époque : « Gothic, I suggest, beginning with *Frankenstein*, is a textual machine, a technology that transforms class struggle, hostility towards women, and tensions arising out of the emergent ideology of racism into what look like sexual or psychosexual battles between and within individuals » (Halberstam 1995, 33).

iii. La complicité

Métaphoriquement (comme symptôme de l'altérité ou du colonialisme) ou littéralement (au sein de la diégèse), la créature n'est pas maîtresse de son propre corps. Paradoxalement, dans *Frankenstein*, cette violence naît au départ d'une volonté d'éradiquer la mort : la création de la Copie est une tentative de réparer le gouffre existentiel que représente l'impermanence de la vie. Or la quête de Victor est vouée à l'échec¹. Mary Shelley a d'ailleurs fait le choix d'insister davantage sur la tonalité tragique du roman dans l'édition de 1831, en laissant entendre dès les premiers chapitres que les personnages ne peuvent en aucun cas échapper à leur *fatum*. Pour eux, tout est écrit, même si le roman met en scène au départ une tentative de révolte contre la mort. Victor exprime clairement cette fibre tragique dès la première partie du roman : « destiny was too potent and her immutable laws had decreed my utter and terrible destruction » (F 1831, 43). Dès lors, le roman peut se lire comme une fable sur l'engrenage de l'horreur. L'interpellation, le déni de reconnaissance, la privation font de la créature le monstre qui ne cesse de détruire l'entourage de Victor pour le faire souffrir, tout en étant lui-même privé de reconnaissance et voué à disparaître. On peut y lire une parabole des

¹ On l'a vu, le thème du deuil est partie prenante du récit de Victor. Il évoque d'ailleurs le décès de sa mère dans les premières pages du roman, et l'associe à une prise de conscience d'une perte irrémédiable :

I need not describe the feelings of those whose dearest ties are rent by that most irreparable evil, the void that presents itself to the soul, and the despair that is exhibited on the countenance. It is so long before the mind can persuade itself that she, whom we saw every day, and whose very existence appeared a part of our own can have departed for ever—that that the brightness of a beloved eye can have been extinguished, and the sound of a voice so familiar and dear to the ear, can be hushed, never more to be heard. (F 25)

Ici, le narrateur insiste sur l'ineffabilité de l'expérience de deuil, d'autant plus horrifante qu'elle ne peut être verbalisée. La modalité à valeur radicale (exprimée ici grâce au verbe « can ») met en avant le déni du narrateur face au décès de ses proches, sa mise à distance de l'événement considéré comme impossible à concevoir. Le déterminisme que subit la créature reflète la condition humaine elle-même : nul n'échappe à cet horizon du vivant qu'est la mort.

conflits politiques et des stratégies terroristes, ce qui pour Amber Knight fait de Mary Shelley une philosophe au même titre que ses parents :

Mary Shelley should be considered a political theorist in her own right as well. She did not write a standard political treatise or manifesto, but her novels are laced with rich political and philosophical insights. *Frankenstein* demonstrates as great an interest in concerns regarding human nature, education, familial obligation, and social justice as it does in creating a ghost story to “curdle the blood, and quicken the beatings of the heart.” (Knight 2020)

Wells et Ishiguro explorent aussi l’horreur du corps assujetti au vouloir de l’Autre. Chez Wells, les animaux sont inarcérés puis soumis au scalpel ; les *Beast People* de Moreau ânonnent la loi sacralisée des humains (occidentaux) de l’île et sont physiologiquement contraints de lui obéir. Cependant, ils ne disposent ni de droit ni de reconnaissance civile, nul ne s’enquiert de leur intégration sociale ou même de leur chance de survie.

Chez Ishiguro, les clones n’accèdent jamais aux mêmes droits ou statut que les humains, victimes de « double standards » liés à une soi-disant déficience ontologique. Sylvie Maurel pose cette question de la négation du droit à disposer de son corps en termes de précarité et de déni de la perte et du deuil, en s’inspirant de *Frames of War* de Judith Butler¹ : « the clones’ lives do not count as lives, and do not qualify as grievable ² ». Les clones savent, comme tout être humain, qu’ils vont mourir, mais, dans leur cas, cette mort est prématurée, programmée et non accidentelle. Le don d’organe est la condition de leur existence, comme le rappelle Ruth : « 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 223). Ce récit dystopique pousse à l’extrême l’absurdité de l’existence, comme le note Tommy dans un élan de philosophie sisyphéenne, scandé par l’anaphore de la question poignante, “why” : « [w]hy did we do all of that work in the first place? Why train us, encourage us, make us produce all of that? If we’re just going to five donations anyway, then die, why all those lessons? Why all those books and discussions? » (254).

Le simulacre d’éducation jette un voile de normalité sur le processus, et en dissimule la cruauté, comme s’il s’agissait, pour reprendre le concept d’Hannah Arendt, de banaliser le mal. Le procédé majeur qu’emploie Ishiguro pour dénoncer la banalisation du mal est l’emploi de l’euphémisme. J’ai déjà mentionné brièvement ce procédé, qu’il convient

¹ Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2010.

² Sylvie Maurel, « Grieving for the Subhuman in *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro », in Jean-Michel Ganteau, Susana Onega (dir.), *The Poetics and Ethics of (Un-)Grievability in Contemporary Anglophone Fiction*, London: Routledge, 2022, p. 188.

d'examiner plus précisément. L'euphémisme a de fait un double effet de réification et déshumanisation des personnes (enjeu éthique), et de déprise du réel ou sentiment d'étrangeté (enjeu générique).

Les autres romans du corpus tendent plutôt à convoquer une autre figure de la réticence, la prétéition. Comme Victor, Prendick recourt à l'expression de l'ineffable pour impressionner l'imagination de son lecteur, mais ce n'est plus au sujet de l'expérience de deuil, c'est pour évoquer son naufrage et le tabou de l'anthropophagie : « it is quite impossible for the ordinary reader to imagine those eight days. He has not – lucky for himself – anything in his memory to imagine with » (M 8). Ce discours relève de la prétéition puisque les pages suivantes sont dévolues à l'évocation du naufrage. Cependant il s'agit également d'encourager l'imaginaire du lecteur, qui peut combler les trous du récit à la mesure de ses propres angoisses personnelles.

Les clones de Hailsham emploient quant à eux tout un vocabulaire euphémisé pour se référer à l'horreur qu'ils subissent. Ils parlent de « donations » au sujet des opérations qui les privent de leurs organes vitaux, nomment « carers » les clones chargés de prendre soin des donneurs afin de faciliter ainsi le parcours vers la mise à mort ; ils n'emploient pas le verbe « to die » mais « to complete » : « [i]nstead of dying, the donors "complete", a verb implying that dying in the service of donation is the fulfillment of their lives' purpose » (Wasson 2001, 81). Dans le roman, l'euphémisme a une double fonction, qu'on retrouve dans d'autres dystopies comme dans le cas du *newspeak* de 1984 : il s'agit, on l'a vu, d'encourager une déprise de la réalité et un sentiment d'étrangeté dans un univers diégétique qui s'inspire de la science-fiction¹ ; mais il s'agit aussi de démonter la logique d'un système, qui, selon la visée du discours spéculatif, pourrait effectivement advenir, dans un futur qui ne paraît pas si lointain. L'euphémisme devient donc l'outil d'une critique éthique d'un certain processus de réification des personnes et de banalisation de l'atrocité. D'autre part, l'usage de l'euphémisme réactive également le spectre du camp de concentration, puisqu'il faisait alors partie intégrante du discours biopolitique, comme le souligne Giorgio Agamben (*Homo Sacer*) : les Nazis nommaient « mort par grâce » (Gnadentod) l'euthanasie des malades

¹ L'euphémisme est en effet un procédé qu'on retrouve dans d'autres récits de science-fiction, et notamment dans d'autres dystopies. Dans *Blade Runner* de P.K. Dick, Deckard emploie le verbe « to retire » à la place de « to kill » pour décrire sa mission consistant à détruire les androïdes. Michael Marshall Smith, quant à lui, renonce même au nom de « clone », optant à la place pour « spare » (qui donne son titre au roman), et met ainsi en scène la rhétorique de réification du clone, dix ans avant la publication de *Never Let Me Go*.

mentaux lors de leurs campagnes d'eugénisme. Tous les romans du corpus alertent le lecteur quant à l'enjeu politique que représente notre usage de la langue.

On pourrait dire que l'usage de l'euphémisme réactive également le spectre du camp de concentration, puisqu'il fait partie intégrante du discours biopolitique, comme le souligne Giorgio Agamben (*Homo Sacer*) : Agamben rappelle aussi que l'euthanasie des malades mentaux dans l'appareil politique nazi était nommée « *Gnadentod* » : « mort par grâce » (Agamben 1995, 151). Le trope du camp, que Giorgio Agamben associe au moment paroxystique du biopouvoir¹, transparait chez Ishiguro lorsque le lecteur apprend que la clôture de Hailsham est électrifiée (NLMG 77). Il est possible de considérer que l'image éclaire aussi le roman de Wells et peut être lue rétrospectivement, comme le fait Frank McConnell en assumant l'anachronisme. Chez Wells, c'est l'île du docteur Moreau que Frank McConnell compare à un camp de concentration, en pointant du doigt l'obsession du scientifique pour un contrôle totalisant et pour la rationalité, valeurs qui rejoignent celles du IIIème Reich : « for that, at its heart, is what Moreau's island really is: a landscape of total domination, total pain, and total, brutal irrationality masquerading as the natural order of things, the true state of affairs » (McConnell 1981, 92). Si la douleur s'exhibe moins chez Ishiguro, les euphémismes du type « mort par grâce » jalonnent le récit de Kathy dans *Never Let Me Go*, comme le rappelle Bruce Jennings :

Ishiguro gives us a world that his moral gaze does not so much condemn as reveal to be deeply wounded and impaired. Concepts like student, guardian, giving, caring, service, possibility, completion, holding on, and letting go are all turned inside out, rendered corrupt by euphemism and double entendre.²

L'atténuation par le biais de l'euphémisme a aussi une valeur d'interpellation au sens de Judith Butler. Une des particularités du roman de la Copie, c'est de s'interroger aussi sur les processus qui banalisent cette marginalisation chez la victime elle-même. A l'ère de la biopolitique, l'exploitation des clones n'est rendue possible que parce que les victimes semblent accepter leur condition, et intégrer les règles qui la facilitent. On peut lire *Never Let Me Go* comme une interrogation sur l'habitus et les modalités visant à instituer une forme de passivité, et y voir, par exemple, une satire des pratiques contemporaines du (*self*)

¹ Agamben définit le camp comme « espace où l'ordre juridique normal est en fait suspendu et où commettre ou non des atrocités ne dépend pas du droit, mais seulement du degré de civilité et du sens moral de la police qui agit provisoirement comme souveraine » (Agamben 1995, 188).

² Bruce Jennings, « Biopower and the Liberationist Romance », *The Hastings Center Report*, 2010, vol. 40, n° 4, p. 16.

management. Derrière ce discours de reponsabilisation des individus dans leur carrière professionnelle, à l'apparence incontestable d'idéal de réalisation de soi, se dissimule une éthique moralisatrice d'hyperproductivité aliénante¹, que la situation des clones vient en quelque sorte exacerber. Le roman insiste sur le leurre, la promesse du sursis, « a whole set of compensatory fictions that not only facilitate their quiet observance of spoken or unspoken rules but also preclude grieving » (Maurel 188). Ishiguro explore donc les mécanismes visant à rendre la révolte impossible, tout autant qu'il interroge le trafic d'organes et la commodification du corps biologique.

Chez Wells, on retrouve également, sous forme métaphorique, une critique de l'abêtissement des hommes au nom de la préservation de l'ordre². Moreau précise qu'il n'a pas seulement manipulé les tissus organiques de ses spécimens, mais qu'il a aussi exercé sur eux une forme de conditionnement par l'hypnose afin de circonscrire leur champ de pensée :

[Montgomery] explained to me that the comparative safety of Moreau and himself was due to the limited mental scope of these monsters. In spite of their increased intelligence, and the tendency of their animal instincts to reawaken, they had certain Fixed Ideas implanted by Moreau in their minds, which absolutely bounded their imagination. They were really hypnotized, had been told certain things were impossible, and certain things were not to be done, and these prohibitions were woven into the texture of their minds beyond any possibility of disobedience or dispute. Certain matters, however, in which old instinct was at war with Moreau's convenience, were in a less stable condition. A series of prohibitions called the Law – I had already heard them recited – battled in their minds with the deep-seated, ever-rebellious cravings of their animal natures. This Law they were perpetually repeating, I found, and – perpetually breaking. (M 80-81)

Quoique cette éducation forcée, pour ne pas dire ce lavage de cerveaux³, préserve pendant un certain temps la paix entre les créatures, il paraît évident qu'elle ne tient pas compte des pulsions animales qui les habitent. L'universalité de la loi devient inique dans un monde où tous ne naissent pas égaux et le polissage des comportements est doublement contestable. Non seulement il s'agit d'une forme de violence exercée sur les individus, mais son caractère artificiel rend cette civilité fragile de telle sorte que le chaos social est toujours susceptible de faire irruption. Ce récit est transposable à la société britannique et à la hantise de la persistance de la criminalité dans une nation qui, à la fin du dix-neuvième siècle,

¹ Edgar Cabanas, Eva Illouz et Frédéric Joly, *Happycratie: Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies essai*, Paris, Premier parallèle, 2018.

² Cet abêtissement devient évidemment littéral : le roman dévoile la bête qui sommeille en l'homme.

³ Ce récit du conditionnement cognitif des *Beast people* préfigure certains romans dystopiques comme *A Clockwork Orange* de Burgess ou *The Passion of New Eve* d'Angela Carter.

s'enorgueillit d'être la plus civilisée au monde. La servilité humaine est particulièrement satirisée à travers le personnage de l'homme-chien, qui, après la mort de Moreau et Montgomery, décide de vouer obéissance à Prendick : « they say there is no Master now. But I know, I know. I carried the bodies into the sea, O Walker in the Sea, the bodies of those you slew. I am your slave, Master » (M 118). Le choix sémantique (Master/Slave) rappelle ici comme dans *Frankenstein* la parabole de Hegel, mais on peut aussi lire ce passage en termes marxistes, et y voir une critique de la religion comme la tromperie délibérée des classes populaires, ainsi que le corrobore le mensonge de Prendick lorsqu'il s'adresse aux *Beast People* à la fin du roman :

'The House of Pain is gone,' said I. 'It will come again. The Master you cannot see. Yet even now he listens above you.' (120)

On voit combien le roman de la Copie évolue et se transforme au fil du temps. Alors que dans *Frankenstein* le récit de la créature est enchâssé au cœur de celui de Victor (et du récit-cadre de Walton), de sorte que sa révolte fait imploser les limites qui l'enserrent, la stratégie de Wells et d'Ishiguro ne permet plus l'expression crue de cette rébellion. Mais le lecteur ne s'en trouve pas moins face à une injonction éthique. En faisant de Kathy une narratrice complice du système, Ishiguro invite encore plus délibérément son lecteur à admettre sa propre dissonance cognitive, son aveuglement volontaire face aux violences sociales qui l'entourent, comme le souligne Bruce Robbins :

The technique assumes, justifiably I think, that at some point we will ask, defensively: who does want to contemplate the Big Picture? Who can afford to? Even as we recoil from Ishiguro's premise, its existential force jolts us into sudden sympathy with Kathy. Like her, and like the butler in *The Remains of the Day* and the pianist in *The Unconsoled*, I depend for my daily dose of contentment on a blinking of awareness that I myself in my better moments would find outrageous and repulsive. (Robbins 293)

La valeur de l'individu est couramment annexée à sa fonction sociale chez Ishiguro, mais dans *The Unconsoled* et *Never Let Me Go* en particulier, deux romans du tournant de vingt-et-unième siècle, l'auteur met en scène des personnages aux prises avec des objectifs productivistes tandis que les exigences de performance les désorientent jusqu'à l'amnésie (*The Unconsoled*) ou bien exercent une forme de prédation sur le corps et la vie des protagonistes (*Never Let Me Go*). Si *Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau* proposent une métaphore politique de l'oppression et de l'irresponsabilité qui accompagne trop souvent le pouvoir, *Never Let Me Go* satirise la désincarnation même du système. Chez Ishiguro, il est impossible de dénoncer les actes d'un individu en particulier, l'autorité est dépersonnalisée,

désincarnée, comme le montrent le recours à des tournures passives (« hardly any one of them have been classified as ‘agitated’ », NLMG 3) et l’emploi du pronom indéfini lorsque Kathy mentionne les pouvoirs institutionnels (« they’ve been pleased with my work », 3).

La rhétorique de Kathy dans la première page de *Never Let Me Go* nous fait comprendre son adhésion à un système où la valeur centrale est celle de productivité. Comme Stevens dans *The Remains of the Day*, Kathy est soucieuse de bien faire son travail, d’accomplir son devoir : « [b]ut then I do know for a fact they’ve been pleased with my work, and by and large, I have too » (3). On sait peu de choses du monde des humains non clonés et les seules informations que le lecteur peut glaner à ce sujet dans le roman sont bien entendu filtrées par la perspective des clones. Cependant, on entrevoit qu’il s’agit d’une réalité très proche de la nôtre, à travers notamment la publicité, la télévision et le discours performatif associé au monde professionnel. Ainsi Ruth rêve d’une vie professionnelle imaginaire où ses collègues seraient conformes à des profils stéréotypiques idéalisés dans un C.V. :

She even talked at one point about how the people in her office would all be ‘dynamic, go-ahead types’, and I remembered clearly those same words written in big letters across the top of the advert: ‘Are you the dynamic, go-ahead type?’ – something like that ». (142)

Ruth intériorise ainsi les valeurs d’un monde qui n’est pas le sien, mais qui est probablement celui des humains non clonés, et surtout semblable à celui du lecteur. On perçoit ici que la publicité à laquelle la jeune fille est exposée est affaire de marketing, que cette formulation qui interpelle son lecteur (ici, Ruth), le pousse à se conformer à une logique d’initiative et de profit. Le roman met l’accent sur les processus médiatiques d’inculcation et d’appropriation, comme si le conditionnement des clones ne faisait qu’exacerber l’expérience ordinaire de l’habitus bourdieusien.

En se conformant au rôle qui lui est imposé, Kathy devient malgré elle l’alliée du système. Sa passivité rend possible la société de contrôle théorisée par Foucault et historiquement actualisée par les pratiques de management du capitalisme tardif, qui reposent sur une exigence de rentabilité. Dès la première page du roman, elle emploie tout un jargon propre à l’univers diégétique, sans jamais en expliciter la définition : « I’ve been a carer », « [m]y donors have always tended to do much better than expected » (NLMG 3). L’effet d’étrangeté produit par ces termes, qui n’ont pas de référent pour le lecteur à ce stade du récit, rappelle les néologismes que produit le monde des affaires afin de rationaliser et dépersonnaliser le travail de ses employés. Dans un contexte de guerre froide, Orwell critiquait déjà la simplification de la langue, ou novlangue (*newspeak*) dans *1984*, en

l'attribuant à la politique de contrôle absolu du système totalitaire. Dans *Never Let Me Go*, on retrouve ce propos dystopique, mais, en 2005, il ne s'agit plus tant d'une critique des totalitarismes que d'une satire de l'économie néolibérale. *Big Brother* a cédé sa place à une économie de rentabilité du vivant à laquelle même ses victimes adhèrent, puisque Kathy considère que la seule valeur des clones, et donc de sa propre vie, consiste à donner ses organes : « I can think of one carer at least who went on for all of fourteen years despite being a complete waste of space » (3).

On trouve également chez Ishiguro, comme on l'a vu au chapitre précédent, une certaine critique du *care*, entendu ici comme un souci de soin et une compassion feinte, visant en fait à préserver le corps comme banque de ressources. J'y reviens un instant, pour analyser la façon dont ce discours contribue à la banalisation de l'horreur. La sympathie est faussée, n'est qu'un piège. Ainsi, pour dissuader de fumer à Hailsham, Miss Lucy parle de son propre cas, affichant une équivalence de façade entre son propre corps et celui des élèves :

When she did speak, Miss Lucy seemed to be weighing up each word carefully. "It's not good that I smoked. It wasn't good for me so I stopped it. But what you must understand is that for you, all of you, it's much, much worse to smoke than it ever was for me." (NLMG 68)

Or la préoccupation feinte déguise mal un autre propos, tandis que le choix un peu trop appuyé des mots trahit le non dit. Dans le cas des clones, le souci de maintenir un corps sain prend la forme de l'interdiction de fumer, mais également d'autres contraintes hygiénistes exacerbées, comme la prévention sexuelle, qui est aussi mentionnée sous le registre des deux poids deux mesures, ou « double standards » : « [i]f, say, they were telling us how we'd have to be very careful to avoid diseases when we had sex, it would have been odd not to mention how much more important this was for us than for normal people outside » (NLMG 82).

Ce système de soin hypocrite (la présence du « carer », en fin de compte, ne vise pas à guérir mais à procurer une forme psychologique de soins palliatifs pour faire durer le donneur le plus possible) présente l'inacceptable et l'insupportable comme une routine inéluctable¹, banalise l'horreur et favorise la perpétuation du système, comme le relève Anne Whitehead : « [i]n Ishiguro's *Never Let Me Go*, the affective labour of care is deliberately instrumentalised to divert the clones' attention from broader structural inequality and exploitation » (Whitehead 12). Kathy conserve d'ailleurs cette rhétorique de la justification visant à légitimer sa fonction sociale jusqu'à la fin du roman : « a good carer makes a difference to

¹ Cette éthique du *care* participe du système biopolitique décrit au chapitre 3.

what a donor's life's actually like » (NLMG 276). En se persuadant de l'utilité du rôle qu'elle a à jouer dans le système, elle le valide ainsi, contre son propre intérêt personnel.

c. *Un cannibalisme inversé*

Avec Wells, la question se déplace aussi vers le traitement de l'animal, l'expérimentation, la vivisection et la manipulation des corps. Il n'est pas anodin que, deux ans après la publication de *The Island of Doctor Moreau*, Frances Power Cobbe ait fondé la *British Union for the Abolition of Vivisection*. On peut considérer que Wells reflétait dans sa fiction les débats de son temps, mais on peut aussi penser que le roman de Wells a influencé les esprits et favorisé indirectement la création de cette société¹. Pour le lecteur d'aujourd'hui, le roman semble métaphoriser tant les expériences de produits médicaux ou de maquillage sur des animaux que l'exploitation à outrance en milieu clos des animaux (les fabriques de vaches et de poulets industrielles), ainsi que la consommation à outrance, la mise à mort dans les abattoirs et les diverses manipulations, physiologiques (j'ai déjà mentionné les vaches-hublots) ou génétiques.

Dans tous les romans du corpus, le corps de la créature est envisagé comme un amas de chair ou de viande, ce qui n'est pas anodin. Le récit de l'exploitation des créatures et de la consommation de leurs corps met en effet en scène une thématique ogresque, et effectue un renversement de la monstruosité dans la relation entre le créateur et sa créature. Il nous pousse à nous interroger sur nos habitudes de consommation et ce que Timothy Morton, dans une perspective écocritique, nomme « agrilogistique ».

The agrilogistic algorithm consists of numerous subroutines: eliminate contradiction and anomaly, establish boundaries between the human and the nonhuman, maximize existence over and above any quality of existing.²

Dans *Frankenstein*, le régime alimentaire de la créature accomplit un renversement éthique en mettant en exergue la cruauté des humains envers les animaux : « my food is not that of man; I do not destroy the lamb and the kid to glut my appetite ; acorns and berries afford me sufficient nourishment » (F 103). Pour un lecteur contemporain, le nom « kid » prête un sens autrement plus inquiétant à la phrase, mais la mention du chevreau est déjà

¹ Cobbe avait déjà fondé la *Victoria Street Society* en 1875, pour protéger les animaux ; déçue par le *Cruelty Animals Act* de 1876, elle recrée une société en 1898 pour abolir la vivisection. Le roman de Wells, à travers la force de la métaphore, a grandement contribué à sensibiliser les esprits.

² Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York : Columbia University Press, 2016, p. 46.

lourdement chargée de sens, puisqu'elle convoque l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac. La référence explicite au végétarisme de la créature n'est pas seulement ironique, elle participe du récit pastoral de ses premiers moments d'innocence, et démontre une certaine réflexion de l'autrice au sujet de la consommation de viande, Percy Shelley lui-même ayant défendu un régime végétarien dans son ouvrage *A Vindication of Natural Diet* en 1813.

Le cannibalisme est chez Wells le signe d'une chute de la civilisation vers la barbarie. Ce thème est un des fils rouges de ses romans, comme en témoigne Peter Kemp :

His writing, fiction and non-fiction, offers a burstingly-stocked anthology of reference to ingestion and digestion, gluttony and near-starvation, knives and forks and teeth and claws, saliva, alimentary tracts, gastric disturbance, hearty meals, crank diets, steaks and carnivores. (Kemp 8)

Kemp rappelle que l'expérience de malnutrition que Wells a connu dans son enfance joue probablement un rôle dans son rapport ambivalent à la nourriture¹, source d'angoisse et d'envie à la fois. Dans *The Time Machine*, les Morlocks, humains anthropophages, suscitent la terreur du narrateur, mais les Elois, qui sont la proie préférée des Morlocks, lui inspirent le mépris. Leur régime végétarien n'a rien à voir avec la noblesse de sentiments de la créature de Frankenstein ; au contraire, il semble justifier leur statut de bétail.

Dès le premier chapitre de *The Island of Doctor Moreau* et l'épisode du naufrage, le spectre de l'anthropophagie plane au-dessus de Prendick : « the water ended on the fourth day, and we were already thinking strange things and saying them with our eyes » (M 8)². Le narrateur est à ce moment-là encore irréprochable, puisque les deux autres marins tombent à l'eau après s'être battus. Il s'agit là d'un épisode préparatoire à l'interdit moral central de l'île de Moreau, que Prendick découvre au chapitre XII : « [n]ot to eat Flesh or Fish ; that is the Law. Are we not Men? » (59)³. Un autre détail du récit accomplit une fonction similaire ; le breuvage que Prendick ingère après avoir été secouru par Montgomery a un goût de sang : « [i]t tasted like blood, and made me feel stronger » (10). La première mise en scène de dévoration de chair animale est dramatisée sous la forme d'une ellipse qui se justifie du fait de la focalisation du récit. Lors de son escapade en forêt, Prendick croise un lapin vif – « a rabbit

¹ Fils d'un ancien joueur de cricket reconverti en gérant d'une boutique peu rentable et d'une domestique, et issu d'une fratrie de quatre enfants, Wells a grandi dans un milieu modeste et souffert de périodes de privation dans sa jeunesse.

² Notons ici l'emploi de l'euphémisme : *strange things*.

³ Cet interdit prend la forme euphémisée du carnivorisme mais signifie aussi plus particulièrement un tabou de l'anthropophagie puisqu'ici les autres animaux sont devenus des hommes. Du fait de l'hybridité des créatures, toute chair animale est aussi chair humaine.

emerged, and went scampering up the slope before me » (39) –, puis il surprend l'homme-léopard qui s'abreuve à un ruisseau, et enfin retrouve le lapin¹ gisant décapité au sol :

And then in the shadow of some luxuriant ferns, I came upon an unpleasant thing, the dead body of a rabbit, covered with shining flies but still warm, and with its head torn off. I stopped aghast at the sight of the scattered blood. Here at least was one visitor to the island disposed of! (41)

La découverte de la carcasse représente un moment de crise, comme le manifestent la surprise exprimée par le narrateur (« at least »), mais aussi le choix de commencer cette phrase par une conjonction de coordination. Cette dramatisation de la mise à mort du lapin n'évoque pas tant une scène de chasse que de meurtre. Sa mise en scène sert à choquer le lecteur et à le pousser à s'interroger sur la valeur de la vie animale. Le terme de « visitor » octroie au rongeur un statut plus proche de l'humain, brouillant les frontières, et intensifiant ainsi l'effet d'empathie généré par la découverte du corps décapité. Cependant, on peut lire cette représentation du régime carnivore comme un miroir tendu vers nos propres pratiques alimentaires. Elle nous force à admettre que cette violence primale persiste dans nos sociétés, aussi développées semblent-elles. On peut également percevoir ici, sous forme métaphorique, une critique sociale : les membres privilégiés de la société sont comme des prédateurs face auxquels les personnes les plus vulnérables sont des proies faciles car le pouvoir des nantis leur permet de transgresser les lois.

La frontière se brouille, en fin de compte, entre l'humain et l'animal comme victimes d'une forme de consommation dans les textes du corpus. La violence consummatoire ultime du régime néolibéral est bien entendu la marchandisation du vivant. C'est là le propos central des romans de la Copie, à travers des enjeux propres à chaque roman : commerce des cadavres, trafic d'organes, expérience de la greffe, etc. Dans ces romans, le commerce des corps reste implicite, puisque Victor et Moreau agissent à titre expérimental et que le point de vue de Kathy ne permet pas de connaître les rouages économiques du système. Cette critique sociale reste donc latente, tandis que les récits insistent davantage sur un registre pathétique, qui permet au lecteur de compatir avec ces victimes. Les romans de la Copie s'inspirent de faits divers contemporains. La profanation des tombes, simplement suggérée dans *Frankenstein*, fait écho au commerce des cadavres que les meurtres de West Port va mettre en évidence ; il s'agit, on s'en souvient d'une série de crimes motivée par un commerce lucratif

¹ Quoique rien n'assure le lecteur qu'il s'agisse du même animal, l'effet de contraste produit entre les deux lapins est le même.

des cadavres. Le docteur Robert Knox se procurait ainsi des corps sur lesquels il pratiquait la dissection sans trop s'embarrasser de leur provenance. En 1832, l'*Anatomy Act* voté par le parlement encadre mais n'interdit pas le commerce des cadavres, comme le rappelle Alain Corbin¹. *Never Let Me Go* se donne à lire dans un contexte où la greffe est bel et bien possible, et où le marché des organes est une réalité. Comme le rappelle Sara Wasson, le roman de Kazuo Ishiguro cumule une représentation de l'abjection incommensurable du don d'organes monnayé ou imposé, et une dénonciation de la violence biopolitique de l'économie de marché :

The horror in these fictions derives from the rapacious flesh of the recipient, engineered to devour [...]. The technology is disturbing in that it is allied with the violence to bodies done by capitalist systems. (Wasson & Alder 78)

Cette violence culmine avec la réification complète du corps du donneur, afin de faciliter le rétablissement du corps du receveur :

[These literary texts show h]ow a society can empty a "donor" of human identity and degrade them into waste so that the raid of their organs causes no emotional rejection on the part of the receiver. (Wasson 2001, 78)²

À travers le récit de l'émergence d'une nouvelle espèce anthropomorphe et consciente, les auteurs des romans de la Copie expriment donc leur défiance vis-à-vis d'une idéologie de la compétition entre les êtres, notamment les êtres humains, compétition qui se décline sous diverses formes dans la société. En réalité, le système libéral produit sur son sillage ses propres marges, des résidus humains qu'on peut rapprocher, comme on l'a vu, de l'*homo sacer* d'Agamben, dans une société qui exploite à la fois la vie humaine (biopolitique) et l'image du réel (simulacre). Baudrillard (1981) reconceptualise la notion de « reste » à l'aune de l'hyperréel. Ce qui reste, c'est ce qui est produit par l'accumulation, processus favorisé par notre société de consommation, ainsi que par ses effets de partition ; or qu'est-ce que la Copie sinon la partition – aux sens de rupture et marginalisation – de l'humain ? C'est assez évident chez Wells, où l'île de Moreau est progressivement peuplée par les *Beast People*, qui sont autant de rebuts des anciennes expériences jugées insatisfaisantes. Le scientifique se désintéresse de ses créatures dès qu'il a fini de les opérer. Le reste, à l'échelle sociale, nous

¹ Alain Corbin, « Douleurs, souffrances et misères du corps » dans Alain Corbin (dir), *Histoire du corps. 2. de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 2011, pp.221-281.

² Giorgio Agamben (1995) commente également le processus de réification qui s'opère avec le dédoublement du sens de la mort, qui permet ainsi de légitimer la greffe d'organes vitaux recueillis sur les corps de personnes en état de mort cérébrale mais non somatique.

dit Baudrillard, c'est le marginal. Le clone est ainsi marginalisé et réifié à l'extrême, il devient une simple pièce de remplacement, et le reste de son existence constitue un déchet organique¹. Le corpus nous invite donc à réfléchir à ce qui permet de déshumaniser ainsi la Copie, et à aborder la question philosophique de l'authenticité.

3. L'enjeu philosophique : l'authentique, le modèle et le commun

a. La crise du réel ou la société du simulacre

Le roman de la Copie met en scène une quête d'authenticité qui prend un sens nouveau à l'ère de la modernité et de la société de consommation. Ainsi, la créature de Frankenstein et les clones d'Hailsham sont déçus dans leur quête d'une origine qui donnerait un sens à leur existence. A la signification réelle de l'existence se substitue le vide, qu'un jeu de simulacres rend acceptable. Ce simulacre est thématiqué sous deux formes dans *Never Let Me Go* : à travers le discours sur l'art, qui est propre à ce roman, et à travers le motif de l'objet perdu, qui est central chez Ishiguro, mais que l'on retrouve également chez Wells et Mary Shelley sous une forme plus discrète.

On se souvient que, dès 1981, Jean Baudrillard fait état d'une crise dans le réel. Il affirme qu'à l'ère contemporaine, les signes remplacent leurs référents mêmes, ce qu'il nomme *hyperréel*. Il n'y a donc selon lui plus d'accès possible au réel, et nous vivons à la place au sein d'une simulation de la continuation du réel. Le simulacre a pour fonction de masquer cet état de fait : « il s'agit de cacher que le réel n'est plus le réel, et donc de sauver le principe de réalité » (Baudrillard 1981, 26). La Copie est une manifestation de l'hyperréel, en cela qu'elle représente un excédent de signification, une entreprise de dédoublement du modèle, à visée purement expérimentale chez Mary Shelley ou H.G. Wells, et consommatoire chez Ishiguro. Le concept de simulacre reste implicite dans les récits de la Copie puisqu'on demeure toujours dans la sphère intime, locale et familiale, plutôt que dans l'allégorie politique explicite, même si, comme on l'a vu, la représentation du pouvoir est un enjeu crucial, avec ce qu'on pourrait qualifier aussi, dans une acception légèrement différente, de

¹ Zygmunt Bauman emploie, lui, le terme « human waste » pour désigner le statut des personnes marginalisées de la société : Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Cambridge : Polity, 2011.

simulacre de justice dans *Frankenstein*, de l'académie scientifique et de la vie urbaine dans *Moreau* ou des institutions sanitaires dans *Never Let Me Go*¹.

Chez Shelley comme chez Ishiguro, l'art, l'image peinte, sont dévalués, mis en crise, en faillite. Dans *Frankenstein*, Walton décrit pour la première fois la créature en ces termes : « a being which had the shape of a man » (F 13). Cette périphrase, qui fait référence à la forme humaine, n'est pas sans rappeler l'argument platonicien selon lequel il faut distinguer apparence et essence. Ce que le lecteur comprend de cette description, c'est que Walton n'a pas rencontré un homme mais un être à la simple apparence humaine. La créature apparaît comme une forme vide, une image, un faux. Il s'agit également d'un portrait contrastif, puisque quelques pages plus loin, Victor est clairement présenté comme un être humain : « only one dog remained alive; but there was a human being within [the sledge] » (F 14)². Cette forme vide renvoie à l'étymologie de monstre, celui qui ne peut se montrer, parce qu'on ne peut supporter de le regarder. Au contraire, l'être humain original peut non seulement se regarder mais se représenter, et le portrait (ou la miniature) offrent la copie figée qui, contrairement à la copie organique du vivant, incarne l'identité, la beauté et la filiation. C'est pourquoi la copie picturale, inanimée mais fidèle, est un signe insupportable pour la Copie ratée mais vivante, la créature qui s'en empare et la détourne. L'image joue ainsi un rôle narratif particulier lors de l'épisode-clef, précédemment évoqué, du portrait dans *Frankenstein*. Après avoir assassiné William, la créature découvre que sa victime détient sur elle un portrait de Caroline Beaufort, la mère de Victor. Ce portrait va devenir l'objet du délit et le signe de la culpabilité de la soi-disant meurtrière : en dissimulant le pendentif dans les affaires de Justine, le monstre la condamne à être exécutée injustement pour l'assassinat de William. On trouvait déjà une trame narrative similaire dans *Caleb Williams*, mais il est intéressant de noter que l'objet volé n'est plus chez Mary Shelley un symbole de richesse (l'argenterie) mais une icône (le portrait de la mère absente). Ainsi détourné par la créature, qui le resémiotise en preuve dévoyée, le portrait redouble en fin de compte le thème de l'image vide : il représente une tentative esthétique de préserver la vie, un totem pour conjurer la mort. Cependant cette tentative demeure vaine, car elle pointe précisément vers l'absence de la mère aimée. Ironiquement, l'icône est intimement associée à ce double meurtre, celui de

¹ À l'inverse par exemple, les romans de P.K. Dick reposent quasi systématiquement sur la question de la simulation. *The Simulacra* est une adaptation fictionnelle du principe de mannequin de pouvoir de Clastres : Philip K. Dick, *The Simulacra* [1964], Londres : Gollancz, 2004.

² Dans l'édition de 1831, Victor lui-même utilise également cette image en décrivant la créature en ces termes : « the monstrous Image which I had endued with the mockery of a soul still more monstrous » (F 1831, 187).

William et celui de Justine, par procuration. Non seulement l'image échoue à restaurer ou convoquer la vie, mais pire encore, elle relève de l'objet maudit et cause la mort. Le simulacre prend alors aussi une portée politique avec l'épisode du procès de Justine. L'objet devenu trompeur révèle la corruption du principe de justice, ainsi que le souligne Elizabeth : « when falsehood can look so like the truth, who can assure themselves of certain happiness » (63). Il s'agit là d'une occasion pour Mary Shelley de formuler une critique des institutions – « this wretched mockery of justice » (F 54) – et de souligner leur cruauté à l'égard des franges les plus vulnérables de la société. Cette critique de la justice, aux accents proches de Godwin, se retrouve aussi dans le récit enchâssé de Safie¹.

Les images que dessinent les clones sont aussi le lieu d'un leurre, d'un simulacre de valorisation et d'éducation, puisque ces images, contrairement à ce que croient les clones, n'accèdent jamais à la libre circulation ni à la reconnaissance qui leur sont promises. Dans *Never Let Me Go*, la pratique des « Exchanges » (NLMG 15) peut se lire en partie comme une satire de la spéculation artistique, c'est-à-dire de la marchandisation de l'art et du caractère quasi arbitraire de l'attribution de valeur à une œuvre en particulier. Il s'agit aussi ici d'un régime politique qui instrumentalise la culture pour gagner l'assentiment des individus qu'il opprime. Les pratiques artistiques reposent sur un simulacre, c'est-à-dire un pur système de signes, eux mêmes dérivés d'objets, reposant sur le consentement des personnes impliquées, et sur lequel la valeur des individus est indexée :

¹ Le récit de Safie, narrant l'emprisonnement de son père pour des motifs xénophobes, redouble la violence sociale de l'exécution de Justine : « [h]e was tried, and condemned to death. The injustice of his sentence was very flagrant; all Paris was indignant; and it was judged that his religion and wealth, rather than the crime alleged against him, had been the cause of his condemnation » (F 85). On retrouve ici l'idée que l'injustice subie mène la victime à commettre à son tour des actes de violence. De la même façon que la créature ne commet de meurtre qu'après avoir reçu des mauvais traitements, le Turc refuse de laisser Safie épouser Félix, car ce dernier est chrétien et maintenant désargenté.

Looking back now, I can see why the Exchanges became so important to us. For a start, they were our only means, aside from the Sales – the Sales were something else, which I'll come to later – of building up a collection of personal possessions. If, say, you wanted to decorate the walls around your bed, or wanted something to carry around in your bag and place on your desk from room to room, then you could find it at the Exchange. I can see now, too, how the Exchanges had a more subtle effect on us all. If you think about it, being dependent on each other to produce the stuff that might become your private treasures – that's bound to things to your relationships. The Tommy business was typical. 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).

L'usage des guillemets alerte bien le lecteur quant au fait que cette production d'objets n'est pas à proprement parler une affaire de création ; il s'agit plutôt, comme l'explique Kathy, de prendre part à un réseau de signes pour trouver sa place dans un système. Le rapport entre l'art, l'individu et le collectif a aussi une portée satirique qui ne s'applique pas qu'au monde des clones. Là encore, la fiction a un enjeu politique autant qu'éthique. Emily Horton (2014) reprend l'argument de Luckhurst (2003) selon lequel Blair ne s'est démarqué qu'en apparence de Thatcher en prétendant donner un rôle central à la culture, puisqu'il a en réalité assimilé cette dernière à une logique managériale. Anthony Giddens propose une critique de la politique de cette « troisième voie » (« third way »), du « socialisme » de Blair, qui selon lui n'est rien d'autre qu'une forme de stratégie compensatoire dont le but est de faire perdurer l'économie capitaliste en faisant valoir ses productions culturelles. L'exploitation de la culture fonctionne alors comme un leurre, qui tend à masquer la réalité économique et sociale : « from 1997 onwards, creativity and culture became the code words for 'progressive' (but still free market) politics » (Horton 211). La fable futuriste, dans un monde qui nous semble si familier, offre aussi un commentaire ironique sur la désillusion politique des années deux mille.

Il convient de noter aussi que, comme on l'a vu avec les dessins de Tommy, tout ce qui relève de l'expression artistique offre malgré tout une façon de libérer un peu de cette émotion, cet affect que l'institution interdit aux clones en anesthésiant leur pensée et en leur dissimulant leur avenir. D'ailleurs, un peu plus loin, Kathy indique bien que ce sont les objets, et non leur puissance d'évocation esthétique, qui intéressent les jeunes gens :

We'd spend our precious tokens on an exercise book full of that stuff rather than on something really nice for around our beds. If we were so keen on a person's poetry, why didn't we just borrow it and copy it down ourselves any old afternoon? (NLMG 17)

La phrase, comme souvent, fait symptôme. Ce que veulent les clones, êtres de la Copie par excellence, ce n'est pas *copier* un cahier de poème, mais retrouver le cahier original, y recueillir une écriture, une voix poétique, comme un indice ou un gage d'authenticité, si inaccessible soit-elle.

En convoquant *Le Système des objets* de Baudrillard, on perçoit que le rôle que joue l'art à Hailsham relève de la fétichisation de l'objet, et donc de la charge sémantique qui s'en dégage. La collection d'objets est une façon de conjurer la mort :

Il faut se demander si la collection est faite pour être achevée, et si le manque n'y joue pas un rôle essentiel, positif d'ailleurs, car le manque est ce par quoi le sujet se ressaisit objectivement : alors que la présence de l'objet final signifierait au fond la mort du sujet, l'absence de ce terme lui permet de jouer seulement sa propre mort en la figurant dans un objet, c'est-à-dire de la conjurer. Ce manque est vécu comme souffrance mais il est aussi la rupture qui permet d'échapper à l'achèvement de la collection qui signifierait l'élimination définitive de la réalité. (Baudrillard 1968, 130)

Ce thème de la production en série et de la collection n'est bien entendu pas un hasard dans un roman traitant du clonage. L'enjeu de l'objet est double dans *Never Let Me Go* : d'une part les corps des clones sont réifiés, leurs organes permettant aux autres humains de conjurer leur propre mort ; d'autre part, les clones eux-mêmes participent au jeu de la collection et de la consommation. Ils projettent sur les objets le déni de leur propre fin. La quête de la cassette est une façon pour Kathy d'envisager un avenir qui ne lui appartient pourtant pas, et occupe donc la même fonction que le fantasme d'un sursis (*deferral*). Le propos du roman est donc à la fois existentiel (il met en scène notre fuite en avant pour conjurer la mort) et socialement critique (il est un miroir tendu à l'irrationalité de nos pratiques économiques et consummatoires). D'ailleurs dans la dernière partie du livre, on apprend que Kathy a pris goût à collectionner les différentes variations d'un modèle de lampe produit en série :

Here in my bedsit, I've got these four desk-lamps, each a different colour, but all the same design – they have these ribbed necks you can bend whichever way you want. So I might go looking for a shop with another lamp like that in its window – not to buy, but just to compare with my ones at home. (NLMG 204)

L'objet sériel est tout à la fois le même et l'autre¹ ; il miroite en vitrine, comme s'il pouvait connecter Kathy à l'existence de ceux qui ne sont pas des clones, habitant des maisons normales. L'art et l'artéfact n'ont donc pas pour fonction d'affiner la sensibilité artistique des clones, mais de les faire participer activement à un simulacre de vie culturelle et de circulation d'objets, pour mieux les détourner de leur condition. Les clones fondent d'ailleurs dès l'adolescence leur identité sur leurs collections d'objets : « I can remember one of two students not bothering much with their collections, but most of us took enormous care, bringing things out to display, putting other things away carefully » (38). L'adhésion des clones au système d'échanges et de collection d'objets est telle qu'ils étendent cette logique marchande à leurs autres habitudes. Ainsi, lors de la controverse des jetons (« tokens controversy », NLMG 38), ils demandent que les œuvres que sélectionne Madame pour sa galerie ne soient cédées qu'en échange de ces jetons qui leur servent à acquérir d'autres objets. On glisse ainsi d'un système de signes à valeur honorifique à un système de signes à valeur marchande.

La copie comme remplacement de l'objet perdu relève purement et simplement du simulacre existentiel. Elle pointe toujours précisément vers la perte, l'absence de l'objet irréductible. Le statut de l'objet de substitution est ambigu, car rien ne permet de le différencier de l'objet original perdu, si ce n'est qu'en actualisant son remplacement, la copie réactive le manque. Ce qu'on perd avec l'objet, c'est la signification qu'on lui associait, mais également sa propre identité personnelle, dans la mesure où l'intériorisation de l'objet a été constitutive de la construction de soi². Ainsi lorsque Tommy trouve la même cassette que celle qu'a perdue Kathy, il exprime le désir d'avoir trouvé l'exemplaire perdu – « [d]o you think it could be the same one? I mean, the *actual* one. The one you lost? » (170). Cependant la seule réponse que peut apporter Kathy est celle d'une incertitude épistémique : « for all I know, it might be » (170). La copie de l'objet perdu fonctionne comme un simulacre, car elle opère de façon compensatoire mais pointe aussi vers la vacuité de l'objet : l'objet perdu est à la fois irremplaçable, et toujours susceptible de se prêter à la substitution, d'être remplacé par

¹ La lampe se decline dans des couleurs différentes ; son « cou » est pliable, tout comme les clones sont dociles et malléables.

² C'est là l'argument que défend Sigmund Freud dans Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* [1917], Paris : Éditions Payot & Rivages, 2019.

une copie. Comme le remarque Rosemary Rizq, *Never Let Me Go* fait le récit d'une ontologie de la perte qui repose sur deux fantasmes négatifs : les biens perdus – avec le rêve d'un « Lost Corner » à Hailsham et la représentation fantasmatique de Norfolk comme la ville des objets perdus – et la quête du parent perdu, source de tous les possibles, comme l'indique son nom¹ :

'Oh, I think they've got a friend there, someone who used to live here. That's not the point. The point is, they claim they saw this... person. Working there in this open-plan office. And, well, you know. They reckon this person's a *possible*. For me.' (NLMG 136)

Ces fantasmes de l'objet et l'origine retrouvés demeurent pourtant toujours imaginaires. La retrouvaille est toujours incertaine. De la même façon que Kathy est déçue de ne pas retrouver exactement la cassette perdue, Ruth poursuit une femme qui n'est probablement pas réellement sa donneuse génétique. Norfolk est donc tout à la fois le lieu de la fantasmagorie et celui de la désillusion, la localisation du simulacre de l'origine.

b. Les signes flottants d'une culture de la dilapidation

Les récits de la Copie, ces récits de fabrication effrénée, font écho à la production de biens et services dans nos sociétés industrielles, et au régime d'exploitation des biens de production.

La créature vient alors incarner aussi une sorte de désaffection à l'égard de l'objet de la série : rejeton désavoué par celui qui l'a fabriquée, ou rebut de la société qui l'exploite et la dévore, elle relève de ce que Baudrillard nomme « le reste », qui manifeste la simulation du réel (ou hyperréel), dans une société de consommation où le signe remplace l'objet véritable. Ce que l'expérience humaine supprime ou réprime devient alors la ligne de flottaison de ce processus de conversion du réel en son image. C'est dans le non-dit psychique et la marginalité sociale qu'on perçoit que le récit d'une société unifiée repose en réalité sur un processus de partition. La Copie ou le monstre sont donc les traces résiduelles d'une simulation qui tend à tout englober dans son système de signification.

¹ Dans *The Unconsoled*, Ishiguro évoquait déjà ce thème de l'objet perdu, métaphore de la perte existentielle et de la déchéance : « I wandered over to the other corner of the room and found pinned on the wall a large sheet marked 'Lost Property'. There was a long list of entries in every kind of handwriting, a column each for the date, the article lost and the owner's name. For some reason, I found this sheet diverting and went on studying it for a little while. The entries near the top appeared to have been written in earnest – a lost pen, a lost chess piece, a lost wallet. Then, from about half-way down, the entries grew facetious. Someone was claiming to have lost 'three million US dollars'. Another entry was that of Genghis Khan who had lost 'the Asian Continent' » (*The Unconsoled* 471).

La simulation étant une caractéristique du postmodernisme, ce n'est pas un hasard si le gothique postmoderne est marqué par une forme d'hypersémantisme, comme le rappelle Fred Botting :

In the context of a movement from a modernity associated with rational production to a postmodernity linked to accelerated technological consumption, Gothic images and horrors seem less able to restore boundaries by allowing the projection of a missing unifying (and paternal) figure. No single framework stabilizes social meanings and identities. Once the dark underside of modernity, Gothic horror now outlines the darkness of the postmodern condition. (Hogle 281)

Le récit de la Copie, et tout particulièrement celui du clone, est donc particulièrement à même d'exprimer cette porosité des frontières identitaires, et de signifier le comportement hyperconsommatoire d'une société qui laisse sur son sillage des piles de déchets. Le clone, dont on gaspille l'existence pour s'emparer de ses organes, est l'allégorie d'une société de la consommation poussée à l'absurde.

c. *L'aporie de la dichotomie original/copie*

Dès lors, un renversement se produit, et les romans de la Copie mettent en évidence le caractère arbitraire et artificiel d'une hiérarchisation des valeurs, selon laquelle une première création serait plus authentique que les imitations qu'elle suscite. Au contraire, la Copie est toujours elle-même aussi un original. La quête du modèle tourne donc à vide et elle échoue systématiquement à apporter une quelconque résolution. Ces récits soulignent l'absurdité de la course à la distinction et à l'originalité.

La distinction ontologique et épistémologique entre l'original et la copie se révèle donc poreuse. Cette hiérarchie entre l'original et la copie a aussi un enjeu théologique, comme le manifeste la préface de 1831 de *Frankenstein*, dans laquelle Mary Shelley décrit le projet de Victor en ces termes : « supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world » (F 168). Ici, l'auteur rappelle le caractère blasphématoire de son roman, peut-être pour s'en défendre, puisque c'est là l'argument central de ses détracteurs, comme le révèle cette critique de l'*Edinburgh Magazine* datée de mars 1818 : « we are accustomed, happily, to look upon the creation of a living and intelligent being as a work that is fitted only to inspire a religious emotion, and there is an impropriety, to say no worse, in placing it in any other light » (F 236). Il n'est pas étonnant que la provocation religieuse ait donné sa réputation sulfureuse à l'œuvre, contribuant à sa renommée. D'ailleurs, lorsque Richard Brinsley Peake adapte *Frankenstein* pour le théâtre en

1823, il opte pour le titre *Presumption*, attisant ainsi les attentes d'un public en quête de frissons sacrilèges. Quant à savoir si la créature de Frankenstein n'est qu'une copie dégradée de la création divine, le récit ne permet pas vraiment de trancher, car quoiqu'elle soit indéniablement hideuse et meurtrière, elle est également surpuissante et surhumaine, comme le prouve son ascension du glacier Montanvert :

As I said this, I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature also, as he approached, seemed to exceed that of a man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I perceived, as the shape came nearer, (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. (F 67)

Ici encore, la créature est réduite à une silhouette, une forme, humaine (« figure » ou « shape »), mais il est évident que son identité pêche par excès plutôt que par manque, aussi bien en raison de sa vitesse, comme le montre l'emploi du préfixe superlatif « super- », que par sa taille. Le standard auquel la créature se mesure est toujours l'être humain, mais cette fois-ci sa dissemblance est de l'ordre du surplus. L'interjection exclamative qui fait intrusion dans le récit de Victor tient du sublime romantique, qui repose sur l'expression de sentiments exacerbés, mais elle laisse également présager la violence potentielle du monstre.

Comme on l'a vu, la responsabilité de ses crimes semble par ailleurs plutôt attribuée aux mauvais traitements que lui infligent Victor et des De Lacey plutôt qu'à une nature perverse. En somme, contrairement à ce qu'annonce Mary Shelley dans sa préface, le roman ne permet pas de conclure que la créature n'est rien de plus qu'une imitation de seconde main d'un être humain ; elle acquiert au contraire dans le récit le statut d'un être à part entière. On retrouve la même ambiguïté théologique chez Wells¹, avec la référence à la création divine, fondée sur l'image de Dieu : « my one idea was to get away from these horrible caricatures of my Maker's image, back to the sweet and wholesome intercourse of men » (M 97). Si l'homme est déjà une simple image de Dieu, alors on plonge plus loin dans la vacuité ontologique avec les *Beast People*, images d'une image de Dieu, anomalies contre nature, qui plus est. On entre ainsi dans le simulacre, la déperdition de signification, qui tend à contaminer la nature humaine elle-même. Si, dans une perspective anthropocentriste, les créatures de Moreau ne

¹ Dans toute l'œuvre de Wells, la mention religieuse semble ironique tant l'écrivain laisse la part belle à l'observation de la nature, sur laquelle l'extrapolation narrative se base. Cette référence à Dieu dans un roman darwinien invite le lecteur sceptique à prendre de la distance avec Prendick, tout en rassurant le lecteur chrétien inattentif.

sont que des images dégénérées de l'homme, celui-ci n'est-il pas déjà, dans une perspective créationniste, l'image dégénérée de son créateur ? L'argument tout entier est invalidé, car l'origine de la copie est elle-même simulacre, c'est-à-dire déjà la copie d'autre chose. La quête de l'origine recule toujours d'un cran.

