



Université de Montréal

**Reconceptualisation encyclopédique  
du corps cyborg dans les textes  
d'Élisabeth Vonarburg et de Catherine Dufour**

par

Mathieu Lauzon-Dicso

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

Septembre 2012

© Mathieu Lauzon-Dicso, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Reconceptualisation encyclopédique du corps cyborg  
dans les textes d'Élisabeth Vonarburg et de Catherine Dufour

Présenté par :

Mathieu Lauzon-Dicso

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, présidente-rapporteuse

Andrea Oberhuber, directrice de recherche

Irène Langlet, membre du jury

## Résumé

Le cyborg est un avatar de ce que permet la science-fiction lorsqu'elle s'offre comme terrain où développer une heuristique des identités genrées. Donna Haraway, dans le *Manifeste cyborg*, a relevé le potentiel de liberté discursive que promettait cette figure romanesque. Il m'apparaît que, depuis sa fictionnalisation puis sa théorisation dans les années 1980 et 1990, le cyborg a muté au sein de l'entreprise science-fictionnelle littéraire. *Le Silence de la Cité* d'Élisabeth Vonarburg et *Le Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour présentent des personnages dont la cyborgitude problématise les questions identitaires du genre humain, à travers une écriture spécifique, affectée par les technologies. Mon analyse des procédés scripturaux s'effectue de pair avec une analyse *gender*, ce qui me permet de mieux saisir la fictionnalisation toujours changeante des cyborgs dans les oeuvres de Vonarburg et de Dufour. Ces cyborgs déconstruisent les frontières des systèmes binaires traditionnels, en explorant les possibilités trans-genres et trans-espèces que permettent les métamorphoses de leurs corps excentriques. En tant que représentations fantasmées de désirs autrement inavouables, les cyborgs science-fictionnels témoignent du malaise inhérent de couples comme homme/femme, humain/animal ou organique/artificiel.

**Mots-clés** : science-fiction, cyborg, Catherine Dufour, Élisabeth Vonarburg, Donna Haraway, écriture cyborg, xénoencylopédie, identité genrée, corps, sexualité

## **Abstract**

The cyborg is an avatar of what science fiction can produce as a territory where heuristics of gender identities are developed. In her *Cyborg Manifesto*, Donna Haraway reveals the potential of discursive liberty provided by the cyborg's narrative figure. It appears to me that since its fictionalization as well as its theorization throughout the 1980's and the 1990's, the cyborg has evolved within science fiction. Élisabeth Vonarburg's *Le Silence de la Cité* and Catherine Dufour's *Le Goût de l'immortalité* present characters whose cyborg nature explores questions of humankind's identities through a certain writing affected by technology. My study of these writing processes is conducted through the analysis of gender. This allows me to better understand the ever-changing fictionalization of the cyborgs found within Vonarburg's and Dufour's work. These cyborgs deconstruct the borders of traditional binarist systems by experimenting the trans-genders and trans-species possibilities their excentric bodies enable. As fantasized representations of desires otherwise unmentionable, the science fictional cyborgs attest the inherent uneasiness of couples such as man/woman, human/animal or organic/artificial.

**Keywords** : science fiction, cyborg, Catherine Dufour, Élisabeth Vonarburg, Donna Haraway, cyborg writing, xenoencyclopedia, gender identity, body, sexuality

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>ii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>iii</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>iv</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
A. Le cyborg, une dénomination problématique .....	1
B. Applications méthodologiques du cyborg.....	7
<b>1. Du cyborg et de son écriture</b> .....	<b>10</b>
1.1 De quelques figures apparentées et des rejetons illégitimes .....	10
1.2 Des femmes dans le circuit intégré .....	18
1.3 L'écriture cyborg : une technique de pointe .....	24
<b>2. La science-fiction comme genre de l'autre</b> .....	<b>32</b>
2.1 Précarité d'un genre littéraire.....	32
2.2 L'étrange absence dans le non-lieu .....	39
2.3 L'encyclopédie étrangère des Autres .....	47
<b>3. Le corps cyborg d'Élisa</b> .....	<b>55</b>
3.1 <i>Le Silence de la Cité</i> , la vision de Vonarburg.....	55
3.2 Un certain genre d'utopie.....	68
3.3 Éléments d'une écriture cyborg .....	73
3.4 L'expression onirique du cyborg.....	87
<b>4. Le cyborg, créature posthum(ain)e</b> .....	<b>92</b>
4.1 Questions de genre.....	92
4.2 La centenaire de huit ans .....	97
4.3 Suture des dualismes .....	106
4.4 « Je suis née posthume, vous voyez » .....	119
<b>Conclusion</b> .....	<b>123</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>128</b>

## Remerciements

Je souhaite d'abord chaleureusement remercier ma directrice, Andrea Oberhuber, pour ses encouragements et ses conseils toujours précieux, qui ont su dynamiser ma réflexion. Je lui suis aussi reconnaissant pour son ouverture et sa curiosité envers un genre littéraire dans lequel elle désirera, je l'espère, continuer à s'aventurer !