Chez Ishiguro, la question se déplace, plus sociologique que théologique : le simulacre imite moins l'ordre divin que le régime médiatique, la mise en scène de l'humain relayée par la télévision et les magazines. Le thème de la copie et de l'authenticité reste omniprésent dans le roman¹, à travers, par exemple, le motif de la cassette perdue que nous venons d'analyser, mais aussi à travers, les épisodes de sitcom dont Ruth est friande et les publicités de magazine qui font rêver les jeunes clones². De même que les comédiens de sitcoms simulent les aléas de l'existence, les clones pratiquent le jeu de rôles afin de se préparer à la véritable vie, c'est-à-dire la vie en dehors des murs de Hailsham, comme si par le biais du jeu théâtral ils pouvaient devenir ces humains qui vivent une vie normale : « [Culture Briefing] were classes where we had to role play various people we'd find out there – waiters in cafés, policemen and so on » (NLMG 108). Les scènes de la vie ordinaire se jouent, se recopient, il faut s'y préparer selon un processus de répétition théâtrale. Ce passage illustre le caractère purement symbolique de l'expérience censée devenir plus authentique à l'extérieur de Hailsham : un événement que l'on conçoit comme authentique paraît l'être dans la mesure où on l'investit de sens ; mais en surchargeant de sens un événement particulier, on vide du même coup de sens tous les autres événements, et notamment toute la routine de la vie à Hailsham.

Dans le pensionnat de Hailsham, les clones se cherchent un modèle, une figure d'autorité qui montre la voie à suivre. Ainsi lorsque Kathy se confie dans sa chambre, les jeunes filles, ne sachant pas comment réagir, se tournent vers Ruth : « I realised everyone was waiting for Ruth's response – which was usually what happened whenever something a bit awkward came up » (15). Ici encore on observe un glissement de la chaîne modèle/copie, d'autant plus que ce sera plus tard au tour de Ruth d'imiter Chrissie et Rodney, plus âgés qu'elle, et qui eux-mêmes singent des personnages de sitcom :

¹ Rebecca L. Walkowitz présente Ishiguro en ces termes « [he] has written throughout his career about problems of authenticity, comparison and adequation », cf. Rebecca L. Walkowitz, « Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, p. 218.

² Le thème de la copie se décline bien sûr aussi à travers les séries de dessins de Tommy et surtout, bien entendu, à travers les clones eux mêmes.

There was, incidentally, something I noticed about these veteran couples at the Cottage – something Ruth, for all her close study of them, failed to spot – and this was how so many of their mannerisms were copied from television. (118)

Ce propos sur l'imitation rend le concept même d'original plus diffus, car tout modèle est déjà lui-même une copie. C'est ce jeu de simulacres que dénonce Kathy lorsqu'elle reproche à Ruth de reproduire les gestes des clones vétérans :

'It's not something worth copying,' I told her. 'It's not what people really do out there, in normal life, if that's what you were thinking.' (121)

Kathy amorce ainsi une conversation sur la valeur de l'imitation, fondée selon elle sur l'authenticité du modèle. Pour la narratrice, qui accepte depuis toujours sa condition de clone (même si dans l'enfance et l'adolescence elle ne sait pas encore ce qui l'attend), c'est la vie humaine qui représente le réel, et la télévision reste une illusion ; et si elle rejette la télévision, c'est parce qu'elle croit qu'il lui sera possible d'accéder à la une existence authentique. Ruth suggère au contraire que l'authenticité est sans valeur. Ce qui compte dans l'imitation, c'est le rituel, c'est faire partie d'une communauté : « [i]t's no big deal. A lot of us do it » (121). Plus tard, en observant une publicité, Ruth se rêve un avenir qu'elle sait impossible (« now that would be a *proper* place to work », NLMG 142), preuve encore de son attachement à l'image et l'intégration sociale. Elle joue le jeu de l'illusion jusqu'au bout en scénarisant une vie alternative, un fantasme irréel que trahit l'emploi du temps conditionnel : « Ruth began telling us about the sort of office she'd ideally work in » (NLMG 142). Il est intéressant qu'Ishiguro confronte la copie biologique à la copie de celluloid, dans cette société contemporaine que Guy Debord qualifie de « société du spectacle ». Le roman présente donc deux manières de négocier l'inconfort du statut de Copie. Qu'ils soient passifs comme Kathy ou plus critiques comme Ruth, les clones sont cependant bien tous aux prises avec une quête d'identité et d'originalité, qu'ils associent à la recherche de sentiments authentiques. Ainsi, lors de leur rencontre, Ruth exige de Kathy qu'elle précise ses sentiments à l'égard de Miss Geraldine : « but do you *really* like her? Like she's special? Like she's your favourite? » (NLMG 47). De la même façon, à la fin du roman, Tommy et Kathy se persuadent qu'ils doivent prouver leur amour afin de se voir accorder un temps de sursis pour vivre ensemble :

'What they said,' Chrissie continued, 'was that if you were a boy and a girl, and you were in love with each other, really, properly in love, and if you could show it, then the people who run Hailsham, they sorted it out for you. (151)

Cette forme d'authenticité du sentiment est pourtant refusée aux clones car admettre qu'ils soient autre chose que des Copies ferait s'effondrer tout le système, qui repose sur un

faux-semblant¹. L'apprentissage du jeu de rôles, la promesse d'une vraie vie liée à l'amour sincère, tout n'est que faux semblant, le clone ne peut jamais échapper au statut de Copie que l'on exploite sans lui reconnaître de subjectivation. Hailsham reste une sorte d'écho ironique de la caverne de Platon, monde d'ombre et d'illusions, mais les clones n'accèdent pas au soleil, au monde de la vraie vie.

Or la stratégie d'énonciation, le choix d'une narration homodiégétique, mine ce clivage entre le vrai et le faux, plus artificiel que le processus de création des clones, que nous ne voyons pas. Le dispositif narratif est ironique. Le récit de Tommy et Kathy révèle le caractère artificiel du concept d'authenticité en rappelant qu'il repose sur un jugement arbitraire. Pour le lecteur extradiégétique, qui s'identifie à Kathy, il est d'ailleurs évident que la vie des personnages humains n'est pas plus authentique que celle des clones. Cela serait d'autant plus absurde que tous les protagonistes du roman sont des clones, et les humains font office de personnages secondaires sans grande consistance narrative.

Baudrillard (1981) distingue le clone du double² parce qu'il est le fruit de la génétique plutôt que de la hantise psychique, et qu'il coïncide donc avec un excédent de chair et de sens, une prolifération du même :

Ni enfant, ni jumeau, ni reflet narcissique, le clone est la matérialisation du double par voie génétique, c'est-à-dire l'abolition de toute altérité et de tout imaginaire. Laquelle se confond avec l'économie de la sexualité. Apothéose délirante d'une technologie productrice. (Baudrillard 1981, 146)

Baudrillard s'intéresse au clone car il considère que l'ADN est le paradigme de l'hypermodélisation du corps humain, mais on pourrait en dire autant de l'approche anatomo-clinique de Victor et de Moreau, qui déjoue la sexualité pour créer une (re)production de l'humain, une copie altérée. La Copie représente donc une déperdition de sens pour son modèle, qui cesse d'être unique, ou pour le dire à la façon de Walter Benjamin, qui perd son aura. Plus délicat encore, la production en série – des humains ou des objets – repose sur une distinction purement arbitraire entre modèle et copie. Dans *Le Système des objets*, Baudrillard soutient que le modèle d'un objet ne peut jamais être incarné, c'est toujours une idée, un concept, auquel la Copie se mesure, toujours défailante, toujours prise en défaut. Ainsi toute

¹ Ce n'est pas par hasard si le roman commence et finit auprès du personnel de Hail-sham.

² La distinction entre le double et la copie relève bien sûr de sa matérialité, mais aussi de l'impossibilité pour la créature de combler le fossé ontologique qui la sépare de son créateur et l'empêche indéfiniment de devenir un alter ego, comme nous l'avons vu au chapitre 5.

singularité acquise par la Copie est une déviation du modèle original, inaccessible car purement abstrait :

Seul d'ailleurs le fait que le modèle n'est qu'une idée rend possible le processus même de la personnalisation. La conscience ne saurait se personnaliser dans un objet, c'est absurde : elle se personnalise dans une différence parce que celle-ci, en renvoyant à une idée de singularité absolue (le « Modèle ») permet de renvoyer simultanément au signifié réel, qui est la singularité absolue de l'utilisateur, de l'acheteur ou, comme nous avons vu précédemment, du collectionneur. Paradoxalement, c'est donc à travers une idée vague et commune à tous que chacun va se sentir absolument singulier. Et réciproquement, c'est en se singularisant continuellement selon l'éventail des différences sérielles qu'on réactive le consensus imaginaire qu'est l'idée du modèle. Personnalisation et intégration vont strictement de pair. C'est le miracle du système. (Baudrillard 1968, 202)

Ainsi tout l'argument identitaire que la société de consommation mobilise repose sur une illusion de personnalisation (« je suis unique ») et d'authenticité (« je suis vrai » ou « je suis humain »), tandis que, pour le dire en termes débordants, les publicités ne sont que des faux-semblants, imitant la vie pour lui substituer un fantasme où les acteurs sont beaux et les situations empreintes de conformisme bourgeois. Avec le récit de la Copie, c'est tout ce discours qui s'effondre.

Le lecteur se détourne alors de l'identification catégorielle, en compatissant avec des créatures produites à la chaîne (*The Island of Doctor Moreau, Never Let Me Go*) ou qui menacent de proliférer (*Frankenstein*¹), et pour lesquelles les critères d'authenticité et d'originalité deviennent caducs. C'est d'autant plus vrai que le modèle sur lequel est fondé la Copie est toujours ambigu ou problématique dans les romans étudiés : Victor, en mauvais ingénieur, assemble les parties de la créature sans jamais concevoir l'effet d'ensemble de ce bricolage ; Moreau décide de s'inspirer du modèle humain pour fabriquer ses créatures, sans jamais prendre en considération le fait que l'humain est une espèce et qu'il ne peut exister d'individu archétypal, que l'homme ne peut pas s'incarner dans un individu particulier, ainsi que le souligne Gillian Beer² ; de même, la grande variété d'espèces animales sur laquelle Moreau opère rend manifeste la complexité de la nature, que Moreau ne saurait maîtriser. Les

¹ D'ailleurs, les productions récentes de *Frankenstein* font souvent de la créature le véritable personnage principal de l'histoire. Il en va ainsi de la production du National Theatre de 2011, qui commence avec une mise en scène de dix minutes de la naissance d'un monstre, encore inapte à parler. La pièce ne peut débiter qu'avec la créature car elle est pour le spectateur moderne le protagoniste de l'œuvre.

² Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* [1983], Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

clones d'Hailsham, quant à eux, ne rencontrent jamais leur modèle génétique en dépit de leur quête des origines.

Le modèle génétique des clones demeure toujours un mystère, même si la loi des probabilités laisse planer l'espoir qu'une rencontre aléatoire puisse se produire un jour, comme le rappelle le nom de « *possible* » que lui donne les clones :

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, somewhere out there, 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. (NLMG 137)

L'origine du clone demeure toujours incertaine. Dans le roman, aucun personnage ne parvient à trouver son modèle génétique, ce qui tend à indiquer au lecteur que ce n'est pas le modèle lui-même qui importe en fin de compte, mais la quête identitaire, ainsi formulée par la narratrice :

Then there were those questions about why we wanted to track down our models at all. One big idea behind finding your model was that when you did, you'd glimpse your future. Now I don't mean anyone really thought that if your model turned out to be, say, a guy working at a railway station, that's what you'd end up doing too. We all realised it wasn't that simple. 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. (138)

On comprend bien qu'il s'agit encore d'une quête ontologique, même si le régime des possibles n'est qu'une illusion, puisque cette profondeur (« deep down ») et cette agentivité (« what your life held in store ») restent toujours l'apanage de l'autre, de l'original, ou de celui qui a opéré la manipulation génétique.

Dans *Je est un clone*, Mark Hunyadi suggère que dans le cas du clonage, il s'agit moins de comparer deux individus identiques génétiquement, que de constater que le statut du clone risque de rester de l'ordre de la faille, de la brisure, parce qu'il/elle est toujours conscient « de *se savoir voulu être copié à l'identique par un tiers* » : « C'est une intrusion entre soi et soi de la volonté d'un tiers qui fait fondamentalement problème, en brisant à la racine la familiarité que chacun entretient naturellement avec soi ¹ ».

Le statut de la Copie reste donc toujours de l'ordre du manque, puisqu'elle se définit par rapport à un modèle qui se dérobe toujours. C'est pourquoi Tommy cherche à mettre fin à

¹ Mark Hunyadi, *Je est un clone: L'éthique à l'épreuve des biotechnologies*, Paris : Seuil, 2004, pp. 78-9.

ce cercle vicieux en défiant le rapport hiérarchisé au modèle absent ; il revendique une existence à part entière en refusant la pertinence de la dichotomie modèle/copie et du critère d'authenticité : « our models, what they were like, that's nothing to do with us, Kath » (166). Même si la quête du modèle échoue toujours, elle finit donc par prendre un autre sens pour les clones. La valeur centrale de cette quête n'est donc pas de révéler une nature cachée ou authentique des personnages, mais de leur permettre d'articuler le récit de leur vie. En somme, le roman substitue au principe d'authenticité un principe de narration, qui constitue un enjeu éthique, comme le suggérait la lecture foucauldienne du biopouvoir.

Le rejet de ces valeurs d'authenticité et d'originalité a en effet une portée politique : ces romans proposent comme alternative à l'identité libérale et individualiste de notre époque post-industrielle une éthique de la communauté et de la compassion. Kazuo Ishiguro s'évertue d'ailleurs constamment dans son œuvre, et notamment dans *The Remains of the Day* et *Never Let Me Go* à relativiser le rôle de la responsabilité individuelle et à recontextualiser les événements dans toute leur complexité : « in both books, we find an ongoing critique of uniqueness and a persistent weighing of global paradigms such as the network, the tradition, and the scale » (Walkowitz, 218). Même si le récit, celui de Kathy comme celui de Stevens, se fait dans l'intimité de la conscience de la narratrice (ou du narrateur), tous les choix des narrateurs et des autres personnages s'inscrivent dans un réseau multi-factoriel de causes et de conséquences. Dans *The Remains of the Day*, Stevens perçoit seulement *a posteriori* qu'un simple dîner (réunissant des diplomates et des amateurs qui se piquent de diplomatie, comme Lord Darlington), peut avoir des suites graves. Alors qu'il croit sur le moment servir un processus de paix, il ne voit pas que s'enclenche l'engrenage du déshonneur, parce qu'il ne dispose d'aucune vue d'ensemble. Rebecca L. Walkowitz nomme ce processus d'interconnexion des éléments « unimaginable largeness ». Cette juxtaposition des échelles locale et globale révèle l'engagement politique et éthique de ces romans dans le contexte de la mondialisation :

By imagining a largeness constituted by books rather than by texts, by copies rather than by originals, Ishiguro forces categories such as "nation, culture, and English" to operate comparatively. He challenges us to see that a new conception of "global culture," if it is to be something other than an enlargement of national culture, will require a new "idea of literature itself. (Walkowitz, 219)

Cette supplantation d'une éthique de l'originalité par une éthique de l'interconnexion est aussi au centre de la politique culturelle de Hailsham précédemment mentionnée. On l'a

vu, le personnel de Hailsham encourage la fétichisation de l'art comme seul gage d'authenticité pour les étudiants. C'est pour cette raison que, lors de la controverse des jetons, ils cherchent à préserver la sélection d'œuvres par Madame d'une économie marchande, et à prolonger le système symbolique. La valeur défendue (du moins en apparence) par Madame et par Miss Emily est bel et bien celle de l'authenticité, comme le rappellent Tommy et plus tard Miss Emily :

[Madame] 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*. (NLMG 173)

You said it was because your art would reveal what you were like. What you were like inside. That's what you said, wasn't it? Well, you weren't far wrong about that. 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*. (255)

Le débat sur l'âme pourrait faire des clones des individus à part entière, et qui pourraient donc prétendre à l'égalité, et s'arroger le droit de disposer de leurs corps. Mais si Tommy semble souscrire à l'idée d'une essence cachée, d'une pure authenticité platonicienne, cette thèse acquiert un caractère ironique lorsqu'elle est brandie par le personnel de Hailsham, qui ne permet jamais à ses étudiants d'échapper au système et ne leur reconnaît donc pas le statut d'êtres à part entière. La réaction de Kathy aux propos de Tommy, compris dans leur sens littéral, confine également à l'absurde l'idée d'âme. Elle suggère que pour la société, « [w]hat you were like inside », ne renverra jamais qu'aux organes, à la chair qu'on peut découper, ce que trahit, inconsciemment, le dessin qui lui vient à l'esprit : « when he said this, I suddenly remembered a drawing Laura had done once of her intestines and laughed » (173). Le rire ici témoigne de la prise de conscience de l'absurdité du rêve platonicien, et d'une angoisse existentielle sublimée par l'humour. Emily Horton souligne également que cette rhétorique de l'idéalisme ne sert qu'à détourner les clones de leurs conditions de vie et du destin inéluctable qui les attend : « [t]hus by convincing the students through suggestion that art 'revealed your soul', Hailsham manages to distract the students with romantic fantasies of merit-based 'deferral' » (Horton 213). .

d. Authenticité et imitation

Les romans de la Copie montrent donc les limites de l'individualisme et l'importance, *a contrario*, du processus d'individuation, qui permet à la Copie d'échapper, du moins en partie, à la hiérarchie normative qui nie son identité. Paradoxalement, c'est à travers

l'imitation que les créatures découvrent leur propre identité¹. Quoique le procédé d'imitation ne soit pas suffisant pour leur permettre de rejoindre la communauté des humains nés de manière naturelle, c'est en se réappropriant les rituels et gestes observés que la Copie trouve sa propre signature. L'identification remplace le concept d'authenticité tandis que l'imitation mène à un véritable geste de création.

Dans *Frankenstein*, l'imitation est avant tout linguistique. Dans l'enfance, l'imitation est la première étape de l'acquisition du langage, et Mary Shelley transpose ce processus, lorsque la créature épie la famille De Lacey. Pour la créature, l'imitation est double. Non seulement, pour apprendre à parler, elle imite les sons perçus – « I learned and applied the words, *fire, milk, bread, and wood* » (F 77) –, mais elle le fait en mimant la façon dont le personnage de Safie, la fiancée turque de Felix De Lacey, apprend elle-même la langue.

On peut voir dans la scène également une mise en abyme de la façon dont Shelley aussi s'inspire d'autres voix ou hypotextes, pour accéder au statut d'écrivain. Dans sa préface de 1831, Mary Shelley elle-même revendique sa filiation imaginaire : « in [my writings] I was a close imitator – rather doing as others had done than putting down the suggestions of my own mind » (165). L'imitation de modèles a été pour la romancière la première étape indispensable qui a mené à la production de son grand roman, et on trouve d'ailleurs dès les premières pages de *Frankenstein* des hommages à Milton et Godwin tandis que plusieurs poèmes de Coleridge, Byron ou Percy Shelley sont cités au fil du récit. Finalement, l'intégralité du roman de Mary Shelley se présente sous la forme d'une copie, d'un assemblage de pièces éparses. Ce sont les lettres des De Lacey et le journal de Victor, que la créature s'est procurés, qui incarnent la preuve ultime de la véracité des événements ; or, ces manuscrits sont inaccessibles au lecteur, de même que c'est Walton qui est censé transcrire le discours de Victor. Chaque récit est triplement filtré par chacun des narrateurs. Cependant c'est précisément dans la reformulation des documents inaccessibles que peut émerger le processus de création que représente l'œuvre elle-même. L'original (l'hypotexte) perd de son intérêt avec le geste créatif de la narration, qui permet de basculer du gothique à un genre nouveau, la science-fiction. En s'inspirant du roman de Mary Shelley, H.G. Wells puis Kazuo Ishiguro réalisent ce même geste d'imitation-crédation, pour faire rejaillir cette oeuvre sous la forme d'une fable post-darwinienne ou d'une critique de l'exploitation du vivant à l'ère néolibérale.

¹ Au sujet du pouvoir subversive de l'imitation, on pense à l'article de Homi Bhabha, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, 1984, vol. 28, p. 125.

Kazuo Ishiguro suggère que l'appréciation de l'art passe par une forme d'emprunt et de réappropriation, plutôt que de fétichisation de l'objet lui-même. On se souvient de la conversation entre Ruth et Kathy : « if we were so keen on a person's poetry, why didn't we just borrow it and copy it down ourselves any old afternoon? » (NLMG 17). La poésie exemplifie pour la narratrice la véritable appréciation de l'art, car contrairement à la peinture ou la sculpture, elle peut s'abstraire du matériau qui la véhicule (la page). Au-delà du cahier où l'on copie des poèmes, ce que tend aussi à exprimer cette scène, c'est qu'une première édition n'a de valeur que pour le collectionneur, tandis que la charge poétique d'un texte perdure à travers toute ses rééditions, y compris les copies manuscrites. Ainsi, ce que Kazuo Ishiguro cherche à faire abolir, c'est la volonté de maintenir une hiérarchie entre les objets, les œuvres d'art, ou les clones, ou une distinction entre les humains engendrés naturellement et les clones issus du progrès technologique. *Never Let Me Go* explore ici de façon littérale cette logique sérielle qui le fascine déjà dans ses autres romans. Rebecca L. Walkowitz suggère ainsi que *The Remains of the Day* laisse entrevoir un contre-modèle de l'accumulation, favorisant les interactions entre chacun des éléments évoqués :

Stevens thinks of his life as a series, whereas we have to see it as a list. A series privileges one action over another and situates each action in terms of an outcome or referent. The list, like a group of clones, implies equivalent objects, even if the arrangement and circulation of those objects might allow distinctions to emerge. Ishiguro asks us to compare several outcomes (the Holocaust, Americanization, imperialism) by treating each anecdote as part of a list that can be arranged in several ways and whose meanings will change according to future arrangements. (Walkowitz 234)

Jouant sur l'allusion et le pastiche, comme *The Remains of the Day*, quoique dans un registre différent, *Never Let Me Go* propose aussi de considérer simultanément un monde dystopique à venir, et l'art, la médecine et la société de consommation de l'Angleterre d'aujourd'hui, pour contester les hiérarchies qui fondent les jeux de pouvoir. Kazuo Ishiguro défend ici une approche phénoménologique plutôt qu'ontologique de l'art, fondée sur la comparaison et l'intertextualité plutôt que sur un principe d'originalité, comme le remarque Rebecca L. Walkowitz :

In Ishiguro's novel, the work of art has no “deep down”: its meanings are collaborative and comparative, and thus affirm, instead of a soul, various social networks of production and consumption. Ishiguro suggests that a song or a novel or a person can be a singular object as well as a multiple-type object. In so doing, he proposes that uniqueness depends not on an absolute quality or a pre-determined future but on the potential for comparison and likeness: all art is a cassette tape, for better or for worse. Only by appreciating the unoriginality of art, Ishiguro suggests, can we change the idea of culture. (Walkowitz 228)

On voit bien ici combien le récit de la Copie revendique donc cette pratique intertextuelle que nous décrivions en première partie. Rosemary Rizq propose une lecture psychanalytique de la création littéraire fondée sur l'imitation, comme étape nécessaire de la constitution de la personnalité et de la créativité. Autrement dit, on se construit en s'appropriant ce qui est autre. L'identification imaginative, c'est-à-dire emprunter ce qui est à l'autre, est le fondement de la construction de soi : « we weld out theft of otherness, as it were, into the fabric of our own subjectivity; in order to create a self that is valid on its own terms » (Rizq 529). La création à proprement parler complète plutôt qu'elle ne nie le processus d'imitation. C'est en ce sens aussi qu'on peut lire le fameux épisode de la cassette comme une métonymie significative. Elle est l'indice d'un mélange des genres ; Ishiguro s'est d'ailleurs toujours intéressé à la musique, jouant du rock dans sa jeunesse ou plus récemment, écrivant des chansons pour la chanteuse de jazz Stacey Kent. Il brouille les frontières entre l'art qui serait noble, la littérature « highbrow », et la musique populaire, « lowbrow », et Claire Davison a bien montré combien son écriture, jouant sur la répétition et la variation sur des motifs obsédants, tient aussi de la fugue musicale¹. La cassette est une copie, toujours de seconde main, mais elle n'en suscite pas moins pour autant l'émotion. Indice de la nature synchrétique de toute création littéraire, elle permet au roman d'intégrer l'écho de la culture jazz ou de la musique à succès. Dans la diégèse, Kathy renonce à la quête des origines, mais la seconde main contribue aussi au développement de cette personnalité que le système veut réprimer et ignorer : peu lui importe que sa cassette ne soit pas l'original car c'est l'expérience émotionnelle du souvenir et du plaisir musical qui prime et qui fonde sa propre identité.

¹ Claire Pégon-Davison, *L'Art de la fugue chez Kazuo Ishiguro*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004.

e. *Le modèle est un contre-modèle*

i. Anti-héros romantiques

Si l'on trouve dans *Frankenstein* de nombreuses références explicites aux poètes de l'entourage de Mary Shelley et donc si le récit de la Copie trouve ses racines dans un héritage romantique, on pourrait s'attendre à ce que son protagoniste incarne le héros romantique, Prométhée réinventé, à la fois solitaire et rebelle. Ce discours a cependant une portée ironique puisque Victor est un protagoniste faillible qui mène sa propre famille à sa perte. Sa solitude, sa mélancolie et son égomanie mettent à distance les valeurs du romantisme : il n'y a pas de génie dans le roman de la Copie.

Pour autant, le récit ne renonce pas à un certain élan romantique. Dans son roman, Mary Shelley opte fréquemment pour une tonalité lyrique qui exacerbe le sens du sublime. Grandeur et danger sont indissociables. Comme le rappelle Andrew Griffin (Griffin 1991), qui s'intéresse aux motifs du feu et de la glace dans le roman, l'autrice emprunte à la poésie romantique son intérêt pour les extrêmes, y compris climatiques et topographiques. Il n'est pas anodin que, de Genève à Montanvert, le roman se déroule en grande partie dans un environnement alpin. Depuis Rousseau, les montagnes n'incarnent plus seulement une menace mortelle, mais les auteurs romantiques reconnaissent leur beauté et en font l'exemple parfait de la création divine, depuis « Hymn Before Sunrise, in the Vale of Chamouni » de Coleridge (1802) jusqu'à « Mont Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouni » de P.B. Shelley (1816). Il en va de même dans le roman de Mary Shelley, où la vision des montagnes produit en Victor une élévation de l'âme

I remembered the effect that the view of the tremendous and ever-moving glacier had produced upon my mind when I first saw it. It had then filled me with a sublime ecstasy that gave wings to the soul, and allowed it to soar from the obscure world to light and joy. The sight of the awful and majestic in nature had indeed always the effect of solemnizing my mind, and causing me to forget the passing cares of life. (F 66)

La montagne devient un symbole de distinction que seules les âmes nobles peuvent entrevoir en ces termes. En ce sens, la sensibilité de Victor aux émotions du « sublime glacé », pour reprendre le terme de Jean-Pierre Naugrette (Naugrette 2009, 17) conforte son statut de héros romantique.

Ainsi, c'est bien sur cette montagne sublime, soi-disant gage d'élévation de l'âme, que Victor se voit confronté à son double inversé, la créature à l'endurance surhumaine qui ne craint pas le froid. Notons d'ailleurs que chacun des narrateurs de *Frankenstein* peut être

qualifié de héros romantique. Comme le rappelle Fred Botting (2014), le héros romantique est généralement une figure ambiguë, victime, solitaire et bourreau à la fois, ce qui correspond tout à fait au portrait de Victor en particulier. Tous les narrateurs du roman de Mary Shelley s'interrogent sur le sens de leur existence et la portée de leurs actes, cette quête qui était l'un des traits constitutifs du héros romantique : Walton – « this expedition has been the favourite dream of my early years » (F 8) –, Victor – « As I sat, a train of reflection occurred to me, which led me to consider the effects of what I was now doing » (F 118) – et surtout la créature – « What was I? The question again recurred, to be answered only with groans » (F 84). Cette quête de la raison d'être est ambivalente puisqu'elle tend à définir ces personnages comme des êtres exceptionnels, et cependant, elle montre simultanément que ces questionnements existentiels sont bien universels et partagés, puisque chacun perçoit en lui-même quelque chose qui échappe à son entendement. Lorsqu'elle persiste, l'exceptionnalité devient problématique, elle n'est pas tant associée au génie qu'à la solitude et au rejet : « when I looked around, I saw and heard of none like me. Was I then a monster, a blot upon the earth, from which all men fled and whom all men disowned? » (F 83).

Le prodige réalisé par Victor, son acte extraordinaire, n'assure aucunement sa supériorité morale et il en va de même pour Moreau, qui est ouvertement motivé par des ambitions égotistes, comme le manifeste son discours mégalomane : « I was the first man to take up this question armed with antiseptic surgery, and with a really scientific knowledge of growth » (M 23). Ce qui aurait pu être narré sous la forme de l'exploit scientifique prend la forme de la faute d'orgueil, non seulement religieuse et blasphématoire, mais surtout morale, dans une société sécularisée. On peut envisager cette critique de l'exceptionnalité individuelle comme un rejet de l'autocratie. On glisse ainsi du portrait du génie romantique à l'éloge de l'homme ordinaire.

ii. Récits de la médiocrité

Victor n'est pas seulement faillible en tant que protagoniste, mais également en tant que narrateur. Cependant, la faillibilité du récit est également un ressort narratif qui permet de rendre les personnages et leur histoire plus crédibles. La noblesse d'âme est un idéal bien présent chez Mary Shelley et chez Wells, mais les romans étudiés laissent une place bien plus centrale à l'erreur et à la faute humaines. Kazuo Ishiguro, quant à lui, opte expressément pour des narrateurs qui semblent ordinaires et passifs, et le lecteur est frappé par leur manque d'agentivité.

Paul Cantor considère que Wells défend des idéaux nietzschéens selon lesquels seul un surhomme peut redresser les torts de la société :

This is the peculiar Nietzscheanism of Wells's socialism. Like his contemporary, George Bernard Shaw, Wells managed to combine faith in socialist doctrine with the belief that only a kind of Nietzschean superman could successfully implement it. He believed that if society is to be saved, it cannot be by a collective effort, but only by the work of a single great man, or perhaps a band of great men, an elite brotherhood. (Cantor 102)

C'est effectivement l'idéal que Wells défend dans *A Modern Utopia*. Cependant, il n'existe pas de héros ou de surhomme dans *The Island of Doctor Moreau*, le récit même de la Copie est incompatible avec cet idéal d'exceptionnalité. Prendick s'interrompt au chapitre XV, et justifie cette pause par sa propre faiblesse, ses compétences limitées comme narrateur : « but my inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of the story » (M 85). L'aveu de la digression sert de transition vers le chapitre suivant, mais donne également plus de vraisemblance au narrateur lui-même, dont le fil de la pensée l'emporte sur le fil du récit. C'est en se plongeant dans la conscience d'un personnage ouvertement ordinaire que le lecteur peut s'immerger dans le monde de la diégèse.

Kazuo Ishiguro fait systématiquement le choix de narrateurs faillibles, prompts à se tromper eux-mêmes et dont le récit n'est donc pas fiable, comme le suggère Brian Shaffer :

His protagonists employ one or more psychological defense mechanisms – in particular, repression – to keep certain unwelcome memories or intolerable desires at bay. Ishiguro's novels focus on individuals who repress knowledge about their pasts in order to protect themselves from painful experiences, or who repress wishes that they cannot face or even admit.¹

Paradoxalement, c'est la faillibilité de ces narrateurs qui permet d'attiser la curiosité du lecteur, car elle résulte en une certaine rétention des informations, qui sont autant de mystères qu'il faut élucider, et permettent de faire progresser la trame narrative et invitent à mieux appréhender les enjeux éthiques, en les décelant peu à peu au-delà du filtre narratif. L'imperfection du récit le rend plus vraisemblable, mais elle encourage également le lecteur à interpréter le discours de Kathy de façon ironique et, par exemple, à ne pas adhérer naïvement à ses propos :

¹ Brian W. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia : University of South Carolina Press, 1998, p. 9.

As a writer, Ishiguro might be expected to defend the clones' perspective and to promote the humanising potential of the arts. The clones' viewpoint is, however, fatally compromised by its incapacity to comprehend either the hopelessness of their situation or the full brutality of the donation programme. Ishiguro further distances himself from the Romantic conception of art by allying it to the procedures of organ harvesting: both entail an interest in accessing the human interior, and if the aesthetic encounter with another's inner being is typically accorded positive value, it is reworked in the light of the donation programme into a more predatory process of extraction. (Whitehead 2017, 180)

En rejetant le récit sentimental qui faciliterait l'identification totale du lecteur, Ishiguro se détache du sujet romantique ; pour Whitehead, il fait donc du trafic d'organes un modèle métatextuel, en découpant des pans d'intériorité sans offrir de résolution cathartique. Le roman refuse à son lecteur toute libération fantasmatique : il n'y a pas de fin heureuse, le récit ne donne pas aux clones la possibilité d'échapper à l'espace dystopique. En comparant *Never Let Me Go* au film *The Island*¹, film dystopique dans lequel les clones sont eux aussi exploités pour leurs organes, Mark Jerng souligne à quel point la spécificité du roman d'Ishiguro, c'est son rejet du récit d'émancipation, dont est friand le public contemporain :

This is a much more disturbing story because it withholds the reader's desire for emancipation: the clones do not rebel and thus "become human." Rather, they learn to make sense of their lives as clones. In this way, *Never Let Me Go* disrupts the narrative of individuation and the values placed on the mysteriousness of birth, the "giftedness" of life, and wholeness².

Le roman d'Ishiguro rejette le discours de libération héroïque et propose à la place une apologie du relationnel et du lien mémoriel à travers le récit confessionnel.

Même si Ishiguro rejette la tradition romantique de la subjectivité et le scénario mélodramatique, il convient de ne pas considérer, pour autant, le personnage de la narratrice de façon trop lisse. Emily Horton, comme on l'a vu, insiste sur la stratégie narrative des romans de la crise (*crisis fiction*). L'enjeu de ces récits réside pour elle dans une tension interne, un conflit intra-subjectif propre au narrateur, aux prises avec des valeurs contradictoires :

¹ Michael Bay (réal), *The Island*, 2004, Etats-Unis : Warner Bros.

² Mark Jerng, « Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2008, vol. 6, n° 2, pp. 382-383.

What this internal struggle creates is a kind of ongoing narrative questioning, a semi-conscious probing over past events which refuse to align with subjective aspirations, including fame, dignity, knowledge or moral virtue. (Horton 46)

C'est bien cette contradiction narrative qui est au cœur de *Never Let Me Go*, et qu'incarne la narratrice : Kathy est complice du système oppresseur qu'elle a intériorisé, mais elle est aussi animée par la volonté de trouver une échappatoire avec Tommy. Elle se laisse séduire par le fantasme de la possibilité d'un sursis (*deferral*). Kathy n'a rien d'une héroïne traditionnelle. Ses hésitations et sa résignation à son sort sont la force motrice du roman. Elle n'endosse ni ne réunit les valeurs unificatrices de la société, mais au contraire, elle met en évidence leurs contradictions internes. Cette incohérence même est la matière vivante du roman.

iii. Une défense du commun

Finalement, les récits de la Copie nous forcent à reconnaître la banalité de la vie humaine. Plus encore, cette banalité est valorisée, car en renonçant à la distinction individuelle, on rend possible un domaine du commun, de l'expérience partagée. Ces romans ont une portée politique et historique : ils substituent au mythe du grand homme une apologie de la vie ordinaire et de la vie en communauté (au sens d'une prise de conscience de la nature commune de la vie, qui devrait conduire à une forme de compassion et de communauté, même si cela ne se produit pas au sein de la diégèse).

Les trois narrateurs de *Frankenstein* échouent à former une véritable communauté puisque le roman repose sur le conflit, l'antagonisme, entre le créateur et sa créature ; pourtant leur rôle partagé de narrateurs et l'histoire remarquable de chacun de ces personnages créent tout de même une forme de lien, de mise en commun de leur destinée. Ils semblent même partiellement interchangeable, comme le rendent manifeste ces propos de Walton au sujet de Victor : « how can I see so noble a creature destroyed by misery » (F 16). Cette phrase s'applique en contexte à Frankenstein lui-même, mais bien sûr elle est ambivalente et pourrait tout aussi bien qualifier la créature, que Victor a bâtie avec l'intention délibérée qu'elle lui ressemble : « the creation of a being like myself » (32). « Noble » ne signifie donc pas « unique ». Même les autres personnages, qui ne prennent pas part à la narration, sont des membres de ce groupe d'êtres exceptionnels. Henry Clerval est présenté en ces termes : « a boy of singular talent and fancy » (21). La singularité des personnages est par

ailleurs exemplaire, puisque c'est tout le drame de l'humanité qui se joue à travers les rapports des différents personnages¹, de telle sorte que le geste parricide est par analogie un potentiel geste de génocide. Chez Wells, le récit de l'hybridité inter-espèce permet d'exprimer, non pas la banalité, mais la diversité de l'expérience humaine. Ce que dit le roman de la vie en collectivité, c'est que quoique chaque individu soit singulier, il ne peut y avoir de civilisation que dans l'équilibre, la mise en rapport, de ces singularités :

A strange persuasion came upon me that, save for the grossness of the line, the grotesqueness of the forms, I had here before me the whole balance of human life in miniature, the whole interplay of instinct, reason, and fate in its simplest form. (M 95)

En somme, la vie humaine, la *polis*, n'est pas affaire d'une qualité ou vertu spécifique, mais d'une mise en commun d'une multitude de formes et de caractères.

Chez Ishiguro, la tension entre l'individu et le collectif est également présente. Si Emily Horton parle de *crisis fiction*, c'est qu'elle considère que l'œuvre de Kazuo Ishiguro met en conflit le discours libéral contemporain, qui fait la part belle à l'individualisme, la compétition ou le nationalisme, avec un autre discours plaidant pour une voie cosmopolite critique. Il ne s'agit pas de retourner à l'universalisme des Lumières (un universalisme qui reste d'ailleurs toujours eurocentré) mais au contraire d'opter pour un esprit de la communauté, du vivre ensemble, de l'inclusion : « cosmopolitanism here stands as a plea for more engaged cross-cultural awareness, recognising the need to look outside traditional ideals of European or indeed human superiority » (Horton 228). À Hailsham, Tommy remplit une fonction bien particulière lorsqu'il cède à ses crises de colère :

¹ On retrouve dans *The Last Man* ce thème du cercle d'élus au cœur des événements du récit. Dans cette fresque apocalyptique, c'est encore la destinée du groupe qui dramatise et exemplifie l'avenir de l'humanité, et le narrateur occupe encore une fois la place du témoin privilégié, survivant assez longtemps à la catastrophe pour en narrer le cours de l'histoire.

Then it all stopped, not overnight, but rapidly enough. I was, as I say, watching the situation closely around then, so I saw the signs before most of the others. It started with a period – it might have been a month, maybe longer – when the pranks went on pretty steadily, but Tommy failed to lose his temper. Sometime I could see he was close to it, but he somehow controlled himself; other times, he'd quietly shrug, or react like he hadn't noticed a thing. At first these responses caused disappointment; maybe people were resentful even, like he's let them down. Then gradually people got bored and the pranks became more half-hearted, until one day it struck there hadn't been any for over a week. (NLMG 21)

On peut considérer d'abord que Tommy représente pour les autres clones un bouc émissaire (ce qui leur permet de réaffirmer les codes de la communauté en le marginalisant), que c'est pour cela qu'ils cherchent à le provoquer. Cependant on peut aussi lire derrière leurs attentes envers lui une projection de leur propre colère, un aveu de leur propre désir d'échouer à performer les règles d'un système particulièrement cruel. Le personnage de Tommy joue donc un rôle particulier au sein de l'économie symbolique du monde des clones, mais peut aussi se lire comme une métaphore plus large. Tommy représente une forme d'héroïsme paradoxal de l'ère contemporaine, car il ne se conforme pas aux exigences de civilité et résiste, peut-être malgré lui mais peu importe, aux injonctions du management émotionnel. La colère, sentiment explosif que la culture contemporaine construit comme un sentiment négatif, est aussi valorisée à travers le personnage de Miss Lucy, comme l'expression d'un refus de l'injustice : « I don't know who she was angry with. But she was angry all right » (28). Non seulement Miss Lucy ne décourage pas les crises de colère de Tommy, mais elle donne une leçon d'acceptation de sa médiocrité à Tommy :

If Tommy had really tried, she was saying, but he just couldn't be very creative, then that was quite all right, he wasn't to worry about it. It was wrong for anyone, whether they were students or guardians, to punish him for it, or put pressure on him in any way. It simply wasn't his fault. (27)

Ce que la gardienne affirme ici, contre le simulacre de la culture et l'injonction moralisatrice à la distinction individuelle, c'est une éthique fondée sur la primauté de l'expérience de la vie elle-même et un refus de tout classement, de toute hiérarchisation des individus¹. Face à l'inévitabilité de la mort, toute injonction à la distinction, artistique ou sociale, semble absurde. Au royaume du simulacre, la colère constitue donc une sorte de hors temps, ou de hors jeu (au sens de refus inconscient de jouer le jeu), un accès de rage où

¹ On peut également lire ce discours rassurant comme une figuration de la rhétorique du *self care*, qui, en fin de compte, profite lui aussi au système en détournant les individus de l'engagement politique. En encourageant Tommy à s'accepter lui-même et en apaisant sa colère, elle l'empêche paradoxalement d'exprimer son sentiment d'injustice à l'égard du système qui l'exploite.

quelque chose se fait entendre et résiste à la temporalité du discours dominant de Hailsham, et donc partant à la temporalité imposée aux clones d'êtres-pour-la-mort. La question qui se pose maintenant, à ce stade de l'étude, est donc celle de la temporalité.

CHAPITRE 8

LA COPIE, DISPOSITIF D'ARCHIVAGE

En tant que personnage conceptuel, la Copie articule les tensions d'un moment historique, et met en lumière, sous une forme métaphorique, des exemples de l'*homo sacer* de Giorgio Agamben, de l'infime au subalterne colonisé, des êtres humains voués à une vie nue, privée de droits ; elle remet en jeu le principe de compétition qui alimente la société de consommation, pour prôner le commun.

Par conséquent, elle vient aussi interroger les méta-récits en constituant une sorte de banque de données réfractaire au discours dominant, aux taxonomies établies. En ce sens, la Copie forme un dispositif d'archivage qui vient à la fois éclairer et ébranler, ou remettre en question, la perception du temps.

Depuis Michel Foucault et son *Archéologie du savoir*, on perçoit mieux combien la société occidentale est obsédée par l'archive. Pour Foucault *l'archive* est une pratique de formation et de transformation d'énoncés, pratique fondée sur *les archives*, toutes les institutions qui permettent d'enregistrer les énoncés, les discours, le savoir, notamment médical, cette « somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé », « ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ¹ ». Discontinue, vertigineuse, l'archive est zélée ; elle se constitue aussi en systèmes de consignation, en instance d'autorité. Pour Jacques Derrida, dans *Mal d'archive*², les dispositifs techniques d'archivage, de plus en plus sophistiqués, sont troublants, et en fin de compte hypomnésiques, défaillants. L'excès

¹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris : Gallimard, 2008, p. 175.

² Jacques Derrida, *Mal d'archive : Une impression freudienne* [1995], Paris : Galilée, 2008.

d'information rate la trace mnésique inconsciente, celle que Freud représentait à travers l'image du bloc magique¹.

Copie organique, la créature constitue une forme d'archivage du vivant qui lamine à la fois l'excès d'informations normatives et l'oubli, l'invu masqué par la société. Tout en mettant au jour les contradictions éthiques, la Copie fonctionne comme un dispositif qui met en crise la mémoire et le temps.

Ce chapitre explore les implications temporelles du processus de la Copie. Le récit de la Copie met en jeu une forme de sélection artificielle qui, à l'échelle de l'individu, précipite le temps de la croissance, et, à l'échelle de l'espèce, celui de l'évolution. Dans *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* ou *Never Let Me Go*, le temps est mis en crise. La création artificielle de l'homme reproduit sur ce mode accéléré un mécanisme dynamique qui n'a pu être compris qu'avec la prise de conscience moderne d'un temps géologique s'étendant sur des millions d'années (*deep time*). La Copie donne ainsi un aperçu du lointain passé animal de l'humain, mais également de son avenir et de ses potentialités latentes : celles d'un retour à la vie primitive, d'une inévitable stérilité confinant à l'extinction de l'espèce ou de mutations radicales, nées de manipulations eugénistes dans l'exercice du biopouvoir. La vie du clone est paradoxalement aussi menée selon la temporalité d'une mise en suspens, d'un archivage informationnel, car la Copie est également un gage pour l'avenir, une mise en réserve d'un patrimoine biologique et génétique. Elle représente une forme de capitalisation à l'extrême, un investissement concernant cette ressource éminemment précieuse qu'est la vie. En tant que fable d'une *tabula rasa*, elle est aussi dépositaire de la volonté humaine de s'émanciper du passé. Cependant, et parce qu'elle récapitule dans la fiction l'expérience de l'espèce à l'échelle individuelle, elle demeure la trace mémorielle psycho-sociale de la culture humaine et fait ressurgir le passé refoulé du collectif ou de l'individu.

¹ Sigmund Freud, « Notes sur le "bloc magique" » [1925] in *La répétition: Mémoire et compulsion*, Paris : Payot, 2019.

1. Différer le récit

a. Le récit à retardement

Les textes du corpus jouent sur un dispositif narratif complexe. D'une part, un témoin intervient et vient en quelque sorte archiver le récit, enregistrer l'expérience biotechnologique, créant un cadre qui paraît a priori relativement stable (il faut bien sans doute que la sœur de Walton ait reçu les lettres pour que nous y ayons accès, ou qu'un certain Charles Edward Prendick ait bouclé la préface consignant le récit de son oncle). D'autre part, le cœur du récit lui-même s'en trouve différé, de sorte que le texte fonctionne, *mutatis mutandis*, comme une bombe à retardement. Alors que la créature ou le clone sont censés incarner, pour leurs créateurs au sein de la diégèse, une mise en réserve humaine pour différer la mort, le récit lui-même rejoue cet effet de retardement de l'échéance terminale, grâce à la relation qui se tisse entre la figure du ou des narrateurs (ou de la narratrice) et le lecteur. Pourtant, ce lecteur va peu à peu réaliser que les protagonistes éponymes des romans du corpus sont autant de conteurs *in articulo mortis*, qu'ils en aient ouvertement conscience, comme Kathy, ou non, dans le cas de Victor et de Moreau. Narrer, c'est donc fonder un lieu de la réminiscence résistant à la force entropique du silence et de la mort.

Lors de sa rencontre fortuite avec Walton, Victor décide en effet de ne pas emporter son histoire dans la tombe : « I had determined, once, that the memory of these evils should die with me; but you have won me to alter my determination » (F 17). On trouve dans cette assertion trois niveaux d'expressivité du récit : le souvenir personnel (*memory*), le récit (Victor narrant son histoire à Walton) et l'écriture (le roman à proprement parler). Le processus mémoriel se présente comme condition nécessaire à tout récit, c'est la première étape de formation de l'histoire. Or, avant même de partager son récit, Victor Frankenstein porte les stigmates de ses aventures passées : « [h]is limbs were nearly frozen, and his body dreadfully emaciated by fatigue and suffering. I never saw a man in so wretched a condition » (F 14). Notons que le choix lexical de l'adjectif "wretched" n'est pas anodin car Victor emploie à plusieurs reprises le terme "wretch" pour désigner sa créature. L'expérience passée partagée rapproche ainsi les deux personnages tandis que l'épuisement physique est symptomatique d'une narration pour l'instant contenue, qui appartient non seulement au passé de la diégèse mais aussi à l'avenir du récit romanesque. De plus, dès la première lettre, le récit de Walton situe l'intrigue de *Frankenstein* dans le courant du dix-huitième siècle (« Dec., 11th, 17— », F 7). Cette datation, indéterminée mais faisant référence au siècle passé, inscrit

le roman dans la tradition épistolaire des lettres trouvées. C'est toute la réception de l'œuvre qui est volontairement retardée d'au moins plusieurs décennies par rapport à la date d'émission de la lettre de Walton ; or la réceptrice invoquée dans la correspondance, Mrs Saville, reçoit déjà les missives de son frère avec des mois de délai, comme le rappelle explicitement la troisième lettre, datée du 7 juillet : « this letter will reach England by a merchant-man now on its homeward voyage from Archangel; more fortunate than I, who may not see my native land, perhaps, for many years » (F 12). Cet effet de retardement tend à renforcer la distance entre scripteur et destinataire, comme pour encourager (chez le lecteur réel) une lecture dépassionnée du récit. Cependant, à l'inverse à la fin du roman, le choix d'une narration épistolaire réduit la distance temporelle, comme le rend manifeste le retour au récit premier de Walton, qui constitue également un retour à la situation initiale et au temps grammatical présent : « you have read this strange and terrific story, Margaret; and do you not feel your blood congealed with horror, like that which even now curdles mine? » (F 151). Dans les récits de Victor et de la créature, le choix du temps passé nous assure que les personnages-narrateurs ont bien survécu aux événements. Au contraire, le récit épistolaire de Walton, rédigé au plus près de la situation d'énonciation, à travers une suite de lettres, rend possible le surgissement d'événements imprévus, restitués par l'interruption de la lettre du 19 septembre¹ après le récit de la mort de Victor : « I am interrupted. What do these sounds portend? » (F 157). L'emploi du present perfect resitue également le récit dans le passé immédiat : « a scene has just passed » (F 154), « I have lost my friend » (F 155). Comme le rappelle Fred Botting, le choix de la forme épistolaire du récit-cadre permet une longue analepse, une structure en poupées russes qui suspend la résolution de l'intrigue et repose sur un effet à retardement, avant que cette fin n'arrive d'un coup, en une sorte de spasme temporel.

L'introduction au récit de Prendick rédigée par son neveu fait également état d'une période de temps manquante dans l'histoire du narrateur principal, retrouvé le 5 janvier 1888 après avoir disparu et avoir été présumé mort le 1^{er} février 1887 : « that is, eleven months and four days after » (M 5). Le lecteur découvre donc dès les tout premiers mots du roman qu'il va élucider de manière rétroactive le mystère de ces onze mois manquants. Le récit de Prendick pallie donc une ellipse temporelle, que redouble son amnésie supposée. La mémoire du récit est en effet incertaine, puisque les médecins diagnostiquent la folie du narrateur :

¹ Dans l'édition de 1831, il s'agit du 9 septembre.

« his case was discussed among psychologists at the time as a curious instance of the lapse of memory consequent upon physical and mental stress » (M 5). Or ce détail invite au contraire à croire à des événements improbables, en anticipant depuis l'intérieur même du roman l'accusation du manque de fiabilité de la narration, pour mieux susciter la curiosité et l'adhésion du lecteur. Comme Victor, Prendick est physiquement et psychologiquement marqué par les épreuves rencontrées et accusé de folie.

Tandis que l'introduction du neveu de Prendick nimbe de mystère un laps de temps elliptique, le narrateur progresse dans son récit en cheminant vers l'élucidation du mystère. En effet, la focalisation interne du roman signifie que le lecteur partage les maigres connaissances de Prendick. Le focalisateur n'est donc pas tant le Prendick-narrateur narrant rétrospectivement son histoire, qui tend à se faire oublier et ne ressurgit que rarement¹, que le Prendick-personnage. Il s'agit donc de venir à bout de cette ignorance, comme l'exprime l'emploi de questions successives simulant la glose intérieure du personnage : « what did he want with the beasts? Why, too, had he pretended they were not his when I had remarked about them at first? » (M 19). Cette attitude du narrateur invite le lecteur à lui-même combler les blancs de l'intrigue et progresser dans sa lecture par anticipation, en adoptant une posture herméneutique. Le manque d'information est généralement dû au statut d'étranger de Prendick. Cependant, le trou de mémoire occupe la même fonction de nécessité de (re)constituer un savoir, comme le prouve la réaction du narrateur lorsqu'il entend le nom de son hôte :

‘Moreau!’ I heard him call, and for the moment I do not think I noticed. Then as I handled the books on the shelf it came up in consciousness: Where had I heard the name of Moreau before? I sat down before the window, took out the biscuits that still remained to me, and ate them with an excellent appetite. Moreau! (M 32)

L'invocation du nom oublié permet aussi de remettre au centre du récit l'activité mémorielle, qui, comme le récit, opère en mettant en relation des informations discrètes. Dans le cas de l'oubli, c'est cette mise en relation et la possibilité d'une interprétation qui sont rendues impossibles. Le titre du chapitre VII, « the Locked Door » met en évidence le caractère allégorique et méta-narratif de la chambre d'opération inaccessible à Prendick. De la même façon que la porte est verrouillée, c'est la possibilité même de résolution du mystère

¹ On entrevoit ce regard rétrospectif à la page 81 : « during these earlier days of my stay they broke the Law only furtively and after dark; in the daylight there was a general atmosphere of respect for its multifarious prohibitions ». Prendick anticipe alors dans son récit la mention de l'attitude transgressive généralisée des créatures après la mort de Moreau.

qui reste close à ce stade du roman. Comme on l'a vu, la rétention de l'information, ce que Roland Barthes qualifie de code herméneutique de l'énigme dilatoire¹, permet de retarder la progression du récit. Elle frappe également l'imagination du lecteur en convoquant la référence intertextuelle de la chambre de Barbe Bleue, le lieu interdit laissant présager la dissimulation d'actes infâmes. La fonction de la porte close est donc à la fois narrative et générique. Elle invite le lecteur à effectuer un mouvement de va-et-vient entre les différents moments du récit et à défier la linéarité apparente de la chronologie. C'est également la fonction de la narration *a posteriori*. Si chaque expérience est une réassimilation d'un stimulus à la lumière des expériences passées – objet de la psychologie transactionnelle, comme le rappelle Umberto Eco (1979) –, alors il y a toujours dans la narration un décalage temporel qui s'opère entre l'épisode narré passé et le narrateur, qui représente la somme des souvenirs qu'il aura assimilés au cours du récit (à venir pour le lecteur). La lecture tend à réduire ce gouffre. C'est une enquête portant sur le narrateur, au fil d'un va-et-vient temporel, non pas un « whodunnit ? » mais plutôt un « who is it ? ». On retrouve le même schéma dans *Frankenstein* et surtout dans *Never Let Me Go*, qui sonde les souvenirs épars de Kathy.

La lecture de *Never Let Me Go* impose elle aussi une pratique de l'herméneutique, puisque la révélation que les personnages principaux sont en réalité des clones n'a lieu que relativement tardivement dans le roman. Le jeu de l'autobiographie fictive permet de mentionner les événements passés en les chargeant déjà de leur signification future : le je-narrant relit ses souvenirs de je-personnage à l'aune de son expérience. Ainsi, Kathy comprend que l'expression de dégoût et de terreur manifestée par la directrice de Hailsham était due à son malaise à l'égard des jeunes clones :

Thinking back now, I can see we were just at that age when we knew a few things about ourselves—about who we were, how we were different from our guardians, from the people outside—but hadn't yet understood what any of it meant [...]. So you're waiting, even if you don't quite know it, waiting for the moment when you realise that you really are different to them; that there are people out there, like Madame, who don't hate you or wish you any harm, but who nevertheless shudder at the very thought of you—of how you were brought into this world and why—and who dread the idea of your hand brushing against theirs. The first time you glimpse yourself through the eyes of a person like that, it's a cold moment. (NLMG 36)

Le point de vue rétrospectif de Kathy lui permet de prendre simultanément conscience de son ignorance passée et de la portée réelle des événements. Kathy décrit ainsi l'expérience

¹ Roland Barthes, *S/Z* [1970], Paris : Seuil, 1991.

de grandir comme une mise en attente, une suspension de la possibilité d'interpréter les événements vécus, qui ne prennent leur sens que rétrospectivement. Cette expérience du fondement identitaire de la personne prend la forme d'une allégorie. C'est en partie parce qu'ils sont dépourvus d'un passé familial que les clones doivent radicalement inventer leur propre histoire, comme le souligne Rosemary Rizq : « [i]n the absence of narrative of origins, of belonging, the children try to invent their pasts by speculating about the human model from which they believe they were made; in this way, they also create a narrative of the kind of life they have the potential to lead and the kind of person they would like to become » (Rizq 521). L'absence de filiation rend possible l'accès à l'identité propre, mais uniquement grâce au détour de la fabulation et du récit.

Kathy rend également compte de son expérience d'anagnorisis, à travers la mention du moment où Miss Lucy expose clairement aux jeunes gens leur situation. La révélation de leur trajectoire personnelle toute tracée condense en un seul épisode ce principe herméneutique. Il s'agit d'un moment de crise, d'une forme de rituel de passage, qui se cristallise dans le choix de Miss Lucy du moment opportun : « all right, you can hear this, it's for all of you. It's time someone spelt it out. » (NLMG 79). Il n'est pas anodin que cette conversation avec Miss Lucy coïncide avec l'âge de la puberté des personnages, Kathy mentionnant qu'elle a alors seize ans (NLMG 76). Cet instant d'exposition du secret mi-avoué marque en effet le passage de l'innocence à l'expérience. Il s'agit là d'une allégorie concernant une expérience bien humaine, celle de la prise de conscience de sa propre mortalité, et qui prend ici au contraire la valeur d'une ligne de démarcation, qui retranche au clone l'espoir de devenir un humain comme un autre. Le roman va longtemps différer le deuxième temps de la révélation, lorsque Kathy et Tommy sont confrontés, dans l'antre obscur des deux femmes, à l'anéantissement de l'espoir de sursis.

Un autre effet dilatoire repose sur la digression, présente chez Wells et centrale chez Kazuo Ishiguro. Ainsi au début du chapitre XVI, Prendick, après avoir décrit au chapitre précédent le comportement des *Beast People*, retourne au fil de son récit : « but inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of my story » (M 85). L'interruption par la description – ou la pause, pour le dire en termes genettiens – permet de suspendre l'action et ralentir le rythme du roman. Elle représente une opportunité pour le lecteur d'explorer l'univers de la diégèse tout en l'obligeant à patienter avant le retour à l'action. Le roman de Kazuo Ishiguro est constellé de digressions analeptiques qui font se superposer le récit premier et les souvenirs de Kathy. Ils sont parfois graphiquement signifiés par un blanc, comme à la page 45. Le plus souvent cependant, ils s'inscrivent dans le corps du texte, avec

un simple retour à la ligne, de telle sorte que le récit se présente comme un flux continu de pensée où analepses et prolepses côtoient le récit principal et la situation d'énonciation. Ainsi en passant en voiture devant des pavillons de campagne, Kathy convoque le passé : « we loved our sports pavilion » (NLMG 6). Elle interrompt ensuite son résumé pour narrer un événement spécifique, la digression n'étant alors plus temporelle mais de l'ordre de la spécification du souvenir. L'ensemble du roman repose sur ces glissements temporels. Malgré le découpage en trois parties qui coïncide avec les trois moments de la vie de la narratrice – son enfance à Hailsham, son adolescence aux Cottages et ses errances de *carer* d'un hôpital à l'autre –, la reconstitution d'une temporalité fragmentaire dresse un tableau psychologique de sa vie plutôt qu'une suite d'aventures. Du fait du désordre temporel du récit, Kathy est contrainte de commenter sa composition narrative, comme à la page 136 : « I want to talk about the Norfolk trip, and all the things that happened that day, but I'll first have to go back a bit, to give you the background and explain why it was we went ». Ces intrusions narratives sont bien sûr également une opportunité de rappeler au lecteur le rôle qu'il doit jouer, qui est celui du confident, et, implicitement, du clone. La prise à partie constante du lecteur est nécessaire pour préserver la relation narrative sur laquelle est fondé ce roman de l'intime.

Walter Benjamin soutient dans « Le Conteur » que le lecteur de roman trouve dans le récit d'un conteur mourant une certaine chaleur psychologique, qui lui rappelle combien sa propre vie est précieuse : « [c]e qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit ¹ ». L'enjeu de la narration est donc en partie existentiel, et il n'est pas anodin que chacun des conteurs des récits de la Copie soit confronté à sa propre mort ou mortalité : Victor se confie à Walton sur son lit de mort, Prendick frôle la mort plusieurs fois et devient le témoin de celle de Moreau, Kathy et ses amis clones sont déjà des morts en sursis dont la vie est hypothéquée pour prolonger celle de leurs receveurs d'organes. En préambule de son récit, Victor se présente comme un conteur mourant : « my fate is nearly fulfilled. I wait but for one event, and then I shall repose in peace » (F 18). Bien sûr, l'événement en question fait référence à l'ultime rencontre entre Victor et sa créature. Cependant, cet événement est bien moins significatif que la transmission du récit lui-même, qui correspond à la quasi intégralité du roman. Victor échoue d'ailleurs à détruire son monstre, mais il parvient à conter ses aventures à Walton – et, à travers lui, au lecteur. L'échéance de la mort est à la fois ce qui donne tout son poids au récit, mais, réciproquement, le récit permet de repousser l'ultime événement. Comme Schéhérazade,

¹ Walter Benjamin, « Le Conteur » [1936] dans *Oeuvres*, Paris : Gallimard, 2005, p. 139.

Victor ne peut pas mourir avant la fin de son histoire. Dans *The Island of Doctor Moreau*, Prendick survit à ses aventures. Cependant il n'est pas anodin d'apprendre qu'avant son retour à Londres, il a été présumé mort (M 5). Symboliquement, Prendick nous livre donc un récit d'outre tombe. Son histoire n'est pas tant une opportunité pour lui de repousser la mort que de la déjouer entièrement.

Le récit de Kathy a une tonalité particulièrement nostalgique. Comme le souligne Emily Horton, Hailsham est pour Kathy un lieu de réminiscence et non d'oppression. Le roman opère une reconstitution d'un souvenir et une tentative de pérennisation du lien affectif. Toute l'entreprise narrative de Kathy repose sur ce regard rétroactif qui convoque et immortalise le passé, ce qui contraste radicalement avec la labilité de l'instant présent. Ainsi lorsque la narratrice cherche à mettre fin à l'une de ses digressions et exhorte le lecteur à revenir au récit principal (« let me go back to Tommy », NLMG 18), on perçoit un élément de polysémie. Revenir à Tommy permet de faire de lui un revenant. Le récit se superpose à l'action de telle sorte que le simple fait d'évoquer Tommy par le récit le ramène à la vie ; il y a là un retour au passé qui s'effectue au détour de la narration. La spécificité de ce récit, de type hyper-mémoriel, est indissociable du personnage de Kathy lui-même. Tandis que Kathy se remémore son enfance aux côtés d'une Ruth mourante, il est évident que Ruth serait une narratrice radicalement différente : « Ruth said she could only vaguely remember the incident » (NLMG 198). Ainsi la nostalgie du récit est possible parce que Kathy fait jouer son propre attachement au passé dans sa narration. Les premières pages du roman sont l'occasion pour Kathy de réaffirmer son idéalisation du passé, et de la justifier. Le souvenir d'Hailsham apporte ainsi aux *donors*, et cela même par procuration pour ceux qui n'ont pas partagé l'enfance de Kathy, un plaisir nostalgique tel qu'il leur fait oublier la douleur subie : « [w]hat he wanted was not just to hear about Hailsham, but to *remember* Hailsham, just like it had been his own childhood » (NLMG 5). Non seulement le récit plaide pour une vision thérapeutique du souvenir mais il s'accompagne même d'une transmissibilité de l'expérience. Le lecteur implicite du roman, n'est donc pas simplement le récipiendaire passif du récit : il réactive la mémoire de Kathy. On trouve des moments de récit itératif qui agrègent une série de souvenirs du même ordre, et apportent ainsi une sortent de matérialité au souvenir fictif en démultipliant les détails, comme lorsque Kathy décrit les crises de colère de Tommy par oui-dire :

I saw a few of the incidents myself. But mostly I heard about them, and when I did, I quizzed people until I'd got a more or less full account. There were more temper tantrums, like the time Tommy was supposed to have heaved over two desks in Room 14, spilling all the contents on the floor, while the rest of the class, having escaped onto the landing, barricaded the door to stop him coming out. There was the time Mr. Christopher had had to pin back his arms to stop him attacking Reggie D. during football practice. Everyone could see, too, when the Senior 2 boys went on their fields run, Tommy was the only one without a running partner. He was a good runner, and would quickly open up ten, fifteen yards between him and the rest, maybe thinking this would disguise the fact that no one wanted to run with him. (NLMG 14-15)

Kathy brosse donc le portrait de l'enfance de Tommy en mobilisant non seulement des événements datés (« the time »), mais également des éléments de résumé afin d'apporter une psychologie au personnage, comme le manifeste l'emploi fréquentatif du verbe modal « would ». Les souvenirs convoqués ici sont déjà de seconde main, ce qui d'un côté trouble l'effet de réel d'une histoire dont la narratrice n'est pas la source sûre, mais qui d'un autre côté présente l'entreprise de la fiction comme une œuvre composite infinie, qui reposerait sur la mise en partage de la mémoire, pour donner en partie accès aux récits absents, comme celui de Tommy.

La nostalgie trahit surtout la fragilité ontologique du clone, décalé dans le temps par rapport à son modèle, qui le précède (il existe nécessairement avant sa Copie) et va lui survivre, quand les organes vitaux auront été prélevés. Les crises de colère de Tommy constituent une fois de plus ici l'envers du récit lisse de Kathy, gommant le paradoxe ontologique, ce que Mark Hunyadi appelle une « constitution originaire hétéronome de soi » (Hunyadi 79). Tout le roman est alors pris dans une sorte de tenaille temporelle, entre l'apathie du moment et l'inéluctable. Kathy a différé le plus longtemps possible le moment où Tommy et elle-même découvrent qu'il n'y aura pas, précisément, de possibilité de repousser l'échéance, d'obtenir un sursis, malgré la sincérité de leur attachement—ce moment qui fait implorer le récit, détruit l'espoir, mais reste cependant marqué au sceau de la résignation, puisque la rébellion est impossible. Le récit à retardement met le lecteur face à sa propre inertie, devant les interventions de transformation du corps qui gagnent nos sociétés.

b. Le genre à l'épreuve du temps

Il est donc logique que le récit de la Copie s'inscrive à son tour dans une double perspective générique et temporelle. D'une part, il emprunte au roman gothique ses préoccupations concernant le passé refoulé de l'espèce et de l'individu. D'autre part, il

partage avec le roman de science-fiction un certain regard tourné vers l'avenir. De plus, si la créature hante son créateur, l'hypotexte (*Frankenstein*) persiste comme présence spectrale au sein de ses hypertextes (*The Island of Doctor Moreau*, *Never Let Me Go*).

Le récit de la Copie occupe une place paradoxale dans le spectre du genre littéraire. Il s'apparente à ce que Sara Wasson et Emily Alder ont nommé, comme on l'a vu, « Gothic Science Fiction ». Il s'agit bien d'un récit gothique, hanté par une inquiétante étrangeté et par la peur d'une déliquescence identitaire, pourtant, contrairement au récit gothique traditionnel, ces romans ne réinvestissent pas le passé. Nul château, domaine féodal ou moine pervers dans ces récits, même si le laboratoire tient lieu d'espace labyrinthique. La Copie s'oriente vers l'avenir possible de l'humain, afin qu'il se prémunisse contre les possibles travers que pourrait induire une pratique déraisonnée de la science et de la technologie. Avec la littérature moderne, la quête d'immortalité ou de transubstantiation, motivée par une exégèse des récits christiques ou des alchimistes comme Paracelse ou Albertus Magnus – que mentionne Victor d'ailleurs lorsqu'il se présente à Walton –, cède en effet la place à une conscience de la génération, autrement dit, de la vie à venir, de ce qui n'est pas encore écrit mais toujours possible.

Comme le rappelle Roslynn D. Haynes, l'une des spécificités de Wells, ce qui justifie qu'on le considère comme l'un des pères fondateurs de la science-fiction, c'est sa perspective tournée vers l'avenir :

The broadest and ultimately the most far-reaching effect of his work was the introduction into literature of a new awareness of the future. This arose out of Wells's scientific consciousness and particularly out of his interest in evolutionary theory, which is essentially forward-looking and glances backwards only for comparison and reference. In this respect, his writing embodied a genuinely new set of assumptions, the literary correlatives of the new attitudes to science emerging early in the twentieth century. (Haynes 2)

À cet égard, l'intérêt de Wells pour la thèse darwinienne peut être considérée comme paradoxale, puisque cette dernière a suscité un débat intense au sujet des origines de l'homme. Pourtant Wells, en amateur de biologie, a bien conscience que la sélection naturelle est un mécanisme qui traverse le temps, et il s'intéresse à l'avenir hypothétique que laisse entrevoir l'évolution de l'homme : soit dans sa capacité à forger sa propre espèce et dédoubler le processus de l'évolution (*Moreau*), soit dans sa propre soumission aux règles de la sélection naturelle (*The Time Machine*).

En tant que littérature d'extrapolation techno-scientifique et d'uchronie, les romans de la Copie s'orientent bien vers un avenir inquiétant, signe de leur partielle technophobie. Ces

romans n'ont pas à proprement lieu dans l'avenir, mais plutôt dans un temps concomitant à celui de leur contexte de production. Cependant, ce qui est en jeu dans ces romans, c'est bien un processus d'anticipation des possibles dérives bioéthiques de la recherche scientifique. En ce sens, ces récits établissent un dialogue imaginaire entre le présent de leur production et un avenir fictif. Ils produisent ainsi un temps du contrefactuel ouvert à tous les possibles et toutes les expérimentations narratives et éthiques. Le péri-texte de *Never Let Me Go* présente le roman en le situant ainsi : « England, late 1990s ». Certes, on reconnaît cette Angleterre datée, avec notamment la présence métonymique des cassettes audio, qu'on n'utilise plus aujourd'hui. Les années 1990, on l'a vu, coïncident avec le gouvernement Blair et la banalisation d'un libéralisme partiellement hérité des années Thatcher. Pourtant, puisqu'en dépit de ce marquage historique les personnages principaux sont des clones vivant dans un monde où leur exploitation a été institutionnalisée, le récit s'inscrit dans l'uchronie. Le roman ayant été publié en 2005, il s'agit également de le localiser dans un passé proche, quasiment contemporain, et de prendre à partie le lectorat immédiat.

Ce récit à la fois historicisé et uchronique revêt lui-même un caractère labile ; il vise aussi à se métamorphoser, se décliner, se disséminer. Nous l'avons vu, il est traversé par un réseau hypertextuel ténu. Il est également amené à se répandre et se sédimenter sous des formes nouvelles. Non seulement le roman de la Copie suscite une riche production intertextuelle, mais il est également l'objet d'une importante transmédialité. Le corpus doit donc s'envisager sur le temps long de la transposition, du dialogue multiple avec d'autres modalités de représentation, de l'archive filmique. Les trois romans du corpus ont tous été adaptés au cinéma, ce qui pose la question de l'originalité d'une œuvre sous un autre angle : comment parler de réécriture lorsqu'on transpose un récit littéraire dans un langage médiatique différent, et qu'il faut inventer ? Inversement, ne faut-il pas considérer le rôle primordial qu'ont joué le théâtre et le cinéma pour faire accéder *Frankenstein* à une si grande postérité ?

The Island of Doctor Moreau a fait l'objet de trois adaptations cinématographiques notables, qui opèrent toutes un déplacement de l'œuvre dans un paysage cinématographique américain, et chacune à l'image du contexte socio-culturel de leur date de production. *Island*

of *Lost Souls*¹, réalisé en 1932 pendant l'âge d'or d'Hollywood, joue avec des techniques cinématographiques inspirées du cinéma expressionniste allemand et offre un témoignage audiovisuel de la fracture raciale de la société américain (Prendick, rebaptisé « Parker » s'exclame en arrivant sur l'île : « strange looking niggers you have here »). Le film de Don Taylor², avec Burt Lancaster dans le rôle de Moreau, est beaucoup plus timoré, à la fois dans sa technique par rapport au film précédent, et dans sa narration, par rapport au roman original : c'est que la menace que met en scène le film, quelques années avec les événements de 1968, est moins celle du trouble identitaire que de la révolution sexuelle. Dans ces deux premiers films, les réalisateurs américains ajoutent une *Beast Person* féminine, toujours du côté de l'exotisation sexuelle. Lota, dans le premier film, simplement vêtue d'un bikini, nous rappelle les efforts qui ont été menés pour le développement touristique d'Hawaï dans les années d'entre-deux-guerres (une trentaine d'année après l'annexion de cette île du Pacifique par les États-Unis). Maria, personnage plus conservateur (et plus habillé), a des airs amérindiens. Son animalité domestiquée est symbolisée à l'écran par le serval, ce félin qu'elle promène en laisse au début du film. Elle voit sa fonction réduite à celle de partenaire romantique potentiel (*love interest*), et faire-valoir du héros (rebaptisé « Andrew » cette fois-ci), retour de bâton symbolique de la tradition hollywoodienne après le mouvement d'émancipation des femmes dans les années 1970. Le film de Richard Stanley, et achevé par John Frankenheimer en 1996³, est une création saugrenue, issu de circonstances de production et de tournage désastreuses malgré un casting impressionnant, avec David Thewlis dans le rôle d'Edward, Val Kilmer dans celui de Montgomery et surtout un très excentrique docteur Moreau incarné par Marlon Brando⁴. L'équipage asiatique du début du film et le cadre de la jungle luxuriante évoquent l'enfer de la guerre du Vietnam⁵, mais l'utilisation que fait Moreau des injections biochimiques déplace l'horreur de la violence sur le plan biologique.

¹ Earle C. Kenton (réal), *The Island of Lost Souls*, 1932, États-Unis : Paramount Pictures.

² Don Taylor (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1977, États-Unis : American International Pictures.

³ John Frankenheimer (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1996, États-Unis : Newline Cinema.

⁴ Le documentaire de David Gregory *Lost Soul* retrace les étapes de production du film depuis la vision grotesque de Stanley jusqu'au conflit entre Frankenheimer et l'équipe originale, en passant par la récalcitrance excentrique de Marlon Brando, dont la fille, Cheyenne, venait de se suicider au moment du tournage (David Gregory (réal), *Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau*, 2014, États-Unis : Severin Films.

⁵ Le générique du film, avec sa superposition de plans de couchers de soleil et de cioux orageux, rappellent d'ailleurs le film *Apocalypse Now*, largement inspiré du roman de Conrad, *Heart of Darkness*.



Fig. 17 : Les affiches des trois adaptations de *The Island of Doctor Moreau*, par Earle Kenton (1932), Don Taylor (1977) et Richard Stanley et John Frankenheimer (1996).

À l’opposé de ces blockbusters sans succès du cinéma américain, l’adaptation cinématographique de *Never Let Me Go*¹, production britannique qui reste fidèle au roman de Kazuo Ishiguro, est une œuvre humble et intimiste. La voix de Carey Mulligan, qui joue le rôle principal de Kathy, accompagne le spectateur tout le long du film.



Fig. 18 : Carey Mulligan dans la scène d’ouverture de *Never Let Me Go*, du réalisateur Mark Romanek (2010).

Dès la première séquence, celui-ci est pourtant symboliquement séparé d’elle par un jeu de focalisation qui place la vitre de la salle d’opération entre l’actrice et la caméra. Le ton

¹ Mark Romanek (réal), *Never Let Me Go*, 2010, Royaume-Uni et États-Unis : Twentieth Century Fox.

nostalgique du récit est transposé à l'écran par des choix d'étalonnage (l'intensité des couleurs est atténuée et la palette de l'image est dominée par des teintes brunes, grises, kaki et bordeaux) et une bande-son émouvante portée par la musique de Rachel Portman. Si *Never Let Me Go* a eu une réception critique plutôt positive, son échec commercial en fait un film mineur. En somme, des trois romans du corpus, le seul qui a eu une véritable postérité cinématographique est bien entendu le roman de Mary Shelley.

Frankenstein a presque immédiatement été transposé au théâtre, comme le rappellent Jean-Jacques Lecercle et d'autres critiques. L'œuvre a continuellement inspiré de multiples artistes, qui ont favorisé sa transition vers de nouvelles formes d'expression. Elle est ainsi passée des planches aux projecteurs au vingtième siècle. Ce récit s'immisce également dans les jeux vidéo ou les bandes dessinées au vingt-et-unième siècle. Pour Jean-Jacques Lecercle, le roman de Mary Shelley est un chef-d'œuvre de sédimentation. Il se réapproprie les textes qui l'ont précédé tout en semant de nouvelles graines que les héritiers du roman ont cultivé dans de multiples directions.

Albert Lavalley¹ a remarqué que les adaptations filmiques de *Frankenstein* tendent à exacerber le caractère conservateur du récit, le réduisant souvent à un avertissement moral (*cautionary tale*) et manichéen. Il note également que les adaptations dramatiques et cinématographiques du roman tendent à privilégier le personnage de la créature, immortalisée par des acteurs à la performance mémorable : Boris Karloff, Christopher Lee, etc. Cette tendance s'observe depuis la toute première mise en scène, dans *Presumption ; or the Fate of Frankenstein* (1823), mise en scène en 1823 par Richard Brinsley Peake, et où l'acteur le plus notoire, Thomas Potter Cooke a endossé le rôle du monstre, comme le rappelle Gilles Ménégaldo : « [l]e monstre est privé de l'usage de la parole, et son rôle se réduit à celui d'une machine à faire peur et à assassiner ; mais, par ailleurs, c'est lui qui occupe, en tant qu'objet spectaculaire, le devant de la scène, reléguant son créateur au second plan ² ».

¹ Albert Lavalley, « The Stage and Film Children of Frankenstein: A Survey » in *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, p. 243-290.

² Gilles Ménégaldo, « Le Monstre court toujours... », in Gilles Ménégaldo (dir.), *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998, p. 30.

Le film de James Whale des studios Universal (1931)¹ s'inspire largement des adaptations dramatiques du siècle précédent. En réalité, *Presumption, or the Fate of Frankenstein* comporte déjà un certain nombre d'éléments qui deviendront iconiques par la suite. Ainsi certains personnages apportent des éléments de *comic relief* dans le récit, comme le personnage de Fritz (qui sera ensuite rebaptisé « Igor » dans des versions ultérieures). La créature quant à elle, reste muette, et devient véritablement un monstre. Les premiers plans ne montrent l'acteur que de dos ou à contre-jour, pour préserver le suspens et le choc visuel : « [I]a masse physique du monstre qu'on devine gigantesque remplit totalement le cadre et présente un caractère indifférencié, amorphe, inquiétant ». (Ménégaldo 36) Enfin, l'arc narratif de Walton est supprimé. James Whale mêle ces éléments narratifs à une esthétique expressionniste inspirée de cinéastes allemands comme Fritz Lang ou F.W. Murnau, ou de tableaux : « [I]e très beau plan [montrant Elizabeth] étendue sur le lit, en robe blanche, la tête renversée, doit beaucoup à Mary Shelley, mais aussi au tableau de Füssli, *Le Cauchemar* » (Ménégaldo 34).



Fig. 19 : Johann Heinrich, Füssli, *Le cauchemar*, 1781, huile sur toile, 101 x 128 cm, Detroit Institute of Arts.

Dans le film de Whale, le récit est simplifié, mais ne devient pas complètement manichéen. Ainsi que le note Jean-Jacques Lecercle, le monstre, qui a perdu l'usage du langage et la maîtrise de la culture, est certes au premier abord déshumanisé ; mais il est

¹ James Whale (réal), *Frankenstein*, 1931, États-Unis : Universal Pictures. Le film de la Universal n'est pas la première adaptation du roman, déjà porté à l'écran en 1910 et 1915, mais c'est la première à avoir eu un véritable succès populaire et avoir si clairement marqué l'histoire du cinéma.

également présenté comme un être innocent, injustement persécuté, et qui tue par ignorance ou pour se protéger. Le film comporte notamment une scène où le monstre sympathise avec une petite fille. Cette dernière, elle-même innocente, n'a pas de préjugés à son égard, et joue avec lui à lancer des fleurs dans un fleuve ; mais la créature, inconsciente de son geste, finit par noyer l'enfant en la jetant à l'eau à son tour.



Fig. 20 : La scène du monstre et de l'enfant dans le *Frankenstein* de James Whale (1931).

Le film de Whale efface aussi les enjeux domestiques du récit de Mary Shelley : « Au lieu d'une identification personnelle et familiale, le spectateur se voit offrir une identification collective, au 'on' et non au 'fils-père' » (Lecerle 1988, 115). À cet égard, le topos du lieu clos, et son association au thème du secret, cède la place à un sujet de société abordant la question de l'exclusion sociale et du préjugé. La foule, complètement absente du roman original, devient un personnage à part entière dans le film, ravivant le souvenir prégnant de la révolution d'octobre.

Les adaptations des années 1950 et 1960 de Terence Fisher¹ s'émancipent radicalement du roman de Mary Shelley et participent au triomphe sanglant de la Hammer, qui transforme le personnage de Frankenstein en un savant fou meurtrier et sans scrupule. Les autres adaptations visuelles du roman se plient au double exercice de rendre justice aux thèmes les plus universels du récit, tout en relisant l'œuvre sous le prisme des préoccupations qui leur

¹ La série commence en 1957 avec *The Curse of Frankenstein* : Terence Fisher (réal), *The Curse of Frankenstein*, 1957, États-Unis : Hammer Films.

sont contemporaines. Ainsi le *Flesh for Frankenstein* de Morrissey¹ ou le *Rocky Horror Picture Show*² de Jim Sharman (qui invite depuis 1975 les spectateurs à chanter et participer au spectacle), détournent le récit à l'heure de la révolution sexuelle. Le parodique *Young Frankenstein* de Mel Brooks³ semble faire basculer le récit vers le cliché éculé, recyclé pour le plaisir. Mais en 1994, l'adaptation de Kenneth Branagh⁴, quoique grandiloquente, réintroduit le cadre polaire et grâce à Robert de Niro, redonne au monstre, couturé à outrance de cicatrices mais émancipé du modèle géométrique à la Boris Karloff, une dimension déchirante : la scène de création, avec Victor torse nu dans une salle des machines, « met aussi l'accent sur la relation avec la créature, nue et maladroite, que Victor étreint à bras-le-corps pour le soutenir » (Ménégaldo 56). Enfin, c'est au théâtre, au Royal National Theatre de Londres, qu'en 2011 la mise en scène de Danny Boyle lui redonne ses lettres de noblesse, en explorant la porosité identitaire et le transhumanisme ; ainsi, les deux acteurs principaux (Benedict Cumberbatch et Jonny Lee Miller) échangeaient d'une représentation à l'autre le rôle de la créature et du créateur. Plus que toutes les autres, cette mise en scène crée un va-et-vient, un battement réversible, un spasme temporel. Le spectateur était invité à voir les deux représentations et à faire table rase de tout *a priori*, ce qui éclairait la dimension de la naissance d'un jour nouveau, et déjouait l'impasse de la projection (les attentes du créateur, comme celles du public). Or c'est bien la notion de table rase qui se trouve au cœur du récit.

2. Produits de la mémoire

Les romans de la Copie élaborent une fable de l'acquisition de l'expérience et du processus mémoriel. Ils rejouent à l'échelle individuelle le récit de la société dans son ensemble. La créature, détachée de la parenté humaine, incarne l'expérience de la table rase, entre croissance physiologique accélérée et individualité marginalisée. En tant que fable d'une *tabula rasa*, elle est dépositaire de la volonté humaine de s'émanciper du passé, comme si l'on pouvait faire advenir un être neuf en construisant des normes *ex nihilo*.

¹ Paul Morrissey (réal), *Flesh for Frankenstein*, 1974, États-Unis, Italie et France : Compagnia Cinematografica Champion.

² Jim Sharman (réal), *The Rocky Horror Picture Show*, 1975, États-Unis : Twentieth Century Fox.

³ Mel Brooks (réal), *Young Frankenstein*, 1974, États-Unis : Twentieth Century Fox.

⁴ Kenneth Branagh (réal), *Frankenstein*, 1994, États-Unis : TriStar Pictures.

L'éveil de la conscience, la façon dont le sujet advient et se construit, est un phénomène qui fascine particulièrement les philosophes du dix-huitième siècle et les auteurs du dix-neuvième siècle, comme le rappelle Gillian Beer. C'est un processus invisible qui ne peut être compris que rétrospectivement, et exige donc d'être mis en récit pour être compris, ce qui explique le goût des romanciers du dix-neuvième siècle pour les récits de formation ou *Bildungsromane*, de *Jane Eyre* à *Great Expectations*. Gillian Beer souligne l'ambivalence du phénomène de la croissance, qui est à la fois une expérience banale car universellement partagée, et mystérieuse, car indissociable d'une forme d'amnésie dans laquelle nous vivons au présent et oublions les expériences et les affects de notre jeunesse. Le choix narratif des romans étudiés joue précisément sur cette dichotomie de la banalité et du mystère que représente le temps vécu. Cet effet est particulièrement sensible dans *Never Let Me Go*, où Kathy partage avec son lecteur, grâce à son récit autodiégétique et intime, des tranches de vie ordinaires – des souvenirs d'école, des histoires d'amour et de jalousie, une quête existentielle – tandis que par un jeu d'intrusions narratives, elle projette sur les souvenirs narrés l'ombre de son avenir et tente de lier les différentes facettes de son existence par le geste mnésique qu'est le récit lui-même.

Le rôle central de l'expérience et de la mémoire personnelle dans le comportement de l'individu est presque illustré sous la forme d'une fable dans *Frankenstein*. On peut concevoir la temporalité vécue par la créature, qui naît à l'âge adulte, comme une forme d'ellipse. La description par la créature de sa propre naissance relève de la description d'une série, ou plutôt d'une confusion, de perceptions :

It is with considerable difficulty that I remember the original æra of my being: all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt, at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses. (F 70)

L'acquisition de l'expérience n'est donc pas quelque chose d'inné selon le roman, mais au contraire, l'intellect se forme par surimpressions de sensations. Cette approche empirique, fondant la raison sur l'expérience plutôt que le contraire, évoque clairement la philosophie de John Locke, qu'embrassait William Godwin. Jean-Jacques Lecercle qualifie pour cette raison cet épisode du roman de « chimère lockéenne », en considérant que la fonction du monstre est « d'être cette conscience première de l'enfant, qu'aucune anamnèse ne peut retrouver » (Lecercle 1988, 34). Pour soutenir son argumentaire fondé sur l'expérience sensorielle, John Locke propose en effet à son lecteur, dans le deuxième volume de son *Essay Concerning*

Human Understanding, une expérience de pensée consistant à se représenter un esprit totalement vierge, « [I]et us then suppose the Mind to be, as we say, white Paper, void of all Characters, without any *Ideas*; How comes it to be furnished ? » (Locke 104). Il se demande ce qu'il se produirait si on l'exposait à des stimulations extérieures ou si, au contraire, on le laissait procéder à des raisonnements internes. Il en conclut – contre Descartes et sa thèse rationaliste – que la première opération d'intellection consiste en des idées simples qui nécessitent le contact perceptif avec le monde extérieur, et qu'à cet égard le raisonnement permet une complexification secondaire de ces connaissances. Le personnage de la créature rend possible un exercice de fiction extraordinaire, celui de l'acquisition première de l'expérience par un être déjà apte à se souvenir, et donc à narrer, ce que tout nourrisson ne peut qu'oublier. Mûrir, selon le récit de la créature, c'est donc apprendre à distinguer ses propres sensations, à explorer le monde puis à discerner le jeu de causalité selon lequel un enchaînement d'événements produit certains effets. L'exemple prototypique que soulève la créature est celui de la découverte du feu :

One day, when I was oppressed by cold, I found a fire which had been left by some wandering beggars, and was overcome with delight at the warmth I experienced from it. In my joy I thrust my hand into the live embers, but quickly drew it out again with a cry of pain. How strange, I thought, that the same cause should produce such opposite effects! I examined the materials of the fire, and to my joy found it to be composed of wood. I quickly collected some branches; but they were wet, and would not burn. I was pained at this, and sat still watching the operation of the fire. The wet wood which I had placed near the heat dried, and itself became inflamed. I reflected on this; and, by touching the various branches, I discovered the cause, and busied myself in collecting a great quantity of wood, that I might dry it, and have a plentiful supply of fire. (F 71)

Dans ce passage, la créature décrit une chaîne d'événements qui deviennent constitutifs d'un savoir. Cette chaîne débute par des émotions, qui sont précisément motrices de ce qui suit : le plaisir et la joie d'abord. Puis, en cherchant à toucher le feu, c'est-à-dire en cherchant à connaître ce phénomène par d'autres interactions perceptives, le monstre se brûle. Il se place en observateur et poursuit alors ses expériences sensorielles, et ce n'est que dans un second temps qu'il est apte à raisonner, c'est-à-dire à procéder par induction pour comprendre les causes naturelles à l'œuvre. La créature poursuit à la lettre le script lockéen où les idées simples s'acquièrent par les sens et les idées complexes par le raisonnement. C'est donc par sa propre expérience, détachée de tout enseignement, que la créature se forme elle-même. Elle en vient ainsi à comprendre les mécanismes de la nature ou à apprendre à parler. La croissance de la créature est accélérée, car elle a déjà sa forme adulte à la naissance, et

explore sous forme fictive et expérimentale la théorie de la table rase. On rejoint ici le débat de l'enfant sauvage, qui s'inscrit dans une réflexion sur les modalités de la connaissance (empirisme contre rationalisme), et sur les origines du mal (inné contre acquis).

Le récit de la créature reprend donc le récit empiriste selon lequel c'est par l'expérience que l'homme acquiert l'intelligence, mais aussi le récit rousseauiste ou romantique de la nature bienveillante et des perversions de la société. Ainsi, la créature décrit son environnement naturel en des termes mélioratifs : elle admire la beauté de la lune, les ressources de la forêt, et le chant des oiseaux (F 70-71). À l'inverse, son récit consiste en une démonstration qui vise à prouver que seuls les mauvais traitements des hommes l'ont poussée au crime : « I am malicious because I am miserable » (F 102). Rejetée par Félix à cause de son apparence physique en dépit des services rendus à cette famille, la créature reçoit ensuite un coup de fusil pour avoir sauvé une jeune fille de la noyade (F 99). Cette double répudiation opère non seulement une rupture dans son comportement — elle assassine ensuite William — mais également dans son discours, soudain ironique et hyperbolique, comme le manifeste l'emploi antiphrastique du mot « reward » dans la phrase suivante, dans laquelle la créature décrit sa métamorphose en monstre : « this was then the reward of my benevolence! I had saved a human being from destruction, and, as a recompence, I now writhed under the miserable pain of a wound, which shattered the flesh and bone » (F 99).

L'introduction de *The Island of Doctor Moreau* concilie de façon ironique la fable lockéenne de la *tabula rasa* et le mythe d'une nature bienveillante en mentionnant le nom présumé de l'île de Moreau, « Noble's Isle » (M 5), qui n'est pas sans rappeler le mythe du bon sauvage (« noble savage »). Les dernières pages du roman reviennent d'ailleurs sur la notion rousseauiste que la société pervertit l'homme, qui est naturellement bon. Cependant, il existe une différence radicale entre la fable d'une nature pré-civile chez Rousseau et le roman de Wells. Il s'agit bien sûr de la détermination post-darwinienne du récit. La nature chez Wells n'est pas bienveillante, mais plutôt amoral et récalcitrante à toute entreprise de civilisation. L'homme chez Wells n'est ni bon ni mauvais mais aux prises avec des instincts animaux qu'il réprime. Dans un monde où l'humain est bestial, la violence ne saurait être éradiquée. Le roman laisse peu de place à la possibilité d'une formation morale. Ainsi que le défend Moreau, la bonté ne saurait être enseignée, et elle n'est pas non plus acquise : « [v]ery much indeed of what we call moral education, he said, is such an artificial modification and perversion of instinct; pugnacity is trained into courageous self-sacrifice, and suppressed sexuality into religious emotion » (M 73). On retrouve là l'argument de l'origine historique et contre-nature du bien commun, déjà formulé par Nietzsche en 1887 dans sa *Généalogie de la*

morale. Cette défense dans la bouche de Moreau d'un élan de vie naturel s'avère ironique, car c'est le retour au comportement pré-social de l'Homme Puma qui cause la perte du scientifique.

Le rôle de la mémoire dans l'identité – et même l'ontologie – humaine est si crucial qu'une partie du traitement que Moreau inflige à ses créatures repose sur la manipulation de l'esprit, l'hypnose. Au-delà du rôle que joue la mémoire dans la formation de l'individu par l'expérience, elle est également la condition de possibilité de la culture. Par la technique, l'homme a développé des outils collectifs pour transmettre ses expériences. On retrouve ce thème de la transmission de l'expérience par la technique dans *Frankenstein*, et notamment par le recours aux techniques toutes littéraires que sont la lecture et l'écriture. C'est en consultant les œuvres de Volney, Plutarque, Goethe et Milton que la créature accède à tout un pan de l'histoire culturelle humaine. Tandis que la culture est un outil mémoriel qui permet de conserver le savoir passé collectif, l'imagination est tournée vers l'avenir. Wells souligne lui aussi le rôle prépondérant de la lecture dans son roman futuriste satirique *The Food of the Gods*¹, dans lequel Redwood, inventeur d'un breuvage favorisant le gigantisme, prend l'initiative de tester sa trouvaille sur son propre fils. Il envisage donc l'émergence d'une nouvelle forme d'humanité tout en s'interrogeant sur les compétences qu'il souhaite lui transmettre. La lecture est pour Redwood, le meilleur moyen de cultiver l'imagination. Le gigantisme symbolise dans ce roman le changement irrévocable qui accompagne la croissance intellectuelle. À cet égard, le discours passionné de Redwood-fils en faveur d'une conversion généralisée des humains en géants (et contre l'alternative de leur extermination) est en réalité un constat de l'inévitabilité de l'évolution :

For greatness is abroad, not only in us, not only in the Food, but in the purpose of all things! It is in the nature of all things, it is part of space and time. To grow and still to grow, from first to last that is Being, that is the law of life. What other law can there be? (*Food of the Gods* 206)

Le savoir, vis-à-vis duquel on ne peut faire marche arrière, doit être diffusé au plus grand nombre plutôt qu'être réservé à une élite privilégiée par sa naissance. Dans *The Island of Dr Moreau*, les *Beast People* sont dépourvus de culture livresque, contrairement à la créature de Frankenstein ou à Kathy et ses amis. C'est le choix même de la forme narrative et romanesque qui encourage une pratique transdiégétique de l'imagination, autrement dit un glissement temporel dans le domaine de l'hypothétique.

¹ H. G Wells, *The Food of the Gods* [1904], Londres : Gollancz, 2017.

Never Let Me Go assigne à la mémoire le rôle de fondement identitaire car elle renforce les liens intersubjectifs qui permettent à l'individu d'exister. Le lien affectif que dépeint Kathy est indissociable du souvenir partagé. C'est l'effort de mémoire et la reconstruction du souvenir qui réactualisent l'amitié :

[T]he instant I saw [Ruth] again, at that recovery centre in Dover, all our differences—while they didn't exactly vanish—seemed not nearly as important as all the other things: like the fact that we'd grown up together at Hailsham, the fact that we knew and remembered things no one else did. (NLMG 4)

Le souvenir joue donc un rôle performatif dans la relation intime. Par conséquent, les moments passés ont inévitablement un effet de ricochet sur la suite des événements. L'intrication des différents moments de la vie de la narratrice justifie qu'elle s'apesantisse si longuement sur le récit de son enfance.

L'écart temporel entre Kathy en tant que Je-Narrant et Kathy en tant que Je-Narré, pose plus avant la question de l'identité. La narratrice mentionne par exemple que les expériences de deuil qu'elle a vécues ont altéré sa personnalité : « I was never the sort of kid who brooded over things for hours on end. I've got that way a bit these days, but that's the work I do and the long hours of quiet when I'm driving across these empty fields » (NLMG 57). Grandir ou changer, c'est alors comme se dédoubler, devenir une copie de soi. Comme dans la relation entre le clone et son modèle génétique, il ne saurait y avoir d'original dans ces deux versions alternatives du même. Il y a dans l'identité quelque chose qui relève de la parabole du bateau de Thésée : quoique toutes les pièces du navire soient différentes et que matériellement il n'y ait rien de semblable entre le vaisseau des premiers et des derniers jours, il s'agit encore du même vaisseau. La question du temps et de l'expérience interroge le concept d'individualité. Si la *tabula rasa* permet d'explorer le processus graduel, mémoriel de l'individuation, la Copie est aussi créée pour faire table rase des failles de l'humain ou de l'animal, et instituer un nouvel ordre, et une temporalité neuve, régénérée ; en cela la Copie permet pour ainsi dire de vivre à crédit, même si elle risque toujours, à son tour, de mettre en péril le monde tel qu'il existe, puisqu'elle pourrait à son tour le faire disparaître.

3. Vie à crédit

On retrouve dans la Copie les deux pôles de l'inhumain théorisés par Jean-François Lyotard : l'infra-humain de la bestialité pré-verbale de la créature de Frankenstein à sa

naissance et des hommes-bêtes bégayantes de Moreau, ou simplement la corporéité brute à laquelle toutes les créatures des romans du corpus sont réduites ; mais aussi le supra-humain de la mise en réserve du temps que représente la Copie elle-même. La Copie est censée permettre en effet à l'humain de déjouer la mort en perçant les secrets de la vie, en vue de la prolonger. Le clone incarne ainsi un gain de temps de vie pour l'humain original, puisqu'il lui permet de dépenser librement son temps, en disposant d'une réserve supplémentaire. On recourt déjà, aujourd'hui, au clonage et à la culture des cellules-souches d'embryons pour lutter, par exemple, contre les maladies d'Alzheimer ou de Parkinson. Dans un précipité temporel, l'encodage génétique de la cellule embryonnaire vient contrecarrer le vieillissement. On archive ainsi la vie, à partir d'embryons voués à l'avortement. Pour Mark Hunyadi, cette « production d'embryons à des fins thérapeutiques », par clonage ou autre méthode, demande de repenser où on place le curseur de l'humain : même si un embryon animal ne fera pas l'affaire, on ne concède pas pour autant à l'embryon le statut d'humain (Hunyadi 139). Chez Ishiguro, qui extrapole un peu, le processus de la Copie passe de la cellule de l'embryon à l'être humain tout entier, et cette opération d'archivage fait désormais simplement partie du fonctionnement du capitalisme. Le corps de la créature devient un signe consommable et échangeable, soumis aux lois d'un marché implicite : pour le scientifique, il s'agit d'un échange de savoirs, pour l'humain malade, d'une capitalisation des organes de rechange du clone. Le corps de la créature est soumis à une logique d'investissement sur l'avenir ; sa valeur est également dévaluée dès l'instant où il ne permet plus de produire de richesses, de chair vive et en bonne santé.

Norbert Wiener, le père de la cybernétique, définit ainsi l'information :

Information est un nom pour désigner le contenu de ce qui est échangé avec le monde extérieur à mesure que nous nous y adaptions et que nous lui appliquons les résultats de notre adaptation. Le processus consistant à recevoir et à utiliser l'information est le processus que nous suivons pour nous adapter aux contingences du milieu ambiant et vivre efficacement dans ce milieu [...].¹

Ce processus d'échange décrit par Wiener exige la mise en mémoire de telles informations. La condition technique de l'homme repose donc sur une mise en réserve, un archivage des données, qu'il s'agisse du musée ou de l'informatique, du passé personnel ou collectif, du souvenir ou des finances. En ce sens, l'humain transforme son expérience du temps, substituant à l'expérience immédiate ou à l'instinct, le temps du différer. Cette qualité

¹ Norbert Wiener, *Cybernétique et Société*, Paris : Edition des Deux Rives, 1952, p. 161.

de l'expérience humaine, Lyotard la nomme « l'inhumain ». Le philosophe place l'origine de nos aspirations techniques dans notre prise de conscience de la mort à venir du soleil. Selon lui, nous sommes mus par un désir d'échapper à notre condition terrestre afin de survivre à la catastrophe solaire. Il interroge alors ce qui en nous est animé par cette angoisse stellaire :

Ce n'est pas le désir humain de connaître et de transformer la réalité qui meut la technoscience, mais une circonstance cosmique. Seulement voilà : la complexité de cette intelligence excède celle des systèmes logiques les plus sophistiqués, elle est d'une autre nature. Le corps humain, comme ensemble matériel, gêne la séparabilité de cette intelligence, son exil, et donc sa survie. Mais le corps, phénoménologique, mortel, percevant, est en même temps le seul analogon disponible pour penser une certaine complexité de la pensée [...]. (Lyotard 13)

Lyotard présente donc la technique humaine comme un système régulateur, un langage symbolique arbitraire qui permet à l'homme de se penser lui-même et ainsi de se réguler par cette aptitude à la métacognition, autant que par ses interventions sur le monde alentour. Selon la définition de Lyotard, la technique¹ traverse l'homme, qui n'est plus maître de ses actions mais devient un simple véhicule informationnel. Tandis que l'ouverture de l'humain aux possibles, son indétermination, est précisément ce qui le rend humain, le système institutionnel et technique qu'il a créé pour se préserver le surdétermine, et le prive de son humanité. La technique opère par filtrage, rétention et traitement de l'information, par archivage. Le temps devient alors un facteur de complexité de détermination matérielle : plus une technique est apte à repousser la consommation d'une information afin d'en retirer un maximum de bénéfices à un instant T, plus elle est complexe. En l'homme, cet ajustement optimal à l'environnement par l'archivage est rendu possible par la mémoire, qu'elle soit cognitive ou numérique. La technique des banques de données complexifie cette mémoire humaine puisque nous ne contentons plus d'agir en vue de la satisfaction de nos désirs individuels, nous cherchons également à nous assurer une garantie d'existence collective dans le temps. Cette complexification mémorielle repose sur une synthèse hégélienne du temps : anticiper l'avenir est un moyen de se prémunir contre les événements inconnus, de parer aux éventuels accidents qui pourraient, ou non, surgir. Il s'agit donc d'un processus temporel d'échange : on redouble d'énergie au présent afin de prendre de l'avance sur le coût à venir de la vie, et donc de tenter d'obtenir à tout prix la garantie de survivre aux aléas de l'existence, quand bien même rien ne peut nous prémunir de l'incertitude de l'avenir, ou nous préserver

¹ Lyotard propose également cette seconde définition de la technologie : « artefact qui permet à ses usagers de stocker plus d'informations, de renforcer leur compétence et d'optimiser leurs performances » (Lyotard 66).

de la mort. On peut nommer « capital » cette thésaurisation du travail, et donc du temps. L'argument de Lyotard consiste à dire que ce que nous cherchons à faire perdurer lorsque nous sommes animés par des ambitions de productivité ou de rentabilité, ce n'est pas notre expérience humaine mais, au contraire, l'inhumain, cette archive qui nous traverse. Nous aspirons ainsi à la sécurité de nos personnes et de notre espèce mais surtout d'une intelligence qui nous transcende. En visant l'extension technique de la mémoire et l'optimisation de sa relation à son environnement, l'humain voit son aspiration à la sécurité se superposer au désir d'être, à son élan vital. Donna Haraway qualifie cette transition historique d'« informatique de la domination » (*informatics of domination*) : « [w]e are living through a movement from an organic, industrial society to a polymorphous, information system ¹ ».

Le roman de Kazuo Ishiguro est une fable inspirée de cette entreprise de capitalisation de la vie. Les clones sont instrumentalisés, leur vie raccourcie, afin d'allonger la durée de vie des autres humains. Les clones permettent d'archiver la vitalité humaine, puisqu'ils obéissent à des règles sanitaires strictes pendant toute leur jeunesse, avant que leurs organes ne soient pillés pour des greffes. Ils sont une forme d'investissement, de garantie, sur l'avenir. L'exemple du tabagisme précédemment cité en témoigne, avec cette structure discursive d'opposition entre « me » et « you », qui révèle le double standard qui condamne les clones au statut de victimes sacrificielles du restant de l'humanité, puisque celle-ci les considère comme des corps de rechange : « [b]ut what you must understand is that for you, all of you, it's much, much worse to smoke than it ever was for me » (NLMG 68). Parce que le corps des clones leur est aliéné, ils n'en sont plus maîtres et sont tenus de les préserver dans une condition optimale. Comme on l'a vu, confrontés à cette condition mortelle, Kathy et Tommy cherchent une issue et veulent obtenir un moratoire ou sursis (« deferral ») pour différer le temps de leur mort. Cette première rébellion n'est qu'une autre forme de soumission puisqu'un éventuel délai ne pourrait être accordé que dans le cadre de ce système qui fait loi et ne remettrait donc aucunement en cause le principe même de l'exploitation des clones. Pour le dire en des termes derridiens, la temporisation permet d'entretenir par le simulacre le désir de survivre, sans toutefois permettre son accomplissement : « [d]ifférer en ce sens, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du « désir » ou

¹ Donna Jeanne Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, Londres : Free Association Books, 1991, p. 161.

de la « volonté », l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet ¹»². On apprend d'ailleurs que la rumeur selon laquelle un tel sursis pourrait être obtenu est apparue plusieurs fois dans le passé, et les protagonistes eux-mêmes entretiennent cette légende, qui leur a été transmise par les vétérans. Cette transmission de l'information par bouche à oreille suit bien le chemin de l'inhumain ou du capital, puisqu'elle détourne Kathy et Tommy du moment présent et d'une réflexion plus globale sur leur condition de clones.

On retrouve dans d'autres romans de science-fiction ce thème de la Copie comme mise en réserve, sauvegarde vitale. Michael Marshall Smith nomme son roman *Spare* car c'est bien ce type de récit qu'il met en scène. Contrairement à Ishiguro, qui veille à rester allusif et dont le récit elliptique exclut entièrement la présence des receveurs d'organes, Smith mentionne très explicitement un processus de remplacement, d'autant plus frappant que le receveur pille les organes de son propre clone :

Jenny's twin had been involved in a fire, and had internal injuries together with third-degree burns over eighty-five per cent of her body. Jenny would not have survived the operation. They were going to use her up in one go; were, in short, intending to skin and gut her. ³

Tandis que le clonage à des fins de pillage d'organes est le sujet principal de *Spare*, il n'est que l'une des multiples horreurs qui habitent *Oryx and Crake*. Dans ce roman de Margaret Atwood, le père de Jimmy, le narrateur, travaille dans le domaine de la recherche et du développement. L'un des projets principaux de son entreprise, OrganInc Farms, repose sur le clonage de cochons génétiquement modifiés à des fins d'exploitation médicale :

The pigeon organs could be customized, using cells from individual human donors, and the organs were frozen until needed. It was much cheaper than getting yourself clones 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. ⁴

Atwood déploie ainsi, au détour d'une phrase, le thème du pillage d'organes dans trois variations tout aussi ignobles les unes que les autres. Notons que ces deux romans, comme celui d'Ishiguro, mettent en évidence la déshumanisation qui entre en jeu dans le pillage d'organes. C'est particulièrement flagrant dans ce passage de *Oryx and Crake* où l'on

¹ Jacques Derrida, *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968, p. 46.

² Bien sûr Derrida se préoccupe de considérations sémiotiques mais ce détour par l'argument psychologique permet aussi de comprendre la démarche existentielle des clones de Kazuo Ishiguro.

³ Michael Marshall Smith, *Spare*, Londres : HarperCollins, 1997, p. 56.

⁴ Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Londres : Virago Press, 2013, p. 27.

constate une gradation de l'élevage du cochon géant à celui de la séquestration des enfants. Ces récits mettent en scène le processus de dissonance cognitive qui se produit à chaque fois que nous consommons de la viande, en dépit de notre affection pour les animaux, et prolongent simplement cette logique. Le roman de Margaret Atwood aborde d'autres sujets susceptibles de provoquer une forme de dissonance cognitive, comme la (pédo-)pornographie, les *snuff movies* ou le trafic d'enfants. Le récit de la Copie est particulièrement approprié lorsqu'il s'agit de traiter de la dissonance cognitive sous forme allégorique, puisque les créatures sont elles aussi déshumanisées et marginalisées afin de faciliter leur exploitation.