Je ne saurais passer sous silence l'appui de deux personnes très chères, Joséane et Ilya, sans qui les derniers mois et années auraient été bien pénibles. Merci à Joséane pour son amitié indéfectible et à Ilya pour être avec moi, tout simplement.

Enfin, mes remerciements seraient plus qu'incomplets si je ne soulignais pas le soutien inestimable d'Edith Dicso et de Jean Nadon : ma mère et mon beau-père m'ont aidé tant moralement que financièrement tout au long de mon parcours universitaire. Sans cette aide, ce mémoire n'aurait pas été possible. Au fait, merci maman, pour m'avoir mis mon premier roman entre les mains, il y a de cela plusieurs années.

# Introduction

## A. Le cyborg, une dénomination problématique

Depuis sa création, le terme « cyborg » a la manie de s'affubler de nombreuses définitions, s'appropriant des significations souvent duelles de tous les usages qu'on fait de lui. Dans ce premier chapitre, je tâcherai de présenter le cadre théorique dont le cyborg s'amuse à transgresser les limites : tant dans les sciences médicales que dans les études culturelles, le cyborg exerce son influence dans des champs du savoir bien éloignés. Une généalogie du cyborg est utile afin de mieux comprendre par quelle trajectoire on a fait passer cette créature et, conséquemment, saisir de façon plus juste la fictionnalisation et l'écriture de cette créature dans les récits de science-fiction que je me propose d'analyser dans ce mémoire. Or, retracer son historique ne pourrait pas servir à établir ses origines : le cyborg est ancien et postmoderne à la fois, il est vieux et jeune, il est d'ici et d'ailleurs<sup>1</sup>. Pour diverses raisons que je présenterai plus loin, le cyborg fut promu autant comme figure du militarisme capitaliste le plus violent que comme prototype de la libération des opprimés et des êtres dépourvus de voix. Pour ces mêmes raisons, il fut l'étendard de mouvements technophiles ayant à cœur la propreté corporelle et l'aseptisation, autant qu'il symbolisa les pollutions nucléaires et les pires craintes écologiques. Le cyborg est encore l'emblème tapageuse de la virilité aux muscles d'acier et des effets spéciaux hollywoodiens, tout

---

<sup>1</sup> Jonathan Sawday (1999) relie le cyborg au *Coriolan* de William Shakespeare dans « ''Forms Such as Never Were in Nature''. The Renaissance Cyborg ». Erica Fudge, Ruth Gilbert et Susan Wiseman (dir.). *At the Borders of the Human. Beasts, Bodies, and Natural Philosophy in the Early Modern Period*. New York, Palgrave Macmillan, p. 171-195. Voir aussi, pour la présence du cyborg dans la philosophie des Lumières, l'ouvrage exhaustif d'Allison Muri (2007), *The Enlightenment Cyborg. A History of Communications and Control in the Human Machine. 1660-1830*. Toronto, University of Toronto Press, 240 p.



comme il devient un « elle », voire un « ille » dans certains discours du constructivisme identitaire<sup>2</sup>.

Ainsi, on parle du cyborg de maintes façons. Tous ces discours créent de plus en plus de bruit autour de son nom, tant et si bien que celui-ci ne renvoie plus qu'à une seule définition, ni même à deux, mais à une multitude de significations, qui s'entrechoquent en un amas de connexions d'où ne ressortent plus que les résonances du rire ironique du cyborg. Je tenterai de resserrer certains des fils électriques qui s'arriment à cet amas éclaté de significations, sans avoir à ressentir trop souvent les chocs qu'une manipulation trop hasardeuse saura à coup sûr provoquer.

*Cybernetic organism* : l'explication du terme « cyborg » se résumerait à ces deux mots anglais que les scientifiques Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline comprimèrent en septembre 1960, au moment de rendre compte de leurs recherches en astrophysique environnementale dans un article de la revue *Astronautics* : « For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term “Cyborg”.<sup>3</sup> » Dans le contexte géopolitique de la Guerre froide, les deux chercheurs s'activaient à développer pour le compte de la NASA des technologies qui sauraient rendre possible la survie d'organismes vivants dans des environnements

---

<sup>2</sup> « C'est pourquoi Cyborg suit une suggestion glanée dans un roman pour garçons sensibles : au lieu de il/elle, Cyborg écrit ''ille'', au lieu de celui/celle ''cille''. [...] ''Ille'' n'est pas le pronom neutre : c'est une tentative pour échapper à l'alternative trompeuse du ''il'' et du ''elle'' ; tentative pour les amalgamer en une forme hybride. » Thierry Hoquet. 2011. *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », p. 228