Il existe cependant une modalité de résistance discrète à ce temps de la dissonance. Au temps de la distraction et de l'hyperconsommation qu'est le différer, Lyotard oppose celui de la passibilité. La passibilité¹ est la possibilité d'éprouver (au sens de pâtir, de pathos) quelque chose qui nous arrive et cela de façon fondamentalement dénuée de tout calcul, elle est l'ouverture à l'inattendu, la résignation à ne pas préparer l'avenir mais accueillir le temps présent. C'est l'ouverture à ce qui est autre, sous la forme d'une communauté sentimentale. C'est selon le mot de Lyotard, « être apte à accueillir ce que la pensée n'est pas préparée à penser » (Lyotard 77). Lyotard décrit également la passibilité en des termes psychanalytiques, et la considère comparable à l'expérience freudienne du temps de l'anamnèse ou de la perlaboration, qui consiste à se rappeler ce qui n'a pas été mémorisé par la conscience afin d'outrepasser la compulsion de répétition qui nous pousse à répéter les mêmes comportements délétères. Il nomme aussi cet effet de la mémoire « passage », qu'il définit comme « une générativité sans dispositif autre que, si possible, l'absence de dispositif » (Lyotard 66). Ce temps du passage est enfin ce qui rend possible la réceptivité esthétique humaine, puisqu'il s'agit d'une ouverture innocente au monde, un état de passibilité de l'attention qui génère la libre association des idées et des sensations. Cette aptitude à la maturation et au recueillement se manifeste dans le roman de Kazuo Ishiguro à travers le récit de Kathy. Si l'existence des pensionnaires de Hailsham constitue une réserve de vie à crédit pour les humains non issus de manipulations génétiques, et si ces pensionnaires ne peuvent se libérer de se joug, ils peuvent du moins capitaliser à leur tour sur le temps en le ressassant, le reprenant, en se le réappropriant, malgré l'échéance. Si le temps est compté, il peut aussi être conté, repris, maillé, savouré par le souvenir. La forme confessionnelle du récit à la première personne

¹ La passibilité se distingue de la passivité, car tandis que la première appartient au domaine métaphysique, la seconde est purement pratique, et indissociable d'une considération actionnelle.

permet de reconstituer des moments d'intimité détachés de toute fonction autre que la pure appréciation du souvenir, de passer de la passivité à la passibilité. Ainsi, lorsque Kathy raconte la visite à Norfolk, ce séjour *a priori* anodin (où la narratrice et ses amis trompent l'ennui ou tuent simplement le temps, « killing a bit of time »), elle opère un glissement du temps grammatical du récit, du prétérit au présent simple, ce qui réactualise le souvenir :

I didn't sit on the wall myself because it was damp and crumbling, and because I thought someone might appear any minute and shout at us for sitting there. But Ruth did sit on it, knees on either side like she was astride a horse. And today I have these vivid images of the ten, fifteen minutes we waited there. No one's talking about the possible any more. We're pretending instead that we're just killing a bit of time, maybe at a scenic spot during a carefree day-trip. Rodney's doing a little dance to demonstrate what a good feeling there is. He gets up on the wall, balances along it then deliberately falls off. Tommy's making jokes about some passers-by, and though they're not very funny, we're all laughing. Just Ruth, in the middle, astride the wall, remains silent. She keeps the smile on her face, but hardly moves. There's a breeze messing up her hair, and the bright winter sun's making her crinkle up her eyes, so you're not sure if she's smiling at our antics, or just grimacing in the light. These are the pictures I've kept of those moments we waited by that car park. I suppose we were waiting for Ruth to decide when it was time to go back for a second look. (NLMG 158)

L'aspect progressif du présent en anglais permet de transformer l'événement ponctuel en un procès qui s'inscrit sur la durée, et qui pour ainsi dire permet à l'action d'échapper à la contingence. Le récit sert ici à re/présenter un instant, à le restituer à l'infini dans la vibration du présent : comme un cliché photographique, le souvenir fige les protagonistes au milieu de leurs faits et gestes et prolonge indéfiniment le temps. Par le travail d'écriture et de mémoire, Kathy convoque donc un pur moment d'appréciation du présent. Le travail narratif se présente en littérature comme l'alternative à la production écrite purement informationnelle, dans laquelle le rôle principal que joue la communication est utilitaire. Walter Benjamin soutient d'ailleurs que le fondement historique de l'information contrevient à la forme du récit :

Avec le triomphe de la bourgeoisie – dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme l'un des instruments essentiels – on a vu entrer en lice une forme de communication qui, si lointaines qu'en soient les origines, n'avait jusqu'alors jamais influencé de façon déterminante la forme épique. Elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien qu'elle s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle forme de communication est l'information. (Benjamin 122)

L'aboutissement du roman de la Copie, que représente *Never Let Me Go*, suggère donc une autre approche communicationnelle, délibérément pré-informationnelle et improductive.

Never Let Me Go aborde par ailleurs le thème du temps perdu, de l'opportunité quasiment manquée à travers le récit des amours adolescentes. C'est le constat que fait Kathy :

But even that first time, there was something there, a feeling, right there alongside our sense that this was a beginning, a gateway we were passing through. I didn't want to acknowledge it for a long time, and even when I did, I tried to persuade myself it was something that would go away along with his various aches and pains. What I mean is, right from that first time, there was something in Tommy's manner that was tinged with sadness, that seemed to say: "Yes, we're doing this now and I'm glad we're doing it now. But what a pity we left it so late." (NLMG 235)

Quoique Kathy n'exprime cette idée qu'indirectement en mentionnant simplement son sentiment de malaise, qu'elle semble projeter sur Tommy, leur histoire met en évidence que la ressource humaine la plus précieuse, si aisément gaspillée, est celle du temps. La nostalgie portée par le récit n'est donc pas seulement le sentiment de perte du temps passé, mais aussi celui du temps qui n'a pas été vécu, qui a été manqué. C'est d'autant plus vrai pour ces clones dont la durée de vie est trois fois plus courte. Ce thème est cependant aussi présent dans d'autres romans de Kazuo Ishiguro, notamment *The Remains of the Day*¹. Lorsque Steven retrouve à la fin du roman Miss Kenton, l'ancienne gouvernante de Kensington Hall (ou plutôt Mrs Benn, car elle s'est mariée), ils évoquent avec regret la relation amoureuse qui ne s'est jamais concrétisée entre eux. Steven prend note que cette conversation se produit trop tard, que l'opportunité a été irrémédiablement manquée : « [y]ou're very correct, Mrs Benn. As you say, it is too late to turn back the clock. Indeed, I would not be able to rest if I thought such ideas were the cause of unhappiness for you and your husband. We must each of us, as you point out, be grateful for what we do have » (*The Remains of the Day* 252). Il continue ainsi à nommer Miss Kenton par son nom de jeune fille dans le récit, mais s'adresse à elle par son nom d'épouse au discours direct, ce qui manifeste cette double intention du regret amoureux et de l'impossible liaison. Ici comme dans *Never Let Me Go*, le choix d'une narration autodiégétique, d'une écriture de l'intime, permet à Steven de porter un regard rétroactif sur sa vie, ce qui laisse place au regret, expression affective du temps manqué. La quête narrative esquissée dans *The Remains of the Day* trouve donc toute sa mesure dans *Never Let Me Go*. La modalité du « presque », de ce qui ne peut pas avoir eu lieu, comme une vie partagée avec Tommy, intervient néanmoins comme un frémissement possible, une

¹ Steven se veut copie conforme de Lord Darlington, mais n'est jamais qu'une copie ratée, et recyclable au service d'un nouveau propriétaire américain.

échappée virtuelle ou ligne de fuite qui tient de la passibilité, et qui élargit le cadre étroit, étouffant, de l'existence des clones.

La Copie, surdéterminée par le processus inhumain de la technologie et de la science, est donc toujours la victime d'une programmation téléologique qui la dépossède de son temps de vie, même si elle cherche à se forger une temporalité alternative. Le récit est son seul rempart face au désespoir existentiel, qu'il s'agisse du roman confessionnel de Kathy, des implorations oratoires de la créature de Frankenstein ou, sous une forme plus grotesque, de la glose inepte du *Ape-Man*. Le silence qui survient représente non seulement la victoire du biopouvoir ayant instrumentalisé la créature pour parvenir à ses fins, mais également, comme la Copie est aussi le spécimen représentatif d'une espèce avortée, la menace de l'extinction. L'autre façon pour la Copie de se révolter contre la temporalité imposée par le créateur, c'est en incarnant, malgré elle et à son insu, une modalité de substitution radicale, qui pourrait constituer le présage de la fin de l'espèce humaine dominante.

4. Vers l'obsolescence humaine

a. Exodarwinismes

La Copie opère une compression paradoxale du temps. D'une part, puisqu'il faut copier l'humain, la créature incarne le palimpseste du corps humain, façonné sur un temps immémorial, qu'on peine à concevoir au dix-neuvième siècle¹. D'autre part, la Copie obéit au modèle inverse de la sélection naturelle : s'inscrivant aussi dans un temps crisique, quasi-instantané, elle repose sur la réplication d'un modèle et non sur la variation naturelle qu'implique la reproduction sexuée.

Lorsque Darwin publie *The Origin of Species* en 1859, il révolutionne la représentation de la nature héritée de la tradition chrétienne du Moyen-Âge, qui faisait de Dieu l'architecte de l'univers et le fabricant de la nature, et de l'homme le cœur de la Création, point nodal autour duquel tout s'agence. La science naturelle était jusqu'alors l'héritière de la théologie naturelle, comme le souligne John Wyon Burrow dans sa préface à l'ouvrage de Darwin. Les développements naturalistes produisent avec Darwin une crise paradigmatique profonde et

¹ Notons que, même si *Frankenstein* est largement antérieur à Darwin, on débat déjà, à l'époque, sur la datation de l'origine du monde, le Déluge et le mystère des fossiles.

inédite, comme le rappelle Michel Foucault : « [i]l n'y a pas et il ne peut y avoir même le soupçon d'un évolutionnisme ou d'un transformisme dans la pensée classique ; car le temps n'est jamais conçu comme principe de développement pour les êtres vivants dans leur organisation interne ; il n'est perçu qu'à titre de révolution possible dans l'espace extérieur où ils vivent » (Foucault 1966, 163). Rappelons également que la théorie de l'évolution a une dette intellectuelle envers la géologie, et les vives controverses du début du dix-neuvième siècle avec l'apparition de la paléontologie, qui remet en question le métarécit biblique. La sélection naturelle ne peut être envisagée que sur le temps long, or la tradition biblique datait le monde de six mille ans à peine. Pour cette raison, fidèles à l'argument théologique et téléologique de William Paley¹, les autorités religieuses expliquaient la présence des fossiles par des arguments catastrophistes selon lesquels Dieu aurait anéanti ses premières créations lors du Déluge. Ce contre-argument religieux est réfuté quelques années avant *The Origin of Species*, avec les *Principles of Geology*, publiés par Charles Lyell en 1830-1833. Lyell adopte une approche uniformitarienne et considère que si de telles transformations avaient frappé la terre dans les derniers millénaires, alors il devrait y avoir des traces géologiques pour soutenir cet argument. En l'absence de telles preuves, il faut donc considérer les lois de la nature comme constantes et permanentes, et en conclure que la seule façon de comprendre l'existence des fossiles est d'antidater radicalement l'âge de la terre. Parallèlement aux travaux de Lyell, Robert Chambers soutient en 1844 dans *The Vestiges of Creation* que les fossiles apportent la preuve que les espèces se transforment par mutation. Ainsi la géologie et la paléontologie transforment radicalement le paradigme temporel classique en temps long (*deep time*) et postulent que la connaissance du passé n'est possible que par l'étude des traces présentes. C'est ce postulat que reprend Darwin dans sa démonstration et qu'il replace au cœur de sa thèse, affinant la notion de mutation grâce au concept de sélection naturelle :

I am fully convinced that species are not immutable; but that those belonging to what are called the same genera are lineal descendants of some other and generally extinct species, in the same manner as the acknowledged varieties of any one species are the descendants of that species. Furthermore, I am convinced that Natural Selection has been the main but not exclusive means of modification. (Darwin 69)

Cette prise de conscience que les seules preuves matérielles permettant de donner sens au passé – ou, pour le dire de façon darwinienne, aux origines – sont résiduelles est au cœur

¹ Paley emploie l'allégorie de la montre, outil technique dont l'ensemble des parties est si bien agencé, la mécanique si fonctionnelle, qu'il est impensable qu'elle eût été créée sans dessein, pour défendre l'idée que la perfection de l'univers est impensable sans l'hypothèse de Dieu.

du récit de la Copie. En l'envisageant comme le résultat de l'histoire humaine, on perçoit paradoxalement la créature comme une forme d'archive de l'humanité, alors même qu'elle remet en question le statut de l'humain. Il y aurait donc dans les romans de la Copie une forme de temporalité productive héritée de l'histoire des idées du dix-neuvième siècle.

Cependant, la Copie est aussi, simultanément, un contre-modèle fictif à la sélection naturelle. Darwin insiste sur la prolifération constante de la vie, en opposition directe avec les lois fixistes d'Auguste Comte ou l'esprit de modération de la culture victorienne. Le titre complet de son essai est « *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* ». Les origines telles que les définit Darwin consistent donc en un processus dynamique¹, qui repose sur l'hyperfécondité et la variabilité du vivant, c'est-à-dire tout le contraire d'un processus de réplication ou d'imitation. La Copie se rapproche davantage de la sélection artificielle, que Darwin expose au début de son ouvrage afin de faire comprendre les mécanismes naturels en jeu dans l'évolution et l'extinction des espèces : « [t]he key [to understand the various domesticated breeds] is man's power of accumulative selection: nature gives successive variations; man adds them up in certain directions useful to him. In that sense he may be said to make for himself useful breeds » (Darwin 90). Darwin insiste bien sur la notion selon laquelle c'est la sélection des caractéristiques données, et non une fabrication par la reproduction, qui permet aux éleveurs de faire apparaître de nouvelles espèces, quoiqu'ils ne puissent pas anticiper le résultat produit. De ce point de vue, comme le rappelle Gillian Beer, le clone est le contre-modèle de l'évolution naturelle : « cloning, a powerful technique with immense future consequences, is at present the contrary of evolution. It replicates; it refuses deviance; it is the strongest form of artificial selection yet invented since it allows humankind to select whole organisms for absolute replication » (Beer 2000, xxiii). Frankenstein et Moreau sont bien des sélectionneurs plutôt que des ingénieurs² et n'ont d'ailleurs aucune maîtrise sur l'identité exacte de leurs créatures respectives. La monstruosité de leurs créations montre les limites de la sélection artificielle, et rappelle ce propos de Darwin :

¹ Il faut ainsi voir la sélection naturelle comme un mécanisme constant et continuellement observable plutôt que comme une source mystérieuse et inaccessible, une cause primordiale ou une genèse.

² Victor « sélectionne » les membres et les traits de sa créature, quoique le résultat soit loin d'être celui qu'il escomptait. Il préfigure ainsi, sous la forme matérielle littérale de membres et de tissus humains, ce que les croisements génétiques vont opérer au siècle suivant.

As man can produce and certainly has produced a great result by his methodical and unconscious means of selection, what may not natural selection effect? Man can act only on external and visible characters: Nature, if I may be allowed to personify the natural preservation or survival of the fittest, cares nothing for appearances, except in so far as they are useful to any being. She can act on every internal organ, on every shade of constitutional difference, on the whole machinery of life. Man selects only for his own good; Nature only for that of the being which she tends. Every selected character is fully exercised by her, as is implied by the fact of their selection. (Darwin 132)

Tout au long de ce paragraphe, Darwin effectue un tableau contrastif des mécanismes de sélection opérés délibérément – mais aveuglément, étant donné son absence de maîtrise d'innombrables facteurs, – par l'homme, et accidentellement par le principe de la sélection naturelle. Darwin personnifie non seulement la nature pour l'opposer à l'homme, mais les dresse davantage l'un contre l'autre par la féminisation de la nature et la masculinisation de l'humain, masculinisation qui s'accroît dans le paragraphe suivant :

Man keeps the natives of many climates in the same country; he seldom exercises each selected character in some peculiar and fitting manner; he feeds a long and a short beaked pigeon on the same food; he does not exercise a long-backed or long-legged quadruped in any peculiar manner; he exposes sheep with long and short wool to the same climate. He does not allow the most vigorous males to struggle for the females. He does not rigidly destroy all inferior animals, but protects during each varying season, as far as lies in his power, all his productions. He often begins his selection by some half-monstrous form; or at least by some modification prominent enough to catch the eye or to be plainly useful to him. (Darwin 132)

La définition des processus antagonistes de sélection naturelle et artificielle passe également par l'anaphore, listant les qualités de l'une et de l'autre, et par le recours au présent simple, à valeur gnominique.

Under nature, the slightest differences of structure or constitution may well turn the nicely-balanced scale in the struggle for life, and so be preserved. How fleeting are the wishes and efforts of man! how short his time! and consequently how poor will be his results, compared with those accumulated by Nature during whole geological periods! Can we wonder, then, that Nature's productions should be far "truer" in character than man's productions; that they should be infinitely better adapted to the most complex conditions of life, and should plainly bear the stamp of far higher workmanship? (Darwin 133)

Le critère de l'adaptabilité des créatures à leur environnement est effectivement absent des préoccupations des savants qui leur donnent le jour, dans les trois romans du corpus avant (F) ou après Darwin (M, NLMG). C'est bien un dessein purement anthropocentriste qui anime le processus de la Copie, en cela complètement distinct du mécanisme de la sélection naturelle,

qui, comme le rappelle Darwin – qui écrit contre William Paley –, exclut toute notion d'intention ou de volonté. Cette adéquation partielle du corps des créatures à leur environnement et ce dépassement des limites corporelles s'inscrivent dans un projet prométhéen, au sens platonicien du mythe, tel qu'il est évoqué dans *Le Protagoras* :

Alors qu'il était dans l'embarras, Prométhée arrive pour inspecter la répartition, et il voit tous les vivants harmonieusement pourvus en tout, mais l'homme nu, sans chaussures, sans couverture, sans armes. Et c'était déjà le jour fixé par le destin, où l'homme devait sortir de terre et paraître à la lumière. Face à cet embarras, ne sachant pas comment il pouvait préserver l'homme, Prométhée dérobe le savoir technique d'Héphaïstos et d'Athéna, ainsi que le feu – car sans feu, il n'y avait pas moyen de l'acquérir ni de s'en servir –, et c'est ainsi qu'il en fait présent à l'homme.¹

Le mythe métaphorise la découverte du feu, la capacité d'apprendre, de déduire de l'expérience pratique. L'homme, dépourvu des atouts physiologiques dont bénéficient d'autres espèces, pallie ce manque grâce à son intellect, et parvient à maîtriser la nature de son propre corps. Le récit de Platon tend à effacer le caractère transgressif du mythe de Prométhée afin d'insister sur cette ressource proprement humaine de la transformation de soi. Il s'agit donc d'un ancien mythe, mais qui est réactualisé dans un contexte post-darwinien chez Wells. Michel Serres parle d'ailleurs de la transformation de l'espèce humaine depuis la révolution industrielle et les développements majeurs de la technologie comme d'un exodarwinisme ou d'une sélection exodarwinienne² plutôt que comme une entreprise prométhéenne. Steven McLean rappelle quant à lui que Moreau n'a pas seulement pour ambition de concurrencer l'ordre du monde, qu'il n'est pas simplement un héritier de la tradition littéraire et religieuse de la fable d'une création hérétique ; Moreau est un anti-héros issu du dix-neuvième siècle, dont l'ambition est de concurrencer le processus de la sélection naturelle :

¹ Platon, *Protagoras*, Paris : Flammarion, 1997, p. 85-86.

² Michel Serres, *Hominescence*, Paris : Le Pommier, 2001.

Moreau's experiments should not be understood merely as the undertaking of a wilful individual whose act of hubris is defined as an attempt immediately to overcome the cosmic process. Rather, his project constitutes an attempt to deflect the wider mechanics of evolution away from the island. In other words, Moreau is attempting to procure for himself a secluded space in the universe in which a cessation of the cosmic process occurs. In its place, he optimistically aims to impose on his creations his own vision of evolutionary control and then perfection. (McLean 54)

La Copie est donc un contre-modèle au processus de sélection naturelle, et se rapproche peut-être davantage d'un transformisme lamarckien¹ ; cependant, de par l'avertissement contre la sélection artificielle que les romans de la Copie contiennent², on y lit en filigrane la célébration, toute darwinienne, de la profusion et de la variété du monde naturel. Thierry Hoquet propose d'envisager le paradigme du « bricolage » pour conceptualiser l'intersection entre théorie de l'évolution (ou macro-évolution) et biotechniques (micro-évolution) : « [l]e bricoleur, lui, sert à penser les moyens que l'on peut mobiliser en vue d'une fin ainsi que l'écart entre conception et construction, plan et réalisation de ce plan³ ». Bien sûr, il n'y a pas de fin à proprement parler dans le monde naturel, mais la pérennité d'une espèce exige bien au moins le critère minimal de la survie comme une forme de finalité en soi. Avec ce concept de bricolage, Hoquet met en avant l'enjeu crucial que joue la variation au sein de l'évolution. On rencontre là une autre forme de contiguïté avec le récit de la Copie, qui, comme son nom l'indique, est aux antipodes d'un paradigme de la variabilité du vivant. Le drame en jeu dans ces romans n'est pas seulement celui d'une création accélérée ou artificielle, mais aussi d'un refus de la différence ou de la divergence par rapport à un modèle normatif humain, ce qui exclut les créatures de l'ordre de l'humanité mais aussi de l'ordre du vivant.

Comme le rappelle Gillian Beer (1996), la thèse évolutionniste a suscité un certain fantasme du chaînon manquant dans l'arborescence du développement des espèces, chaînon

¹ Lamarck s'oppose à Cuvier dans son interprétation naturaliste des fossiles. Si pour Cuvier, les espèces sont permanentes mais ont subi des remplacements suite à des catastrophes naturelles, pour Lamarck, la transformation des espèces est anhistorique et continue. Le génie de Darwin, et qui le distingue des thèses de Lamarck, consiste à mettre en évidence le rôle de la reproduction et de la descendance de l'espèce. Pour Lamarck, les individus eux-mêmes participent de l'évolution de l'espèce en se transformant activement dans les situations contraignantes. Pour Darwin, le mécanisme de l'évolution repose sur l'extinction des individus qui ont été inaptes à survivre dans des environnements menaçants. Les fonctions physiologiques des espèces ne sont pas l'aboutissement d'une transformation mais la condition de possibilités de leur survivance.

² Dans *Frankenstein*, il ne saurait y avoir, bien entendu, de référence darwinienne. Cependant on trouve déjà une apologie du monde naturel, et de la pluralité des sensations et des émotions qu'il prodigue. Cet éloge est particulièrement perceptible au début du récit de la créature, tandis qu'elle fait irruption dans la campagne bavaroise. L'émerveillement de la créature pour le monde l'environnant est d'autant plus frappant après le récit sinistre et transgressif de sa création, narré par Frankenstein dans la première partie du roman.

³ Thierry Hoquet, « Bricolages: Les biotechnologies ou l'espérance de la mutation », *Critique*, 2006, n° 709-710, n° 6, p. 519.

qui mènerait du singe à l'homme. Notons que ce fantasme repose en partie sur une méprise au sujet du processus de sélection naturelle qui, encore une fois, opère sur le temps long. L'homme ne descend pas plus des espèces de singes que nous connaissons aujourd'hui que ces espèces ne descendent de l'homme. Elles partagent des ancêtres communs aujourd'hui disparus. Cette quête fantasmagique du chaînon manquant a également eu son pendant en biologie du développement avec la thèse de Ernst Haeckel, selon laquelle l'être humain rejoue toujours, à l'échelle individuelle du développement embryonnaire, l'ensemble des changements que l'espèce elle-même a subi au cours de centaines de millions d'années, pour advenir à ce qu'elle est aujourd'hui. Gillian Beer propose d'ailleurs une archéologie du terme « évolution », et rappelle qu'au dix-huitième siècle il désignait l'évolution physiologique de l'individu isolé ; c'est à partir du dix-neuvième siècle, chez Saint Hilaire et Lyell, que s'opère un glissement sémantique associant alors l'évolution à l'histoire de l'espèce. Cependant, contrairement à ce que l'origine étymologique de ce terme pourrait laisser penser, l'idée selon laquelle les stades de l'ontogénèse dans la vie intro-utérine de l'embryon seraient comparables aux étapes de la phylogénèse a été largement réfutée. La théorie de la récapitulation de Haeckel n'est plus guère prise au sérieux aujourd'hui, mais elle a cependant largement marqué les esprits et perdure encore, comme le démontre Stephen Jay Gould¹. On la retrouve certainement dans le roman de Wells, où Prendick perçoit dans les individus qu'il rencontre la trace du temps et de l'animalité. Ce que l'intrigue de Wells ébranle, c'est précisément la tentative de ses contemporains de tenir à distance le spectre de l'animalité humaine, et, de façon concomitante, elle souligne le caractère artificiel des distinctions de race ou de classe : « the idea of the missing link becomes a way of warding off connection, keeping hypothetical the kinship of humans and animals, or of races, or even of social classes » (Beer 1996, 138). En privant leurs créatures d'un récit des origines, et en rendant monstrueuse leur subite irruption dans le monde naturel, le roman de Wells met en évidence le lien naturel entre les êtres et la continuité du vivant.

C'est bien ce lien de contiguïté entre les espèces du vivant que le clonage expose aussi ; cloner Dolly ou un singe ne semble pas poser de problème en ce sens qu'on élève déjà des moutons à la chaîne, et qu'on expérimente les produits pharmaceutiques sur des singes, copies jetables de l'humain. Mais le schéma devient troublant quand on passe à l'homme : « [w]hat seems troubling from that perspective is that, in cloning a human, the natural order would be

¹ Stephen Jay Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge : Harvard University Press, 1977.

upended, making humans as much objects as all animals that are not human. It could mean mass producing humans in the same way that we mass produce sheep ¹».

L'enjeu de la Copie, depuis *Frankenstein*, est bien le surgissement d'une nouvelle espèce dans l'environnement humain, mais cette espèce problématise la place de l'homme au sein du vivant. Il est significatif également que la créature désire explicitement un compagnon de sa propre espèce, distincte de l'humanité : « I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create » (F 101). Qui plus est, elle ne désire pas seulement un congénère, mais très explicitement une partenaire du sexe opposé ; or cela signifie également que l'ambition de la créature n'est pas seulement d'obtenir de la reconnaissance et de l'affection mais aussi de s'accoupler, de se reproduire. Elle emploie dans ce contexte une métaphore de la chaîne, évoquant non seulement la communion entre les individus, mais également la grande « chaîne des êtres » de la Renaissance, c'est-à-dire la notion d'un monde ordonné par Dieu et où chacun trouve sa place. Ce que la créature réclame, en somme, c'est de trouver sa place dans le monde du vivant : « my vices are the children of a forced solitude that I abhor; and my virtues will necessarily arise when I live in communion with an equal. I shall feel the affections of a sensitive being, and become linked to the chain of existence and events, from which I am now excluded » (F 104). C'est d'ailleurs bien lorsque Victor envisage l'avenir de ces deux espèces qu'il renonce à fabriquer la créature femelle. Il refuse précisément d'octroyer une descendance à sa créature, par peur d'une prolifération, mais aussi d'une mise en compétition, qui risquerait de mener à l'éradication de l'espèce humaine : « I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race » (F 119). L'expérimentation fait donc surgir le spectre de l'obsolescence de l'homme, qui pourrait être anéanti par sa propre création. On trouve là, même avant Darwin, une angoisse de l'extinction de l'espèce, qui repose sur la capacité du narrateur à anticiper un temps long, et à prévoir la concaténation de cause et d'effets, succédant à ses actions – capacité qui lui faisait cruellement défaut lors de la première scène de création. C'est donc l'expérience de la temporalité qui est alors mise en crise chez Victor lors de ce deuxième épisode de la création

¹ Tod S. Chambers, « On Cute Monkeys and Repulsive Monsters », *the Hastings Center Report*, vol. 48 n°6, novembre-décembre 2018, p. 13.

avortée, tandis que pour Moreau, la mise en crise du temps est une condition préalable à la création elle-même.

Wells, qui avait étudié la biologie, avait été profondément marqué par la théorie de Darwin. Moreau reproduit le cours de l'évolution de façon artificielle, comme pour rivaliser avec elle. Ce faisant, il accélère le cours du temps, comme il s'en glorifie lui-même : « after all, what is ten years? Men have been a hundred thousand in the making » (M 78). Contrairement à la spéciation, qui s'effectue sur des dizaines ou centaines de milliers d'années, la Copie ne requiert que quelques années tout au plus. Il s'agit donc d'un processus précipité. Lorsque Moreau disparaît, le mécanisme de la sélection naturelle peut reprendre son cours habituel. Un nouvel écosystème se met en place : « [t]he Beasts by that time had, with one or two exceptions, left the ravine and made themselves lairs according to their taste among the thickets of the island » (M 126). Cela signifie également que plus rien n'interdit aux créatures de l'île de s'en prendre les unes aux autres : « each fresh day was fraught with increasing danger from the Beast People » (M 125). Wells met en évidence l'omniprésence de la mort dans la nature, mais aussi la dimension mortifère qui peut accompagner l'ingérence dans le vivant, lorsque la manipulation chute dans la dé-création. Comme le souligne Patrick Parrinder (Parrinder 54), le rôle central de la mort et de l'extinction dans l'œuvre de Wells est bien un héritage darwinien, mais prolonge aussi la réflexion. N'y a-t-il d'ailleurs pas la présence sonore de la « mort » dans le nom de Moreau ?

Prendick présente avec son récit l'expérience d'une confusion temporelle. Les trois quarts du roman, on l'a vu, ne représentent finalement que quelques semaines, comme le montre sa tentative de datation de l'événement du décès de Moreau : « [i]t was about seven or eight weeks after my landing, — rather more, I think, though I had not troubled to keep account of the time » (M 99). Cette difficulté à dater les événements rappelle par contraste l'hypotexte qu'est *Robinson Crusoe*, où Robinson s'évertue à compter les jours. Prendick, à l'inverse, cède au règne du chaos et abandonne la temporalité humaine. L'essentiel du roman consiste en une forme d'inflation temporelle, puisqu'il ne s'écoule que quelques semaines entre l'arrivée de Prendick sur l'île et la mort de son hôte, or ces événements occupent la plus grande partie du récit. Il y a là une forme de renversement du principe d'accélération du processus de spéciation, un ralentissement de l'action qui permet au narrateur de restituer toute leur signification aux événements narrés. Après la mort de Montgomery, le narrateur opte pour un récit elliptique :

In this manner began the longer part of my sojourn upon this Island of Doctor Moreau. But from that night until the end came, there was but one thing happened to tell save a series of innumerable small unpleasant details and the fretting of an incessant uneasiness. So that I prefer to make no chronicle for that gap of time, to tell only one cardinal incident of the ten months I spent as an intimate of these half-humanised brutes. There is much that sticks in my memory that I could write,—things that I would cheerfully give my right hand to forget; but they do not help the telling of the story. (M 121)

La raréfaction des événements significatifs, et donc narrés, constitue paradoxalement un ralentissement temporel, peut-être un retour au temps long du vivant que les interventions de Moreau avaient radicalement précipité, mais un temps long où l'humain serait précarisé.

L'ouvrage de Moreau est souvent imparfait, comme l'atteste le personnage que Prendick nomme « Sayer of the Law », qui remarque à l'inverse l'heureuse constitution de Prendick : « 'he has little nails,' said this grisly creature in his hairy beard. 'It is well. Many are troubled with big nails.' » (M 60). L'ongle trop long reste une griffe. Comme Victor¹, Moreau peine visiblement à reproduire les détails les plus minutieux de l'anatomie humaine. Cependant, il faut souligner que le processus de sélection naturelle n'exclut pas le surgissement d'éléments physiologiques incommodes ou inutiles. Comme le soutient Darwin, le monde du vivant est caractérisé par sa fécondité et sa variété. Il n'y a pas de modèle de perfection dans la nature, pas de garantie non plus que l'humain continuera de perdurer et de dominer les espèces du vivant.

Contrairement aux créatures de Victor et Moreau, les clones d'Ishiguro sont parfaitement reproduits à l'image de l'humain puisqu'ils sont issus d'un processus de duplication génétique. Tommy joue cependant le rôle paradoxal d'une créature créatrice, inventant dans ses dessins de petits animaux métalliques ; or ces sous-créatures sont caractérisées par leur taille miniature, comme le souligne la phrase réduite précisément à un mot, « tiny. ». Toutefois, il s'agit là encore de trouver un principe animiste qui donne vie aux créatures – même s'il s'agit d'une pure illusion sur le papier. Il est frappant de constater que Tommy décrit sa méthode créatrice en des termes quasiment lamarckiens :

¹ Frankenstein choisit en effet de produire une créature gigantesque pour se faciliter la tâche.

‘The thing is, I’m doing them really small. Tiny. I’d never thought of that at Hailsham. I think maybe that’s where I went wrong. If you make them tiny, and you have to because the pages are only about this big, then everything changes. It’s like they come to life by themselves. Then you have to draw in all these different details for them. You have to think about how they’d protect themselves, how they’d reach things [...]’ (NLMG 176)

C’est bien une logique évolutionniste, ou plutôt transformiste, qui est à l’œuvre ici. Selon la définition de Tommy, la vie est affaire de projection dynamique, de volonté de transformation (to *reach*). Qu’il s’agisse de gigantisme ou de miniaturisation, la Copie soulève la question de l’échelle du vivant. Le dessin permet aussi de créer une simulation où l’hybride né de l’imagination, tout petit, signe de la dépossession, s’organise pour se protéger, peut-être le prélude d’une prise de pouvoir des clones, dans un jour lointain, si la résignation venait à prendre fin.

La différence majeure entre la Copie et la spéciation du vivant réside dans l’un des principes fondamentaux de la loi de la sélection naturelle : la fertilité du vivant. Il ne peut y avoir de sélection naturelle et donc de spéciation que dans la mesure où de nouvelles formes émergent spontanément et se reproduisent. Or comme on l’a vu, les créatures issues de la Copie sont pourtant stériles. Tandis que Victor massacre le corps de la créature femelle (rien n’assure d’ailleurs que les deux créatures parviendraient effectivement à se reproduire), Moreau ne parvient à produire quasiment que des individus stériles et il ne peut pas même s’assurer de l’hérédité des caractères acquis : « [i]n answer to my question, Montgomery said that they actually bore offspring, but that these generally died. When they lived, Moreau took them and stamped the human form upon them. There was no evidence of the inheritance of their acquired human characteristics » (M 81-82)¹. Moreau échoue donc à produire une nouvelle espèce. La créature reste indéfiniment marginale et individuelle, une anomalie dans le monde du vivant. Il en va de même dans le récit de Ishiguro, qui traite de cette question de façon beaucoup plus intime. Comme l’explique Kathy, les clones de *Never Let Me Go* sont stériles : « by then, of course, we all knew something I hadn’t known back then, which was that none of us could have babies » (NLMG 72). Le titre du roman, « Never Let Me Go » correspond dans la diégèse au titre d’une chanson fictive, enregistrée sur la cassette que Kathy égare dans son enfance. La narratrice partage avec son lecteur sa propre interprétation de la chanson :

¹ La question de la reproduction des caractères acquis fait écho aux travaux de Lamarck plutôt que de Darwin.

What was so special about this song? Well, the thing was, I didn't used to listen properly to the words; I just waited for that bit that went: "Baby, baby, never let me go..." 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. Even at the time, I realised this couldn't be right, that this interpretation didn't fit with the rest of the lyrics. But that wasn't an issue with me. The song was about what I said, and I used to listen to it again and again, on my own, whenever I got the chance (NLMG 70)¹.

Kathy s'attache à la simulation d'une vie qui ne peut être la sienne, et mobilise un symbole fort d'espoir (« a sort of miracle »), symbolisé par l'enfant désiré. Notons que le titre du roman et de la chanson fait l'économie du mot « baby », or c'est précisément la polysémie de ce terme qui détourne Kathy d'une lecture romantique de la chanson et la fait rêver de maternité. De part et d'autre de sa vie, Kathy est privée d'un lien maternel et familial. L'absence de l'enfant, qui ne peut exister que sous forme imaginaire, rappelle métaphoriquement que la Copie contredit tous les principes du vivant. Stérile, elle ne peut se reproduire, elle est à la fois l'origine et le terme de son existence. En d'autres termes, la Copie est, par définition, privée d'avenir.

b. Angoisses de dégénérescence

Si le récit de la Copie met le lecteur face à l'obsolescence humaine, c'est aussi en dramatisant l'effondrement. On trouve déjà l'angoisse de la déchéance humaine dans *Frankenstein*. Elle prend pour Victor la forme, comme on l'a vu, de l'hybris menant à la Chute : « [f]rom my infancy I was imbued with high hopes and a lofty ambition; but how am I sunk! Oh! my friend, if you had known me as I once was, you would not recognize me in this state of degradation » (F 152). Pour être tragique, cette chute doit suivre une forme initiale de noblesse, comme en témoigne la question rhétorique de Walton, empreinte d'admiration et de pitié : « [h]ow can I see so noble a creature destroyed by misery without feeling the most poignant grief? » (F 16). La chute de Victor est essentiellement morale², tout comme celle de

¹ Kazuo Ishiguro défend ici une vision de l'interprétation artistique basée sur l'expérience intime plutôt que sur la cohérence littéraire.

² La notion de transgression de l'interdit est également présente dans le sous-titre du roman, *A Modern Prometheus*, Prométhée étant puni pour avoir volé le feu sacré des dieux. On trouve aussi dans le roman un exemple de déchéance sociale, avec le récit imbriqué de la créature concernant les De Lacey, qui sont jetés en

la créature, que Frankenstein qualifie régulièrement de démoniaque, et qui se compare elle-même à Satan, l'ange déchu : « [m]any times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me » (F 90). Bien sûr cette faute morale fait aussi écho à la trajectoire narrative de la créature, qui, à cet égard, officie comme le double de Victor : « now vice has degraded me beneath the meanest animal » (F 160). La déchéance sociale prend une dimension encore plus importante dans la référence à l'essai de Volney, qui mène la créature à envisager que, même à l'échelle d'une civilisation, l'homme peut connaître un destin funeste :

I heard of the slothful Asiatics; of the stupendous genius and mental activity of the Grecians; of the wars and wonderful virtue of the early Romans—of their subsequent degeneration—of the decline of that mighty empire; of chivalry, christianity, and kings. I heard of the discovery of the American hemisphere, and wept with Safie over the hapless fate of its original inhabitants. (F 82-83)

Mary Shelley fait ici allusion au massacre des Amérindiens, établissant un lien de cause à effet entre les pratiques impériales européennes et l'extinction de l'empire inca. La notion d'une culture toujours susceptible de périlcliter était d'ailleurs au cœur de certains débats des Lumières : on la retrouve chez un auteur comme Adam Ferguson (1767). Le roman de la Copie trahit ici à la fois une culpabilité historique, envers ceux qui ont été dominés ou exterminés, et la crainte ou la hantise de se voir à son tour remplacé par une autre civilisation.

Chez Wells, le problème se pose en termes de dégénérescence. La fin de siècle est en effet hantée par la perspective d'une décadence somatique et morale, d'une déliquescence identitaire et biologique.

Les théories de Darwin ont été comprises par ses contemporains comme la preuve d'un progrès de la nature, selon lequel l'homme serait le produit ultime du processus de sélection naturelle ; or il s'agit bien d'une mauvaise lecture de l'essai de Darwin – où l'espèce humaine n'est d'ailleurs quasiment pas mentionnée. Gillian Beer (1983) rappelle que la théorie de la sélection naturelle est inséparable des notions de changement et de désordre, et qu'il s'agit d'un mécanisme constant et non évolutif. Pourtant, vers la fin du siècle, on veut appliquer la théorie de Darwin à la société, tandis que se répand en France, en Italie et en Grande-

prison, contraints à l'exil, et dont les biens sont confisqués pour avoir porté secours au père de Safie. Trente ans à peine après la révolution française, il est tentant de voir dans le récit des *De Lacey* une allusion à la Révolution, et à l'abrupt renversement de fortune des familles aristocrates françaises.

Bretagne, une crainte de la dégénérescence qui vient miner l'idéologie du progrès¹. Le terme lui-même de « dégénérescence » est polysémique, comme le rappelle Daniel Pick : « degeneration was never successfully reduced to a fixed axiom or theory in the nineteenth century ² ». Il s'inscrit toujours dans un contexte local spécifique, que cela soit celui de la République toujours instable en France, de l'unification italienne ou de l'urbanisation grandissante de l'Angleterre. Le discours de la dégénérescence représentait essentiellement une tentative de rationaliser différentes sources d'angoisse, de l'alcoolisme et la pauvreté à la peur de l'indigène, en pathologisant les individus marginaux³.

Pour des auteurs comme Francis Galton, le petit-cousin de Darwin, ou Henry Maudsley, cette théorie justifiait d'ailleurs le recours aux pratiques eugénistes. Comme le rappelle Donald MacKenzie, la question de l'eugénisme est indissociable de la montée en puissance de la classe moyenne supérieure, ainsi que de son mépris pour les classes laborieuses. Ces classes jugées dangereuses sont associées à la ville – surtout à Londres – depuis la fin du chartisme. Elles sont considérées comme des résidus sociaux susceptibles d'échapper à tout contrôle, et comme responsables de la dégénérescence des citadins, mais aussi, à plus grande échelle, de la dégradation de la nation tout entière. Les eugénistes élaborent donc une idéologie moralisante et hygiéniste, articulée à un discours pseudo-scientifique, visant à éliminer les éléments jugés pathogènes : « they sought to raise the fertility of some groups in society (generally those of higher social status) and lower that of others (those of lowest status) ⁴ ». Jon Turney rappelle que la question de la pratique eugéniste a suscité un vif débat au sein du cercle de J.B.S. Haldane, auteur de *Daedalus*, et Julian et Aldous Huxley, les petits-fils de T.H. Huxley, loyal défenseur de Darwin. Notons que tandis que Aldous Huxley est l'auteur de la fameuse dystopie *Brave New World*, qui aborde elle aussi la question du

¹ Mentionnons notamment les ouvrages du criminologue Cesare Lombroso (*L'uomo delinquente* 1876), du psychiatre Henry Maudsley (*Body and Will*, 1884), du zoologiste Ray Lankester (*Degeneration*, 1880), du psychiatre Krafft-Ebbing (*Psychopathia Sexualis*, 1886) ou du critique Max Nordau (*Degeneration*, 1892)

² Daniel Pick, *Faces of Degeneration: a European Disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989. Daniel Pick rappelle que la théorie de la dégénérescence est éminemment ethnocentriste. Elle apparaît en Europe occidentale, se définit par contraste avec un idéal de l'homme blanc et permet de rendre compte, par un discours pseudo-scientifique, des maux de la société de fin-de-siècle : la criminalité, le suicide ou l'alcoolisme.

³ Max Nordau défend la thèse d'une dégénérescence pathologique de la culture occidentale à la fin de siècle, et qui qui s'exprimerait de manière flagrante en art, comme le rappelle Nathalie Saudo dans sa thèse de doctorat, *La Dégénérescence dans le roman britannique de 1886 à 1913*, sous la direction de Jean-Jacques Lecercle, soutenue en 2003 à l'Université Paris 10.

⁴ Donald MacKenzie, « Eugenics in Britain », *Social Studies of Science*, septembre 1976, vol. 6, n° 3-4, p. 499.

clonage et de l'eugénisme¹, que Julian Huxley a collaboré avec H.G. Wells, avec lequel il a publié un manuel de biologie, *The Science of Life* (1929-30). La fiction anglophone a su s'emparer de cet imaginaire de la dégénérescence : « [d]arwinism opened up a space wherein hitherto unthinkable morphic structures could emerge; the fin-de-siècle Gothic occupied that space and pried it open further, attempting to give shape to the unthinkable » (Hurley 7). On songe ainsi à la nouvelle d'Arthur Conan Doyle, « the Creeping Man », ou à son roman *The Lost World*², au roman mythique de R.L. Stevenson, *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, ou, bien entendu aux romans de Wells, *The Time Machine*³ et *The Island of Doctor Moreau*, dont le thème principal, sous couvert d'expérimentation et de rêve de progrès scientifique, est bien celui de la dégénérescence ultime, celle d'un inévitable effondrement de la civilisation et d'un retour à la bestialité.

Le roman de Wells est une critique de l'idéologie du progrès et du discours de type « *Excelsior* » de surpassement de soi et de progrès de la civilisation. Dès le tout premier chapitre du récit de Prendick, Wells rappelle au lecteur que, livré à lui même, dans des circonstances extraordinaires, et affamé, l'être humain renonce à tous les tabous culturels y compris l'interdit du cannibalisme⁴. Wells n'a de cesse de proclamer que l'homme appartient au règne animal, au même titre que les autres espèces, et qu'il ne doit son succès en tant qu'espèce qu'aux hasards de l'évolution. Dans son essai « Human Evolution, an Artificial Process » (1896), Wells décrit ainsi l'homme comme un « *culminating ape* ». Pour Wells, le revers de ce triomphe arbitraire, comme le rappelle Peter Kemp, c'est qu'il rend la chute de l'homme quasiment inévitable : « his books become obsessively concerned with the possibility that man may also turn out to be a terminating ape – destroying his own species unless he can adapt his animal nature to rapidly changing circumstances » (Kemp 5). C'est d'ailleurs déjà ce scénario de la fin de l'espèce humaine, en proie à des divisions sociales exacerbées, que met en scène *The Time Machine* (1885), le premier roman de Wells à avoir été publié. Kemp suggère qu'au cours de sa vie, et après avoir été témoin des horreurs du

¹ *Brave New World* est apparenté au roman de la copie, mais s'en distingue en cela qu'il s'agit avant tout d'une dystopie dont le propos est social plutôt qu'ontologique. Les clones de ce meilleur des mondes ne sont pas fabriqués à l'image de l'homme mais comme les rouages d'une société utopiste qui vire au cauchemar.

² *The Lost World* aborde d'ailleurs précisément le sujet du chaînon manquant mentionné précédemment.

³ Le troglodytisme des Morlocks dans *The Time Machine* incarne un retour à l'état primitif et bestial culminant avec la pratique horrifique du cannibalisme.

⁴ Prendick lui-même résiste d'abord à cette tentation avant d'y être contraint par la force : « I would not draw lots however, and in the night the sailor whispered to Helmar again and again, and I sat in the bows with my clasp-knife in my hand, though I doubt if I had the stuff in me to fight; and in the morning I agreed to Helmar's proposal, and we handed halfpence to find the odd man » (M 5). Cela lui assure l'ascendant moral nécessaire pour légitimer son statut de focalisateur du roman tout en le plaçant malgré lui dans cette situation dégradante à laquelle il ne peut échapper.

début du vingtième siècle, Wells prend cette thèse du risque de l'extinction humaine de plus en plus au sérieux. C'est pour cela que, dans son essai *The Outlook for Homo Sapiens* (1940), il presse ses congénères de trouver de nouvelles formes d'adaptation face au risque d'autodestruction que représente la modernité aux débuts de la seconde guerre mondiale.

The Island of Doctor Moreau mettait déjà en scène la peur d'une éventuelle réversibilité des caractéristiques humaines associées à la civilisation. McLean considère également que le roman de Wells témoigne d'une peur profonde à la fin du siècle envers l'atavisme, c'est-à-dire l'inévitable transmission héréditaire des pathologies et des vices. Si le progrès et la perfectibilité sont une illusion, alors il est toujours possible de rétrograder vers un stade supposément inférieur de développement. Dès que Moreau cesse de manipuler la chair des *Beast People*, et de leur inculquer les règles du comportement désiré, ces derniers cessent d'obéir à ses lois. Prendick surprend ainsi l'Homme-Léopard, qui a renoncé à deux caractéristiques majeures de l'homo sapiens, la bipédie et la mobilité des mains : « why should a man go on all-fours and drink with his lips? » (M 40). De même, dans les dernières pages du roman, les *Beast People* abandonnent leurs vêtements et, surtout, perdent peu à peu l'usage de la parole :

My Ape Man's jabber multiplied in volume but grew less and less comprehensible, more and more simian. Some of the others seemed altogether slipping their hold upon speech, though they still understood what I said to them at that time. (Can you imagine language, once clear-cut and exact, softening and guttering, losing shape and import, becoming mere limps of sound again?) And they walked erect with an increasing difficulty. Though they evidently felt ashamed of themselves, every now and then I would come upon one or another running on toes and fingertips, and quite unable to recover the vertical attitude. (M 122)

Le risque de réversion, du pôle humain ou civilisé au pôle animal ou barbare, manifeste donc une vision de l'évolution aux antipodes de l'idée d'un progrès continu de l'histoire humaine. D'ailleurs, après avoir rencontré les étranges habitants de l'île et surpris leurs attitudes inhabituelles, Prendick comprend d'abord les événements à contresens. Il suppose que Moreau dépouille des êtres humains de leur culture et opère sur eux une contamination animale : « '[w]ho are these creatures?' said I, pointing to them and raising my voice more and more that it might reach them. 'They were men, men like yourselves, whom you have infected with some bestial taint [...]' » (M 66). Prendick imagine que les habitants de l'île sont des humains qui ont été transformés en animaux, au lieu de comprendre que ce sont des animaux qui ont été changés en êtres humains. La confusion du narrateur tend à corroborer l'idée que le phénomène de spéciation est toujours réversible. Les personnages

humains sont d'ailleurs eux-mêmes aux prises avec leur propre animalité. Prendick fait l'expérience de la proie chassée au chapitre IX tandis qu'au chapitre XIX Montgomery, endeuillé, sombre dans la folie et la brutalité à cause de l'alcool. Le narrateur emporte avec lui cette vision d'une déshumanisation inévitable de l'homme lorsqu'il rentre à Londres et qu'il observe ses compatriotes : « I feel as though the animal was surging up through them; that presently the degradation of the Islanders will be played over again on a larger scale » (130). L'expérience de Prendick sur l'île de Moreau constitue donc une leçon de darwinisme pessimiste qui tend à relativiser le rôle de la culture dans la société humaine.

Le motif de la stérilisation à des fins politiques revient dans les récits de la Copie. L'eugénisme est aussi mentionné, quoique brièvement, dans *Never Let Me Go*. Dans le roman de Kazuo Ishiguro c'est bien cette pratique, et non le pillage d'organe, qui effraie l'opinion publique, par crainte d'une compétition génétique entre les individus pleinement reconnus comme humains. Cette peur de la société humaine de perdre ses privilèges, alors même qu'elle est responsable du massacre organisé des clones est bien sûr pleine d'ironie.

Les clones de *Never Let Me Go* ne s'inquiètent pas du possible déclin de la civilisation ou de la dégénérescence de l'espèce humaine. Cependant, on trouve tout de même chez les Copies de Kazuo Ishiguro une angoisse des origines corrompues de leurs modèles génétiques décadents, qui menacerait de contaminer les clones, montrant qu'ils ont intégré le discours de la dégénérescence et de l'infériorité qui les condamne sans appel. Les Copies et leur modèle appartiendraient à l'ordre du rebut moral, ce qui justifierait l'absence de valeur de la vie des premiers et de l'ADN des seconds. C'est pourquoi Kathy cherche son « possible », celle à partir de qui elle a été créée, sur les pages des magazines pornographiques ; c'est également le discours cynique qu'adopte Ruth, lorsqu'elle comprend que la galeriste d'art n'a aucun lien avec elle :

“We all know it. 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. Yeah, right, Tommy. A bit of fun. Let’s have a bit of fun pretending. That other woman in there, her friend, the old one in the gallery. *Art* students, that’s what she thought we were. Do you think she’d have talked to us like that if she’d known what we really were? What do you think she’d have said if we’d asked her? “Excuse me, but do you think your friend was ever a clone model?” She’d have thrown us out. 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 164)

Pour Ruth, sa propre existence tient de l’ordre du déchet et de tous ses dérivés sémantiques. Si pour Ruth, il s’agit d’un symptôme d’atavisme et de déchéance inévitables, le lecteur peut y lire plutôt un commentaire caustique concernant le commerce d’organes et l’exploitation de la misère des populations les plus démunies par les marchés noirs.

Le récit de la Copie exprime donc en filigrane la possibilité de la mise au rebut, non de la Copie, mais par renversement, du modèle humain. Dans *Frankenstein*, on trouve déjà la crainte de la mise en compétition avec l’espèce émergente qu’est la Copie, et de l’extinction de l’espèce humaine¹. Chez Wells, pour qui Darwin est une source d’inspiration directe, c’est tout le processus de l’évolution que Moreau peine à imiter. Chez Ishiguro, les critères du consensus négatif sont à la fois acceptés par les clones et remis en cause par la voix de Kathy, qui dément à elle seule l’altérité. Avec ces récits, c’est tout le fondement identitaire et ontologique de l’humain qui est ébranlé.

¹ La menace pesant sur l’espèce humaine dans *Frankenstein* et dans *The Last Man* peut être lue comme une allégorie des dangers de la révolte sociale, mais il est indéniable que Mary Shelley a délibérément opté pour une justification biologique de l’avenir apocalyptique de l’humanité, sous la forme de la création artificielle de l’homme, ou de la pandémie pestilentielle.

CHAPITRE 9

REVISER L'HUMAIN

En problématisant l'humain, le récit de la Copie glisse vers le post-humanisme, voire le posthumain. Le récit de la Copie opère un renoncement par la fiction aux concepts de nature humaine ou d'exceptionnalité humaine qui restaient au cœur de l'humanisme. En somme, il montre bien, comme nous allons le voir, que les distinctions entre ce qu'est l'homme et ce qu'il n'est pas sont essentiellement discursives et héritées d'une longue tradition anthropocentriste. La foi en la rationalité, la technique ou le langage ont marqué l'histoire classique de l'occident ; pourtant, l'autonomie et le contrôle que l'homme exerce sur eux relèvent eux-mêmes du mirage. Plutôt que de perpétuer le récit d'une maîtrise humaine du monde, les récits posthumanistes de la Copie nous suggèrent d'embrasser en nous ce dont nous ne sommes pas maîtres, d'accueillir ce qui relève de l'expérience corporelle et passive, et de renoncer à la logique dévastatrice de l'exploitation du vivant.

1. Humanismes

a. Où siège l'essence de l'homme ?

L'humanisme hérité de la Renaissance et du rationalisme cartésien place l'homme au centre de ses préoccupations. Cette idéologie latente opère un renversement du paradigme chrétien en suggérant une nouvelle approche du cosmos où l'homme siègerait en maître de la nature. Pour ce faire, il lui faut donc postuler une certaine essence de l'homme ; or c'est cette essence même que met à mal le roman de la Copie. L'âme humaine, comme toutes les autres

caractéristiques censées définir l'homme, devient un concept incongru face au récit des créatures, qui semblent, à bien des égards, plus humaines que les personnages normatifs.

Neil Badmington s'est intéressé à l'inévitable essentialisation qu'opère la pensée humaniste. Dans son ouvrage *Alien Chic*¹, il mentionne l'analyse que Roland Barthes propose de l'exposition « La Grande Famille des Hommes » qui a eu lieu au musée de l'homme en 1955. Selon Barthes, la prétention de cette exposition à une vision universelle de l'homme masque un processus de naturalisation, nécessairement ethnocentriste, qui tend à effacer la contingence de l'histoire humaine :

Ce mythe de la « condition » humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau (mais pourquoi ne pas demander aux parents d'Emmett Till, le jeune nègre assassiné par des Blancs, ce qu'ils pensent, eux, de *la grande famille des hommes* ?), on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle.²

Badmington réinterprète l'ouvrage de Barthes à l'aune des représentations narratives de *l'alien*, qui, comme sa racine latine l'indique, ne se réduit pas à un simple personnage fantaisiste de la science-fiction, mais qui incarne tous les types d'altérité que l'humanisme rejette. À cet égard, la figure de *l'alien* rejoint celle de la Copie, c'est-à-dire qu'elles appartiennent toutes deux au domaine de l'abject et de l'abhumain. Pour autant, les romans de la Copie, qui s'inscrivent dans une tradition culturelle occidentale, ne sont pas totalement dénués de philosophie humaniste.

Plutôt que d'envisager l'humanisme comme un mouvement culturel associé à la Renaissance, il convient de le considérer comme une idéologie intellectuelle qui traverse la culture occidentale, et qui explique historiquement la place prépondérante que l'homme s'est attribuée dans le règne du vivant. Nous pouvons mentionner quelques étapes de son développement. Pour Aristote, qui entreprend de comprendre les règles de la nature, l'homme est l'ultime forme dans l'échelle de l'organisation des êtres, tandis que Descartes, héritant cette notion d'exceptionnalité humaine, perçoit l'humain au prisme de la métaphysique, car l'homme, contrairement à l'animal, serait mû par une finalité interne. Leibniz s'intéresse également au concept de finalité, qu'il applique aux machines, animées par une finalité artificielle. Les romans de la Copie font figurer ces courants philosophiques de façon critique.

¹ Neil Badmington, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*, Londres : Routledge, 2004.

² Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris : Seuil, 2010, p. 207.

Le concept de chaîne des êtres devient en effet problématique car si l'homme reste plus ou moins le maître du vivant¹, son pouvoir s'avère tyrannique et cruel : il refuse ses responsabilités vis-à-vis de sa créature, lui impose ses lois, lui dérobe ses organes vitaux. Les personnages humains refusent également de reconnaître l'aptitude de leurs créatures à se déterminer elles-mêmes en leur imposant une finalité exogène (*Never Let Me Go*) ou en adoptant une attitude de déni face à leur finalité interne (*Frankenstein, The Island of Doctor Moreau*). L'animal, l'hybride, et plus tard le cyborg de la science-fiction, qui déclinent le paradigme de la Copie, révèlent ainsi par l'absurde le caractère arbitraire de cette essentialisation de l'homme par l'homme.

Dans l'avant-propos de 1818 de *Frankenstein*, qu'il a rédigé comme s'il était l'auteur du roman, Percy Bysshe Shelley suggère que le récit, tout fantastique qu'il soit, repose pourtant bien sur un effet de vraisemblance car il offre un portrait fictif du comportement de l'humain : « I have thus endeavoured to preserve the truth of the elementary principles of human nature, while I have not scrupled to innovate upon their combinations » (F 1831, 11). Une des caractéristiques humaines dépeintes par Mary Shelley est précisément le questionnement existentiel, la réflexion ontologique du sujet sur son identité et ses origines. Il ne fait nul doute à cet égard que la créature est dotée de traits humains du simple fait qu'elle narre son histoire ; et sa condition humaine est d'autant plus évidente qu'elle nourrit un questionnement métaphysique après avoir lu le récit de Goethe :

As I read, however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar, yet at the same time strangely unlike the beings concerning whom I read, and to whose conversation I was a listener. I sympathized with, and partly understood them, but I was unformed in mind; I was dependent on none, and related to none. 'The path of my departure was free;' and there was none to lament my annihilation. My person was hideous, and my stature gigantic: what did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? These questions continually recurred, but I was unable to solve them. (F 89)

Tandis que le monstre considère sa différence, il restitue dans son récit homodiégétique un flot de pensées évoquant la pratique philosophique humaine occidentale depuis le questionnement socratique.

De même, les tribulations de Prendick le mènent à une certaine réflexion sur l'identité humaine, suscitée par sa confrontation à des comportements inattendus. Ainsi, lorsqu'il

¹ Bien sûr, cette maîtrise humaine est mise à mal dans le plus darwinien des romans du corpus. La perte de contrôle de Moreau chez Wells révèle le caractère arbitraire et historique du statut de prédateur suprême de l'humain.

aperçoit l'Homme-léopard s'abreuvant au ruisseau, il s'interroge : « [why] should a man go on all-fours and drink with his lips? » (M 40). L'usage de l'auxiliaire modal « should » marque ainsi une confusion entre des valeurs dynamiques et déontiques, car Prendick se demande quelle nécessité peut pousser cet individu à adopter une telle attitude, et il n'y a pas de distinction clairement établie entre une possible nécessité physique (capacité) ou morale (obligation). Cette ambiguïté suggère que l'essence humaine est mue par des lois mécaniques tout autant que sociales. Wells adopte bien sûr une double perspective de romancier et de biologiste, ce qui explique qu'il prête à l'identité humaine des caractéristiques spécifiques plutôt qu'une essence métaphysique. Prendick peine par exemple à placer l'Homme-léopard dans l'arbre du vivant parce qu'il observe chez lui des postures à la fois de quadrupède et bipède. L'approche de Prendick n'est pas celle d'un philosophe ou d'un moraliste, mais bien celle d'un naturaliste. Cependant le roman lui-même nous invite à philosopher sur ces caractéristiques apparemment naturelles, et à nous demander par exemple ce qui constitue véritablement un langage et s'il s'agit effectivement d'un critère suffisant pour déterminer l'humanité d'un individu. La fable de l'hybridité animale nous rappelle qu'il n'existe pas de type humain – ou de type de n'importe quelle espèce – mais seulement des spécimens, et que le vivant traverse les taxonomies, de telle sorte qu'il est tout à fait concevable de découvrir chez d'autres espèces passées ou à venir des caractéristiques traditionnellement attribuées exclusivement à l'homme.

Même chez Wells, on retrouve cependant le spectre d'un cogito cartésien, qui attribue à l'homme l'exclusivité de la pensée consciente : « [t]hey may once have been animals. But never before did I see an animal trying to think » (M 69). C'est d'ailleurs cet attachement à la pensée humaine qui permet de repousser si longuement la révélation du secret de Moreau, car Prendick reproduit dans son récit cette certitude selon laquelle les espèces animales extra-humaines sont incapables d'acquiescer des facultés de réflexion. La conscience humaine est également sacralisée dans la bouche même de Moreau, qui semble incarner pourtant à d'autres égards un matérialisme radical, lorsqu'il dénigre le cerveau de ses créatures qui serait entaché par la violence de l'instinct :

But it is in the subtle grafting and reshaping one must need do to the brain that my trouble lies. The intelligence is often oddly low, with unaccountable blank ends, unexpected gaps. And least satisfactory of all is something that I cannot touch, somewhere—I cannot determine where—in the seat of the emotions. Cravings, instincts, desires that harm humanity, a strange hidden reservoir to burst forth suddenly and inundate the whole being of the creature with anger, hate, or fear. (M 78)

Moreau reste insensible à la douleur physique et émotionnelle des créatures, qu'il ne perçoit pas. Ce déni de la sensibilité et de l'émotion animales s'apparente à un soi-disant humanisme anthropocentré, de plus en plus obsolète aujourd'hui. Cependant, on trouve dans ce propos de Moreau l'idée encore plus décisive d'un lieu insaisissable de l'âme humaine, qui n'est pas sans rappeler le rôle que joue l'épiphyse comme lieu médiateur de la substance et de l'âme dans le corps humain selon Descartes. Comme chez Descartes, ce lieu insaisissable manifeste, en dépit d'un intérêt pour la substance physique, un véritable attachement dualiste à l'esprit, qui ne peut jamais être réduit à un bout de chair mais suppose la persistance d'une métaphysique. On peut aussi noter que quoiqu'il ne puisse cibler exactement l'âme dans le corps humain, Moreau la localise cependant dans le cerveau, signe des développements de la neurologie à la fin du dix-neuvième siècle, et d'un glissement paradigmatique qui a progressivement fait du cerveau plutôt que du cœur l'organe premier du corps humain.

Au-delà de la tentative anthropologique de distinguer l'humain des autres espèces animales par un certain nombre de caractéristiques descriptives de son anatomie ou de son comportement (la conscience réflexive, le langage, la bipédie), qui est bouleversée par les romans de la Copie, on pense également à l'acception morale de l'adjectif « humain », qu'on retrouve en anglais dans le terme « humane ». Elle repose sur le préjugé sous-jacent selon lequel l'empathie est une qualité propre à l'espèce humaine. Pascale Molinier relève ainsi le concept d'« humanitude » parfois employé par les institutions gériatriques pour dépoussiérer le terme de *care* (2010). Dans *Never Let Me Go*, le plus contemporain des romans du corpus et donc le plus susceptible de jouer avec cette acception éthique du terme « humain », le travail de *carer*, ou « accompagnante » (la personne qui accompagne chaque clone au fur et à mesure qu'on lui prélève des organes), est dévolu, non aux humains, mais aux clones eux-mêmes. On retrouve aussi une forme dévoyée de l'empathie « humaine » dans le projet de Hailsham. Le terme « humane » est employé à deux reprises dans le roman, et uniquement par les responsables de Hailsham :

Miss Emily went on shaking her head. “It was never true. Even before the Morningdale scandal, even back when Hailsham was considered a shining beacon, an example of how we might move to a more humane and better way of doing things, even then, it wasn’t true. It’s best to be clear about this. A wishful rumour. That’s all it ever was. Oh dear, is that the men come for the cabinet?” (NLMG 253)

Together, we became a small but very vocal movement, and we challenged the entire way the donations programme was being run. 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. (NLMG 256)

L’emploi du terme « humaine » est bien sûr l’ironique preuve de la prédominance d’une certaine dissociation cognitive : le désir des activistes humains d’offrir une jeunesse heureuse aux clones ne peut ni compenser leur sort ni dissimuler l’horreur de l’entreprise de pillage de leurs organes.

b. L’homme, ou celui qui nomme

Une des caractéristiques majeures censée être le propre de l’homme est le verbe. Cette perspective est en réalité fondée sur la tradition biblique, alors que les études les plus récentes du comportement animal nous invitent de plus en plus à remettre en question cette exclusivité du langage humain, ou du moins mettent en évidence la communication inter-espèces de signes¹. En nommant ce qui l’entoure, l’humain agrandirait son emprise sur le monde. Cependant la littérature moderne nous enseigne la labilité du langage, qui exprime toujours plus (ou moins) que ce que l’on pense, et nous invite à reconsidérer le contrôle qu’exerce l’humain sur sa propre parole. Les récits de la Copie témoignent de ce statut fragile du langage, qui ne permet pas aux créatures d’acquérir la reconnaissance de leur conscience ni de faire d’eux des sujets de droit.

Dans les romans de la Copie, le nom des créatures est toujours au mieux incomplet, et au pire absent, ce qui reflète leur absence de reconnaissance sociale. La créature de Frankenstein n’a bien sûr pas de nom, tandis que celles de Moreau ne sont que le reflet de leur identité hybride (Ape-Man, Sloth Creature, Hyena-Swine, etc.), à l’exception du personnage

¹ On pense aux travaux de Frans de Waal ou de Donna Haraway, ou au cas de la gorille Koko de la Gorilla Foundation à Santa Cruz, à qui la soignante, Francine Patterson, avait enseigné quelques mille mots en langage des signes.

de M'Ling – dont le nom aux consonances asiatiques reflète bien sûr un fort eurocentrisme¹. Enfin, les clones de Hailsham n'ont pour seul nom de famille qu'une initiale, Kathy H. en ce qui concerne notre narratrice, comme si, de l'humain, elle ne pouvait garder que l'initiale, signe qu'elle ne pourra jamais accéder au statut d'humain à part entière.

Dans *Frankissstein*, Jeanette Winterson réinterprète l'absence de nom de la créature de Frankenstein :

Does she have a name, Ron ?

Ron nodded approvingly. That's a good question, Ryan. And I've got a good answer. I made the decision not to give my girls names. No, it's not like lambs you'll be eating later, actually it's like those very fancy paints you can buy – top-end paint – yes, we've just redecorated at home – I mean the paints that use numbers, because what a colour means to me won't be what a colour means to you – and you might be colour-blind anyway. (Winterson 41)

Jeanette Winterson propose ici une lecture féministe et baudrillardienne du roman de Mary Shelley, afin de critiquer la réification totale des femmes (ici sous la forme de sexbots ou robots sexuels) et la marchandisation des corps. Le créateur, comme le patriarce, peut choisir de transmettre son nom à sa créature ou aux femmes de son entourage, ou bien de les reléguer au statut d'objet de consommation et de collection.

L'épisode biblique où Adam donne un nom aux animaux figure au moins en filigrane chez Mary Shelley et H.G. Wells, chez qui les créatures n'ont pas de noms propres. Dans la Genèse, il s'agit d'un moment ambigu fondant la relation entre l'homme et l'animal comme un lien privilégié, car cette entrée des espèces animales dans le monde symbolique est la première action d'Adam ; cependant, la similarité structurelle du rapport entre Dieu et Adam d'une part, et entre Adam et les bêtes d'autre part, révèle une chaîne hiérarchique dans laquelle les autres espèces animales sont bel et bien subordonnées à l'homme. L'omnipotence divine se répercute ainsi dans le verbe. Dans *Frankenstein*, ce statut démiurgique repose bien sur le pouvoir de nommer, d'attribuer un nom, et non sur l'unique maîtrise du langage ; car, en dépit de son éloquence, la créature occupe toujours une place secondaire. Tiffany Tsao note ainsi qu'à ses yeux, l'aptitude des De Lacey à parler et à s'interpeller leur confère un statut divin aux yeux de la créature : « [i]n *Frankenstein*, the monster's longing to take part in the De Lacey's world is described specifically as a desire to partake in the realm of the divine:

¹ On peut également s'intéresser à ce premier son dans le nom de M'Ling, ainsi qu'à la présence de l'apostrophe dans la graphie, qui évoque presque la marque du possessif en anglais. Il n'est pas anodin que M'Ling soit la créature de « M », qui pourrait aussi bien évoquer le personnage de Moreau que celui de Montgomery, pour lequel il joue le rôle de valet. Ce personnage se distingue ainsi des autres par sa servilité exacerbée, et il est probablement le plus domestiqué de tous.

their ability to speak is 'a godlike science' » (Tsao 217). Sa rupture avec l'ordre naturel est d'autant plus évidente que Victor – ainsi que tous les autres humains croisant son passage – refuse de lui octroyer un nom. La créature reste donc cette anomalie décrite en deuxième partie de cette thèse. Paradoxalement, en n'accédant pas au règne naturel et animal, elle échappe aussi à la pure subordination à l'humain. Elle ne peut pas même occuper une place inférieure, car il n'y a pas de place pour elle dans l'ordre du monde.

Dans un héritage moins religieux que platonicien, Moreau fait du langage le critère définitionnel de l'humanité : « the great difference between man and monkey is in the larynx, he said, in the incapacity to frame delicately different sound-symbols by which thought could be sustained » (M 73). On retrouve ici le regard du naturaliste anatomiste qui s'intéresse avant tout à la mécanique du corps et considère que le langage repose sur la capacité physiologique à produire des sons distincts. On perçoit également qu'aux yeux de Moreau, c'est dans son lien avec la pensée et la signification que le langage est central dans l'élaboration artificielle d'un homme. Pour Prendick aussi, le langage constitue une spécificité humaine : « [h]e was a man, then,—at least as much of a man as Montgomery's attendant,—for he could talk » (M 55) : de nouveau, l'homme se distingue de tous les autres animaux par son exclusive aptitude à parler et donc à penser.

Cependant Wells critique l'usage ampoulé du langage comme une forme dévoyée de la pensée :

[The Ape Man] had an idea, I believe, that to gabble about names that meant nothing was the proper use of speech. He called it 'big thinks' to distinguish it from 'little thinks,'— the sane every-day interests of life. If ever I made a remark he did not understand, he would praise it very much, ask me to say it again, learn it by heart, and go off repeating it, with a word wrong here or there, to all the milder of the Beast People. He thought nothing of what was plain and comprehensible. I invented some very curious 'big thinks' for his especial use. I think now that he was the silliest creature I ever met; he had developed in the most wonderful way the distinctive silliness of man without losing one jot of the natural folly of a monkey. (M 122)

On peut lire ici une satire du jargon intellectuel et philosophique du sophiste, réduit ici au babillage et à la singerie : si le langage permet d'affiner la pensée humaine, il peut aussi détourner d'elle lorsqu'il ne permet plus d'exprimer clairement son propos.

Cependant, Wells va plus loin, puisqu'il critique, comme Darwin, l'attitude de conquête de la nature que l'homme a adoptée au nom de sa supériorité, supériorité qui serait prouvée par le langage. Or à la fin du dix-neuvième siècle, contrairement aux idées reçues, Darwin

renverse le paradigme chrétien et réfute en fait la primauté du langage et de la place de l'homme dans le monde, comme le rappelle Gillian Beer :

A reading of his earlier notebooks reveals the exultant pleasure which Darwin felt in restoring man to an equality with other forms of life and in undermining that hubristic separation which man had accorded himself in all previous natural history [...]. Nor does Darwin believe that man's power of language distinguishes him from all other species. Adam had the power of naming – and by naming rendered all other forms of life subservient to himself, and to his language and his progeny. (Beer, 1983, 55)

L'acte de nommer n'est donc plus aux yeux de Darwin un geste de distinction humaine, mais une manifestation de son orgueil et de sa tyrannie. Comme le rappelle Gillian Beer, Darwin emploie à dessein une métaphore de l'esclavage dans sa critique du rôle que s'est attribué l'homme par rapport aux autres animaux¹.

Les commandements des *Beast People* relèvent quant à eux d'une fonction purement performative du langage. Alors que les créatures énumèrent les caractéristiques censées définir l'humanité, c'est davantage l'aspect rituel de cette prière à structure anaphorique que l'interdit qu'il contient qui les contraint à endosser une identité humaine. Cette identité humaine est donc particulièrement instable puisqu'elle repose sur un principe de récurrence et non sur une distinction ontologique, mise en évidence chez Wells par la figure de l'anaphore :

'Not to go on all-fours; that is the Law. Are we not Men?
'Not to suck up Drink; that is the Law. Are we not Men?
'Not to eat Fish or Flesh; that is the Law. Are we not Men?
'Not to claw the Bark of Trees; that is the Law. Are we not Men?
'Not to chase other Men; that is the Law. Are we not Men?' (M 59)

Au-delà de toute caractéristique spécifique, est humain celui qui se définit comme tel. Le critère de l'autodéfinition se double d'un critère d'auto-affirmation verbale qui relève presque d'une certaine méthode Coué. C'est en participant au rituel et en prononçant ces mots que les créatures se réalisent comme des êtres humains².

¹ C'est précisément ce champ sémantique du maître et de l'esclave qu'on retrouve lors d'une des dernières altercations entre la créature et Victor sur les îles Orcades (volume III, chapitre 3). À défaut de se voir attribuer un nom, la créature rivalise avec son créateur dans une réappropriation des rôles de maître et esclave. Bien sûr *Frankenstein* est un roman pré-darwinien, mais on relève chez Mary Shelley comme chez Darwin une critique latente à la fois de l'esclavage et de l'orgueil humain.

² Cette reconnaissance par les *Beast People* de leur humanité reste problématique car elle prend la forme d'une question rhétorique, ce qui laisse malgré tout la voie libre à la réfutation.

La critique de l'ambition de domestication de la nature par le langage et la mise en exergue du caractère performatif du discours correspondent à un glissement épistémique entre ce que Foucault considère comme l'épistémè classique de taxonomie et classement de l'ordre naturel et la pensée moderne, fondée sur le fonctionnalisme et l'organicité. En effet, la connaissance classique repose sur l'aptitude à « *attribuer un nom aux choses, et en ce nom de nommer leur être* » (Foucault 1966, 136). Le concept de « nature humaine » devient ainsi problématique dès le dix-neuvième siècle, avec l'émergence de ce qu'on nomme aujourd'hui l'environnement, et qui laisse une plus large place à l'observation des relations inter-espèces, dans une perspective bien plus dynamique. On prend progressivement conscience du caractère normatif de ce qu'on nommait jusqu'alors « nature », comme le souligne Timothy Morton :

Nature is... natural: it sounds like a truism but we should think about this a little. It means that the concept Nature is normative, which is a philosophical term for something that establishes differences between the normal and the abnormal, often with ethical overtones. For something to be natural, it must be not unnatural. The concept natural implies that some things are not. If everything were natural, if everything was Nature, then the concept would lose all its teeth. (Morton 2016, 146)

Tandis que la démarche consistant à naturaliser certains comportements est en réalité une manière de renforcer la norme sociale, Frankenstein et Moreau refusent de nommer leurs créatures pour mieux les exclure du règne humain, ils cherchent délibérément à les dénaturer, à leur barrer tout accès à l'ordre moral de la société. Ce faisant, ils se désignent eux-mêmes comme arbitres de cet ordre moral. C'est ce qu'on retrouve, sous une forme parodique, chez Margaret Atwood, dans une relecture post-darwinienne de la genèse à l'ère des jeux vidéo. Dans *Oryx and Crake*, Crake initie ainsi Jimmy, le narrateur du roman, au jeu en ligne dont le créateur donne son titre palindromique à la trilogie d'Atwood :

'Let me show you something,' said Crake. He went onto the Web, found the site, pulled it up. There was the familiar gateway: *EXTINCTATHON, Monitored by MaddAddam. Adam named the living animals, MaddAddam names the dead ones. Do you want to play?* (Atwood 2013, 251)

Atwood propose ainsi une satire de la propension de l'humain à s'approprier son environnement en la resituant dans le contexte hyper-consommatoire de la culture Internet. MaddAdam, à ce titre, est une continuation de l'entreprise adamique, et de l'obsession taxonomique du dix-neuvième siècle (perçue come délirante, *mad*). L'intrusion de l'homme dans le cimetière des espèces éteintes n'est qu'une étape supplémentaire dans la conquête de ce qui lui échappe. Le processus d'appropriation du vivant par l'homme repose sur une

double démarche de prise de pouvoir patriarcale – que la syllabe centrale de *MaddAddam*, « dad », met en exergue – et de transformation mortifère, le slogan du jeu mettant en évidence la rime entre « dad » et « dead ». Non seulement le pouvoir de nommer n'est plus un critère essentiel pour définir l'humanité, mais il agit même comme un vecteur de la violence humaine, un instrument d'exclusion et de dévalorisation de l'ensemble du vivant.

c. *Du prométhéisme au transhumanisme*

Parce qu'il a fondé son complexe de supériorité sur le principe d'une nature duale où l'esprit est souverain, non content de prendre le contrôle sur son environnement, l'humain se propose de devenir toujours plus, de s'augmenter au-delà des limites de son corps. Ce désir de devenir un humain augmenté est un prométhéisme, qui fonde ses espoirs sur une technique et une rationalité extra-humaines. Il y a donc une continuité entre l'humanisme et le projet transhumaniste, qui rêve de s'émanciper de l'existence corporelle pour parvenir à la libération ultime de la pensée, hors des oripeaux de la chair. La Copie incarne cet excès de corporéité que les transhumanistes méprisent. Si les romans de la Copie mettent en scène la honte du corps, c'est avant tout selon un discours ironique, qui semble proposer au contraire une vision moniste de l'existence. Il n'y a pas plus de division qui tienne entre l'esprit et le corps qu'entre la Copie et son original. La pensée est toujours incarnée, ce qui mène également à un effondrement de la hiérarchie entre l'âme et la chair : l'âme, c'est la chair.

Le mythe de Prométhée, qui prête son nom au sous-titre de *Frankenstein*, « A Modern Prometheus », exprime selon Bachelard un désir de transcendance reposant sur la connaissance. Il définit ainsi le complexe de Prométhée : « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres » (Bachelard 1938, 30). Le mythe de Prométhée lie les thèmes de transgression de la loi divine – l'interdiction de partager le secret du feu avec les hommes – et de fondement de la civilisation humaine – le feu comme métaphore du savoir technique. Ce savoir technique est partie prenante de l'entreprise de contrôle de son environnement par l'homme, comme le rappelle Dominique Lecourt : « [l'essence de la technique] revient à mettre l'existant à disposition de l'entreprise humaine visant à dominer la nature » (Lecourt 1996, 9). De ce point de vue, on peut considérer *Frankenstein* comme la mise en œuvre d'un complexe de

Prométhée, ainsi défini par Bachelard : « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres ¹ ».

En intitulant ainsi son roman, Mary Shelley laisse planer une certaine ambiguïté. Quel personnage est ce « Prométhée moderne » ? On pourrait bien sûr arguer qu'il s'agit de Victor Frankenstein lui-même, qui semble être l'incarnation même du personnage de l'*overreacher*, et qui, comme Walton, est animé par un désir d'élucider les secrets de la science, peu importe le prix à payer ou les conséquences. Frankenstein peut être une réécriture du Prométhée *pyroforos*, voleur du feu sacré de la connaissance, mais également du Prométhée *plasticator*, façonnant une vie humanoïde de ses mains pour lui donner la vie. On songe d'ailleurs à l'épigramme miltonien du roman :

Did I request thee, Maker, from my clay
To mould a man? Did I solicit thee?
From darkness to promote me?

Cependant, la créature également pourrait prétendre au titre d'héritière de Prométhée, car la quête de la connaissance est également au coeur de son récit, quoique dans une déclinaison plus lockéenne que faustienne ; plus prosaïquement, ses dimensions titanesques semblent l'apparenter au personnage mythique. Dans le roman de Mary Shelley, ce sont donc les deux personnages du créateur et de la créature qui sont liés au récit prométhéen : Victor parce qu'il a enfreint les lois de la nature, la créature parce qu'elle transgresse aussi les catégories du monstrueux lorsqu'elle acquiert les rudiments d'une vie civilisée grâce à la raison.

Le récit de Prométhée propose une allégorie de l'acquisition par l'homme de l'outil technique ; or on pourrait également considérer avec Lyotard que ce n'est pas l'homme qui maîtrise l'outil, mais l'outil qui maîtrise l'homme. En tentant d'étendre sa capacité de mémoire et de contrôle, l'humain se dépersonnalise et acquiert lui-même le statut d'instrument. La Copie est précisément cette projection d'un désir de contrôle, un humain-instrument qui échappe à toute dignité, tandis qu'elle n'est jamais considérée comme une fin mais toujours en même temps comme un moyen, et représente donc un renversement du principe moral que définit l'impératif catégorique kantien.

Pour Lyotard, la technique est profondément inhumaine. Tandis que l'homme se caractérise par sa condition, c'est-à-dire ses profondes limitations matérielles et temporelles,

¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1938], Paris : Gallimard, 2002, p. 30.

son recours à la technique a pour but de lui permettre de dépasser ces limites. Lyotard souligne que ce qui est en jeu dans l'élaboration de notre savoir technique et scientifique, c'est la mise au point de dispositifs qui permettent de préserver la pensée humaine au-delà de cette mort à venir : « [e]st technique n'importe quel système matériel qui filtre l'information utile à sa survie, la mémorise et la traite, et qui induit, à partir de l'instance régulatrice, des conduits, c'est-à-dire des interventions sur son environnement, qui assurent au moins sa perpétuation » (Lyotard 22). Ainsi, par la technique, l'humain se déshumanise, puisqu'il renonce à sa propre expérience incarnée pour trouver de nouveaux supports à la pensée, qu'on nomme l'intelligence artificielle¹. Les récits de la Copie résonnent avec cette réflexion sur le caractère inhumain de nos pratiques techniques, car les Copies incarnent, avec leur forte matérialité, cet excédent de chair dont le technicien transhumain cherche à se débarrasser. Il y a dans ces romans comme un retour du refoulé qu'est le corps lui-même, dans une culture où les transactions et les connaissances sont toujours plus dématérialisées, et où les flux instantanés d'informations semblent, à tort, désincarnés.

Le dualisme du corps et de l'esprit prend une nouvelle forme avec le développement des sciences de l'information, du numérique et de la biochimie. L'esprit humain, dans sa soi-disante immatérialité, est envisagé comme un ensemble de données, une information qu'il serait possible de conserver et de transférer grâce aux outils informatiques ou génétiques. Le discours transhumaniste repose ainsi sur le fantasme d'un abandon de la chair, comme le souligne Emily Alder : « [i]n posthuman discourse, the body risks becoming lost in the reduction of human identity to data patterns, including the representation of genes as coded information technologically 'reproducible' » (Wasson & Alder 2011, 118). Les clones de Kazuo Ishiguro incarnent le paradoxe d'une telle numérisation de l'identité. Leur corps est perçu comme un ajout surnuméraire, un dédoublement d'information, un surplus d'ADN, qui justifie leur déshumanisation. Autrement dit, ils sont réduits au statut de doublons de leur modèle génétique ; celui-ci, étant considéré comme l'original, prime sur eux. Contrairement aux romans cyberpunk, comme *The Neuromancer* de William Gibson, qui envisagent une dématérialisation radicale de l'humain, les romans de la Copie mettent en scène des créatures résolument incarnées, de chair et de sang. Dans les deux cas, le corps est considéré comme secondaire, soit qu'il soit complètement obsolète dans l'intrigue même des romans (*The*

¹ Dans son recueil d'essais de 2021, Jeanette Winterson retrace l'histoire des développements de l'intelligence artificielle et propose des pistes de réflexion pleines d'intuition et d'humour : Jeanette Winterson, *12 Bytes: How We Got Here. Where We Might Go Next*, London, Jonathan Cape, 2021.

Neuromancer), soit qu'il ne s'agisse – aux yeux des institutions de savoir et de pouvoir figurant dans la diégèse – que d'un simple support dans une perspective d'augmentation du savoir humain (*Frankenstein*, *Moreau*) ou de prolongation de la vie humaine (*Never Let Me Go*). Les romans de la Copie adoptent cependant une posture ironique : ils mettent en scène le mépris du corps pour mieux le critiquer. En effet, le point de vue transhumaniste, que représentent *Frankenstein*, *Moreau* et la société dystopique de *Never Let Me Go*, est mis à distance grâce aux choix narratifs de ces romans, non seulement en termes de distribution de la narration, mais aussi du fait de la cruauté manifeste de ces personnages transhumanistes – particulièrement flagrante chez *Moreau*.

Le corps des créatures, perçu comme un amas de matière, devient pour leurs créateurs un simple outil dépourvu de valeur propre. La distinction dualiste du corps et de l'esprit est la justification éthique qui permet aux personnages et sociétés transhumanistes figurant dans les romans de la Copie d'instrumentaliser les créatures à leurs fins, dans une perspective biopolitique. À l'inverse, la présence même des créatures et leur aptitude à résister aux intentions des créateurs, voire à leur opposer leur propre récit, invitent le lecteur à s'intéresser à l'incarnation des créatures (*embodiment*), ainsi définie par N. Katherine Hayles : « [i]n contrast to the body, embodiment is contextual, enmeshed within the specifics of place, time, physiology, and culture, which together compose enactment ¹ ». En effet, chacun des romans de la Copie prête une place centrale à l'environnement dans lequel les créatures évoluent et avec lequel elles forment un écosystème. Chez Mary Shelley, cela prend la forme d'une fable lockéenne qui permet à la créature de mûrir et d'acquérir son autonomie grâce à des interactions avec le monde extérieur. Chez Wells, l'incarnation est bien sûr un héritage darwiniste dont *Prendick* est témoin, et ainsi l'irruption des *Beast People* sur l'île a des conséquences sur la faune locale et dissuade les humains indigènes de se rendre sur l'île. Enfin l'incarnation chez Ishiguro est indissociable de la portée éthique et narrative du roman : grâce à leurs interactions et à leur attachement les uns pour les autres, les clones de Hailsham créent une communauté affective et leurs vies s'entrelacent. Le choix de Ruth de séparer Kathy et Tommy est aussi décisif que celui de la société de dérober leurs organes. L'un comme l'autre bouleversent irrémédiablement la vie de la narratrice². Les romans de la Copie reposent donc sur un certain conflit entre un pôle transhumaniste, pour qui l'opération de la

¹ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago : University of Chicago Press, 1999, p. 196.

² Cet écosystème affectif n'est pas seulement destructeur. L'aveu de Ruth à la fin du roman joue également un rôle central dans la poursuite des événements dans le récit puisqu'il permet à Kathy et Tommy de se retrouver.

Copie est un acte d'augmentation et de préservation du patrimoine humain, et un pôle posthumain, qui résiste aux tentatives d'instrumentalisation et de dévalorisation de ce qui échappe au règne humain.

Le terme de « transhumanisme » est bien sûr postérieur à *Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau*. Mentionner certaines des tentatives de théorisation du transhumanisme et les origines de ce courant de pensée est cependant utile pour comprendre l'enjeu du binarisme corps/esprit dans les romans de la Copie, ainsi que la posture critique qu'anticipent ces récits. Pour le scientifique américain Ray Kurzweil, chantre de l'ordinateur et de l'intelligence artificielle, la technique ne représente pas seulement une caractéristique inhérente à l'homme, mais elle lui permet même de se libérer de ses entraves naturelles. À l'aube des développements de l'informatique, Kurzweil envisage ainsi l'humain comme une simple donnée quantifiable, qui pourrait être modélisée et s'abandonner à la main invisible de la technologie pour accéder à de nouveaux états de conscience ; cela lui permettrait ainsi de se télécharger, et, *in fine*, d'échapper à sa condition corporelle et donc mortelle. Kurzweil appelle donc de ses vœux, de façon prospective, l'avènement de ce qu'il nomme la singularité, c'est-à-dire de l'instant où le progrès technologique sera tel que les machines agiront indépendamment de leur programmation, et parviendront à nous libérer de nos failles humaines. Dans les récits de la Copie, il ne peut y avoir une telle abolition de la chair. L'organicité de l'humain est indéniable, et la créature sert donc de réserve matérielle à ce même objectif de dépassement de la mortalité, soit parce qu'elle permet de percer les secrets du vivants (*Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau*), soit parce qu'elle incarne un stock organique dans lequel les sujets humains peuvent puiser pour pallier les limites de leur propre corps (*Never Let Me Go*). Cependant, ces romans nous permettent tout de même de formuler une critique de l'utopie de la singularité, car ils réaffirment la dimension organique du vivant, de l'humain, et ils mettent en cause l'idée même d'une main invisible de la technologie. Opérer, modifier ou prolonger l'humain, nous avertissent ces récits, c'est prendre le risque de laisser la technique elle-même se substituer à l'expérience humaine. D'ailleurs, lorsque Jeanette Winterson réécrit le roman de Mary Shelley en 2019, elle y fait figurer un défilé de personnages transhumanistes qui cherchent à augmenter leur corps¹, d'après l'expression

¹ Ces personnages sont inspirés d'un véritable mouvement culturel, ainsi défini par Laurent Frippiat : « le transhumanisme est un mouvement philosophique de transition vers un stade postérieur d'évolution de l'espèce humaine, délibérément poursuivi. Ce courant d'idées récupère l'Humanisme traditionnel afin de lui adjoindre les techniques « d'amélioration » des capacités physiques et cognitives dans un but de dépassement des limites –

consacrée au sein de ce mouvement, ou à le faire perdurer sous sommeil cryogénique en attendant que leurs descendants développent une technologie leur permettant d'acquérir l'immortalité :

On the way to the Adult Futures Suite I pass the Singularity Suite. There's a large screen showing an interview between Elon Musk and Ray Kurzweil talking about the Singularity – the moment when AI changes the way we live, forever. Some young guys are wearing T-shirts with the slogan 'Give Up Meat.' (Winterson 35)

C'est ainsi que Jeanette Winterson parodie le dégoût des transhumanistes à l'égard du corps et de ses limitations, hérité de l'idéalisme cartésien, et qu'elle rapproche l'attitude d'un Victor abandonnant sa créature de celle d'un Elon Musk, milliardaire propriétaire de Tesla, partisan de l'interface entre l'ordinateur et les systèmes neurologiques (et qui s'est illustré plus récemment sur Twitter avec ses théories conspirationnistes sur le COVID), ou d'un ingénieur de la Silicon Valley désireux de télécharger sa conscience sur un ordinateur, modernisant ainsi radicalement le personnage de Frankenstein. Cette réécriture est bien sûr possible car le roman de Mary Shelley anticipe déjà un certain nombre de problèmes éthiques auxquels nous faisons face aujourd'hui.

Comme le rappelle Frédérique Mengard¹, on retrouve chez Günther Anders le versant critique de la singularité, qui aborde les failles éthiques de cette dernière, et que Anders nomme « supraliminaire » : « j'appelle "supraliminaires" les événements et les actions qui sont trop grands pour être encore conçus par l'homme ² ». Frédérique Mengard en propose une définition plus explicite : « le supraliminaire est la manière dont la science dispense l'homme de conscience et l'invite à renoncer aux efforts qu'il lui aura fallu accomplir au cours de son histoire pour advenir en tant qu'être moral » (Mengard 131). Il s'agit donc d'une frontière historique marquant le renoncement de l'homme à se définir lui-même, convaincu qu'il est de l'aptitude de la science et de la technique à fournir des réponses à tous ses questionnements, y compris moraux. En fait il s'agit d'une forme d'abandon de responsabilité. Selon Anders, qui s'appuie notamment sur les travaux de Hannah Arendt, les hommes deviennent, dans un tel contexte hyper-technique, des collaborateurs plutôt que des penseurs et ne s'interrogent plus

naturelles, biologiques – et d'adaptation perpétuelle au monde » (Gilbert Hottois, Jean-Noël Missa et Laurence Perbal (dir), *L'Humain et ses préfixes: Une Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris : Vrin, 2015, 163). Un passage sur le site de l'Association Française Transhumaniste permet également de se faire une certaine idée du programme transhumaniste : <https://transhumanistes.com>. On peut également consulter l'encyclopédie en ligne H+Pedia : <https://hpluspedia.org> (sites consultés le 15/06/2021).

¹ Frédérique Mengard, « La notion de "supraliminaire" chez Günther Anders. Comment penser le déclin et la renaissance de Prométhée à l'ère technologique ? », in Elaine Després et Hélène Machinal, *Post Humans Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.119-136.

² Günther Anders, *Et si je suis désespéré que voulez-vous que j'y fasse ?* Paris : Allia, 2010, p.71

sur la conséquence de leurs actes, ce qui tend à favoriser le totalitarisme. Avec la singularité comme avec le supraliminaire, Kurzweil et Anders envisagent un moment critique de l'histoire de l'humanité, étroitement intriqué à l'histoire de la technique et de la science. Cependant, là où Kurzweil imagine une utopie visionnaire, Anders s'interroge sur l'avenir de la responsabilité éthique dans un monde où l'homme choisirait de déléguer cette tâche aux machines, sous la forme d'un calcul algorithmique des risques et des bénéfices. Dans ce cadre de pensée, Anders conçoit également un autre concept, qu'il nomme « décalage » ou « honte prométhéenne », et qui correspond au sentiment d'obsolescence ressenti par l'homme au moment où la complexité technologique l'emporte sur la pensée humaine. Pour Anders, c'est sur ce sentiment de honte des limitations humaines que sont fondées les ambitions transhumanistes. Les romans de la Copie ne s'intéressent pas nécessairement à la révolution des machines – qui fleurissent davantage dans la fiction cyberpunk –, mais elles font figurer ce sentiment de honte prométhéenne, d'insatisfaction vis-à-vis de l'expérience humaine originelle. Les créatures issues de la Copie sont ainsi autant de suppléments aux défauts de la condition humaine, quoiqu'elles relèvent davantage du déchet organique que de l'humain augmenté dont rêvent les transhumains. Autrement dit, elles ont la double fonction de combler un manque dans la condition humaine – manque de pouvoir, de connaissance, de longévité – d'une part, et de révéler l'abjecte organicité de la vie d'autre part. Elles causent un sentiment de honte prométhéenne en même temps qu'elles représentent une tentative d'y remédier. Elles correspondent non pas à un règne du supraliminaire mais de l'infraliminaire, et servent de soubassement organique à une communauté transhumaine en quête d'élévation et de spiritualité.

Le surgissement d'une telle idéologie a partie liée avec l'évolution radicale de la technique humaine depuis la fin du dix-huitième siècle. Michel Serres attire notre attention sur la nécessité de repenser notre conception classique de l'outil et de la technique. Il nous rappelle qu'au vingtième siècle les outils mécaniques ont cédé la place à des outils informationnels, dont la fonction est purement modale. Autrement dit, ils sont le support d'une multitude de possibles pour lesquels la distinction entre fin et moyen n'est plus pertinente :

Nous ne concevons plus l'organisme au moyen de machines simples, poulies et leviers, comme Descartes ou La Mettrie, ni au moyen de moteurs thermodynamiques ou électriques, comme à la fin du XIXe siècle, mais plutôt comme machines informatiques. La représentation de la vie suit nos capacités techniques. Ainsi le vieux mécanisme qui la représentait au moyen d'outils conventionnels s'exposait à une contradiction cosmique, puisqu'il contestait les causes finales en les imposant par des machines simples ou compliquées. Un nouveau mécanisme le remplace, certes, mais au moyen d'artefacts sans finalité. Ainsi pensons-nous le vivant qui se construit aujourd'hui comme sans finalité. Ainsi nos moyens rejoignent nos projets. (Serres, 66-67)

Le renoncement à cette dichotomie fin/moyen qui accompagne l'évolution de la technique justifie, selon Michel Serres, la crispation que provoque la technologie. On peut ainsi lire les romans de la Copie comme le récit d'un souci de préserver cette distinction dans un monde où la différenciation sujet/outil devient obsolète. Ce ne sont donc plus les outils et artefacts qui permettent aux hommes de se déterminer librement. La créature, dans son ostracisation et sa dévalorisation, est censée permettre à l'humain ordinaire de reconquérir un espace de liberté dans un monde où les machines elles-mêmes menacent de s'émanciper et de le concurrencer.

Cette hiérarchisation du vivant repose sur une essentialisation de l'identité humaine – identité qui est précisément refusée à la créature – alors même que l'existence de la créature met à mal de tels modèles. Ainsi, la créature de Frankenstein est d'abord décrite par Walton par comparaison avec le modèle humain : « a being which had the shape of a man » (F 13). Cependant son humanité est déjà problématique, puisque Walton met cette identité humaine à distance dans ce double emploi de la proposition subordonnée relative et du complément du nom¹ ; son humanité relève par ailleurs de l'apparence, le narrateur suggérant ici une rupture entre la forme et l'essence de l'humain. On peut lire *Frankenstein* comme le récit d'un conflit entre deux interprétations de l'identité humaine : la première, celle de Walton, relève de l'essentialisme, et suggère qu'il existe des propriétés humaines qui échappent à la matérialité et qui ne peuvent pas non plus s'acquérir par la culture mais sont nécessairement innées ; la deuxième, celle de la créature elle-même, n'est pas très éloignée de la pensée empiriste d'un John Locke, et associe la conscience humaine à l'aptitude à ressentir des perceptions physiques et à entretenir par le biais de l'expérience une pensée rationnelle du monde. Le récit intermédiaire de Victor, qui occupe l'essentiel du roman, manifeste quant à lui une certaine

¹ Au contraire, lors de sa première rencontre avec Victor, Walton le qualifie par l'emploi du segment nominal « a human being » (F 14), lui attribuant plus immédiatement une identité humaine.

ambiguïté, car Frankenstein a délibérément choisi de créer un être humain en fabriquant son monstre, et pourtant il refuse de lui reconnaître tout droit de filiation ou de lui permettre de trouver sa place au sein de la communauté humaine. Alors que Victor gravit Montanvert, il cite toutefois « Mutability », le poème de Percy Shelley :

We rest; a dream has power to poison sleep.
We rise; one wand'ring thought pollutes the day.
We feel, conceive, or reason; laugh, or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away;
It is the same: for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Naught may endure but mutability! (F 66-67)

En déterminant, par l'intermédiaire de Percy Shelley, l'aptitude au changement comme un attribut central de l'humanité, Victor suggère qu'il n'existe pas de caractéristique essentielle constante de l'humain. L'emploi anaphorique du pronom personnel pluriel « we » évoque également un fort sens de la communauté humaine ; or, ces considérations s'appliquent parfaitement à la créature elle-même en tant qu'être sensible et conscient. Il y a donc un paradoxe, voire une contradiction, entre ces moments de rêverie romantique et d'expériences transcendantales sur lesquels s'attarde le narrateur, et le récit lui-même, au cours duquel Victor est longtemps déchiré entre le désir de faire advenir une nouvelle espèce humaine et la stigmatisation de sa propre créature, qu'il perçoit comme une forme de déviance pathologique à l'égard de la norme humaine.

Mary Shelley ne propose donc pas de définition explicite de l'identité humaine. Wells, quant à lui, n'hésite pas à caractériser ses personnages, non pas en référence à leurs attributs intellectuels ou spirituels, mais à une description physique, qui met au centre du récit la matérialité des créatures conscientes qui habitent l'île, qu'elles soient humaines ou hybrides. Pour identifier Montgomery, Prendick a par exemple recours à la périphrase « the flax-haired man » (M 12), insistant donc sur cette particularité capillaire, qui ne permet pas de distinguer l'humain des animaux ou des créatures hybrides à bord du navire.

À l'inverse de cette présentation corporelle des personnages, le dénouement de *The Island of Doctor Moreau* semble proclamer la supériorité d'une vie humaine désincarnée, puisque la pensée intellectuelle, cosmique et scientifique l'emporte sur le souci du bien-être individuel et de la vie en collectivité :

I have withdrawn myself from the confusion of cities and multitudes, and spend my days surrounded by wise books, bright windows in this life of ours, lit by the shining souls of men. I see few strangers, and have but a small household. My days I devote to reading and to experiments in chemistry, and I spend many of the clear nights in the study of astronomy. There is, though I do not know how there is or why there is, a sense of infinite peace and protection in the glittering hosts of heaven. There it must be, I think, in the vast and eternal laws of matter, and not in the daily cares and sins and troubles of men, that whatever is more than animal within us must find its solace and its hope. I hope, or I could not live. And so, in hope and solitude, my story ends. (M 131)

On peut lire ici une satire moralisante des vices de la société, qui déplace à Londres le spectacle chaotique de l'île sombrant lentement dans la sauvagerie après le décès de Moreau. Cependant on peut également percevoir dans ce dernier paragraphe une déliquescence de la voix narrative elle-même, puisque Prendick adopte finalement la maxime du *Ape-Man* en se désintéressant des « little thinks » pour se concentrer sur des « big thinks » qui l'isolent du reste de la communauté. Par ailleurs, la signature de Prendick qui succède à cet extrait et achève le roman met le récit à distance et rappelle au lecteur le caractère fictif de ce témoignage. Ce dispositif narratif ouvre ainsi une brèche critique dans le roman et favorise une lecture ironique, puisque la signature elle-même, étant fictionnelle, n'authentifie pas le récit. L'espoir d'une vie individuelle détachée du reste du monde du vivant, et, *a fortiori*, de l'humanité, semble un songe absurde à l'issue de ce roman. Wells ne cesse en effet de nous rappeler que l'humain, comme toute espèce biologique, ne doit sa survie en tant qu'espèce qu'à son adaptation physiologique et comportementale au monde qui l'entoure. Ce sont précisément sa matérialité et son intégration dans un environnement spécifique qui expliquent sa longévité.

Dans le roman de Kazuo Ishiguro, la spécificité humaine que met en avant le système ne relève plus tant d'une célébration de l'intellect que d'une certaine sensibilité esthétique. La culture artistique entretenue à Hailsham porte également sur une idéologie dualiste, selon laquelle l'art permet de projeter et de révéler son âme : « [Miss Lucy] 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* » (NLMG 173). Ce discours est ambigu car il suggère que les clones, comme les humains, sont dotés d'une âme, et qu'ils devraient donc être considérés comme des êtres de droit – un écho sans doute à la rhétorique des ligues de défense du droit animal. Cependant, il corrobore aussi l'idée d'une scission entre les corps et les esprits, qui est à la base du discours transhumain (selon lequel le corps peut être augmenté), et qui légitime donc l'instrumentalisation des clones (qui sont autant de réserves cellulaires) afin d'assurer la

pérennité de l'âme d'une humanité « naturelle », c'est-à-dire reconnue comme telle par la société et ses institutions. Le critère de la procréation sexuée sert de garde-fou pour assurer la prolongation de la vie de ces humains nés dans un environnement familial, en réduisant les créatures nées en laboratoire à une ressource organique. Paradoxalement, en endossant l'idéologie d'un dualisme corps/âme, Miss Lucy participe à la déshumanisation des corps qui a mené à l'exploitation des clones, et ce en dépit de son empathie pour les protagonistes du roman. Chacun des romans du corpus produit ainsi de l'ironie afin de mettre à mal les tentatives des personnages (et des structures) détenteurs de pouvoir de définir exactement ce que signifie être humain afin d'exclure les créatures d'une telle identité. Au contraire, la progression des récits démantèle le concept même d'humanité ou de conscience humaine.

2. La blessure narcissique

a. Le choc darwinien

Cette remise en question du statut exceptionnel de l'humain dans le règne animal résonne directement avec la pensée darwinienne, et demande de revenir une dernière fois sur ce legs darwinien, qui n'est pas celui qu'on pense d'ordinaire. Chez Darwin, l'homme n'est plus qu'un animal parmi d'autres, ce qui s'avère être une terrible leçon d'humilité. L'animalité de l'homme figure dans les deux romans post-darwiniens de la Copie, avec les *Beast People* dans le roman de H.G. Wells, ou la métaphore de l'élevage de bétail dans le cas des clones d'Ishiguro.

Traditionnellement, l'homme est au centre de l'univers et occupe une place privilégiée : dans la version platonicienne du mythe de Prométhée, dans le texte biblique, mais également chez Paracelse pour lequel il existe une congruité entre l'homme et l'univers. L'homme partage ainsi les qualités de tous les autres êtres de la terre, mais s'en distingue par ses compétences techniques ou linguistiques spécifiques à l'humain. On trouve encore des traces d'anthropocentrisme au dix-neuvième siècle, cependant la géologie de Lyell et la théorie de la sélection naturelle de Darwin relativisent radicalement la place de l'homme sur terre, en mettant en perspective la durée de l'existence d'une vie individuelle, et même de l'espèce, soudainement insignifiante quand on la compare avec l'âge de la planète et le nombre considérable d'individus nécessaires pour transformer une espèce. Après ce renouveau épistémologique, l'homme ne peut plus être le paradigme de la pensée, ni le souverain de la terre :

« [t]he living world is neither entirely open to man's observation nor related to him. He has not taken possession of its meaning. He can no longer, like Adam, confidently name his subjects » (Beer 1983, 17). Gillian Beer démontre dans son ouvrage que Darwin, soucieux de tirer les leçons d'humilité de ses observations, renouvelle également le style d'écriture de l'histoire naturelle. Il ne s'agit plus, comme chez William Paley, d'exposer des principes naturels qui feraient autorité, mais au contraire de se tourner vers un processus mécanique que l'homme ne peut qu'étudier. C'est précisément ce que signifie le terme d'« origines » figurant dans le titre de son ouvrage : « [o]riginating is an activity, not an authority. And deviation, not truth to type, is the creative principle » (Beer 1983, 59). On a reproché à Darwin de ne pas s'attarder suffisamment sur le cas de l'homme dans *The Origins of Species* ; or, l'une des leçons de cet essai est que l'espèce humaine est sujette aux mêmes mécanismes que l'ensemble des autres espèces vivantes. Il n'y a dans son essai qu'une seule mention de l'homme :

In the distant future I see opens fields for far more important researches. Psychology will be based on a new foundation, that of the necessary acquirement of each mental power and capacity by gradation. Light will bet thrown on the origin of man and his history. (Darwin 458)

Darwin recourt parfois à un langage anthropomorphique lors de ses analogies, mais il a également exprimé des regrets à l'égard de sa métaphore de lutte pour l'existence, largement réappropriée et manipulée par Herbert Spencer. En digne héritier de Darwin, Wells critique les trois méprises, théologique, humaniste et impérialiste, de la société humaine¹.

Ces grandes méprises quant à la place de l'homme dans le monde ont largement été mises à mal par les trois intellectuels que convoque Jean-François Lyotard lorsqu'il évoque les chocs historiques et intellectuels de l'ère moderne et contemporaine. L'homme n'est pas au centre du cosmos, nous enseigne Copernic ; il n'est pas un être privilégié dans l'échelle des vivants, affirme Darwin ; et il n'est pas même le maître de sa propre pensée, nous intime Freud. Lyotard ajoute que l'homme n'a pas le monopole de la pensée, qui est virtuellement présente dans l'ensemble de la matière. Ses progrès scientifiques ne constituent pas une exception dans le monde cognitif mais jouent le rôle d'un transformateur :

¹ Frank D. McConnell, *The Science Fiction of H. G. Wells*, Oxford : Oxford University Press, 1981.

Ainsi [l'homme] ne doit pas se considérer comme une origine ni comme un résultat, mais comme un transformateur assurant, par sa techno-science, ses arts, son développement économique, ses cultures, et la nouvelle mise en mémoire qu'elles comportent, un supplément de complexité dans l'univers. (Lyotard 51)

La reconnaissance de la pensée comme qualité émergente de la matière nous pousse ainsi à embrasser notre corporéité et à relativiser le principe de supériorité de l'humain si profondément inscrit dans l'ensemble de notre culture. Le récit des créatures de Mary Shelley, H.G. Wells et Kazuo Ishiguro met précisément en cause cette idée d'une hiérarchie entre les créatures et les humains et substitue à la question de l'exceptionnalité humaine celle de l'expérience sensible et de l'engagement éthique.

b. Le complexe du mégalomane

Bien loin d'être effectivement maître et possesseur de la nature, l'homme apparaît comme le destructeur de la nature. C'est ce que suggère le caractère mégalomane et violent de Frankenstein, de Moreau ou des institutions du monde de Kathy, et c'est ce qu'on retrouve au cœur du concept d'anthropocène.

Abordant une réflexion sur la mort du soleil et la profonde terrestrialité de l'expérience humaine, qui voue à terme notre espèce à une extinction certaine, Lyotard insiste sur le déni de l'inévitabilité de la condition humaine, qui préside aux développements de la technique. Ce qui est inacceptable pour l'homme, c'est que « [le] soleil, notre terre et notre pensée n'auront été qu'un état spasmodique d'énergie, un instant d'ordre établi, un sourire fait par la matière dans un coin du cosmos » (Lyotard 21). Les développements de la technique scientifique consistent donc en une lutte contre ce désastre ultime que représenterait la fin de notre système solaire, un déni de la finitude, voire de la fragilité écologique du monde. Il s'agit alors d'archiver et dupliquer la conscience et la vie humaine pour mieux les préserver et pour mieux ignorer l'évolution naturelle du cosmos. C'est ce même déni de la mortalité terrestre et cette même folie des grandeurs qui anime les créateurs de la Copie.

Comme le suggère Heidegger dans son essai « L'homme habite en poète », cette présomption de maîtrise qui lie l'homme à ses outils se retrouve même dans sa relation au langage, qui est déjà une technique humaine ; ici, comme ailleurs, l'humain se fourvoie quant à l'étendue de sa domination de sa propre compétence verbale :

L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain. Quand ce rapport de souveraineté se renverse, d'étranges machinations viennent à l'esprit de l'homme. Le langage devient un moyen d'expression. En tant qu'expression, le langage peut tomber au niveau d'un simple moyen de pression. Il est bon que même dans une pareille utilisation du langage, on soigne encore son parler ; mais ce soin, à lui seul, ne nous aidera jamais à remédier au renversement du vrai rapport de souveraineté entre le langage et l'homme. Car, au sens propre des termes, c'est le langage qui parle. L'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il lui dit. Parmi tous les appels que nous autres hommes pouvons contribuer à faire parler, celui du langage est le plus élevé et il est partout le premier. Le langage nous fait signe et c'est lui qui, le premier et le dernier, conduit ainsi vers nous l'être d'une chose. (Heidegger 227-228)

L'homme habite en poète car il réside dans un bain de langage qui le meut malgré lui. Dans le cas de *Frankenstein*, le langage, comme le monstre, échappe aux hommes qui pensent en être les maîtres. La créature de Frankenstein se forme elle-même à la parole, en n'ayant pourtant jamais pu croiser le chemin d'un instructeur bienveillant. C'est dans le langage qu'elle parvient occasionnellement à rivaliser avec son créateur, ou à séduire (quoique temporairement) ses interlocuteurs. Elle initie par ce moyen une conversation avec le père aveugle de la famille De Lacey, et convainc initialement Victor de lui créer une partenaire. Le peu de pouvoir dont dispose la créature repose donc sur sa propension à échapper au contrôle de l'humain, et à mettre à profit une technologie humaine, qui tend elle aussi à se dérober aux hommes.

Il y a peut-être quelque chose d'éminemment paradoxal dans la technologie humaine, qui ne peut se réaliser pleinement que lorsqu'elle devient incontrôlable. La connaissance elle-même repose sur l'indéfinition de son sujet. Les humanités, par exemple, se fondent comme champ théorique alors même qu'il faut que l'humain admette qu'il n'a qu'une mince emprise sur ce qui l'entoure et sur lui-même. Michel Foucault observe que c'est précisément lorsque l'homme commence à penser sa finitude qu'il émerge comme objet d'étude :

Sans doute, au niveau des apparences, la modernité commence lorsque l'être humain se met à exister à l'intérieur de son organisme, dans la coquille de sa tête, dans l'armature de ses membres, et parmi toute la nervure de sa physiologie ; lorsqu'il se met à exister au cœur d'un travail dont le principe le domine et le produit lui échappe, lorsqu'il loge sa pensée dans les plis d'un langage tellement plus vieux que lui qu'il n'en peut maîtriser les significations ranimées pourtant par l'insistance de sa parole. Mais plus fondamentalement, notre culture a franchi le seuil à partir duquel nous reconnaissons notre modernité, le jour où la finitude a été pensée dans une référence interminable à elle-même. (Foucault 1966, 328-329)

L'humain ne peut donc être conceptualisé que lorsque l'on renonce à l'humanisme comme projet de maîtrise du monde et qu'on laisse la place à l'incertitude et l'indéfinition du savoir, et celles de l'objet « homme ». L'homme n'est plus maître de son corps, il est lui-même cette substance corporelle qui permet l'émergence de la conscience. Il n'est plus maître du langage, mais est déterminé par les limites historiques de ce langage. Il n'est plus maître ou possesseur de la nature, mais est pris dans un réseau biotopique qui a favorisé le développement de ses caractéristiques spécifiques. C'est au prix de la reconnaissance de sa finitude que la véritable connaissance humaine peut advenir. Les romans de la Copie mettent en scène ce glissement de l'humanisme à l'humain (et à l'inhumain), car ils font le récit de créateurs mus par le désir de donner corps à une certaine représentation de l'homme, et le récit parallèle de leurs créatures en proie à leur propre finitude. Ainsi les clones de *Never Let Me Go* n'existent aux yeux des autres humains de la diégèse que comme objets de représentation – au mieux, pour les *guardians* de Hailsham, ils sont les bénéficiaires d'une mission caritative visant l'amélioration de leur qualité de vie, au pire, ils ne sont que de simples banques d'organes. Cependant, le choix narratif du récit confessionnel plonge le lecteur dans l'expérience même de sa finitude et l'invite à renoncer à toute approche réifiante ou réductrice de ces créatures.

3. Au-delà de l'humain

a. Non humain

Contrairement à la figure humaniste du sujet maître de soi-même et qui établit son contrôle autoritaire sur les objets qui l'entourent, dont la pensée prend la forme d'une voix unique et rationnelle, l'identité humaine se redéfinit dans les romans de la Copie selon le modèle de la pluralité polyphonique. Ce sont les réseaux entre les êtres qui fondent la

puissance du vivant. La nature cède le pas à l'habitat. La Copie est particulièrement à même de traduire cette hybridité identitaire selon laquelle il n'existe pas de conscience sans intersubjectivité.

Les romans de la Copie élaborent un récit du non-humain selon lequel l'identité est beaucoup moins simple qu'il n'y paraît. Ils anticipent ou résonnent en cela avec le champ d'expérimentation des niveaux de conscience de la révolution culturelle des années 1960 et 1970, lui-même hérité des développements de la psychologie au tournant des dix-neuvième et vingtième siècle, ainsi que des expérimentations d'un Aldous Huxley, auteur de *The Door of Perception* (1954). Timothy Leary a ainsi pensé, contre la singularité du sujet occidental, une conscience supra-humaine reposant sur une myriade d'être interconnectés, et, pour le dire en termes deleuziens, deterritorialisés :

This is a problematic encounter between a Western culture that idealized selfhood, an Eastern religion that idealizes the selfless, and the urgent, historically driven pressure on twentieth-century Americans, including Leary, living in the world of consumerism and the Vietnam War, to revise and recreate the self.¹

Cette redéfinition de la pensée comme une conscience protéiforme génère donc des interstices identitaires qui transcendent les divisions conventionnelles. Les récits de la Copie présentent ainsi un espace intermédiaire du non-humain pourtant humain, qui fait dans une certaine mesure écho aux recherches de Leary. Eux aussi mettent en exergue la convergence entre une philosophie orientale de l'oubli de soi et la culture individualiste et consumériste des années soixante-dix en Occident, dans la tension même qui se joue entre les figures du créateur et de sa créature.

L'intérêt de Leary pour les développements de l'informatique et les altérations d'états de conscience en font une référence centrale pour comprendre les récits de science-fiction inspirés des échanges de données et des transferts identitaires à l'ère d'Internet, de *The Neuromancer* de Gibson à la série *Sense8* en passant par *Matrix*, deux œuvres des soeurs Wachowski. Cependant ce nouveau regard dés-individualisant porté sur l'identité permet également d'éclairer les récits de la Copie, dans lesquels les créatures existent toujours aussi dans une dynamique d'altérité. Elles sont définies toujours en même temps par ce qu'elles ne sont pas (des sujets humains pleinement intégrés) et permettent d'envisager un état de la conscience affranchi d'une simple détermination humaine, comme chez Leary ou Gibson :

¹ William Stephenson, « Timothy Leary and the Trace of the Posthuman » dans *Posthumains : Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 293.

« the human is decentred on both a macro and microcosmic level; we no longer dominate nature (even if we think we do) and our cellular architecture is no longer immutable » (Stephenson 296).

Si l'humain interconnecté n'est pas le sujet direct des romans de la Copie, ceux-ci explorent l'interface entre science et fiction afin de redéfinir l'identité humaine. La Copie soulève le problème du seuil, de l'écart, l'interstice entre l'humain et le non-humain. La définition, semi-politique, semi-esthétique, que Donna Haraway propose du cyborg est pertinente pour mieux en comprendre l'enjeu politique :

In the tradition of 'Western' science and politics — the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other — the relation between organism and machine has been a border war. (Haraway 1991, 150)

Le cyborg chez Haraway ne se limite donc pas à la figure imaginaire d'un être mi-organique, mi-mécanique, mais devient une métaphore célébrant l'abolition des frontières identitaires. Sur le plan politique, ce concept défend une approche intersectionnelle des luttes sociales, pour conceptualiser en théorie et rééquilibrer en pratique les relations de pouvoir qui organisent la société ; autrement dit, il s'agit d'une invitation à embrasser les multiples perspectives qui sont en jeu dans une réalité sociale complexe, que Haraway, s'inspirant des travaux de Chela Sandoval, nomme « conscience oppositionnelle » (*oppositional consciousness*)¹. Sur le plan esthétique, Haraway suggère que nous nous libérions des catégories mentales binaires et réductrices qui sclérosent notre imaginaire. La force du manifeste cyborg est de montrer que nos représentations imaginaires, comme notre expérience sociale de la réalité, sont indissociables de nos pratiques discursives. Le langage produit ainsi sans cesse une taxonomie à travers laquelle nous rationalisons et ordonnons notre expérience de la réalité, de telle sorte que la naturalisation de l'« homme » produit l'identité apparemment complémentaire de la « femme », et celle du « blanc » produit une identité « non-blanc ». Non seulement cette binarité est artificielle – on songe ici aux travaux d'Edward Saïd concernant l'orientalisme ou à ceux de Judith Butler sur le genre –, mais elle ne rend pas compte de l'intersection des identités minorées. Donna Haraway s'intéresse ainsi au cas des « femmes de couleur » (« women of colour ») et leur situation sociale complexe qui leur a historiquement valu d'être marginalisées dans les luttes féministes et anti-racistes.

¹ Chela Sandoval, « U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World », *Genders*, printemps 1991, n° 10.

Les romans de la Copie sont des récits de cyborgs dans leur définition esthétique-politique, car ils font émerger un motif narratif créatif (et même méta-créatif puisque ce sont des récits de création), tout en faisant figurer des créatures qui échappent au prisme d'une dichotomie identitaire (humain/non-humain). Dans *Frankenstein* et *Never Let Me Go*, l'aptitude des créatures à susciter l'empathie grâce à des compétences narratives et oratoires, et en dépit de leurs origines artificielles, rend caduc le critère de la « naturalité » ou l'« humanité », tandis que le récit de Prendick montre que l'identité humaine peut aussi se dissoudre dans la bestialité.

Donna Haraway révèle en outre que les concepts mêmes de « nature » et d'« humain » sont profondément discursifs, que ce que nous appelons « naturel » est en fait le produit d'une longue histoire et de jeux de pouvoir :

There is nothing about being 'female' that naturally binds women. There is not even such a state as 'being' female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices. Gender, race, or class-consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalis. (Haraway 1991, 155)

Le cyborg représente ainsi un renoncement à perpétuer des jeux de conflits et d'opposition dont la fonction principale est de permettre la pérennisation de la classe dominante. Les romans de Mary Shelley, H.G. Wells et Kazuo Ishiguro naviguent dans cet imaginaire d'une hybridité résistant au récit hégémonique d'une nature humaine individuelle et autonome. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ces romans mobilisent tant la figure du double et du multiple : collage de tissus humains de la créature de Victor, assemblage d'espèces animales variées qui synthétisent l'humain sur l'île de Moreau, ou série de clones en mal de récits des origines à la pension d'Hailsham. Une lecture de la Copie comme allégorie du cyborg consiste à considérer que c'est le conflit entre le discours humaniste, rationnel, uniforme et cohérent, et la nature polyphonique et protéiforme de la vie qui produit la tension narrative dans ces romans. Le récit de la Copie présente l'identité humaine comme éminemment hybride ; les catégories les plus élémentaires du discours humaniste sont radicalement transgressées. Non seulement l'humain retombe de son piédestal dans le règne animal, mais, quoique dans une moindre mesure, l'acte de création, comme le cyborg, interroge la porosité des matières organiques et minérales. Le roman de la Copie incite à reconsidérer divers aspects de l'anthropocène.

i. L'homme, cet animal

La confusion entre l'homme et l'animal, qui figure directement dans *The Island of Doctor Moreau* et de façon plus implicite dans les autres romans de la Copie traduit non seulement un renoncement à l'exceptionnalité humaine hérité du darwinisme sur le plan biologique, mais elle rappelle également que la distinction entre l'homme et l'animal est avant tout discursive.

La différenciation entre les humains et les animaux, c'est-à-dire la reconnaissance des droits de ces premiers et la réification de ces derniers, repose sur l'apparente exclusivité de la subjectivité, définie comme une spécificité ontologique. Cependant, comme le relève Cary Wolfe en lecteur de Hannah Arendt, il s'agit en réalité d'une naturalisation du concept de droit :

One of the most powerful insights of biopolitical thought is thus to raise this uncomfortable question: if the frame is about rules and laws, about what is proper, and not simply a matter of a line that is given by nature between those inside and those outside, then to live under biopolitics is to live in a situation in which we are all always already (potential) "animals" before the law – not just nonhuman animals according to zoological classification, but any group of living beings that is so framed. Here, the distinction "human/animal" – as the history of slavery, colonialism, and imperialism well shows – is a discursive resource, not a zoological designation; it is, as we will discuss in more detail, a kind of dispositif or apparatus. (Wolfe 10)

La biopolitique repose en effet sur une dichotomie artificielle entre ce qui relève de la vie animale (*zoé*) et de la vie civile (*bios*), mais la distinction entre les deux est elle-même un acte civil et rhétorique. Les récits de la Copie, éminemment biopolitiques comme nous l'avons vu, mettent en exergue l'artificialité de cette séparation entre l'être de droit et l'être privé de droit. Ce qui distingue les créatures de leur créateur, c'est avant tout leur mise au ban de la société : par l'exclusion de la créature de Victor, l'isolement de celles de Moreau, ou l'internement des clones.

The Island of Doctor Moreau, roman de l'animalité humaine par excellence, dénature ainsi l'identité humaine. Le thème animal est introduit dès le deuxième chapitre, lorsque Prendick se réveille à bord de l'Ipecacuanha : « [t]hen just overhead came a sound like an iron bedstead being knocked about, and the low angry growling of some large animal » (M 10). À ce stade du récit, l'animal, incarné par le puma en captivité relève de l'altérité radicale. La première rencontre entre Prendick et M'Ling au chapitre suivant relève par contre de l'étrange et trahit une première confusion corporelle entre l'homme et la bête :

At the companion was a man obstructing our way. He was standing on the ladder with his back to us, peering over the combing of the hatchway. He was, I could see, a misshapen man, short, broad, and clumsy, with a crooked back, a hairy neck, and a head sunk between his shoulders. He was dressed in dark-blue serge, and had peculiarly thick coarse black hair. I heard the unseen dogs growl furiously, and forthwith he ducked back, coming into contact with the hand I put out to fend him off from myself. He turned with animal swiftness. (M 8)

Au cours d'un unique paragraphe, l'identification de ce personnage, d'abord clairement décrit comme un homme, évolue progressivement vers une déconstruction de cette humanité s'achevant sur l'animal, perceptible ici dans l'usage de l'adjectif. Cette transformation rhétorique passe par une problématisation de l'identification nominale (« misshapen man ») reposant encore une fois sur une description physique, matérielle ou plus exactement formelle. On peut noter que, de façon similaire à ce que l'on a noté à propos de Montgomery, c'est la chevelure de M'Ling qui attire l'attention du narrateur, ou plus exactement sa pilosité. À cet égard, la distinction entre l'humain et l'hybride animal est impossible. Il s'agit bien entendu pour Prendick de différer la révélation du secret au cœur du roman en entretenant la confusion. Cependant, cette interchangeabilité des personnages a aussi pour effet de replacer l'humain dans le règne du vivant, où il ne fait plus figure d'exception, et où les autres créatures animales et hybrides redeviennent des congénères. La distinction entre l'humain et l'animal commence à hanter Prendick de façon plus consciente à partir de sa rencontre avec l'homme-léopard. Dès lors, il se répète la même question : « [w]hat on earth was he,—man or beast? » (M 43), « what was that thing that came after me? Was it a beast or was it a man? » (M 49). Ici l'enjeu devient dramatique, car l'effondrement des catégories identitaires replace l'humain dans un milieu sauvage, où il peut à tout moment devenir la proie des prédateurs.

Toutefois, on peut envisager une autre lecture de l'effet étrange que produit l'hybridation homme/bête, qui n'imputerait pas son caractère menaçant au surgissement de l'animal en l'homme, mais de l'homme en l'animal. Les adieux grossiers du capitaine de l'Ipecacuanha à Prendick prennent la forme ambiguë du comparatif : « [t]his ship ain't for beasts and cannibals and worse than beasts, any more » (M 23). Cette périphrase faisant référence à des êtres « pires que des bêtes » évoque naturellement les créatures hybrides de Moreau, et laisse entendre que le capitaine a au moins partiellement compris la nature des exactions du scientifique ; cependant on peut également comprendre ce syntagme comme une référence, non pas aux créatures hybrides, mais aux humains qui leur donnent naissance. Le jugement péjoratif ne porterait donc plus sur la monstruosité biologique des *Beast People* mais sur la faute éthique du savant jouant les démiurges. Sur l'échelle des valeurs humanistes, l'inhumanité siège plus bas que la bestialité.

Chez Kazuo Ishiguro, le thème animal prend plutôt une forme métaphorique ou analogique ; cependant il est bien présent également. Le premier chapitre s'achève par exemple sur les mots de Ruth, qui rabroue Tommy en le traitant d'animal après la tentative échouée de Kathy de calmer sa crise de colère :

Ruth put an arm around my shoulders as we walked away.
“At least you got him to pipe down,” she said. “Are you okay? Mad animal.”
(NLMG 12)

Contrairement à Wells, Ishiguro n'est pas tant intéressé par une lecture darwinienne du vivant, mais plutôt par une réflexion poétique autour de l'expérience humaine. À cet effet, il recourt d'ailleurs également à des métaphores végétales, comme dans cet extrait du chapitre trois, où Miss Lucy envisage la pratique créative des étudiants d'Hailsham en termes d'épanouissement floral : « she'd known a lot of students, she'd said, who'd for a long time found it very difficult to be creative: painting, drawing, poetry, none of it going right for years. Then one day they'd turned a corner and blossomed » (NLMG 27). Cette comparaison suggère deux niveaux de lecture. Sous sa forme la plus explicite, elle se rapproche du thème de la maturité et du passage à l'âge adulte, qui est central dans le roman, et nous invite à envisager le sujet du clonage comme une allégorie de la puberté et du vieillissement. Cependant on peut aussi considérer cette image comme une métaphore de la culture ou du jardinage, selon laquelle Hailsham jouerait le rôle d'une pépinière, où le soin et l'attention des gardiens assurerait la bonne santé des jeunes gens, et donc de leurs organes. Autrement dit, on retrouverait sous une forme plus poétique l'image de la culture d'organes (*organ harvesting*). Ce type d'analogie participe donc, en dépit de ses airs poétiques, à la déshumanisation des clones. On retrouve cette métaphore botanique à la fin du roman, lorsque Madame confirme l'existence d'une galerie d'art dans sa résidence : « [t]here was a gallery. And after a fashion, there still is. These days it's here, in this house. I had to prune it down, which I regret. But there wasn't room for all of it in here » (NLMG 254). Cet élagage des œuvres des clones est d'autant plus significatif que le personnel de Hailsham considère ces créations comme autant de preuves de l'âme des jeunes gens ; or, il apparaît qu'elles sont en réalité de simples éléments dans une collection, chacune désindividualisée et sacrificable aux yeux du personnel, comme le sont les protagonistes du roman aux yeux de la société fictive qu'il dépeint. Le végétal est donc le règne symbolique où se rencontrent les formes limites du vivant, celles qui ne sont pas tout à fait intégrées dans la communauté humaine mais auxquelles on reconnaît

une certaine ébauche *A contrario*, le réseau végétal réintègre pour le lecteur les clones dans l'ordre du vivant, et leurs dessins dans celui de la créativité, qui ne demande qu'à germer.

Dans le récit de Kathy, la mise en abyme allégorique du récit de création laisse donc entrevoir l'occasion manquée, le face à face déontologique, la possibilité (ratée) pour le créateur de faire preuve de bienveillance et d'attention à l'égard de sa créature. Tommy fait d'ailleurs preuve d'affection pour les monstres mécaniques miniatures qu'il crée :

By this time, I was becoming genuinely drawn to these fantastical creatures in front of me. For all their busy, metallic features, there was something sweet, even vulnerable about each of them. I remembered him telling me, in Norfolk, that he worried, even as he created them, how they'd protect themselves or be able to reach and fetch things, and looking at them now, I could feel the same sort of concerns. (NLMG 185)

Tommy et Kathy projettent sur ces dessins une intentionnalité qu'on peut lire au degré zéro comme une forme de projection anthropomorphe, et donc anthropocentriste. Cependant, le choix de focalisation sur ces jeunes clones, qui subissent eux-mêmes la déshumanisation nécessaire au régime de cruauté qui s'approprie leurs organes, nous invite à un renversement de perspective. Il ne s'agit bien sûr pas de considérer que les créations visuelles de Tommy, d'inspiration mi-bactériologique, mi-robotique, soient dotées d'une âme humaine, mais que, comme les clones, elles appartiennent à une communauté de la vulnérabilité bien plus inclusive¹, et dans laquelle l'humanité ne serait qu'un membre parmi d'autres. Il peut sembler ironique que dans ces trois romans, les seules créatures qui suscitent un lien d'attachement soient des figures de dessins inanimés ; mais c'est également le seul cas où le créateur est aussi une créature. Ce que le choc de la création laisse entrevoir, c'est qu'il faut renoncer à la hiérarchie entre les êtres et au statut exceptionnel donné à l'espèce humaine, pour accéder à un véritable mutualisme thérapeutique. On peut dès lors reposer aussi ici la question du mécanique.

ii. Le choc de la chair mécanique

Les romans de la Copie mettent en scène des créatures organiques, dont l'hybridité est avant tout de nature animale comme nous venons de le voir. Elles se distinguent donc éminemment de la figure du robot, fruit d'un assemblage mécanique ou d'une programmation

¹ A cet égard, la créature de papier symbolise aussi l'objet. Les partisans de l'« object-oriented ontology » accordent une forme d'agentivité à la matière et appellent au respect de l'objet, qui ne devrait pas être jetable, évaluable, adulé ou voué au rebut, mais considéré comme ayant une existence propre. Voir Jane Bennett, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham : Duke University Press, 2009.

informatique. Cependant il est possible de considérer la Copie au prisme de l'identité cyborg, c'est-à-dire d'une identité hybride entre l'homme et la machine – ou du moins entre l'homme et l'instrument – à même de générer de nouveaux récits sur l'identité humaine.

Ce n'est pas un hasard si les récits de cyborgs et de collision homme/métal sont légion à l'ère moderne, depuis « The Signal-Man » de Charles Dickens, « The Machine Stops » d'E.M. Forster (1909) et plus tard *Crash!* de J.G. Ballard jusqu'à la série Netflix *Another Life*, en passant bien sûr par *Neuromancer* de William Gibson, les films *Matrix*, ou, récemment, *Titane* de Julia Ducournau. Ces récits partagent un certain nombre de caractéristiques avec les romans de la Copie, notamment en ce qui concerne leur méfiance à l'égard d'une identité humaine unique basée sur la notion de subjectivité, mais également dans leur recours au registre pathétique, qui consiste à susciter une double réaction émotionnelle de fascination (voire de désir chez Ballard ou Julia Ducournau) et d'horreur à l'égard du monstre de chair et d'acier, auquel le lecteur ou le spectateur est invité à s'identifier. Bien sûr le personnage de la Copie se distingue de celui du cyborg à proprement parler, mais tous deux expriment un certain rapport à la modernité, celui d'un profond choc face à une technologie nouvelle, qui ébranle la relation entre l'humain et son environnement, et bouleverse l'expérience que l'homme fait du monde. Nicholas Daly date l'émergence de ce choc technologique à l'ère de la révolution industrielle :

For the Victorians [the railway] stood as both agent and icon of the acceleration of the pace of everyday life, annihilating an older experience of time and space, and making new demands on the sensorium of the traveller. Like the modern city and the factory floor, then, the railway required a reorientation of the subject towards modernity. (Daly 37)

Les romans de la Copie mettent en scène la violence produite par la confrontation entre l'humain et sa copie artificielle, qui ne peut laisser l'un et l'autre indemne et prend de multiples formes : meurtre, menace, torture, mutilation et exploitation. Le choc est contenu par le secret (*Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau*) ou le déni (*Never Let Me Go*), de telle sorte que ces récits mettent en scène des individus ou des communautés mais ne deviennent qu'implicitement de véritables fables politiques. La perspective est avant tout celle du narrateur ou de la narratrice, et le choc, d'ordre psychologique, provoque la dissonance cognitive, le déni ou un effet de confusion identitaire : Victor Frankenstein ne parvient pas à réconcilier son idéal de créature et le monstre qui prend vie, Prendick ne sait plus ce qui distingue la société humaine de la tribu animale, les gardiens de Hailsham nouent des liens avec les jeunes clones sans jamais les accepter pleinement. L'attitude ambiguë que suscite

l'expérience du choc a également été conceptualisée en termes éthiques par Bernard Stiegler, qui considère que l'extension technologique de l'homme est « pharmacologique »¹, car, comme le *pharmakon* de Platon, théorisé par Jacques Derrida (1972), la technologie est perçue comme à la fois thérapeutique et comme un poison à soigner, comme un dispositif d'extension de la mémoire sans précédent et comme une pétrification de la pensée à qui ces archives du passé sont échues. Dans le cas des créatures, qui ne sont pas simplement des machines mais sont dotées de conscience, le choc ou poison-remède, ne se situe plus dans l'interface individu/environnement mais dans la relation original/copie. L'homme et sa créature s'empoisonnent réciproquement : Victor et sa créature se détruisent l'un l'autre, et il en va de même pour Moreau et ses *Beast People*, tandis que les clones d'Ishiguro sont les victimes sacrificielles directes du système, mais leur existence sème le dégoût, la honte et le déni chez les autres autres personnages. À l'inverse, si la créature vient combler un manque dans la vie humaine, désir de savoir-pouvoir (*Frankenstein* ou *Moreau*) ou de longévité (*Never Let Me Go*), le caractère thérapeutique de la technologie ne profite jamais aux créatures elles-mêmes, dont l'existence même est de l'ordre du surnuméraire, du dispensable. Il y a donc dans la technologie du vivant une asymétrie de ce *pharmakon*, et c'est pourquoi les romans de la Copie ont recours à des structures narratives complexes ou détournées, qui donnent voix aux différents agents concernés par le choc technologique. Si *Frankenstein* présente une superposition des voix narratives et fait le récit d'un processus de destruction mutuelle, le roman de Wells opte pour un point de vue humain pour mieux montrer sa désorientation progressive face à la découverte transformatrice du secret de Moreau ; enfin, Kazuo Ishiguro prend le contrepied de Wells, et choisit une narration du point de vue du clone, depuis lequel surgit une éthique de la vulnérabilité et de la communauté.

Matthieu Freyheit s'intéresse à la redéfinition de la conscience à l'ère du virtuel, qui ne relève plus de l'individuation mais au contraire, d'un principe de traversabilité, c'est-à-dire d'une « identité à la fois individuelle et collectivisée, comme un soi dans lequel se penche constamment l'invisible autre, dans une offrande à la dévoration qu'est la « consommation de conscience » » (Desprès & Machinal 68). Les créatures, par leur altérité identitaire et par leur caractère potentiellement sériel, incarnent, elles aussi, cette extension de la conscience et de l'identité par-delà les individus et même par-delà l'humain. Cependant elles appartiennent à une autre réalité, à l'opposé du cyberspace où deux réalités fusionnent dans une expansion

¹ Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : De la pharmacologie*, Paris : Flammarion, 2010.

de la conscience ; dans la réalité de la Copie, ce que l'on traverse et transfère est toujours corporel et organique. Il existe également une fiction du choc humain/machine, à mi-chemin entre le monde virtuel des machines et le monde corporel des créatures, qui met en scène la collision entre la chair organique et la matière mécanique. Ainsi les accidents routiers nourrissent la jouissance du narrateur de *Crash!* de Ballard (1973). Dans ce roman, adapté au cinéma par Cronenberg en 1996, le choc entre l'acier et les corps humains nourrit un érotisme futuriste et horrifique, qui relève de la fétichisation d'une hybridation des corps. Celle-ci repose à la fois sur la réalisation d'un fantasme scripté – et donc sur le triomphe du règne imaginaire, hanté par les pulsions inconscientes, sur la réalité – et sur le plaisir d'une transgression corporelle poussée à son paroxysme de violence, menant les personnages jusqu'à leur mort. Les récits de la Copie se distinguent du roman de Ballard puisque l'hybridité des créatures est purement organique. Cependant ils font eux aussi figurer une esthétique du choc. Les créatures sont elles aussi le fruit d'un fétichisme du corps hybride, reposant sur un script imaginaire sexuel et sur une jouissance-répulsion de la transgression. Si le choc mécanique relève de la métaphore de la pénétration sexuelle chez Ballard, les récits de la Copie font le récit explicite d'une réappropriation masculine (ou asexualisée) de la matrice utérine. Quant à la réaction affective ambivalente que suscitent les créatures, elle est évidente dans chacun des romans étudiés, et elle relève d'une abjection ambivalente : rejet agressif de la créature de Frankenstein mais attendrissement face à ses qualités oratoires, malaise existentiel de Prendick lorsqu'il est confronté aux *Beast People*, ou encore pitié et dégoût du personnel de Hailsham en présence des jeunes clones.

b. Dés-humanismes

Tandis que la littérature injecte dans l'imaginaire des figures hybrides qui poussent le lecteur à réviser sa définition de l'identité humaine, la critique s'attache à démanteler le dualisme humaniste qui s'est imposé dans la culture occidentale. À l'opposé du comportement techniciste, à travers lequel l'homme tenterait de se débarrasser de son enveloppe charnelle pour faire perdurer sa réflexion et transformer le monde autour de lui (comportement inhumain parce qu'il désire se passer entièrement de l'existence corporelle, mais humaniste parce qu'il se propose d'améliorer l'homme par sa propre pensée), Lyotard envisage une seconde forme de l'inhumain, de l'autre côté du spectre humain. Il s'agit de l'expérience, qu'il nomme l'« inhumanité humaine », celle de l'enfant humain dans sa grande vulnérabilité. N'ayant pas acquis d'outils culturels pour faire face à l'adversité, l'enfant

souffre d'un manque à combler : « [d]énué de parole, incapable de la station droite, hésitant sur les objets de son intérêt, inapte au calcul de ses bénéfices, insensible à la commune raison, l'enfant est éminemment l'humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles » (Lyotard 15). Cette indétermination de l'humain pré-technicien est précisément ce qui lui permet d'accueillir l'expérience du monde, qui n'est pas encore contrainte par les structures de la pensée, cette « passibilité » évoquée plus haut. Lyotard, en lecteur de Freud, considère qu'il est possible de recréer cette expérience enfantine de la passibilité à l'âge adulte. Il s'agit d'un travail psychique de l'anamnèse (ou perlaboration), qui consiste à simplement accueillir l'expérience en renonçant à ses schémas de pensée :

La règle [pour l'analyste] dit en somme : ne pas préjuger, suspendre le jugement, accueillir, accorder la même attention à tout ce qui arrive et comme il arrive. De son côté le patient doit respecter le symétrique : laisser aller sa parole, donner cours à toutes les "idées", figures, scènes, noms, phrases, comme ils peuvent advenir dans sa bouche et sur son corps, en "désordre", sans sélection ni répression. (Lyotard 38)

La créature de Frankenstein est idéalement conçue pour partager avec l'enfant son expérience naïve et ouverte du monde, et ce à deux titres : d'abord en tant qu'adulte dépourvu d'expérience (expérience de la *tabula rasa*), ensuite parce qu'étant exclue de la culture et de l'histoire humaines, elle peut en contrepartie s'affranchir de ses règles (expérience de la marginalité). Le début de son récit évoque clairement ce libre accueil des sensations et des idées.

Si Jean-François Lyotard s'intéresse à nos origines pré-humaines et à leur champ des possibles, c'est dans la temporalité de l'avenir que Michel Serres se tourne pour envisager une issue au comportement individualiste et impérialiste de l'humain :

De même qu'en la luminescence ou l'incandescence, croît ou décroît, par éclats et occultations, une lumière dont l'intensité se cache et se montre en frémissant de commencer, quoique prête sans cesse à s'étendre; de même que l'adolescence ou la sénescence s'avancent vers l'âge mûr ou la vieillesse franche en régressant toutes deux vers les involutions d'une enfance ou d'une vie qu'elles regrettent mais quitteront vite ; de même que l'efflorescence ou l'effervescence désignent, ainsi, des processus marqués par cette désinence, dite "inchoative", adjectif qui désigne un début, ici de floraison, de bouillonnement ou d'émotion; de même qu'une plante arborescente prend peu à peu la forme ramifiée, le port ou l'apparence d'un arbre... de même un processus d'hominescence vient d'avoir lieu de notre propre fait, mais ne sait pas encore quel homme il va produire, magnifier ou assassiner. Mais l'avons-nous jamais su ? (Serres 14)

Chez Lyotard, comme chez Serres, les potentialités les plus créatives de l'humain ne sont possibles que si l'on adopte une attitude psychologique d'incertitude, aux antipodes de la

volonté de savoir et du désir de pouvoir qui accompagnent la technique et la rationalisation du monde. L'inhumain pré-symbolique de Lyotard correspond après tout lui aussi à un « stade inchoatif », c'est-à-dire à une ouverture à l'inconnu.

Les romans de la Copie font précisément le récit de l'émergence de l'altérité, humaine sans être jamais considérée dans le récit comme tout à fait humaine. On l'a vu, les créatures portent virtuellement en elles la promesse d'une nouvelle espèce, que leurs créateurs redoutent, ce pourquoi ils veillent à les rendre stériles. Ce qui est en jeu dans ces romans, c'est la réticence de l'humain à laisser advenir des variables incertaines. L'hominescence que décrit Michel Serres prend la forme de trois étapes ou « boucles » : d'abord une extension du corps humain au-delà de lui-même grâce à l'outil et la domestication ; ensuite une réinvention du monde et une naturalisation des environnements humains ; enfin, une transformation du réel lui-même à l'ère des outils sociaux, qui prolongent la réalité dans un univers virtuel. Les romans de la Copie correspondent essentiellement à la première boucle d'hominescence car elles reposent sur un récit exodarwinien : le savant précipite le cours de la sélection naturelle et donne lui-même la vie à la prochaine espèce humaine. Ce choix de narrer le moment-charnière de la spéciation artificielle permet aux auteurs étudiés de conter non seulement l'émergence de l'espèce à venir, mais également la résistance de l'humanité à cette nouvelle évolution et sa volonté humaniste de l'instrumentaliser à ses propres fins.

L'anticipation par la fiction ou la théorie d'un moment critique de dédoublement de l'espèce humaine rend la notion même d'humain caduque : est-ce que l'humain se trouve du côté de l'expérience que nous connaissons et partageons déjà, ou bien des potentialités à venir qui nous sont encore inconnues ? Le langage peine à rendre compte de cette fracture conceptuelle, et les critiques sont contraints de recourir à des néologismes. Patrick Parrinder emploie par exemple les termes « para-humain » ou « néo-humain »¹, tandis que Kelly Hurley s'intéresse à l'abhumain (*abhuman*). Thierry Hoquet propose dans son article « Cyborg, mutant, robot, etc. » une typologie des fables de science-fiction déclinant des formes d'humanité liminaires et hybrides². Il en compte six : le mutant, le cyborg, l'organorg, le robot, le bétail et le zombie. Chacune de ces fables est symptomatique de questions philosophiques, politiques, sociales et éthiques qui leur sont propres. Les figures de la Copie correspondent plus ou moins à ce qu'il nomme la fable du bétail, ainsi décrite :

¹ Patrick Parrinder, « Robots, Clones and Clockwork Men: The Post-Human Perplex in Early Twentieth-Century Literature and Science », *Interdisciplinary Science Reviews*, mars 2009, vol. 34, n° 1, p. 56-67.

² Thierry Hoquet regroupe ces catégories sous le terme de « presque-humain » dans son ouvrage de 2021 : Thierry Hoquet, *Les Presque-humains: Mutants, cyborgs, robots, zombies et nous*, Paris : Seuil, 2021.

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 créateur. Par extension, la fiction de Bétail inclut le Golem et le Monstre de Frankenstein. Elle met en scène la manière dont Bétail prend conscience de sa condition, puis se rebelle contre elle et tente à toutes forces d'y échapper : ainsi la fiction de Bétail décrit la manière dont l'instrument échappe, ou tente d'échapper, à sa finalité originelle. (Hoquet 101)

Comme son nom l'indique, la fable du bétail évoque l'élevage animal. Son fondement philosophique est, selon Thierry Hoquet, la duplication et l'instrumentalisation du vivant. Elle met en scène des conflits entre les concepts de nature et civilisation, de consommation et de co-évolution, de fins et de moyens, et bien sûr, d'original et de copie. Le bétail est la face sombre du désir de l'homme de devenir « comme maître et possesseur de la nature ». Cette fable peut être lue comme une allégorie de l'économie de marché puisqu'elle met en scène des individus dupliqués à des fins d'exploitation. Leur corps devient une marchandise, un instrument, et pour cette raison, ils ne sont considérés que comme des sous-humains, d'après le mot de Hoquet, ou des abhumains, pour adapter l'expression de Kelly Hurley.

Envisager les récits de la Copie au prisme de l'élevage animal permet de concevoir l'exploitation de masse qu'on retrouve dans *Never Let Me Go* mais ne rend pas très bien compte du destin individuel de la créature de Frankenstein, ou de l'origine expérimentale de celles de Moreau. Cependant on peut voir dans le concept de Copie du vivant une extension de cette fable. Il s'agit bien en effet pour toutes les créatures des romans étudiés d'échapper à une certaine téléologie assignée par leur créateur : la créature de Frankenstein désire mettre fin à sa solitude, les créatures de Moreau souhaitent échapper à leur conditionnement humain, Kathy et Tommy veulent obtenir un sursis (« *a deferral* ») pour vivre un peu plus longtemps. Tiffany Tsao qualifie de « tyranny of purpose » (Tsao 2012) cette instrumentalisation de la créature par son créateur. Ce créateur autoritaire qui programme la vie et la mort de sa créature évolue bien entendu au pas de la culture occidentale : le Dieu de *Paradise Lost* se sécularise avec le personnage de l'homme-démiurge dans *Frankenstein* et *The Island of Doctor Moreau*, tandis que cette fonction s'étend au collectif des sociétés post-industrielles et biopolitiques qui se laissent percevoir en filigrane dans *Never Let Me Go*.

Les concepts de « Bétail » ou « abhumain » recourent largement celui de la Copie. « Bétail » envisage ces récits en question au prisme de l'exploitation de la matière organique, tandis que « abhumain » met en avant le trouble identitaire qui est en jeu. La Copie comprend, du point de vue thématique, ces deux acceptions ; elle est également un motif narratif puisque

ce terme ne correspond pas seulement aux caractéristiques du personnage de la créature mais aussi au récit du processus dynamique qui lie la créature (organique et liminaire) à son créateur : cette dernière porte toujours en elle la trace de son modèle humain, dans le récit de ses origines et dans l'horizon inatteignable de son émancipation.

c. Posthumanisme

Tandis que les concepts de « bétail » ou d'« abhumain » permettent d'affiner la définition de la Copie, celui de « posthumain » correspond à un projet philosophique plus large dans lequel ces trois figures – bétail, abhumain et Copie – sont susceptibles de s'inscrire. Le posthumanisme embrasse pleinement la matérialité du corps et envisage le développement de la technique selon une perspective radicalement différente de celle de l'humanisme. Il ne s'agit plus de se servir de la technologie pour tenter d'étendre son emprise sur le monde, mais au contraire d'accepter ce que l'on ne maîtrise pas en soi-même.

L'adjectif « posthumaniste », dans son acception critique, apparaît d'abord dans l'article de Ihab Hassan, « Prometheus as Performer : Toward a Posthumanist Culture ? ¹ ». Hassan considère que l'approche posthumaine remonte à une longue tradition occidentale qu'on retrouve chez Pythagore, les alchimistes du Moyen-Âge², ou encore la Renaissance. Elle se caractérise ainsi par une forte association entre désir scientifique de connaissance et pouvoir de l'imaginaire, et une volonté de dépassement des limites physiques et intellectuelles du sujet humain : « the Self, structuralists and post-structuralists insist, following the intuition of Nietzsche, is really an empty “place” where many selves come to mingle and depart » (Hassan 845). En employant des procédés stylistiques inspirés de la dramaturgie, Hassan personnifie des catégories textuelles qui s'inspirent des écrits de Gérard Genette ; or celles-ci s'accordent pour voir dans la figure de Prométhée l'incarnation même du récit posthumaniste :

¹ Ihab Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *The Georgia Review*, Vol. 31, No. 4, 1977.

² Notons que Victor Frankenstein rend explicitement hommage à Paracelse et Albertus Magnus au début de son récit.

Is it not finally plain? Prometheus, prophet, Titan transgressor and trickster, giver of fire, maker of culture—Prometheus is our performer. He performs Space and Time, he performs Desire. He suffers.

We are ourselves that performance; we perform and are performed every moment. We are the pain or play of the Human, which will not remain human. We are both Earth and Sky, Water and Fire. We are the changing form of Desire. Everything changes, and nothing, not even Death, can tire. (Hassan 850)

Cette conclusion de l'article justifie le procédé dramatique de la personnification : l'humain englobe tout, y compris les abstractions et les concepts théoriques. Le posthumain, c'est la réalisation de l'humain par le non-humain, l'acceptation d'une perte de contrôle inhérente à la technologie.

Contrairement au transhumanisme, qui est une tentative d'outrepasser la condition humaine, le posthumanisme adopte une position critique en réaction à la tradition humaniste¹. Si le postmodernisme est d'une certaine façon une continuation des expérimentations esthétiques du modernisme (Jameson 1984), le posthumanisme cherche au contraire à remettre en question le discours humaniste, ainsi que le souligne Neil Badmington (2004) : « I want [...] to propose a posthumanism that is not afraid to tackle the traces of humanism that haunt contemporary western culture » (Badmington 2004, 146). Francesca Ferrando met également en avant la dualité de ce terme en insistant sur ce préfixe à valeur de marqueur temporel : « posthumanism is often defined as a post-humanism and a post-anthropocentrism: it is "post" to the concept of the human and to the historical occurrence of humanism, both based, as we have previously seen, on hierarchical social constructs and human-centrist assumptions » (Ferrando 29). Cary Wolfe s'intéresse lui aussi à la racine sémantique du terme « posthumanisme ». Il considère, dans la lignée de Lyotard, que ce concept pointe vers ce qui succédera, mais également vers ce qui a précédé, l'hégémonie de l'humanisme, c'est-à-dire un mode de pensée critique à l'égard de l'anthropocentrisme, mais aussi un rapport plus direct et décomplexé à l'incarnation (*embodiment*).

¹ Il faut signaler que « transhumanisme » et « posthumanisme » sont parfois employés comme des synonymes, notamment chez Ihab Hassan. Au contraire, nous établissons ici, dans le sillage de Donna Haraway ou de Cary Wolfe une distinction sémantique nette entre ces deux termes, distinction héritée du concept d'inhumain chez Lyotard et envisagée par N.K. Hayles : « "the human" is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether. In this respect, my sense of posthumanism is the opposite of transhumanism, and in this light, transhumanism should be seen as an intensification of humanism » (Wolfe xv). Francesca Ferrando met aussi en évidence la radicale opposition du transhumanisme et du posthumanisme en termes socio-politiques et idéologiques. Elle insiste notamment sur le fait que le transhumanisme regroupe plusieurs courants libéraux (libertarien, libéral-démocrate, extropien) tandis que le posthumanisme critique s'apparente aux *cultural studies* (Francesca Ferrando, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations », *Existenz*, vol. 8, n°2, 2013).

En renonçant à la naturalisation du discours binaire et en insistant sur l'enjeu politique que véhicule ce processus de naturalisation, la figure, éminemment posthumaine, du cyborg, convoqué par Donna Haraway, réserve également une place privilégiée à l'incarnation :

A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end (or until the world ends); it takes irony for granted. One is too few, and two in only one possibility. Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be a sin, but an aspect of embodiment. The machine is not an it to be animated, worshipped, and dominated. The machine is us, our processes, our aspect of our embodiment. We can be responsible for machines; they do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries; we are they. (Haraway 180)

Le cyborg inverse ainsi la hiérarchie traditionnelle spiritualiste selon laquelle c'est la pensée qui serait noble et le corps qui lui serait subordonné, et convoque au contraire un discours moniste dans lequel cela n'a plus de sens de distinguer corps et esprit. Le corps devient le lien de coexistence des identités hybrides. Une telle approche démantèle le préjugé technophobe selon lequel la technique s'opposerait à la nature et considère avec optimisme que les nouveaux récits que font émerger nos nouvelles conditions techniques sont autant d'occasion d'embrasser enfin la complexité de nos identités. Autrement dit, les concepts du cyborg comme celui de la Copie nous invitent à faire plier les discours et les taxonomies devant les possibilités identitaires. Hassan cite *Frankenstein* comme manifestation négative du mythe de Prométhée, récit d'une perte de contrôle qui s'achève dans la destruction. Pourtant, en adoptant la définition du posthumain de Haraway, on peut considérer que la technologie est potentiellement une aubaine, et permet d'élargir davantage les possibilités de l'humain. En somme, l'origine artificielle de la créature est elle-même profondément créatrice ; les forces de destruction du récit se trouvent du côté de l'attitude d'exclusion du créateur, et de l'incapacité de la société humaine à accepter son avenir posthumain. C'est ce comportement conflictuel de résistance qui contraint la créature à sombrer dans la violence.

N. Katherine Hayles piste dans son ouvrage *How We Became Posthuman* l'émergence du posthumain comme motif narratif, transposant les réflexions théoriques de Donna Haraway en littérature. Elle élabore de façon critique une certaine conception du posthumanisme, qui s'érigerait contre la honte du corps ou la dématérialisation de la pensée qu'ont fait advenir les développements de l'informatique. Elle propose ainsi d'envisager ce nouveau courant critique comme une forme de réflexion sur l'incarnation (*embodiment*) :

In the posthuman view, by contrast, conscious agency has never been “in control.” In fact, the very illusion of control bespeaks a fundamental ignorance about the nature of the emergent processes through which consciousness, the organism, and the environment are constituted. Mastery through the exercise of autonomous will is merely the story consciousness tells itself to explain results that actually come about through chaotic dynamics and emergent structures. If, as Donna Haraway, Sandra Harding, Evelyn Fox Keller, Carolyn Merchant, and other feminist critics of science have argued, there is a relation among the desire for mastery, an objectivist account of science, and the imperialist project of subduing nature, then the posthuman offers resources for the construction of another kind of account. In this account, emergence replaces teleology; reflexive epistemology replaces objectivism; distributed cognition replaces a autonomous will; embodiment replaces a body seen as a support system for the mind; and a dynamic partnership between humans and intelligent machines replaces the liberal humanist subject's manifest destiny to dominate and control nature. Of course, this is not necessarily what the posthuman will mean—only what it can mean if certain strands among its complex seriations are highlighted and combined to create a vision of the human that uses the posthuman as leverage to avoid reinscribing, and thus repeating, some of the mistakes of the past. (Hayles 288)

Ainsi, ce que le posthumain célèbre, c'est l'inaliénable relation et contextualisation du corps vécu dans un environnement donné, à la fois physique et culturel, par opposition au rêve de transcendance et de radicale indépendance du savoir que nourrit le transhumanisme.

Les récits de la Copie mettent donc en scène un conflit entre une posture transhumaine, incarnée par les personnages des savants de Mary Shelley ou de Wells ou la société invisible de Kazuo Ishiguro, et pour qui le corps des créatures est un pur objet instrumentalisé à des fins de dépassement de la connaissance et de la vie humaine, et la posthumanité des créatures. Ces dernières résistent au récit transhumain de maîtrise et d'objectification du monde par leur simple incarnation, qui se manifeste bien sûr dans ces œuvres littéraires par leurs stratégies narratives, ou, chez Wells, par la contamination du récit et la prise de conscience de Prendick de la profonde hybridité animale en l'homme. La fiction éthique de la Copie nous invite à accueillir le posthumain, et les formes d'altérité présentes et à venir.

Conclusion

I, the performer
in the tense arena, glittered
under the fluorescent moon. Was bent
masked by the table. Saw what focused
my intent: the emptiness
The air filled with an ether of cheers.
My wrist extended a scalpel.
[...]
I circle, confront
my opponent. The thing
refuses to be shaped, it moves
like yeast. I thrust,
the thing fights back.
It dissolves, growls, grows crude claws;
The air is dusty with blood.
It springs. I cut
with delicate precision.¹

Au moment de clore ces pages, le combat du créateur et de la créature se poursuit, comme dans ces vers de Margaret Atwood. Le savant fou coupe, tranche, étend la main ; la chose se dérobe, refuse de prendre la forme attendue, revient en force, « fights back ».

Cette créature que l'on découpe et qui se débat, c'est aussi le récit de la Copie lui-même, qui se réinvente et se recrée pour répondre aux angoisses d'une conjoncture historique et scientifique spécifique, et qui propose de nouveaux archétypes qui échappent au modèle initial. J'ai tenté de circonscrire ce corps-à-corps agonistique du créateur et de la créature en proposant de considérer le récit de la Copie comme un genre à part entière.

¹ Margaret Atwood, « Speeches for Dr Frankenstein », *Poems 1965-1975*, Londres : Virago Press, 1991, p. 69.

La Copie, dispositif littéraire

Les romans de la Copie émergent comme une sorte de dispositif littéraire, une « littérature copie », pour pasticher l'expression de Pierre Jourde (2008), sorte de réseau intertextuel où les frontières entre original et copie s'étiolent, où le spectre de l'inhumain contamine les différentes voix narratives, les niveaux diégétiques. À l'image des créatures hybrides, le roman lui-même se donne à lire comme un assemblage hypertextuel d'où surgit une représentation qui n'est jamais univoque (le récit de la créature et de Victor se répondent, le cri de douleur des hommes-bêtes mine l'édifice du langage, tandis que chaque clone entend différemment les bribes de chant éparses de la cassette). Cela ne signifie pas pour autant que l'expérience littéraire soit appauvrie : la recherche d'une forme d'autorité et d'originalité cède la place à la possibilité d'une littérature de l'écoute et du partage. Dans cette mise en commun du vivier littéraire de l'imaginaire, la littérature-copie produit son propre sous-genre gothique hybride, aux frontières poreuses, mêlant fiction et réalité : en dépit de l'effet de défamiliarisation du dispositif spéculatif, le monde possible reste cohérent, enraciné dans la réalité du lecteur. L'étrange lui-même n'est pas purement fantaisiste : il est indissociable de la réalité de l'expérience humaine.

On a vu que cette fiction de la Copie s'articule à la science, à ses trouvailles singulières qui marquent un tournant intellectuel et physiologique. La greffe, l'électricité plus que le galvanisme, l'ADN et le clonage, autant de découvertes qui irriguent la pensée ; on songe à la quête fiévreuse de Victor, à la croisée de l'alchimie, de la biologie, et de la médecine, dans l'émerveillement du principe vital (« wonder », pour reprendre le terme de Richard Holmes (2008)). Le récit de la Copie explore aussi la part sombre de ces avancées scientifiques, en imagine les possibles dérapages ou compromissions, d'une manière qui ne cesse de résonner aujourd'hui. C'est une coïncidence sans doute, que le scandale de l'Université Paris Descartes, le plus grand centre d'anatomie d'Europe, vienne ressusciter aujourd'hui le spectre des dissections hasardeuses, des corps démembrés, abandonnés, avilis, voire vendus, avec un manque de respect abject ¹.

¹ Anne Jouan, Richard Drouard, Dominique Hordé, *Le Charnier de la république : l'enquête inédite sur le don des corps à la science*, Paris : Robert Laffont, 2023.

Alors que alors que Hans Jonas (1979) proclamait que le « principe responsabilité » était désormais un impératif éthique, le récit de la Copie représente une humanité de plus en plus confuse et incertaine, du vitalisme au matérialisme, errant de l'homme au sommet la chaîne des êtres au simple *homo sapiens* perdu dans l'arbre phylogénétique, de l'intégrité biologique à la transplantation d'organes, la transgénése ou le clonage. Les découvertes scientifiques fécondent l'imaginaire littéraire, et celui-ci, en retour, produit des laboratoires de fiction où sont menées les expériences en principe interdites par la bioéthique.

Le laboratoire, c'est précisément le lieu où se noue l'intrigue de la copie. Il ne figure pas seulement comme toile de fond des événements, mais détermine les schémas actanciels et narratifs du récit sous la forme du lieu clos. Ce lieu clos, espace refuge de l'attachement d'un côté, et espace codifié et rationalisé de la conquête de l'autre, révèle deux logiques incompatibles, deux manières conflictuelles d'habiter le monde. Soit il s'agit d'une tentative de mettre en place un dispositif de contrôle, de manipulation et de fabrication : le laboratoire à proprement parler, la chambre d'opération au cœur de l'île, l'hétérotopie du pensionnat ou de l'hôpital ; soit il s'agit d'échapper à ce dispositif d'altération, lieu de la destruction comme de la création, et d'établir des lieux-refuges : la hutte, la grotte, le récit lui-même et les relations intimes qu'il permet de bâtir. On l'a vu, le lieu clos fonctionne comme un véritable chronotope au sens de Bakhtine, car il recoupe les articulations narratives des romans, notamment à travers les jeux de focalisation : les créateurs et leurs créatures n'occupent pas les mêmes lieux, ou ne sont pas maîtres des mêmes lieux. Les narrateurs-témoins que sont Prendick, Walton, et les récipiendaires fictionnels des récits de Kathy et de Walton (Mrs Saville) occupent à cet égard un tiers lieu interstitiel, celui du seuil de la porte close, du navire momentanément saisi dans la banquise, de la lettre différée, d'un point de contact anonyme et incertain. C'est dans cet espace liminaire qu'est rendue perceptible l'abjecte transgression que représente la Copie et l'ineffable horreur qu'elle suscite.

Dans un deuxième temps, j'ai étudié cette injonction d'invisibilité et d'altérité contre laquelle lutte la Copie. La violence faite à la Copie, c'est d'abord, sous sa forme la plus brutale, la pulsion scopique du savant parasite qui vient fouiller les chairs, la peau n'est jamais seulement une enveloppe épidermique, comme l'explique Didier Anzieu (1985), elle est aussi le fondement de la psyché. Le corps de ces personnages marqués, transpercés, hybridés, incarne la vulnérabilité, tandis que l'intrusion du savant, ou des instances de pouvoir, menace l'intégrité physique et psychique. Cette vulnérabilité expose l'abjection de la finitude. Privée de parents comme de progéniture, vouée à l'inquiétante étrangeté, la Copie est ostracisée.

Cette violence est en partie contextuelle. Chaque roman s'enracine dans une conjoncture historique spécifique : *Frankenstein* reflète à la fois la hantise de la révolution française et ses idéaux, mais aussi les tensions sociales liées à la révolution industrielle ; *The Island of Doctor Moreau* témoigne de la violence coloniale et de l'évolution des préoccupations malthusiennes concernant la concurrence pour les ressources qui accompagne le développement démographique de la population européenne, en un discours spencérien post-darwinien stipulant que la société humaine est elle-même régie par la loi du plus fort ; cependant Wells envisage la théorie de la sélection naturelle non comme le signe d'un déclin de la culture mais comme un rappel à l'humilité afin de rappeler à l'homme sa place relative dans le règne du vivant, comme *The War of the Worlds* le renvoie à sa place relative dans le cosmos. *Never Let Me Go* explore la défaillance du système médical et le trafic d'organe, et nous montre comment le discours de *self-management*, émis par les entreprises libérales et diffusé par les courants de développement personnel, rationalise et normalise l'exploitation des individus jusque dans la gestion de leurs affects. Dans tous les cas, la Copie se heurte à un système de contrôle panoptique et n'échappe pas au régime disciplinaire de ses créateurs. Avec leur emprise anatomo-clinique, c'est tout un dispositif de savoir-pouvoir, ou de biopouvoir, pour reprendre les concepts de Foucault, qui leur permet d'étendre leur faculté de surveillance jusque dans le corps de leurs créatures pour mieux asseoir leur domination¹.

Les romans de la Copie mettent donc en scène un double processus de déshumanisation : d'une part, ils exposent la façon dont la société circonscrit l'identité humaine pour exploiter les individus fragilisés ; d'autre part, réciproquement, la mise en récit de ce dispositif par l'entremise de la science-fiction gothique suggère que l'identité posthumaine détient la clé du démantèlement de ce système de l'intérieur. Dans un retour à l'envoyeur, les figures d'autorité dépositaires de la connaissance et du pouvoir sont elles-mêmes ébranlées dans leur identité, notamment grâce à la pulsion scopique, au regard qui se retourne vers le créateur.

Le récit de la Copie donne donc une place, et, chez Shelley et Ishiguro, une voix, à la créature. Dans son discours lors de la cérémonie des BAFTA où il était récompensé pour *The Shape of Water*, le réalisateur Guillermo del Toro (qui projette actuellement de réaliser une adaptation de *Frankenstein*), expliquait d'ailleurs que chaque fois qu'il avait envie

¹ La Créature de *Frankenstein* n'échappe au rejet que sur la glace polaire. Prendick, se faisant passer pour l'un des *Beast People*, passe inaperçu et, à son retour à Londres, il redécouvre tout autour de lui la brutalité des hommes ; quant aux savants et gouvernants de l'Angleterre alternative de Kathy, ils sont tout simplement absents du récit, renvoyés eux-mêmes à la marge.

d'abandonner, il songeait à Mary Shelley : « [s]he gave voice to the voiceless, and presence to the invisible [...] and showed me that sometimes to talk about monsters, we need to fabricate monsters of our own ¹ ». La créature se fait la métaphore du corps malmené, celui des femmes, des personnes atteintes d'infirmités, des subalternes de l'Empire colonial, voir des animaux. La créature incarne alors l'*homo sacer* (Agamben 1995), la vie-nue, puisqu'elle n'est reconnue par aucune instance de pouvoir et que son existence n'a plus aucune valeur. Les romans dénoncent les discours d'empathie feinte qui permettent à un système déshumanisant de se maintenir sans avoir à rendre des comptes. Contre ce simulacre de compassion, les romans de la copie offrent des récits de la vulnérabilité d'où surgit une éthique narrative reposant sur l'écoute et le lien interrelationnel (« *thwarted connections* » : Wasson 2018, 107). Le roman de Kazuo Ishiguro suggère que l'expérience de la médiocrité, de la vie ordinaire et de l'affect discret (Ngai 2017, 353) nous permettent d'envisager un autre type de récit, fondé sur le partage et sur la communauté. La Copie fonctionne aussi comme dispositif d'archivage, posant la question de la temporalité. On pourrait ajouter que les auteurs des romans du corpus se sont ailleurs interrogés sur ce qu'il resterait de nous dans le monde d'après : des regrets (*The Remains of the Day*) ? Une riche civilisation en ruines (*The Last Man*) ? Des plages constellées de crabes gigantesques et de roches couvertes de lichen, nimbées de la lumière crépusculaire d'un soleil au déclin (*The Time Machine*) ?

Les romans du corpus nous mettent aussi en garde au sujet des défaillances de la mémoire, de l'archive, et donc du récit (*a fortiori* écrit) qui est toujours un acte de temporisation. Le récit de la Copie, palliatif à l'absence de roman familial, dilate le temps : il est une trace mémorielle laissée par des créatures sans avenir, dont la mort est prescrite dès la naissance ; il produit par des jeux narratifs de focalisation, d'atermoiements et de digressions une énigme dilatoire qui prolonge l'expérience présente ; enfin c'est le corps même de la créature qui représente, pour le système techniciste qui l'exploite, une capitalisation du vivant, une tentative de contrôler l'avenir. Cette triple perspective de temporisation est un nœud névralgique dans lequel se joue une allégorie de la condition humaine et de l'angoisse qu'elle suscite : angoisse de la mort personnelle, de la mort collective, de la mort de l'espèce. L'altérité radicale de la créature ouvre une brèche vers une possible extinction de l'espèce, mise en péril par les monstres révolutionnaires, le spectre de la dégénérescence, les dangers de l'eugénisme, mais surtout par sa propre irresponsabilité.

¹ Guillermo del Toro, in Jennifer Schuessler, « Frankenstein at 200 », *New York Times*, 20 Octobre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/frankenstein-at-200.html> (consulté le 15 octobre 2023).

Ces tableaux, au mieux nostalgiques, au pire apocalyptiques, se jouent du grand récit du progrès et de notre anthropocentrisme acharné. L'humain n'est ni une exception de la nature, ni moralement supérieur, ni bien défini. Dans *The Island of Doctor Moreau*, H.G. Wells dresse une satire de l'humain *Excelsior* : tandis que les *Beast People* ânonnent « are we not Men? », et listent toutes les qualités supposément humaines, de la bipédie à l'interdiction de s'en prendre aux autres hommes, la question rhétorique sous-jacente qu'il pose à son lecteur est « are we not Beasts? ». Les caractéristiques comme le pacifisme et le végétarisme sont d'ailleurs loin d'être évidentes dans la société humaine. Surtout, le procédé de la question rhétorique trahit l'incertitude identitaire des créatures, rejoint d'ailleurs par Prendick, qui est promu au rang de l'élite des *Beast People* lorsque l'homme-singe voit les cinq doigts de sa main : « 'It is a man,' gabbled my conductor, 'a man, a man, a five-man, like me' » (M 60). Après la mort de Moreau et de Montgomery, cette plongée au cœur des *Beast People* du chapitre 12 lui vaut d'être reconnu comme l'égal des créatures, qui refusent de se plier à son autorité. Les bêtes ont découvert la supercherie : l'humain n'a rien de supérieur. Ce passage du roman montre également le caractère performatif de l'identité, qui repose entièrement sur l'obéissance à la loi, qui se résume à une prescription d'interdits. L'identité humaine a une valence négative, précisément parce qu'elle est indéfinissable. Qui plus est, l'homme-créateur opère un processus d'augmentation de l'humain, d'hominescence, selon le terme de Michel Serres¹. Son rapport à la technique le fait déborder sur un versant inhumain qui n'est plus celui de la bestialité mais de l'expansion technologique². Face à l'incertitude ontologique, le roman de la Copie montre que la tentative de dépassement de la nature et le recours à des catégories discriminantes sont une impasse. L'alternative posthumaine que ces romans nous offrent, c'est d'accueillir les contradictions, les hybridités, l'étrange qui fourmille tout autour de nous (ce que Haraway conceptualise comme un devenir-cyborg).

La mutation

J'ai tenu, dans cette thèse, à traiter comme un cas clinique, ontologique et éthique la manipulation du corps organique et le travail sur la Copie. Le personnage conceptuel proposé,

¹ Michel Serres, *Hominescence*, 2001, *op. cit.*

² Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, 1988, *op. cit.*

la Copie avec une majuscule, fonctionne comme outil critique, et les traits définitoires d'un sous-genre de la fiction de crise, de la science-fiction gothique, se sont peu à peu à la fois confirmés et nuancés. Confirmés, parce que l'hypothèse a permis de mettre en évidence un fil conducteur intertextuel, qui permet de reposer des questions éthiques en fonction d'un contexte historique nouveau. Nuancés, parce que le mythe, depuis, *Frankenstein*, déborde et que le motif de la Copie ne cesse de faire réseau et de bifurquer par dérivation vers des genres connexes. Le projet est déjà prêt à entrer en mutation, à se poursuivre pour voir comment fiction et réalité se heurtent et se répondent, dans l'étincelle de nouvelles créations. Comme à la fin du poème de Margaret Atwood, la Copie vit, refuse de se ranger, s'échappe :

You sliced me loose

and said it was
Creation. I could feel the knife.
Now you would like to heal
that chasm in your side,
but I recede. I prowl.

I will not come when you call.
(Atwood 1991, 69)

Un nouveau réseau s'est ainsi esquissé au fil de la thèse, convoquant Margaret Atwood ou Jeannette Winterson. Ce réseau peut guider vers de nouvelles pistes. On l'a vu, pour les créateurs et les institutions humaines qu'ils symbolisent, le risque de la prolifération, de la menace que représente le surgissement d'une espèce rivale pouvant dérégler l'ordre du vivant et causer la fin de l'humanité, suscite une nouvelle angoisse profonde d'extinction, qui n'est pas sans évoquer les sentiments d'éco-anxiété et de solastalgie, ce mal du pays sans exil devant les paysages détruits, de plus en plus répandus dans la crise climatique que nous rencontrons aujourd'hui, ce qui appelle à une lecture plus vaste de la Copie au sein de l'anthropocène. Il faut aussi envisager la façon dont la terreur se construit différemment aujourd'hui. On songe à *Frankenstein in Baghdad* d'Ahmed Saadawi, paru en 2013 et traduit en anglais en 2018. Comme le souligne Fred Botting, les fragments de corps proviennent désormais de victimes de bombes :

But its use of Mary Shelley's novel is multiply reframed, and the 'Frankenstein' it creates acknowledges popular transnational remediations of her 'hideous progeny', relocating them to a city ravaged by global geopolitical forces in the last three decades and refracting them through newer iterations of monstrosity that attempt to grasp and interrogate the shadowy, pervasive and transnational reverberations of power, war, and fear.¹

Le constat des dépossédés

L'horreur postmoderne que mettent en exergue nos monstres actuels, nous dit Fred Botting, c'est la dissolution des grands récits de l'histoire et du progrès, qui n'ont pas tenu le choc de l'examen poststructuraliste ou du désastre écologique de l'anthropocène :

In this 'postmodern condition' the breakdown of modernity's meta-narratives discloses a horror that identity, reality, truth and meaning are not only effects of narratives but also subject to a dispersion and multiplication of meanings, realities and identities that obliterates the possibility of imagining any final human order and unity. Progress, rationality and civilisation, increasingly suspect, cede to new forms of sublimity and excess, new terrors, irrationalities and inhumanities. (Botting 1996, 172-173)

Les monstres et créatures que nous produisons représentent notre « part maudite » dans notre course à la croissance économique, dans une culture de la dilapidation matérielle, intellectuelle et humaine. Les clones d'Ishiguro, héritiers du monstre de *Frankenstein* et des mutilations *du Dr Moreau*, symbolisent l'excédent humain : élevés uniquement pour leurs organes, ils sont dépossédés de leur propres corps. Leur vie représente le surplus qu'il faut sacrifier, la part maudite par excellence. Si, au milieu du vingtième siècle, Bataille envisageait la part maudite comme ce qui peut être sacrifié pour rétablir l'équilibre des énergies², c'est aujourd'hui dans la fiction et dans la culture populaire que se déplace l'embarrassante prise de conscience de l'immense gaspillage de ressources matérielles et immatérielles, humaines et inhumaines, que causent nos modes de vie.

Le gothique contemporain traduit par un processus métaphorique les réalités abjectes du monde actuel, que cela soit l'intrusion dans notre expérience corporelle des gouvernements biopolitiques ou l'aboutissement d'un processus de déshumanisation visant les populations

¹ Fred Botting, « Infinite Monstrosity : Justice, Terror and Trauma in *Frankenstein in Baghdad* », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 30 n°1, 2019, pp. 6-24.

² Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris : Minuit, 2007.

migrantes, apatrides et réfugiées, qu'observait déjà Giorgio Agamben (1995), et que Zygmunt Bauman nomme « les vies gaspillées » (wasted lives¹).

Ce ne sont plus seulement les gouvernements qui prétendent gérer et discipliner la vie humaine. Melinda Cooper expose le lien entre l'exploitation politique des technologies biologiques et la prévalence de l'idéologie néolibérale dans nos sociétés². Cette bioéconomie procède par la manipulation des désirs qu'opèrent les pratiques marketing, et par des techniques d'auto-surveillance euphémisant ou masquant la violence de ce système capitaliste. Elle investit ainsi la vie affective des individus. Notre culture hédoniste et individualiste joue un rôle central dans ce désengagement émotionnel, que Gilles Lipovetsky nomme « la désaffection ³ ». On pense à l'attitude détachée des narrateurs chez Kazuo Ishiguro, et notamment de Kathy :

Occupying an altogether quieter register, Kathy's emotions speak of what can ensue when feeling becomes the objects of management within the workplace, and also of the kinds of agentless affect that are produced and circulated in and through cultures of bureaucracy and of commodification. (Whitehead 162)

Le corollaire de ce sentiment de désaffection est une injonction à la satisfaction qui envahit elle aussi l'espace médiatique dans un discours normatif. Alenka Zupančič parle de « biomorale » pour décrire le phénomène grandissant d'hyper-responsabilisation des individus en ce qui concerne leur gestion des émotions :

Negativity, lack, dissatisfaction, unhappiness, are perceived more and more as moral faults—worse, as a corruption at the level of our very being or bare life. There is a spectacular rise of what we might call a bio-morality (as well as morality of feelings and emotions), which promotes the following fundamental axiom: a person who feels good (and is happy) is a good person; a person who feels bad is a bad person.⁴

La colère, la tristesse ou la culpabilité sont autant d'affects indissociables de la vie psychique. Pourtant, lorsqu'ils surviennent, ils sont perçus comme symptomatiques d'une faille personnelle. On pense aux crises de colère de Tommy, qui lui valent de devenir la risée de ses pairs, dans *Never Let Me Go*. Tout occupés à feindre le détachement pour ne pas sortir du lot, les pensionnaires d'Hailsham ne construisent pas les outils émotionnels nécessaires

¹ Zygmunt Bauman, *Wasted Live*, 2011, *op. cit.*

² Melinda Cooper, *Life as Surplus: Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*, Seattle : University of Washington Press, 2008.

³ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 2008.

⁴ Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge : MIT Press, 2008, p. 5.

pour se révolter. Ils incarnent le « psytoyen »¹ [*psytizen*] décrit par Eva Illouz et Edgar Cabanas, sujet de la société néolibérale lancé dans une course effrénée à la consommation et à l'optimisation de soi. Du biopouvoir à la biomorale, de la désaffection à la compassion feinte, les dysfonctionnements de notre société ont de quoi inspirer la littérature gothique à venir, comme l'expliquait déjà Fred Botting en 1996 :

The division between absence and desire becomes a site of individual rather than familial or social responsibility. In a world organised around the construction, consumption, competition and gratification of individual desires (neo-liberalism), it is up to the individual to manifest the necessary virtues of restraint, responsibility and self-control (neo-conservatism). (Botting 1996, 202)

Le paradigme de la modernité à l'ère de la consommation et de l'individualisme que décrit Botting, c'est, selon Zygmunt Bauman, la fluidité de l'information et des identités, c'est-à-dire une précarisation croissante de l'individu qui navigue à vue dans un flux toujours croissants de données et de marchandises². Le corollaire de cette condition mouvante est un déracinement grandissant, un phénomène de désincorporation. C'est pourquoi dans son roman *American Gods*, Neil Gaiman dépeint le conflit qui oppose les anciens dieux de la culture humaine (Odin, Ibis, Anansi), du côté du rite sacré et de l'échange ritualisé, aux nouveaux dieux de la modernité, personnifications de la mondialisation, des médias ou de la technologie³. Tandis que les dieux traditionnels sont dotés d'attributs physiques, corporels et vestimentaires, clairement identifiables, les nouveaux dieux sont anonymes et intangibles. Ils sont eux-mêmes en constante mutation et leurs actions paraissent imprévisibles et insensées, non (contrairement aux anciens dieux) parce qu'elles sont régies par une causalité cosmique qui échappe à l'entendement, mais parce qu'eux-mêmes symbolisent le principe d'instabilité et de dérégularisation des lois du marché libéral. Le dénouement révèle qu'anciens dieux et nouveaux dieux sont en réalité sous l'emprise d'un même dieu ancien, Loki, le *trickster*, qui symbolise le chaos et le désir de domination. À cet égard le roman de Neil Gaiman nous rappelle qu'il n'y a qu'un pas du projet humaniste au projet transhumaniste : tous deux justifient l'entreprise d'appropriation et d'exploitation des ressources naturelles et humaines au nom de la supériorité (spirituelle, technique ou morale) de l'homme et dans le but de perpétuer son existence.

¹ Edgar Cabanas et Eva Illouz, *Happycratie*, 2018, *op. cit.*, p. 154.

² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge : Polity Press, 2012.

³ Neil Gaiman, *American Gods*, New York : HarperCollins, 2016.

Cette transaction a pourtant un coût : celui de la perte de contact avec l'expérience matérielle et sensuelle de la nature, qui traverse jusqu'à notre langage, comme Robert MacFarlane en témoigne dans son essai *Landmarks*¹. La réalité (ou hyperréalité pour reprendre le terme de Jean Baudrillard) de nos existences contemporaines est du côté d'une déréliction ontologique, tandis que le monde que nous habitons s'étiole. Cette crise existentielle coïncide aussi avec un processus tout à fait concret de dégradation de l'environnement. Le pillage des ressources organiques des créatures dans les romans de la Copie nous renvoie au phénomène actuel de pillage des ressources naturelles, responsable de la crise climatique à l'ère de l'anthropocène². Les climatologues s'accordent en effet à reconnaître que l'impact de l'activité humaine a désormais des conséquences irrémédiables sur l'environnement, comparables à celles des cataclysmes naturels qui ont causé les précédentes vagues d'extinction de masse du vivant.

De métal et de chair

D'autre part, force est de constater que dans l'imaginaire filmique, la copie de l'humain est de moins en moins purement organique. Elle implique une technologie mécanique, avec son versant magique et son versant inquiétant. Dans la superproduction filmique d'inspiration écologique de James Cameron, *Avatar*, l'empathie avec la population de la planète Pandora se fait grâce à un mécanisme qui permet de se projeter dans un corps Na'vi cloné et génétiquement modifié. La version dysphorique chez Cameron, c'est le Terminator, squelette d'acier insensible avec son masque de chair humaine, métamorphique, et parfois capable de s'humaniser. Inspiré du texte de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968), le film *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) met en scène des répliquants produits par clonage, qui ne savent pas toujours qu'ils ne sont pas humains, comme c'est le cas du détective, protagoniste du film ; la question de l'archivage se repose, puisque ces répliquants sont dotés de souvenirs et d'un simulacre de vie humaine, qu'ils croient être naturels et bien à eux, mais qui ont été programmés. Le monologue émouvant de Roy Batty (interprété par Rutger Hauer) dans *Blade Runner*, invite à aller au-delà de l'altérité.

¹ Robert MacFarlane, *Landmarks*, London : Penguin Books, 2015.

² Paul J. Crutzen et Eugene F. Stoermer, « The "Anthropocene" », *Global Change, NewsLetter*, n° 41, p. 17-18, 2000.

Le terme « robot » apparaît pour la première fois dans la pièce du dramaturge tchèque Karel Čapek, *Rossum's Universal Robots*, créée en 1920. D'origine slave, ce mot a la même racine que le verbe « travailler » (работать) ou le substantif « ouvrier » (работник) en russe. Dans un contexte soviétique, et à travers une lecture marxiste de ce type de personnage, on comprend que ce robot fonctionne comme une allégorie de l'exploitation des ouvriers et de leur force de travail. Ce robot, héritier de l'automate du XIX^{ème} siècle, possède une forme d'agentivité qui diffère de la Copie organique. Rouage dans la machine, il peut en se révoltant faire s'effondrer tout le système : on pense au *Métropolis* de Fritz Lang (1927). Comme le rappelle Thierry Hoquet, l'enjeu philosophique que soulève le robot, c'est la question du déterminisme et de la liberté, puisqu'il est conditionné par sa programmation¹. On pense aux trois règles de la robotique d'Isaac Asimov². Si le problème de l'émancipation du robot se pose, c'est qu'il incarne l'émergence de la conscience dans la machine : or s'il y a effectivement un *cogito* d'écrous et de lithium, alors comment continuer à instrumentaliser ce qui était jusqu'à présent un simple objet ? Entrent alors en scène des personnages sensibles et mélancoliques, qui reportent le débat dans la sphère intime et domestique, comme c'est le cas dans *Klara and the Sun* chez Kazuo Ishiguro (dans ce récit posthumain, la mère de Josie espère que Klara, l'androïde qui sert de compagne à sa fille, deviendra son enfant de substitution après le décès de cette dernière).

Une autre variante du robot, c'est le rapport à l'intelligence artificielle et à la copie digitale, autre fable présente notamment dans *Neuromancer* de William Gibson³ ou dans le film qui s'en inspire, *Matrix* des Wachowski. Le monde est un mirage, et la matrice, selon Slavoj Žižek, peut se lire comme la métaphore du capitalisme ou de l'ordre symbolique lacanien. L'intelligence artificielle repose la question de la conscience humaine, mais elle est fondée sur un dualisme corps/esprit qui est aux antipodes de la Copie.

Les images de la matrice, du robot et de l'androïde sont entrées dans l'imaginaire collectif. Ainsi, en 2012, le dictionnaire Robert présente sans sourciller l'androïde comme un automate humanoïde, utilisé au départ pour accomplir des tâches déplorables, puis doté d'un cerveau biogénéré en deuxième génération et devenu synthogénétique en troisième

¹ Thierry Hoquet, « Cyborg, mutant, robot, etc. » dans Elaine Després et Hélène Machinal (eds.), *Posthumains : Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 100.

² Ces trois lois sont omniprésentes dans *le Cycle des Robots* d'Asimov et elles ont eu une grande postérité dans l'imaginaire collectif car elles condensent sous la forme de trois injonctions déontiques les enjeux éthiques de la technologie. Elles stipulent sous la forme de l'algorithme l'interdiction donnée au robot de faire du mal aux humains d'abord, puis leur devoir de leur obéir, et enfin leur obligation de se protéger eux-mêmes.

³ William Gibson, *Neuromancer*, Londres : Gollancz, 2017.

génération, avec les répliquants. Dans la série *Westworld* (2016-2022), de même, le personnage de l'androïde se complexifie et n'est plus la créature mécanique du film *Westworld* de 1973 de Michael Crichton (incarnée alors par Yul Brynner) : fabriqué au laboratoire par des bioingénieurs, les robots sont assemblés à partir de matériaux organiques synthétiques générés par une machine. Contrairement aux romans de la Copie, *Westworld* obéit cependant toujours à la fable du robot définie par Thierry Hoquet (2021), c'est-à-dire que la série repose sur le récit d'une quête émancipatoire. L'androïde se révolte, là où le bétail¹ est consigné à un destin tragique et à un isolement radical.

La transformation organique du robot révèle une prise de conscience de l'émergence du biopouvoir et de la façon dont il investit nos corps. Dans le monde de la fiction, les allégories de l'humain/non-humain, avec de nouvelles formes de copies génétiques, se multiplient, parce que les développements des technologies scientifiques soulèvent de nouveaux problèmes éthiques. Les manipulations génétiques ne se limitent pas au clonage : avec la biologie de synthèse, le génome pourrait bientôt n'être plus seulement répliqué mais aussi altéré². Là encore la fiction s'empare du sujet, notamment comme une allégorie des pratiques prédatrices de l'espèce humaine. Dans *Okja*, le film de Bong Joon-Hoo (2017), comme dans *Oryx and Crake*, le roman de 2003 de Margaret Atwood déjà cité au fil de la thèse, ce sont des cochons qui sont génétiquement modifiés : les premiers servent de réserves à viande, et les seconds de réserves à organes. Dans les deux cas, le protagoniste noue une amitié avec l'animal. La fable de la Copie flirte plus que jamais avec le réel, car d'un côté la fiction s'inspire de pratiques qui existent déjà (les abattoirs et les expérimentations animales), et de l'autre elle reconnaît l'existence des relations inter-espèces, et anthropomorphise dans une certaine mesure l'animal. L'animalisation radicale de la créature rend alors manifeste la dissolution des frontières identitaires traditionnelles ; cela signifie que les mauvais traitements infligés aux animaux, et la rationalisation de leur abattage par l'industrie agro-alimentaire, pourraient très bien être employés pour exploiter ou exterminer en masse des populations humaines. Cependant ces récits rendent également possible l'émergence d'une communauté inter-espèce. En reconnaissant sa propre animalité, et en exerçant son empathie (non-feinte cette fois-ci) à l'égard des êtres non-humains, le lecteur/spectateur apprend à déceler la vulnérabilité chez tous les êtres et prend conscience de la conséquence de ses actes. Contre le biopouvoir, la fiction propose une éthique du récit et une éthique de la vulnérabilité, qui tend

¹ Nous reprenons ici le terme de Thierry Hoquet (2021), mais il s'agit bien de la créature des romans de la Copie.

² Bernadette Bensaude-Vincent et Dorothee Browaeys, *Fabriquer la vie : où va la biologie de synthèse ?*, Paris, Seuil, 2011.

à se généraliser dans d'autres œuvres que les seuls romans de la Copie. Prolongeant la mutation jadis amorcée par la *Métamorphose* de Kafka, les récits de transformation ontologique radicale de l'humain reviennent hanter le cinéma, avec des films comme *Canine* (2009), *The Lobster* (2015) ou *Evolution* (2015), dans lesquels les protagonistes se métamorphosent (spirituellement et/ou organiquement) en chien, en homard ou en étoile de mer ; ces récits ne se limitent pas à la mutation animale, ils montrent aussi par exemple la complexité des identités sexuelles, avec des films qui veulent susciter le malaise et le choc, comme *Les garçons sauvages* (film de Bertrand Mandico réalisé en 2017, qui reprend le topos de l'île et de l'homme-animal en hommage lointain à *The Island of Doctor Moreau*) ou *Titane* (le film de Julia Ducournau qui a obtenu la Palme d'Or à Cannes en 2021, en revisitant le fantasme de l'érotisme femme/voiture cher à David Cronenberg dans *Crash* de 1996).

La fiction s'inscrit ainsi dans la continuation de la synthèse du monstre né de la mutation scientifique (ou désormais technologique) et de l'humain amorcée il y a deux cent ans, comme le relève Jean-Jacques Courtine :

Cela aura été l'une des découvertes scientifiques, littéraires et esthétiques essentielles du XIXe siècle, dont l'héritage nous a été intégralement transmis ; les monstres ont une âme. Ils sont humains, horriblement humains.¹

Pour Courtine, le monstre de fiction est de plus en plus envahissant à mesure que la société réprime les comportements jugés déviants : alors que le répertoire des anomalies augmente, notre culture élabore tout un appareil émotionnel qui opère un transfert du quotidien (affects discrets) à la fiction (affects ostentatoires) :

L'étrangeté grandiloquente du monstre des écrans – ainsi que les émotions qu'il suscite : étonnement, émerveillement, terreur, dégoût... – sont en fonction inverse de l'atténuation des perceptions de la difformité du corps humain dans la vie collective, de sa dissémination croissante sous la forme des petites différences, des « monstres pâles » de l'anomalie corporelle – et des sentiments et des pratiques qui en constituent le cortège : culpabilité, gêne, évitements... (Courtine 263)

Alors que la fiction propose des personnages spectaculaires, notre quotidien est marqué par une euphémisation de l'affect : on retrouve ici la fonction cathartique de la littérature, déjà centrale dans la tragédie, comme le montrait Aristote. Cependant, cette catharsis n'a pas

¹ Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps : 3.*, 2011, *op.cit.*, p. 243.

seulement une fonction politique de discipline civique, elle joue aujourd'hui un rôle majeur dans l'autogestion des affects qu'encourage le contexte économique libéral.

La fiction posthumaine et ses perspectives de régénération

La fiction, écrite ou filmique, des diverses modalités, mécanique ou organiques, de copie et de modification de l'humain, participe d'une prise de conscience. Pour ne pas causer l'extinction, il faudrait renoncer aux paradigmes idéologiques anthropocentristes qui menacent la sphère du vivant. C'est là tout le propos de la littérature posthumaniste :

Dès lors que l'on replace l'espèce humaine dans un continuum évolutif dont elle ne serait pas l'aboutissement, mais un simple maillon, l'idée d'un posthumanisme (bien plus que d'une posthumanité) prend tout son sens. Une pensée posthumaniste permettrait ainsi un décentrement de l'humain sans pour autant signifier son exclusion ou sa relativisation.¹

Si la fiction gothique présente l'évolution de l'humain vers des formes de plus en plus hybrides comme un processus inquiétant², elle signifie aussi que l'humain se caractérise par sa force de transformation. Ces identités contradictoires peuvent sans doute mettre en déroute les normes contraignantes. En dernière lecture, le monstre se fait peut-être le héraut d'une ère de la métamorphose, de la possibilité de transcender les frontières identitaires pour faire advenir un horizon humain en symbiose avec le vivant. Comme dans les romans du corpus, la créature de chair et de métal tend à représenter les communautés marginalisées : le réfugié, le migrant, la femme noire ou la personne *queer*. Paul Preciado en fait le symbole de l'expérience transgenre en expliquant que la mode est pour lui le « monstre [qui s'habille] sur les ruines du capitalisme » afin de transformer les vestiges d'une industrie mortifère en « une autre forme de vie qui ne soit pas seulement fondée sur la destruction³ » ; tandis que ïan

¹ Elaine Després, « La Spéciation des posthumains », dans Elaine Després et Hélène Machinal (eds.), *Posthumains : frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 223.

² Ce phénomène abhumain radical se décline sous de multiples formes depuis le début du siècle ; on songe par exemple aux créatures informes et vaseuses (*slime*) de William Hope Hodgson dans « The Derelict » (1912)

³ Pierre Groppo, « Paul B. Preciado : « Les monstres s'habillent des ruines du capitalisme et les transforment en œuvre d'art » », *Vanity Fair*, 24 novembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/mode/story/entretien-exclusif-sur-la-mode-avec-le-philosophe-transgenre-paul-preciado/12890> (consulté le 31 octobre 2023).

Larue, s'inspirant des travaux de Donna Haraway¹ propose une ligne de conduite alternative dans son ouvrage *Libère-toi cyborg !*

Mémento :
Inventer des contre-histoires.
Accepter l'hybridation
Refuser d'être un tout.
Démolir la pensée binaire.
Ne pas craindre l'apocalypse.
Muter sans promesse.²

Cette transformation radicale passe par le démantèlement critique du genre et des différences, y compris des discours écoféministes dépeignant une nature idéalisée et maternelle à laquelle s'opposerait une technique scientifique froide et masculine. C'est contre cette vision manichéenne que Donna Haraway propose la fable du cyborg, et que Helen Hester³ et Laboria Cunboniks⁴ ouvrent la voie d'un xénoféminisme, avec, pour slogan « if nature is unjust, change nature! ».

A l'inverse, autre versant du posthumain, la *cli-fi* veut opérer le renversement du récit de domination de la nature par l'homme, jusqu'au point de dissolution identitaire observé dans *Annihilation* de Jeff VanderMeer, publié en 2014 et adapté dans un film diffusé sur la plateforme Netflix in 2018. Karen Barad expose la notion de « réalisme agentiel ⁵» qui octroie une place centrale à l'intersubjectivité : le concept même d'identité est aporétique. Pris dans un réseau d'interconnexions (*entanglement*), l'humain fait l'expérience d'une existence rhizomatique au sens de Deleuze⁶, et s'inscrit dans un milieu qui le détermine constamment. La fin du sujet ne signifie par pour autant la passivité. Au contraire, comme le soutient Bruno Latour, dans sa théorie de l'acteur réseau :

¹ Donna Haraway envisage une nouvelle ère du « Chtulucene », où l'emprise de l'homme sur la planète céderait la place à une collaboration inter-espèce florissant dans le compost du capitalisme. Suivant son exemple, nous voyons surgir en négatif dans les littératures de l'imaginaire un avenir posthumain qui offre la promesse d'une régénération. À *l'homonculus*, créature à l'image de l'homme, nous substituerions *l'humunculus*, surgi de l'humus, notre matière organique décomposée. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*, Londres : Duke University Press, 2016.

² Ian Larue, *Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris : Cambourakis, 2018, p. 229.

³ Helen Hester, *Xenofeminism*, Cambridge : Polity, 2018.

⁴ Laboria Cunboniks (dir), *The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*, Brooklyn : Verso, 2018.

⁵ Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham : Duke University Press, 2007.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux* [1980], Paris : Éditions de Minuit, 2009.

As soon as we come close to nonhuman beings, we do not find in them the inertia that would allow us, by contrast, to take ourselves to be agents but, on the contrary, we find agencies that are no longer without connection to what we are and what we do.¹

Cela nous ramène au point de convergence entre l'écologie et la littérature-copie. Les créatures des romans incarnent le déchet abhumain que laisse sur son sillage le système biopolitique et bioéconomique actuel. Elles représentent la part maudite (Bataille), les vies gaspillées (Bauman), l'homo sacer (Agamben) du régime néolibéral. La fiction permet de mettre en scène le prix fort que nous payons en nous entêtant dans une quête insensée de croissance économique, alors que continuons à exploiter les ressources naturelles et humaines pour alimenter notre société de consommation. C'est cette interrogation sur le vivant, le rapport entre l'humain, la nature, et la production technologique, que le récit de la Copie nous engage à poursuivre, en abordant de nouvelles formes d'œuvres connexes.

¹ Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge : Polity, 2017, p. 62.

BIBLIOGRAPHIE

I) Sources primaires

A) Auteurs du Corpus

ISHIGURO Kazuo, *Auprès de moi toujours*, Trad. Anne Rabinovitch. Paris : Edition des Deux Terres, 2006.

_____, *Klara and the Sun*, Londres : Faber, 2021.

_____, *Never Let Me Go*, Londres, Faber, 2010.

_____, *The Buried Giant*, Londres : Faber, 2016.

_____, *The Remains of the Day*, Londres : Faber and Faber, 1999.

_____, *The Unconsoled*, Londres : Faber, 2013.

SHELLEY Mary, *Frankenstein, or, the Modern Prometheus* [1818], New York, Norton, 2012.

_____, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* [1831], Londres : Penguin, 2003.

_____, *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume I, The Project Gutenberg eBook, 2011, https://www.gutenberg.org/files/37955/37955-h/37955-h.htm#Page_110 (consulté le 27 octobre 2023).

_____, *Frankenstein*, ed. Jean-Pierre Naugrette, Trad. Joe Ceurvorst, Paris: Livre de Poche, 2009.

WELLS H. G, *The Island of Doctor Moreau* [1896], Londres : Penguin, 2005.

_____, *Time Machine* [1895] *and Other Stories*, Hertfordshire : Wordsworth Classics, 2016.

_____, *A Modern Utopia* [1905], Londres : Everyman, 1994

_____, *The Food of the Gods* [1904], Londres : Gollancz, 2017.

- , *The Invisible Man* [1897], Londres : Penguin, 2005.
- , *The War of the Worlds* [1898], Londres : Penguin, 2005.
- , *The Scientific Romances*, Londres : Victor Gollancz, 1933.
- , *The World Set Free*, New York : Dutton, 1914,
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1059/pg1059-images.html> (consulté le 1er octobre 2023).

B) Entretiens

ISHIGURO Kazuo, « Interview and Reading From *Never Let Me Go* », Entretien avec Karen Gricsby Bates, <https://www.youtube.com/watch?v=QGZQziK8wG8> (consulté le 15 octobre 2023).

ISHIGURO Kazuo, « Interview with Susan Hunnewell », *The Paris Review* n°184, 2008, <https://www.theparisreview.org/interviews/5829/the-art-of-fiction-no-196-kazuo-ishiguro> (consulté le 15 octobre 2023).

SHAFFER Brian W., Cynthia WONG, *Conversations with Kazuo Ishiguro*, Jackson : University Press of Missouri, 2008.

C) Lectures annexes

a) Fiction

ATWOOD Margaret, *Oryx and Crake*, Londres : Virago Press, 2013.

—————, *Poems 1965-1975*, Londres : Virago Press, 1991.

CARTER Angela, *The Passion of New Eve*, Londres : Virago Press, 2006.

DICK Philip K., *The Simulacra* [1964], Londres : Gollancz, 2004.

GAIMAN Neil, *American Gods*, New York : HarperCollins, 2016.

GIBSON William, *Neuromancer*, Londres : Gollancz, 2017.

GODWIN William, *Caleb Williams* [1794], Peterborough : Broadview Press, 2000.

- HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Paris : Le Livre de poche, 2002.
- LEWIS Matthew Gregory, *The Monk* [1796], Oxford : Oxford University Press, 2016.
- MCEWAN Ian, *Machines Like Me: And People Like You*, Londres : Vintage, 2020.
- SHAKESPEARE William, *The Tempest* [1623], Londres : Bloomsbury, 2011.
- SHELLEY Percy Bysshe, « Ode to the West Wind » [1819], in Stanley Appelbaum (dir), *English Romantic Poetry: An Anthology*, Mineola : Dover, 1996.
- SHELLEY Percy Bysshe, « On Life » [1819], in *Shelley's Poetry and Prose*, Donald H. Reiman et Neil Fraistat (dir), New York : Norton Critical Edition, 2002.
- SMITH Michael Marshall, *Spare*, Londres : HarperCollins, 1997.
- STEVENSON Robert Louis, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886], New York : Norton, 2003.
- STOKER Bram, *Dracula*, New York : Norton, 1997.
- WINTERSON Jeanette, *Frankissstein: a Love Story*, Londres : Vintage, 2019.

b) Science, philosophie, politique

- BEVAN Aneurin, « Speech Before the House of Commons », *House of Commons Debates*, vol. 422, cols. 43-63, 30 avril 1946, <https://www.sochealth.co.uk/national-health-service/the-sma-and-the-foundation-of-the-national-health-service-dr-leslie-hilliard-1980/aneurin-bevan-and-the-foundation-of-the-nhs/bevans-speech-on-the-second-reading-of-the-nhs-bill-30-april-1946/> (consulté le 25/04/2023).
- DARWIN Charles, *The Origin of Species: by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [1859], Londres : Penguin, 1985.
- DARWIN Erasmus, *The Temple of Nature* [1803], Canto I, vers 247-248, Baltimore: John Butler, Bonsal and Niles, 1804, <https://library.si.edu/digital-library/book/templenatureori00darw> (consulté le 5 août 2022).
- GOULD Stephen Jay, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge : Harvard University Press, 1977.
- HODGKINSON Emma L., Debbie M. SMITH, Anja WITTKOWSKI, *Women's experiences of their pregnancy and postpartum body image: a systematic review and meta-synthesis*, *BMC Pregnancy Childbirth*, 14, 330 (2014).
- LAWRENCE William, *The Natural History of Man* [1819], Londres: Henry G. Bohn, 1848.
- LOCKE John, *An Essay Concerning Human Understanding* [1689], Oxford : Clarendon Press, 1987.

PLATON, *Protagoras*, Paris : Flammarion, 1997.

WOOLF Virginia, *On Being Ill*, Ashfield : Paris Press, 2002.

D) Films

BAY Michael (réal), *The Island*, 2004, Etats-Unis : Warner Bros.

BRANAGH Kenneth (réal), *Frankenstein*, 1994, États-Unis : TriStar Pictures.

BROOKS Mel (réal), *Young Frankenstein*, 1974, États-Unis : Twentieth Century Fox.

FISHER Terence (réal), *The Curse of Frankenstein*, 1957, États-Unis : Hammer Films.

FRANKENHEIMER John (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1996, États-Unis : Newline Cinema.

GREGORY David (réal), *Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau*, 2014, États-Unis : Severin Films.

IVORY James (réal), *The Remains of the Day*, Royaume-Uni et États-Unis : Merchant Ivory Productions, 1993.

KENTON Earle C. (réal), *The Island of Lost Souls*, 1932, États-Unis : Paramount Pictures.

MORRISSEY Paul (réal), *Flesh for Frankenstein*, 1974, États-Unis, Italie et France : Compagnia Cinematografica Champion.

ROMANEK Mark (réal), *Never Let Me Go*, 2010, Royaume-Uni et États-Unis : Twentieth Century Fox.

SHARMAN Jim (réal), *The Rocky Horror Picture Show*, 1975, États-Unis : Twentieth Century Fox.

TAYLOR Don (réal), *The Island of Doctor Moreau*, 1977, États-Unis : American International Pictures.

WHALE James (réal), *Frankenstein*, 1931, États-Unis : Universal Pictures.

II) Sources secondaires

A) Études critiques de Mary Shelley

a) Articles et chapitres d'ouvrages

- BERTHIN Christine, « L'Année sans été », in Jean-Pierre NAUGRETTE, Catherine LANONE (dir.), *Le Temps qu'il fait dans la littérature et les arts du monde Anglophone*, Paris : Honoré Champion, 2020, pp. 43-54.
- BOTTING Fred, « Infinite Monstrosity : Justice, Terror and Trauma in *Frankenstein in Baghdad* », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 30 n°1, 2019, pp. 6-24.
- BOUR Isabelle, « Mary Wollstonecraft as an Historian in *An Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution ; and the Effect it Has Produced in Europe* (1794) », *Etudes Epistémè* n°17, 2010, <https://doi.org/10.4000/episteme.668> (consulté le 15 octobre 2023).
- BRANTLINGER Patrick, « Race and *Frankenstein* » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 128-142.
- BROOKS Peter, « Language, Nature and Monstrosity » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1799]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 205-220.
- CAMERON Lauren, « Mary Shelley's Malthusian Objections in *The Last Man* », *Nineteenth-Century Literature*, 1er septembre 2012, vol. 67, n° 2, pp. 177-203.
- CHAMBERS Tod S, « On Cute Monkeys and Repulsive Monsters », *the Hastings Center Report*, vol. 48 n°6, novembre-décembre 2018, pp. 12-14.
- CRACIUN Adriana, « Frankenstein's Politics » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 84-98.
- SCHUESSLER, Jennifer, « Frankenstein at 200 », *New York Times*, 20 Octobre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/frankenstein-at-200.html> (consulté le 15 octobre 2023).
- DOCTOROW Cory, « I've Created a Monster and So Can You », in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary*

- Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017, pp. 248-253.
- DOUGLAS Heather E., « The Bitter Aftertaste of Technological Sweetness », in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017, pp. 247-251.
- GILMAN Sander L., « Representing Dead and Dying Bodies » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, pp. 149-162.
- GOODALL Jane R., « Electrical Romanticism » in Christa KNELLWOLF King et Jane R. GOODALL (dir), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot : Ashgate, 2008, pp. 117-132.
- GRIFFIN Andrew, « Fire and Ice in Frankenstein » in George Levine, U.C. Knoepfmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 49-73.
- HOGLE Jerrold E., « The Gothic Image and the Quandaries of Science in Mary Shelley's *Frankenstein* » in Carol Margaret Davison et Roberts Marie Mulvey (dir), *Global Frankenstein*, Londres : Palgrave Macmillan, 2018, pp. 21-35.
- JOHNSON Barbara, « My Monster/My Self », *Diacritics*, 1982, vol. 12, n° 2, pp. 2-10.
- JOHNSTON Josephine, « Traumatic Responsibility: Victor Frankenstein as Creator and Casualty » in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017, pp. 248-253.
- KETTERER David, « David Ketterer on the the Sublime Setting » in Harold Bloom (dir), *Mary Shelley's Frankenstein*, New York : Bloom's Literary Criticism, 2007, pp. 85-90.
- KNIGHT Amber, « Mary Shelley's *Frankenstein*, Disability, and the Injustice of Misrecognition », *Disability Studies Quarterly*, vol. 40 n° 4, 2020, <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/7109/5809> (consulté le 15 octobre 2023).
- KNOEPFLMACHER Ulrich C., « Thoughts on the Aggression of Daughters in George Levine; U.C. Knoepfmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 88-119.
- KOLB Raza, « Paravictorianism: Mary Shelley and Viral Sovereignty », *Victorian Studies*, 2020, vol. 62, n° 3, pp. 446-459.

- LANONE Catherine, « The Context of the Novel » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 56-68.
- LAVALLEY Albert, « The Stage and Film Children of Frankenstein: A Survey » in George Levine (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 243-290.
- LECERCLE Jean-Jacques, « Prologue : Généalogie de l'archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? » in Hélène Machinal, *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 27-43.
- LEVINE George, « The Ambiguous Heritage of *Frankenstein* » in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 3-30.
- MAIENSCHNEIN Jane, Kate MACCORD, « Changing Conceptions of Human Nature », in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017.
- MCLANE Maureen Noelle, « Literate Species: Populations, "Humanities", and *Frankenstein* », *ELH*, 1996, vol. 63, n° 4, pp. 958-988.
- MENEGALDO Gilles, « Le Monstre court toujours... », in Gilles Ménégaldo (dir.), *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998, pp. 16-61.
- MORTON Timothy, « *Frankenstein* and Ecocriticism » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 143-157.
- MURRAY E.B., « Shelley's Contribution to Mary's *Frankenstein* », *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, n° 29, 1978, pp. 50-68.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « Frankenstein et les marionnettes », Gilles Ménégaldo (dir.), *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998, pp. 120-135.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « Préface » in Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris : Livre de Poche, 2009, pp. 9-43.
- NEWBY Diana Rose, « Race, Vitalism, and the Contingency of Contagion in Mary Shelley's *The Last Man* », *ELH*, septembre 2022, vol. 89, n° 3, pp. 689-718.
- NORDMANN Alfred, « Undisturbed by Reality : Victor Frankenstein's Technoscientific Dream of Reason », in David H. Suston, Ed Finn, Jason Scott Robert (dir), *Frankenstein, or the Modern Prometheus, by Mary Shelley, Annotated For Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*, Cambridge : MIT Press, 2017.

- PAYNE Mark, « Post-apocalyptic humanism in Hesiod, Mary Shelley, and Olaf Stapledon », *Classical Receptions Journal*, 1 janvier 2020, vol. 12, n° 1, pp. 91-108.
- PETERSEN William, « The Malthus-Godwin Debate, Then and Now », *Demography*, Vol. 8, n° 1, février 1971, pp. 13-26.
- PUNTER David, « Literature » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, pp. 205-218.
- RUBENSTEIN Marc A., « “My Accursed Origin”: The Search for the Mother in *Frankenstein* », *Studies in Romanticism*, 1976, n° 15, pp. 165-194.
- SAGE Victor, « Frankenstein’s Education: Towards an Archeology of the ‘Mad Scientist’ » in MACHINAL Héléne, *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 61-72.
- SCOTT Peter Dale, « Vital Artifice » in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 172-202.
- STERRENBURG Lee, « Politics and Psyche » in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 143-171.
- TALAIRACH Laurence, « Collecting the Materials: Anatomical Practice and the Material Body in *Frankenstein* », in Howard Jackson. *Frankenstein Galvanized. Original 1818 Edition*, Liverpool : Red Rattle Books, 2013, pp.238-48.
- The Newgate Calendar*, « George Foster », 22 janvier 1803, pp. 91-92, <https://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm> (consulté le 5 août 2022).
- WASSON Sara, « *Frankenstein* and the Politics of Vulnerability », *Science Fiction Film and Television*, vol. 11, n° 2, pp. 173-175.
- WENTERSDORF Karl P., « The “Rout of Monsters” in *Comus* », *Milton Quarterly*, Vol. 12, N° 4 (décembre 1978), pp. 119-125.
- WILT Judith, « *Frankenstein* as Mystery Play » in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley’s Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 31-48.

b) Ouvrages

- BLOOM Harold (dir), *Mary Shelley’s Frankenstein*, New York : Chelsea House, 2007.
- BOTTING Fred, *Making Monstrous: Frankenstein, Criticism, Theory*, Manchester : Manchester University Press, 1991.

- DAVISON Carol Margaret et MULVEY Roberts Marie (dir), *Global Frankenstein*, Londres : Palgrave Macmillan, 2018.
- KETTERER David, *Frankenstein's Creation: The Book, the Monster, and Human Reality*, Victoria : University of Victoria, 1979.
- LECERCLE Jean-Jacques, *Frankenstein: Mythe et philosophie*, Paris : P.U.F., 1988.
- LECOURT Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson : Synthelabo, 1996.
- LEVINE George, U.C. KNOEPFLMACHER (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991.
- MARSHALL Tim, *Murdering to Dissect: Grave-robbing, Frankenstein and the Anatomy Literature*, Manchester : Manchester University Press, 1995.
- MELLOR Anne Kostelanetz, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York : Routledge, 1989.
- MENEGALDO Gilles, *Frankenstein*, Paris : Autrement, 1998.
- MORETTI Franco, *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, Londres : Verso, 1997.
- SAMPSON Fiona, *In Search of Mary Shelley*, New York : Pegasus Books, 2018.
- SMITH Andrew (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- SPARK Muriel, *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley* [1951], New York : E.P. Dutton, 1987.
- SPARK Muriel, *Mary Shelley*, Londres : Cardinal, 1989.
- TEYSSANDIER Hubert, *Cercles infernaux*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- TURNEY Jon, *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*, New Haven : Yale University Press, 1998.

B) Études critiques de H.G. Wells

a) Articles et chapitres d'ouvrages

- ATWOOD Margaret, « Preface », in H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Londres : Penguin, 2005.
- CANTOR Paul A., « The Invisible Man and the Invisible Hand: H.G. Wells's Critique of Capitalism », *The American Scholar*, 1999, vol. 68, n° 3, pp. 89-102.
- DUPEYRON-LAFAY Françoise, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté dans *The Island of Dr Moreau* (1896) de H. G. Wells : la mort de l'humain ? », *E-rea* 14.1, 2016, <http://journals.openedition.org/erea/5554> (consulté le 15 octobre 2023).
- ELLIS Kate, « Monsters in the Garden », in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel [1979]*, Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 123-142.
- GLENDENNING John, « 'Green Confusion' : Evolution and Entanglement in H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* », *Victorian Literature and Culture* 2002, pp. 571-597.
- JAËCK Nathalie, « Science as Hallucination in Wells's *The Island of Doctor Moreau* », in Nathalie JAËCK, Clara MALLIER, Arnaud SCHMITT, *Les Narrateurs fous/ Mad Narrators*, Bordeaux : Maison des sciences de l'homme de l'Aquitaine, 2014, pp. 207-222.
- JAËCK Nathalie, « Un savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells » in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 147-158.
- JONES Darryl, « Introduction », H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, Oxford : Oxford World's Classics, 2017.
- LE MARC'HADOUR Rémi, « L'Héritage du Docteur Moreau de H.G. Wells : Deux figures de savants fous dans l'œuvre narrative d'Adolfo Bioy Casares », in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 159-170.
- OTIS Laura, « Howled out of the Country: Wilkie Collins and H.G. Wells re-try David Ferrier », in Anne Stiles (dir.), *Neurology and Literature 1860–1920*, Londres : Palgrave, 2007, pp. 27-51.
- PHILMUS Robert M., « Textual Authority: The Strange Case of 'The Island of Doctor Moreau' », *Science Fiction Studies*, Vol. 17 n° 1, 1990, pp. 64-70.

TALAIRACH Laurence, « 'Knowledge For its Own Sake is the One God I Worship' : les 'savants fous' dans *Heart and Science* de Wilkie Collins, in Hélène Machinal (dir.), *Le Savant fou*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 127-143.

b) Ouvrages

DRYDEN Linda, *Joseph Conrad and H.G. Wells: the Fin-De-Siècle Literary Scene*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015.

HAYNES Roslynn D, *H.G. Wells: Discoverer of the Future*, Londres : Macmillan, 1980.

KEMP Peter, *H. G. Wells and the Culminating Ape: Biological Themes and Imaginative Obsessions*, Londres : Macmillan, 1982.

MCCONNELL Frank D., *The Science Fiction of H. G. Wells*, Oxford : Oxford University Press, 1981.

MCLEAN Steven, *The Early Fiction of H.G. Wells: Fantasies of Science*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.

PARRINDER Patrick, *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool : Liverpool University Press, 1995.

STABLEFORD Brian, *Scientific Romance in Britain, 1890–1950*, Londres : St Martin's Press, 1985.

C) Études critiques de Kazuo Ishiguro

a) Articles et chapitres d'ouvrage

ADAMS Tim, « For me, England is a mythical place », *The Guardian*, 20 Février 2005, <https://www.theguardian.com/books/2005/feb/20/fiction.kazuoishiguro> (consulté le 20 octobre 2023).

ATWOOD Margaret, « My Favourite Ishiguro : by Margaret Atwood, Ian Rankin and More », *The Guardian*, 20 février 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/feb/20/my-favourite-kazuo-ishiguro-margaret-atwood-ian-rankin-sarah-perry> (consulté le 15 octobre 2023).

BLACK Shameem, « Ishiguro's Inhuman Aesthetics », *MFS Modern Fiction Studies*, 2009, vol. 55, n° 4, pp. 785-807.

- CUSK Rachel, « Rereading *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro », *The Guardian*, 29 Janvier 2011, <https://www.theguardian.com/books/2011/jan/29/never-let-me-go-kazuo-ishiguro> (consulté le 15 octobre 2023).
- DE VILLIERS J.H., M. SLABERS, « *Never Let Me Go*: Science Fiction and Legal Reality », *Literator* vol. 32, n°3, pp. 85-104.
- GUESSE Carole, « *Never Let Me Go* as a *Bildungsroman*, *ANGLICA* 25.1, 2016, pp. 156-169.
- HILLARD Molly Clark, « *Never Let Me Go*: Cloning, Transplanting, and the Victorian Novel », *Journal of Narrative Theory*, Vol 49 n°1, Winter 2009, pp. 109-134.
- JENNINGS Bruce, « Biopower and the Liberationist Romance », *The Hastings Center Report*, 2010, vol. 40, n° 4, pp. 16-20.
- JERNG Mark, « Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* vol. 6, n° 2, , 2008, pp. 369-393.
- MARCHALIK Daniel, Ann JURECIC, « Kazuo Ishiguro's Uncanny Science », *The Lancet* 387, 2016. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(16\)30085-X](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(16)30085-X).
- MAUREL Sylvie, « Grieving for the Subhuman in *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro », in Jean-Michel Ganteau, Susana Onega (dir.), *The Poetics and Ethics of (Un-)Grievability in Contemporary Anglophone Fiction*, London: Routledge, 2022, pp. 187-203.
- RIZQ Rosemary, « Copying, Cloning and Creativity: Reading Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* », *The British Journal of Psychotherapy*, 2014, vol. 30, n° 4, pp. 517-532.
- ROBBINS Bruce, « Cruelty is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go* », *NOVEL : a Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, pp. 298-302.
- RUKEYSER Rebecca « Kazuo Ishiguro: Mythic Retreat », *Guernica*, 1 mai 2015, <https://www.guernicamag.com/mythic-retreat/> (consulté le 3 juillet 2019).
- SEXTON David, « Introduction », in Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go* », Londres : Everyman's Library, 2023, <https://lithub.com/simple-sparse-and-profound-david-sexton-on-kazuo-ishiguros-never-let-me-go/> (consulté le 15 octobre 2023).
- TSAO Tiffany, « The Tyranny of Purpose: Religion and Biotechnology in *Never Let Me Go* », *Literature and Theology*, 2012, vol. 26, n° 2, pp. 214-232.
- WALKOWITZ Rebecca L., « Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 2007, vol. 40, n° 3, pp. 216-239.

WEN Guo, « Human Cloning as the Other in Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Comparative Literature and Culture* 17.5, 2015, pp. 1-7.

YEUNG Virginia, « Mortality and Memory in Ishiguro's *Never Let Me Go* », *Transnational Literature*, vol. 9 n°2, 2017, pp. 1-13.

b) Ouvrages

BARRY Lewis, *Kazuo Ishiguro*, Manchester : Manchester University Press, 2000.

BEEDHAM Matthew, *The Novels of Kazuo Ishiguro*, Basingstoke : Macmillan, 2010.

DE BOEVER Arne, *Narrative Care: Biopolitics and the Novel*, Londres : Bloomsbury, 2013.

FONIOKOVÁ Zuzana et Monika FLUDERNIK, *Kazuo Ishiguro and Max Frisch, Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Lausanne : Peter Lang, 2015.

HORTON Emily, *Contemporary Crisis Fictions: Affect and Ethics in the Modern British Novel*, New York : Palgrave Macmillan, 2014.

MATTHEWS Sean et Sebastian GROES, *Kazuo Ishiguro : Contemporary Critical Perspectives*, Londres : Continuum, 2010.

PEGON-DAVISON Claire, *L'Art de la fugue chez Kazuo Ishiguro*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004.

PORÉE Marc, *Kazuo Ishiguro : The Remains of the Day*, Paris : Didier-Erudition, 1999.

SHAFFER Brian W., *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia : University of South Carolina Press, 1998.

VEYRET Paul, *Kazuo Ishiguro : l'encre de la mémoire*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

WHITEHEAD Anne, *Medicine and Empathy in Contemporary British Fiction: An Intervention in Medical Humanities*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017.

WONG Cynthia F., *Kazuo Ishiguro*, Tavistock : Northcote House, 2005.

B) Lectures théoriques

a) Articles et ouvrages : Gothique, genre littéraire, posthumain

AGUIRRE Manuel, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester : Manchester University Press, 1990.

BADMINGTON Neil, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*, Londres : New York, Routledge, 2004.

BLOOM Harold, *The Ringers in the Tower: Studies in the Romantic Tradition*, Chicago : University of Chicago Press, 1971.

BOOF-VERMESSE Isabelle, Matthieu FREYHEIT et Hélène MACHINAL (dir), *Hybridités posthumaines : Cyborgs, mutants, hackers*, Paris : Orizons, 2018

DESPRES Elaine, « La Spéciation des posthumains », dans Elaine Després et Hélène Machinal (eds.), *Posthumains : frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

FERRANDO Francesca, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations », *Existenz*, vol. 8, n°2, 2013, pp. 26-32.

GROPPO Pierre, « Paul B. Preciado : « Les monstres s'habillent des ruines du capitalisme et les transforment en œuvre d'art » », *Vanity Fair*, 24 novembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/mode/story/entretien-exclusif-sur-la-mode-avec-le-philosophe-transgenre-paul-preciado/12890> (consulté le 31 octobre 2023).

HALBERSTAM Jack, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham : Duke University Press, 1995.

HARAWAY Donna Jeanne, *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, Londres : Free Association Books, 1991.

HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Londres : Duke University Press, 2016.

HAYLES N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago : University of Chicago Press, 1999.

HERDMAN John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, New York : St. Martin's Press, 1991.

HESTER Helen, *Xenofeminism*, Cambridge : Polity, 2018.

- HOGLE Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- HOQUET Thierry, « Bricolages: Les biotechnologies ou l'espérance de la mutation », *Critique*, 2006, n° 709-710, n° 6, pp. 516-528.
- HOQUET Thierry, « Cyborg, mutant, robot, etc. » dans Elaine Després et Hélène Machinal (eds.), *Posthumains : Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, <https://books.openedition.org/pur/52511>, consulté le 15 octobre 2023.
- HOQUET Thierry, *Les Presque-humains: Mutants, cyborgs, robots, zombies et nous*, Paris : Éditions du Seuil, 2021.
- HOTTOIS Gilbert, MISSA Jean-Noël et PERBAL Laurence (dir), *L'Humain et ses préfixes: Une Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris : Vrin, 2015.
- JACKSON Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Londres : Routledge, 2003.
- LARUE ïan, *Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris : Cambourakis, 2018.
- LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion* [1982], Paris : Gallimard, 2010.
- LEVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824* [1968], Paris : Albin Michel, 1995.
- MACHINAL Hélène, *Posthumains en série : Les détectives du futur*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2020.
- MENGARD Frédérique, « La notion de "supraliminaire" chez Günther Anders. Comment penser le déclin et la renaissance de Prométhée à l'ère technologique ? », in Elaine Després et Hélène Machinal, *Post Humains Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.119-136.
- MIGHALL Robert, *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- MOERS Ellen, « Female Gothic » in George Levine, U.C. Knoepfelmacher (dir), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* [1979], Berkeley : University of California Press, 1991, pp. 77-87.
- MORTON Timothy, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York : Columbia University Press, 2016.
- PARRINDER Patrick, « Robots, Clones and Clockwork Men: The Post-Human Perplex in Early Twentieth-Century Literature and Science », *Interdisciplinary Science Reviews*, mars 2009, vol. 34, n° 1, pp. 56-67.

SAGE Victor, *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Basingstoke : Macmillan, 1988.

SHEEHAN Paul, « Posthuman Bodies » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

STEPHENSON William, « Timothy Leary and the Trace of the Posthuman » in *Posthumains : Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

SUVIN Darko, « On Metaphoricity and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the “Differentia Generica” », *SubStance*, 1986, vol. 14, n° 3.

SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Oxford : Peter Lang, 2016.

WASSON Sara et ALDER Emily (dir), *Gothic Science Fiction 1980 - 2010*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.

WIENER Norbert, *Cybernétique et Société*, Paris : Edition des Deux Rives, 1952.

WINTERSON Jeanette, *12 Bytes: How We Got Here. Where We Might Go Next*, Londres : Jonathan Cape, 2021.

WOLFE Cary, *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago : The University of Chicago Press, 2013.

WRIGHT Angela, « The Female Gothic » in Andrew Smith (dir), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

ZUPANČIČ Alenka, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge : MIT Press, 2008.

b) Théorie littéraire, théorie du cinéma, théorie esthétique

AUERBACH Erich, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris : Gallimard, 2012.

AUERBACH Nina, *Woman and the Demon: the Life of a Victorian Myth*, Cambridge : Harvard University Press, 1982.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris : Gallimard, 2006.

BARBERET John, « Messages in Bottles » in Maximillian E. Novak et Carl Fisher (dir), *Approaches to Teaching Defoe's Robinson Crusoe*, New York : Modern Language Association of America, 2005.

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Paris : Seuil, 2010.

- BARTHES Roland, *S/Z* [1970], Paris : Seuil, 1991.
- BEER Gillian, « England and the Insular Condition » in Timothy Lenoir (dir), *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford : Stanford University Press, 1998.
- BEER Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction* [1983], Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- BEER Gillian, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford : Oxford University Press, 1996.
- BENJAMIN Walter, « Le Conteur » [1936] dans *Oeuvres*, Paris : Gallimard, 2005.
- BINET Ana Maria, « L'Imaginaire de l'île » in Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (dir), *Les Possibilités d'une île*, Paris : Pétra, 2014.
- BOILLAT Alain, « Le 'clone' comme figure méta-sérielle dans le cinéma de science-fiction à l'ère des images de synthèse », *Cahiers de narratologie* n° 43, 2023, <https://doi.org/10.4000/narratologie.14375> (consulté le 15 octobre 2023).
- BRANDÃO Luis Alberto, « Chronotope », *Theory, Culture & Society*, 2006, vol. 23, n° 2-3.
- BROOKS Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1993.
- BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Oxford : Oxford University Press, 1998.
- COLLINGTON Tara, *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques*, Montréal : XYZ Éditeur, 2006.
- COOPER-RICHET Diana et Carlota VICENS-PUJOL (dir), *De l'île réelle à l'île fantasmée: Voyages, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2012.
- DALY Nicholas, *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Editions de Minuit, 2000.
- DIMOCK Wai Chee, « A Theory of Resonance », *PMLA*, vol.112 n°5, pp. 1060-1071.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Editions du Seuil, 1979.
- FIFIELD Peter, « The Body, Pain and Violence » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

- FOUGERE Eric, « La Reprise insulaire en littérature » in Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (dir), *Les Possibilités d'une île*, Paris : Pétra, 2014.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987.
- GILBERT Sandra M. et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven : Yale University Press, 2020.
- HASSAN Ihab, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *The Georgia Review*, Vol. 31, N° 4, 1977.
- HOLMES Richard, *The Age of Wonder : How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Londres : HarperPress, 2008.
- IYER Pico, *Tropical Classical: Essays from Several Directions*, New York : Knopf, 1997.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham : Duke University Press, 1991.
- JAUBERT Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris : Hachette, 1990.
- JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double: Un thème littéraire*, Paris : Armand Colin, 2005.
- JOURDE Pierre, *Littérature monstre: Études sur la modernité littéraire*, Paris : L'Esprit des Péninsules, 2008.
- KING Bruce, *British and Irish Novel since 1960*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014.
- LADIN Joy, « Fleshing Out the Chronotope » in Caryl Emerson (dir), *Critical essays on Mikhail Bakhtin*, New York : G.K. Hall, 1999.
- LECERCLE Jean-Jacques, *La Violence du langage* [1990], Paris : P.U.F., 1996.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace* [1974], Paris : Economica, 2000.
- LEVINE George Lewis, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge : Harvard University Press, 1988.
- LOXLEY Diana, *Problematic Shores: the Literature of Islands*, Basingstoke : MacMillan, 1990.
- MACHINAL Hélène, *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- MARIN Louis, *Lectures traversières*, Paris : Albin Michel, 1992.
- MARIN Louis, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984.

- MORETTI Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londres : Verso, 2005.
- MUSITELLI Sophie, « The Harmony of Truth » : Science et poésie dans l'œuvre de Percy B. Shelley, Grenoble : ELLUG, 2012.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, « 'Jerry !' Essai sur la textualité de la lecture », *Cercles* n° 31, 2013, pp. 67-79.
- NAUGRETTE Jean-Pierre, *Lectures aventureuses*, La Garenne-Colombes : Editions de l'Espace Européen, 1991.
- NEWTON Adam Zachary, *Narrative Ethics*, Cambridge : Harvard University Press, 1997.
- PATOINE Pierre-Louis, *Corps-texte: Pour une théorie de la lecture empathique* Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk, Lyon : ENS éditions, 2015.
- PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York : Palgrave Macmillan, 2016.
- PUNTER David, *The Literature of Terror*, Londres : Routledge, 1996.
- RACAULT Jean-Michel, « Avatars et signification du territoire insulaire dans la robinsonnade : Sur l'Île Mystérieuse de Jules Verne », *Le Territoire : Etudes sur l'espace humain : littérature, histoire, civilisation*, 1986, n° 3, pp. 73-90.
- ROQUES Sylvie et VIGARELLO Georges, « La Fascination de la peau », *Communications*, 2013, vol. 92, n° 1.
- ROUVILLOIS Frédéric (dir), *L'Utopie*, Paris : Flammarion, 1998.
- SAUDO Nathalie, *La Dégénérescence dans le roman britannique de 1886 à 1913*, thèse de doctorat en langue et littératures anglaises, sous la direction de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Université de Paris X, 2003.
- SEDGWICK Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press, 2016.
- SEIDEL Michael, *Robinson Crusoe: Island Myths and the Novel*, Boston : Twayne, 1991.
- TALLY Robert T., *Spatiality*, Londres : Routledge, 2013.
- THOMAS Jean-Paul, *La Plume et le scalpel : La Médecine au prisme de la littérature*, Paris : P.U.F., 2008.
- TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford : Cambridge : Blackwell, 1989.
- WATT Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth : Penguin, 1966.

c) Philosophie, médecine et sciences humaines

- AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer : Le pouvoir souverain et la vie nue* [1995], Paris : Seuil, 1997.
- ANDERS Günther, *Et si je suis désespéré que voulez-vous que j'y fasse ?* Paris : Allia, 2010.
- ANDRIEU Bernard « Prendre le parti de la chair ! », *Chimères*, vol. 65, n° 3, 2007, <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-3-page-91.htm> (consulté le 11 octobre 2023).
- ANDRIEU Bernard, *Philosophie du corps : Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris : Vrin, 2010.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod, 1995.
- ATLAN Henri, *L'Utérus artificiel*, Paris : Seuil, 2005.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris : P.U.F., 1989.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Folio., Paris : Gallimard, 2002.
- BATAILLE Georges, *La Part maudite*, Paris : Minuit, 2007.
- BAUDRILLARD Jean, « Enquêtes sur les manipulations génétiques : Le clone, un crime parfait », *Libération*, 17 mars 1997, https://www.liberation.fr/tribune/1997/03/17/enquete-sur-les-manipulations-genetiques-le-clone-un-crime-parfait_199793/ (consulté le 15 octobre 2023).
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris : Gallimard, 2016.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981.
- BAUMAN Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge : Polity Press, 2012.
- BAUMAN Zygmunt, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Cambridge : Polity, 2011.
- BENNETT Jane, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Durham : Duke University Press, 2009.
- BENSAUDE-VINCENT Bernadette et BROWAEYS Dorothée, *Fabriquer la vie : où va la biologie de synthèse ?*, Paris, Seuil, 2011.
- BHABHA Homi, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, 1984, vol. 28, pp. 125-133.
- BOURKE Joanna, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oxford : Oxford University Press, 2014.

- BUTLER Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, Londres : Routledge, 1993.
- BUTLER Judith, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2010.
- CABANAS Edgar, ILLOUZ Eva et JOLY Frédéric, *Happycratie : Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies essai*, Paris : Premier parallèle, 2018.
- CAMPBELL Timothy C. et SITZE Adam (dir), *Biopolitics: A Reader*, Durham : Duke University Press, 2013.
- CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique*, Paris: P.U.F., 2013
- CARUTH Cathy, "Unexplained Experience: Trauma and the Possibility of History", *Literature and the Ethical Question* n°79, 1991, pp. 181-192.
- CHEVALLIER Jacques, « Un défi chirurgical depuis l'Antiquité : reconstruire le nez », *Histoire des Sciences Médicales*, t. 51, 2017.
- CORBIN Alain, « Douleurs, souffrances et misères du corps » dans Alain Corbin (dir), *Histoire du corps. 2. de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 2011, pp.221-281.
- CRESSWELL Tim, *Place: A Short Introduction*, Malden : Blackwell, 2004.
- CRUTZEN Paul J. et STOERMER Eugene F., « The "Anthropocene" », *Global Change, NewsLetter*, n° 41, p. 17-18, 2000.
- CUBONIKS Laboria (dir), *The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*, Brooklyn : Verso, 2018.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux* [1980], Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- DELEUZE Gilles, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris: Editions de Minuit, 1991.
- DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : Une impression freudienne* [1995], Paris : Galilée, 2008.
- DERRIDA Jacques, *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil, 1968.
- ESPOSITO Roberto, *Bíos: Biopolitics and Philosophy*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.
- EVIN Florence, « L'Exposition anatomique « Our body, à corps ouvert » est suspendue à Paris », *Le Monde*, 22 avril 2009, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/22/l-exposition-anatomique-our-body-a-corps-ouvert-est-suspendue-a-paris_1183942_3246.html (consulté le 15 octobre 2023).

- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 2015.
- FOUCAULT Michel, « Des Espaces autres » [1967], in *Dits et écrits: 1954 - 1988*. 4: 1980 – 1988, Paris : Gallimard, 1999.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris : Gallimard, 2008.
- FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir* [1976], Paris : Gallimard, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris : Gallimard, 2010.
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique* [1963], Paris : P.U.F., 2017.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* [1975], Paris : Gallimard, 2008.
- FREUD Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté » [1919], in *Le Moïse de Michel-Ange: et autres essais*, Paris : Seuil, 2016.
- FREUD Sigmund, « Notes sur le “bloc magique” » [1925] in *La répétition: Mémoire et compulsion*, Paris : Payot, 2019.
- FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie* [1917], Paris : Éditions Payot & Rivages, 2019.
- GIDDENS Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge : Polity Press, 2003.
- GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge : Harvard University Press, 2003.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972.
- GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres : Penguin, 2022.
- GROSZ Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 1994.
- HANSON Clare, « The Maternal Body » in David Hillman et Ulrika Maude (dir), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir habiter penser » [1951] in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 2001.
- HILL Kate, « Collecting and the Body in Late-Victorian and Edwardian Museums » in Katharina Boehm (dir), *Bodies and Things in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Londres : Springer Nature., 2013.

- HORNER Avril et KEANE Angela (dir), *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*, Manchester : Manchester University Press, 2000.
- HUNYADI Mark, *Je est un clone: L'éthique à l'épreuve des biotechnologies*, Paris: Seuil, 2004.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La mort*, Flammarion., Paris : 2017.
- JOUAN Anne, Richard DROUARD, Dominique HORDE, *Le Charnier de la république : l'enquête inédite sur le don des corps à la science*, Paris : Robert Laffont, 2023.
- KOYRE Alexandre, *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris : Gallimard, 2011.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil., 1980.
- KUHN Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1962.
- LATOUR Bruno, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge : Polity, 2017.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : P.U.F, 2011.
- LEFEBVRE Henri, *La Production de l'espace* [1974], Paris : Éditions Anthropos, 1986.
- LIESEN Laurette T. et WALSH Mary Barbara, « The Competing Meanings of “Biopolitics” in Political Science: Biological and Postmodern Approaches to Politics », *Politics and the Life Sciences*, 2012, vol. 31, n° 1/2.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 2008.
- LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain : Causeries sur le temps* [1988], Paris : Klincksieck, 2014.
- MACFARLANE Robert, *Landmarks*, London : Penguin Books, 2015.
- MACKENZIE Donald, « Eugenics in Britain », *Social Studies of Science*, septembre 1976, vol. 6, n° 3-4, pp. 499-532.
- MAZUREL Hervé, *L'Inconscient ou l'oubli de l'histoire*, Paris : La Découverte, 2021.
- MEER Zubin (dir), *Individualism: the Cultural Logic of Modernity*, Lanham : Lexington Books, 2011.
- MOLINIER Pascale, « Formaliser et politiser les récits du care », *Interrogations ?*, 2010, n° 11, <https://www.revue-interrogations.org/Formaliser-et-politiser-les-recits> (consulté le 5 juillet 2019).

- MORI Masahiro, « The Uncanny Valley », *Energy*, 7, 1970. <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley>. Consulté le 15 octobre 2023.
- MORIN Edgar, *Pour une crisologie*, Paris : L'Herne, 2016.
- MOULIN Anne-Marie, « Le Corps face à la médecine » dans Alain Corbin (dir), *Le Corps face à la médecine*, Paris : Editions du Seuil, 2011.
- NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris : Métailié, 2006.
- NELKIN Dorothy et LINDEE M. Susan, *The DNA Mystique: the Gene as a Cultural Icon*, Ann Arbor : University of Michigan, 2004.
- NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge : Harvard University Press, 2007
- NODDINGS Nel, *Caring: a Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley : University of California Press, 2003.
- PICK Daniel, *Faces of Degeneration: a European Disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- ROCHAT Philippe, « Naissance de la co-conscience » in ANDRIEU Bernard, *Philosophie du corps: Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris : Vrin, 2010.
- ROSE Nikolas, *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton : Princeton University Press, 2007.
- SANDOVAL Chela, « U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World », *Genders*, printemps 1991, n° 10.
- SAWDAY Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres : Routledge, 2006.
- SCARRY Elaine, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, Oxford : Oxford University Press, 1987.
- SERRES Michel, *Hominescence: essais*, Paris : Le Pommier, 2001.
- SHILLING Chris, *The Body: a Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2016.
- SHOWALTER Elaine, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830 - 1980*, Londres : Virago Press, 2011.
- STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : De la pharmacologie*, Paris : Flammarion, 2010.
- THOMAS Louis-Vincent, *Les chairs de la mort : Corps, mort, Afrique*, Paris : Sanofi-Synthélabo, 2000.

VIRILIO Paul, *Essai sur l'insécurité du territoire*, Paris : Stock, 1976.

WEBER Anne-Gaëlle, « Variations autour de la greffe : Science et littérature au XIX^e et XX^e siècles », *Epistémocritiques*, vol. 14, 2014, https://epistemocritique.org/variations-autour-de-la-greffe-science-et-litterature-aux-xixe-et-xxe-siecles-2/#_ftn7 (consulté le 15 octobre 2023).

WILSON Kathleen, *The Island Race: Englishness, Empire, and Gender in the Eighteenth Century*, Londres : Routledge, 2003.

YOUNG Iris Marion, « Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation », *Journal of Medicine and Philosophy*, février 1984, vol. 9, n° 1.

Table iconographique

- Fig. 1 : Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491x716 cm, Musée du Louvre. 64
- Fig. 2 : Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768, peinture à l'huile, 183 × 244 cm, National Gallery (Londres). 69
- Fig. 3 : Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (details). 69
- Fig. 4 : Andreas Vesalius, *De Humanis Corpori Fabrica*, Bâle : Joannes Oporinus, 1543. ... 74
- Fig. 5 : Luigi Galvani, *De Viribus Electricitatis in Motu Muscularis Commentarius*, Bologne : Instituti Scientiarum, 1791..... 81
- Fig. 6 : Giovanni Aldini, *An Account of the Late Improvements in Galvanism, with a series of various and interesting experiments performed before the Commissioners of the French National Institute, and repeated lately in the Anatomical Theatres in London (to which is added an Appendix, containing the author's experiments on the body of a malefactor executed at Newgate, etc etc)*, Cathell & Martin : Londres, 1803..... 83
- Fig. 7 : Giovanni Aldini, *An Account of the Late Improvements in Galvanism (...)*, Cathell & Martin : Londres, 1803. 83
- Fig. 8 : J.C. Carpue, *An Account of Two Successful Operations For Restoring a Lost Nose From the Integuments of the Forehead*, 1816, planche 3. 91
- Fig. 9 : William Hogarth, *The Four Stages of Cruelty (First Stage of Cruelty et The Reward of Cruelty)*, gravures, 1751. 96

Fig. 10 : Couverture de <i>Time</i> consacrée à Louise Brown, 31 juillet 1978.	100
Fig. 11 : Sir Ian Wilmut et Dolly, Roslin Institute, University of Edinburgh, 1996.....	100
Fig. 12 : Theodor Von Holst, Frontispice, <i>Frankenstein</i> , Londres : Colburn et Bentley, 1831.	120
Fig. 13 : Casper David Friedrich, <i>Le Voyageur contemplant une mer de nuages</i> , 1818, huile sur toile, 94x75 cm, Kunsthalle (Hambourg).....	123
Fig. 14 : Couverture et frontispice d'Eric Vincent pour la première édition britannique, Londres : Heinemann, 1896.....	153
Fig. 15 : John Tenniel, « The Irish Frankenstein », caricature publiée dans <i>Punch</i> , le 20 mai 1882.	279
Fig. 16 : Caricatures de John Tenniel publiées dans <i>Punch</i> en 1854 et en 1866.	280
Fig. 17 : Les affiches des trois adaptations de <i>The Island of Doctor Moreau</i> , par Earle Kenton (1932), Don Taylor (1977) et Richard Stanley et John Frankenheimer (1996).....	352
Fig. 18 : Carey Mulligan dans la scène d'ouverture de <i>Never Let Me Go</i> , du réalisateur Mark Romanek (2010).	352
Fig. 19 : Johann Heinrich, Füssli, <i>Le cauchemar</i> , 1781, huile sur toile, 101 x 128 cm, Detroit Institute of Arts.	354
Fig. 20 : La scène du monstre et de l'enfant dans le <i>Frankenstein</i> de James Whale (1931).	355

Index des auteurs

A

ADAMS, Tim, 137
AGAMBEN, Giorgio, 256, 258-261, 302-303, 311, 339,
433, 437, 445
AGUIRRE, Manuel., 35, 114, 145, 209, 210
ALDER, Emily, 36, 57, 311, 349, 399
ANDERS, Günther, 402
ANDRIEU, Bernard, 159, 160, 164-165, 190
ANZIEU, Didier, 177-178, 431
ATLAN, Henri, 167
ATWOOD, Margaret, 19, 20, 48, 49, 51, 365, 396, 429,
435, 441
AUERBACH, Erich, 141
AUERBACH, Nina, 288

B

BACHELARD, Gaston, 114, 115, 397, 398
BADMINGTON, Neil, 388, 426
BAKHTINE, Mikhaïl, 32, 138-142, 431
BARBERET, John, 52
BARRY, Lewis, 24
BARTHES, Roland, 32, 126, 344, 388
BATAILLE, Georges, 436
BAUDRILLARD, Jean, 5, 100-104, 192, 193, 205, 254,
311-312, 316, 318, 323, 324, 439
BAUMAN, Zygmunt, 312, 437, 438
BEEDHAM, Matthew, 15, 19
BEER, Gillian, 23, 59, 92-93, 106-108, 152, 324, 357,
371, 374, 381, 395, 408
BENJAMIN, Walter, 323, 346, 367
BENNETT, Jane, 418
BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, 441
BERTHIN, Christine, 9, 21, 214
BEVAN, Aneurin, 283
BHABHA, Homi, 328
BINET, Ana Maria, 149
BLACK, Shameem, 37, 262, 266

BLOOM, Harold, 21-22, 56, 111, 124
BOILLAT, Alain, 207
BOOF-VERMESSE, Isabelle, 36
BOTTING, Fred, 10, 20-21, 28, 32, 45, 56, 197, 215,
219, 231-232, 277, 287-288, 291, 319, 332, 342,
435, 436, 438
BOUR, Isabelle, 7
BOURKE, Joanna, 182-183
BRANDÃO, Luis Alberto, 138
BRANTLINGER, Patrick, 296
BROOKS, Peter, 33, 41, 47, 220, 232, 236
BURKE, Edmund, 75, 111, 123, 277
BUTLER, Judith, 22, 56, 80, 168, 223, 290, 301, 303,
413

C

CABANAS, Edgar, 304, 438
CAMERON, Lauren, 282
CAMPBELL, Timothy, 100, 255, 256
CANGUILHEM, Georges, 171, 194
CANTOR, Paul A., 23-24, 230, 333
CARTER, Angela, 195-196, 284, 304
CARUTH, Cathy, 215
CHAMBERS, Tod S., 376
CHEVALLIER, Jacques, 90
COLLINGTON, Tara, 138-140
COOPER-RICHET, Diana, 149
CORBIN, Alain, 249, 311
CRACIUN, Adriana, 73, 124
CRESSWELL, Tim, 115-116
CRUTZEN, Paul J., 439
CUBONIKS, Laboria, 444
CUSK, Rachel, 24-25

D

DALY, Nicholas, 205, 419
DARWIN, Charles, 12, 23, 29, 37, 51, 58, 72, 85, 92,
107, 111, 186, 221, 244, 283, 320, 328, 349, 359,

370, 373-374, 377, 385, 389, 395-396, 407, 415,
417, 432, 481
DAVISON, Carol Margaret, 22, 75
DE BOEVER, Arne, 26, 260, 264
DELEUZE, Gilles, 272, 285, 444
DERRIDA, Jacques, 41, 45, 339, 365, 420
DESPRES, Elaine, 420
DICK, Philip K., 158, 313, 439
DIDI-HUBERMAN, Georges, 40, 168
DIMOCK, Wai Chee, 32
DOCTOROW, Cory, 15
DOUGLAS, Heather E., 15, 16
DROUARD, Richard, 430
DRYDEN, Linda, 11, 14, 298
DUPEYRON-LAFAY, Françoise, 14, 24

E

ECO, Umberto, 32, 58, 344
ELLIS, Kate, 146, 168
ESPOSITO, Roberto, 257
EVIN, Florence, 249

F

FANON, Frantz, 297
FERRANDO, Francesca, 426
FIFIELD, Peter, 183
FLUDERNIK, Monika, 19
FONIOKOVÁ, Zuzana, 19
FOUCAULT, Michel, 6, 30, 33, 35, 37, 70-71, 92, 93,
127, 144, 152-154, 165, 168, 229, 235, 246-248,
253-258, 271, 290, 306, 326, 339, 370, 396, 410-
411, 432
FOUGERE, Eric, 42, 51, 149, 154
FREUD, Sigmund, 37, 204, 205, 216-217, 221, 226,
317, 340, 408, 422
FREYHEIT, Matthieu, 36, 420

G

GAIMAN, Neil, 438
GENETTE, Gérard, 32, 119, 425
GIBSON, William, 158, 399, 419, 440
GIDDENS, Anthony, 273, 315

GILBERT, Sandra, 21, 56
GILLIGAN, Carol, 266
GILMAN, Sander L., 45
GIRARD, René, 292
GLENDEENING, John, 14, 23
GODWIN, William, 8, 33, 47, 105-106, 146, 251, 357
GOFFMAN, Erving, 224
GOODALL, Jane R., 28
GOULD, Stephen Jay, 375
GRIFFIN, Andrew, 172, 175, 181, 239, 245, 253, 331
GROPPO, Pierre, 443
GROSZ, Elizabeth, 290
GUATTARI, Félix, 272, 285, 444
GUBAR, Susan, 21, 56, 118-119
GUESSE, Carole, 25

H

HALBERSTAM, Jack, 30, 176, 239, 291, 300
HANSON, Clare, 169
HARAWAY, Donna Jeanne, 26, 36, 364, 392, 413, 414,
426-428, 434, 444
HASSAN, Ihab, 425-427
HAYLES, N. Katherine, 36, 400, 426-428
HAYNES, Roslynn D., 11-12, 23, 24, 107-109, 244, 349
HEIDEGGER, Martin, 159, 164, 409-410
HERDMAN, John, 219
HILL, Kate, 180
HILLARD, Molly Clark, 25, 53
HODGKINSON, Emma L., 170
HOGLE, Jerrold E., 36, 77-78, 113, 319
HOLMES, Richard, 71, 72, 87, 106, 430
HOQUET, Thierry, 31, 374, 423-424, 440-441
HORNER, Avril, 290
HORTON, Emily, 18, 26, 54, 260, 284, 285, 315, 327,
334-336, 347
HOTTOIS, Gilbert, 402
HUGO, Victor, 27, 49
HUNYADI, Mark, 26, 325, 348, 362

I

ILLOUZ, Eva, 304, 438
IYER, Pico, 17

J

JACKSON, Rosemary, 29, 35, 59, 209, 240
JAËCK, Nathalie, 24, 29, 213, 221
JAMESON, Fredric, 117, 426
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 187
JAUBERT, Anna, 41
JENNINGS, Bruce, 25, 26, 261, 303
JERNG, Mark, 19, 25, 334
JOHNSON, Barbara, 169, 199, 231-232, 267, 288
JOHNSTON, Josephine, 15
JOLY, Frédéric, 304
JONES, Darryl, 23
JOUAN, Anne, 430
JOURDE, Pierre, 150, 191, 202, 430

K

KEANE, Angela, 290
KEMP, Peter, 11-12, 23, 24, 242, 253, 309, 383
KETTERER, David, 22, 111, 124, 245
KING, Bruce, 18
KNIGHT, Amber, 295, 301
KNOEPFLMACHER, Ulrich C., 146, 197
KOLB, Raza, 11
KOYRÉ, Alexandre, 147
KRISTEVA, Julia, 31, 37, 188-189
KUHN, Thomas, 79

L

LADIN, Joy, 138-140, 142, 155
LANIEL-MUSITELLI, Sophie, 86- 87, 106
LANONE, Catherine, 9, 21, 59
LARUE, ïan,, 444
LATOURE, Bruno, 444-445
LAVALLEY, Albert, 353
LAWRENCE, William, 85-86, 88
LE BRETON, David, 164, 293-294
LE BRUN, Annie, 110- 111, 114
LE MARC'HADOUR, Rémi, 50
LECERCLE, Jean-Jacques, 21, 26, 28-29, 42, 44, 56, 69-
70, 78, 186, 192, 199, 215, 232, 236, 239, 245, 277-
278, 353-355, 357, 382
LECOURT, Dominique, 28, 245, 397

LEFEBVRE, Henri, 114, 117
LEVINE, George, 6, 9, 22, 56, 59, 93, 146, 170, 172,
220, 244, 278
LEWIS, Matthew Gregory, 56, 106, 217, 287
LIESEN, Laurette T., 255-256
LINDEE, M. Susan, 99
LIPOVETSKY, Gilles, 437
LOCKE, John,, 161, 245, 357, 404
LOXLEY, Diana, 151-152
LYOTARD, Jean-François, 145, 271, 361, 363, 366,
398, 408-409, 421-422, 426, 434

M

MACFARLANE, Robert, 439
MACHINAL, Hélène, 22, 24-25, 29, 35-36, 40, 44, 50,
69, 77, 88, 97, 213, 241, 275, 402, 420, 440, 443
MAIENSCHIN, Jane, 15
MARCHALIK, Daniel, 25
MARIN, Louis, 149, 150
MARSHALL, Tim, 22, 75, 302, 365
MATTHEWS, Sean, 25
MAUREL, Sylvie, 25, 301, 304
MAZUREL, Hervé, 215
MCCONNELL, Frank D., 11, 23-24, 29, 35, 303, 408
MCEWAN, Ian., 24, 26, 54, 284, 285
MCLANE, Maureen Noelle, 257, 297
MCLEAN, Steven, 11, 13, 15, 23-24, 29, 91, 148, 283,
299, 373-374, 384
MEER, Zubin, 273
MELLOR, Anne Kostelanetz, 6, 10, 22
MENEGALDO, Gilles, 21, 205, 353-354, 356
MENGARD, Frédérique, 402
MIGHALL, Robert, 110-111, 113
MOERS, Ellen, 9, 22, 170, 286
MOLINIER, Pascale, 234, 391
MORETTI, Franco, 117, 247, 280-281, 293
MORI, Masahiro, 205
MORTON, Timothy, 308, 396
MOULIN, Anne-Marie, 249
MULVEY, Roberts Marie, 22, 74, 75, 78
MURRAY, E.B, 10

N

NANCY, Jean-Luc, 36, 42-43, 166, 185, 187
NAUGRETTE, Jean-Pierre, 9, 21, 34, 47, 50, 74, 78,
111, 122, 205, 214, 219, 331
NEWBY, Diana Rose, 11
NEWTON, Adam Zachary, 268
NGAI, Sianne, 234, 433
NODDINGS, Nel, 266
NORDMANN, Alfred, 15

O

OTIS, Laura, 24, 97

P

PARRINDER, Patrick, 11, 23-24, 128, 237-238, 377,
423
PATOINE, Pierre-Louis, 167, 171
PAYNE, Mark, 11
PEGON-DAVISON, Claire, 330
PETERSEN, William, 282
PHILMUS, Robert M., 13
PICK, Daniel, 382
PLATON, 45, 130, 202, 254, 272, 323, 373, 420
PORÉE, Marc, 24
PUNDAY, Daniel, 41, 166, 290, 294
PUNTER, David, 20-21, 56

R

RACAULT, Jean-Michel, 52, 115, 149
RIZQ, Rosemary, 25, 260, 318, 330, 345
ROBBINS, Bruce, 25-26, 264-266, 305
ROCHAT, Philippe, 160
ROQUES, Sylvie, 179
ROSE, Nikolas, 250
ROUVILLOIS, Frédéric, 150
RUBENSTEIN, Marc A., 9, 186
RUKEYSER, Rebecca, 53

S

SAGE, Victor, 20, 36, 77
SAMPSON, Fiona, 10

SANDOVAL, Chela, 413
SAUDO, Nathalie, 382
SAWDAY, Jonathan, 95
SCARRY, Elaine, 182
SCHUESSLER, Jennifer, 433
SCOTT, Peter Dale, 278
SEDGWICK, Eve Kosofsky, 22, 292
SEIDEL, Michael, 51
SERRES, Michel, 373, 403-404, 422-423, 434
SEXTON, David, 18
SHAFFER, Brian W., 15, 18-19, 24-25, 333
SHAKESPEARE, William, 50-51, 294
SHEEHAN, Paul, 177
SHELLEY, Percy Bysshe, 8-10, 28, 46-47, 61, 80, 86-
87, 106, 111, 214, 244, 278, 309, 328, 389, 405
SHILLING, Chris, 165, 290
SHOWALTER, Elaine, 288
SITZE, Adam, 25525-6
SMITH Michael Marshall, Spares, 302, 365
SMITH, Andrew, 22, 56, 59, 73, 113, 286, 296
SPARK, Muriel, 6, 22, 55
STABLEFORD, Brian, 11
STEPHENSON, William, 412
STERRENBURG, Lee, 244, 278
STEVENSON, Robert Louis, 50, 129, 217, 218, 241,
249, 383
STIEGLER, Bernard, 420
STOERMER, Eugene F., 439
STOKER, Bram., 184
SUVIN, Darko, 60-61, 141

T

TALAIRACH, Laurence, 21, 24, 97
TALLY, Robert T, 117
TEYSSANDIER, Hubert, 21
THOMAS, Jean-Paul, 101
THOMAS, Louis-Vincent, 188
TORTONESE, Paolo, 60, 202
TSAO, Tiffany, 25, 27, 262, 393, 424
TUDOR, Andrew, 28
TURNEY, Jon, 21, 28, 97, 101, 244, 382

V

VEYRET, Paul, 17, 24
VIGARELLO, Georges, 178-179
VIRILIO, Paul, 155

W

WALKOWITZ, Rebecca L., 17, 19, 321, 326, 329-330
WALSH, Mary Barbara, 255
WASSON, Sara, 36, 57, 266-268, 302, 311, 349, 399,
433
WATT, Ian, 51, 273
WEBER, Anne-Gaëlle, 41, 45
WEN, Guo, 25
WENTERSDORF, Karl P, 49
WHITEHEAD, Anne, 32, 234, 250, 252, 260, 265-266,
307, 334, 437

WIENER, Norbert, 362
WILSON, Kathleen, 151
WILT, Judith, 56, 148
WINTERSON, Jeanette, 87-88, 284, 393, 399, 401-402,
435
WOLFE, Cary, 36, 261-262, 415, 426
WONG, Cynthia, 15, 19, 24-25
WOOLF, Virginia, 117, 167
WRIGHT, Angela, 286

Y

YEUNG, Virginia, 25
YOUNG, Iris Marion, 170

Z

ZUPANČIČ, Alenka, 437

Index thématique

A

Affect, 9, 20, 162, 167, 171, 182, 219, 230, 233-234, 284, 315, 357, 432-433, 437, 442
Alchimie, 28, 70, 75-78, 87, 92, 105-106, 169, 204, 278, 349, 425, 430

B

Bioéthique, 26, 32, 70, 101-103, 250, 350, 431
Biopouvoir, 2, 25-26, 31, 35, 143-144, 157, 229, 246, 249-250, 255-262, 264-265, 269, 271-272, 302-303, 307, 311, 326, 340, 369, 400, 415, 424, 432, 436, 438, 441, 445
Body studies, 32, 165-166, 170, 290

C

Care, 26, 102, 130, 183, 234, 250, 256, 260, 263-264, 266-268, 307, 317, 337, 391
Chronotope, 37, 137-139, 140-143, 147, 155, 159, 431
Crisis fiction, 26, 54, 284, 334, 336

D

Dissection, 74-75, 82-83, 86, 95-96, 118, 248, 311, 430
Doppelgänger, 22, 35, 219
Dystopie, 26, 54, 107, 150, 152, 154, 179, 195, 252, 260, 283-285, 301, 304, 307, 329, 334, 382-383, 400

E

Eugénisme, 55, 98, 102, 103, 243, 257, 303, 340, 382, 385, 433

F

Fantastique, 11, 29, 35-36, 47, 53, 59, 64, 67, 136, 146, 204, 209, 227, 230, 240, 389

Faust, 28, 241, 245

G

Galvanisme, 8, 21, 37, 70, 80-84, 241, 430
Génétique, 5, 15, 19, 21, 25, 26, 28, 31, 40, 57, 60, 70, 98-104, 163, 181, 189, 227, 256, 295, 308, 318, 323, 325, 340, 361, 362, 366, 371, 378, 385, 399, 430, 441
Gothique, 2, 9, 20, 22, 30, 35-36, 55-59, 78, 111, 113, 170, 176, 286-287, 300, 319, 349, 383
Greffe, 41, 45, 47-48, 51, 90-91, 102, 166, 179, 244, 310-311, 364, 391, 430

H

Homo Sacer, 34, 157, 256, 258-259, 261, 311, 339, 433, 445

I

Impérialisme, 12-13, 18, 22, 29, 61, 71, 124, 151, 262, 274, 282-283, 295, 298, 329, 381, 415, 428, 433

M

Mythe, 5, 13, 20-21, 27, 40, 42, 44, 51, 97, 168, 178, 202, 244-246, 254, 280, 288, 299, 335, 359, 373, 388, 397, 407, 427, 435

O

Original, 20-21, 30, 38, 56, 101, 137, 161, 175, 179, 191, 217, 219, 313, 316-317, 319, 322, 324-325, 328, 330, 351, 355, 357, 361, 362, 381, 397, 399, 420, 424, 430

P

Peau, 15, 30, 37, 45, 90-91, 121, 158, 165, 172, 174-181, 184, 185, 190, 194, 199, 220, 249, 297, 365, 388, 431

Posthumanisme, 2, 3, 19, 31, 36-37, 41, 88, 177, 387-401, 412, 425-428, 440, 443-444
Postmodernisme, 54, 58, 117, 284, 319, 426, 436
Prométhée, 5, 15, 21, 27, 28, 34, 45, 56, 212, 244-246, 331, 373, 380, 397-398, 402, 403, 407, 425-427

R

Refoulé, 57, 157, 163, 204, 216-217, 221-222, 286, 340, 348, 399
Robot, 19, 27, 31, 54, 158, 204, 205, 302, 393, 418, 423, 440-441
Romantisme, 9-10, 20-21, 28, 40, 47, 49, 51, 56, 71-72, 76, 78, 86, 87, 104, 106, 111, 122, 161, 170, 202, 227, 239, 288, 320, 327, 331-332, 334, 351, 359, 380, 405

S

Science-fiction, 2, 18, 25-26, 35-36, 55, 57, 60-61, 65, 66, 93-94, 105, 113, 158, 207, 261, 283, 302, 328, 349, 365, 388-389, 412, 423, 432, 435, 444
Sublime, 9, 34, 111-112, 123-124, 320, 331

U

Unheimliche, 204, 207
Utopie, 14, 50, 107, 114, 145, 149-150, 152, 154, 161, 253, 333, 401, 403

V

Vitalisme, 11, 80, 84, 86-88, 92, 431
Vivisection, 74, 94, 96, 97, 130, 181, 244, 308
Vulnérabilité, 183, 266

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE MATRICES	39
CHAPITRE 1 LE TEXTE, L'ASSEMBLAGE, LA GREFFE	41
1. <i>Le corps morcelé du récit</i>	41
a. Le corps composite du récit de la Copie	41
b. Germination du récit.....	44
2. <i>Hybridités génériques</i>	55
a. Gothique et science-fiction.....	55
b. Fiction et essai scientifique.....	58
c. Le choix de l'étrange.....	59
d. Le critère de vraisemblance	61
CHAPITRE 2 RECITS DE LABORATOIRE, LABORATOIRE DU RECIT	68
1. <i>Frankenstein : Percer les secrets de la vie</i>	71
a. Explorer l'inconnu.....	71
b. De l'alchimie à la chimie	75
c. Vitalisme et galvanisme	80
2. <i>The Island of Doctor Moreau : Repenser le vivant</i>	88
a. De l'histoire naturelle à la biologie.....	88
b. Vivisection et statut de l'animal.....	94
3. <i>Never Let Me Go : Manipuler l'humain</i>	98
a. Décoder le génome.....	98
b. De l'insémination artificielle au clonage.....	99
c. De la biologie à la bioéthique	101
d. Le spectre du clonage thérapeutique.....	103
4. <i>La double hélice de la science et de la littérature</i>	105
a. Culture scientifique, culture littéraire	105
b. Science et récits	108
CHAPITRE 3 LE LIEU CLOS	110
1. <i>L'espace gothique</i>	110
2. <i>Espace, lieu, territoire</i>	114
a. Le lieu clos dans Frankenstein : le paradigme du laboratoire	118
b. Le lieu clos dans The Island of Doctor Moreau : insularité et chambres closes	126
c. Le lieu clos dans Never Let Me Go : du dortoir au mouvoir.....	131
3. <i>Un chronotope de la Copie</i>	137
a. Le chronotope, de la métaphore à l'indice générique	138
b. Un chronotope du lieu clos ?	142
4. <i>Les variations chronotopiques du lieu clos</i>	145
a. La domus.....	145

b. Le laboratoire profane.....	147
c. L'île	149
DEUXIEME PARTIE L'ANOMALIE.....	156
CHAPITRE 4 LE CORPS EPROUVE	158
1. <i>Le corps organique, lieu clos minimal ?</i>	159
2. <i>Représentations du corps organique et de l'incarnation</i>	165
a. Du corps maternel à l'ectogénèse	167
b. Êtres de chair.....	171
c. La peau.....	175
3. <i>Le corps en souffrance</i>	181
a. La douleur	181
b. Morbidité du corps.....	186
CHAPITRE 5 L'HUMAIN A L'EPREUVE DE L'ALTERITE	191
1. <i>Le monstre : entre l'excès et le manque</i>	191
a. Des corps en surnombre	191
b. La série incomplète.....	192
c. Un agent pathogène ?.....	194
d. L'exclusion.....	195
i. La stérilité.....	195
ii. Le sans-famille.....	197
iii. L'éducation inachevée	199
iv. La créature orpheline.....	201
2. <i>D'étranges Copies</i>	202
a. Doubles et frontières identitaires : l'alter ego du créateur	202
b. La Copie dans la vallée de l'étrange	204
c. La marque de l'altérité	208
3. <i>L'un et l'autre</i>	212
a. Le fantôme.....	213
b. L'effet de miroir	217
c. Le désir aliéné.....	224
CHAPITRE 6 PERSPECTIVES CLINIQUES DU SAVANT	229
1. <i>Voir et pouvoir</i>	230
a. Autorité, alienation, affect	230
b. Regards croisés.....	235
2. <i>Le désir de contrôle : de la clinique au panoptique</i>	241
a. Le savant, un personnage ambigu	241
b. La force mystique de la science.....	243
c. Lire les signes	246
d. Le clinicien-détective	250
e. Contrôle total : le savoir comme pouvoir.....	252
3. <i>Le contrôle intériorisé : biopolitique et éthique du récit</i>	255
a. Allégories biopolitiques : contrôler la vie de l'espèce.....	255

b.	Le récit de la compassion.....	262
c.	Le récit de la vulnérabilité.....	265
TROISIEME PARTIE LA COPIE, OUTIL CRITIQUE.....		270
CHAPITRE 7 LE MODELE MIS EN CRISE.....		272
1.	<i>L'Histoire et la fiction de la crise.....</i>	273
a.	Frankenstein ou la mise en crise des privilèges	275
b.	The Island of Doctor Moreau, ou la compétition pour la survie.....	281
c.	Never Let Me Go, ou la dystopie médicale.....	283
2.	<i>La différence, enjeu sociétal</i>	285
a.	Troubles du genre	286
b.	Le corps dépossédé.....	293
i.	Le corps infirme.....	293
ii.	La Copie, corps colonisé.....	295
iii.	La complicité	300
c.	Un cannibalisme inversé.....	308
3.	<i>L'enjeu philosophique : l'authentique, le modèle et le commun.....</i>	312
a.	La crise du réel ou la société du simulacre.....	312
b.	Les signes flottants d'une culture de la dilapidation	318
c.	L'aporie de la dichotomie original/copie.....	319
d.	Authenticité et imitation	327
e.	Le modèle est un contre-modèle.....	331
i.	Anti-héros romantiques.....	331
ii.	Récits de la médiocrité	332
iii.	Une défense du commun	335
CHAPITRE 8 LA COPIE, DISPOSITIF D'ARCHIVAGE.....		339
1.	<i>Différer le récit.....</i>	341
a.	Le récit à retardement.....	341
b.	Le genre à l'épreuve du temps.....	348
2.	<i>Produits de la mémoire</i>	356
3.	<i>Vie à crédit</i>	361
4.	<i>Vers l'obsolescence humaine.....</i>	369
a.	Exodarwinismes.....	369
b.	Angoisses de dégénérescence.....	380
CHAPITRE 9 REVISER L'HUMAIN		387
1.	<i>Humanismes</i>	387
a.	Où siège l'essence de l'homme ?.....	387
b.	L'homme, ou celui qui nomme	392
c.	Du prométhéisme au transhumanisme.....	397
2.	<i>La blessure narcissique</i>	407
a.	Le choc darwinien	407

b. Le complexe du mégalomane.....	409
3. <i>Au-delà de l'humain</i>	411
a. Non humain	411
i. L'homme, cet animal.....	415
ii. Le choc de la chair mécanique	418
b. Dés-humanismes.....	421
c. Posthumanisme	425
CONCLUSION	429
<i>La Copie, dispositif littéraire</i>	430
<i>La mutation</i>	434
<i>Le constat des dépossédés</i>	436
<i>De métal et de chair</i>	439
<i>La fiction posthumaine et ses perspectives de régénération</i>	443
BIBLIOGRAPHIE	446
TABLE ICONOGRAPHIQUE	471
INDEX DES AUTEURS	473
INDEX THEMATIQUE	478

La Copie : La Réplication de l'humain au laboratoire de la fiction dans *Frankenstein* de Mary Shelley, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells et *Never Let Me Go* De Kazuo Ishiguro

Cette thèse propose une ébauche critique de la « Copie », à la fois personnage-concept et motif narratif à la croisée des genres du gothique et de la science-fiction, et qui met en évidence la crise de l'humain depuis les développements de la science moderne. La lecture croisée de trois romans publiés à une centaine d'années d'écart les uns des autres, *Frankenstein* de Mary Shelley, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells et *Never Let Me Go* de Kazuo Ishiguro, et l'approche transdisciplinaire adoptée, puisant dans la théorie littéraire et la philosophie, l'histoire des sciences et des idées, permettent de mettre au jour les caractéristiques et les évolutions épistémiques de l'humain ces deux derniers siècles. La Copie signifie à la fois le personnage issu de la création artificielle de l'homme dans la diégèse de ces romans, la condition d'altérité, et donc de vulnérabilité, organique, psychique et sociale extrême qu'elle symbolise, et un rapport à la littérature fondé sur les principes d'emprunts et d'hybridation. À la lisière de l'humain et du non-humain, elle symbolise les angoisses identitaires profondes et les nouveaux dilemmes éthiques qui sont apparus avec les possibilités qu'offrent désormais les sciences et la technologie.

Mots-clés : Mary Shelley, H.G. Wells, Kazuo Ishiguro, posthumain, gothique, biopouvoir

The Copy: Replicating the Human Identity in the Lab, in *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau* and *Never Let Me Go*

This thesis devises the critical concept of “Copy,” that is, both a concept-character and a narrative motif which draws from the Gothic genre and science fiction; it sheds light on the fact that the human identity has been increasingly undermined with the developments of modern science. A combined and comparative reading of Mary Shelley’s *Frankenstein*, H.G. Wells’s *Island of Doctor Moreau* and Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*, published over two centuries, as well as an interdisciplinary approach – inspired by literary theory, philosophy, the history of science and intellectual history – are needed to uncover the epistemic mutation the human identity has undergone in the past two hundred years. “Copy” is a polysemic term which can refer to the fictitious character created in the image of the human; to the radical physiological, psychological and social differences – and thus, vulnerability – it personifies; or to an understanding of literature as an activity resting on a constant process of imitation, borrowing elements from previous literary works and merging them to produce new works. Because it/she stands at the threshold between the human and the non-human realms, the Copy epitomizes the deep-seated feelings of existential anxiety and the new ethical dilemmas which today’s science and technology have produced.

Keywords: Mary Shelley, H.G. Wells, Kazuo Ishiguro, posthuman, Gothic, biopower

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Irlandais, Indiens et Études Européennes
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris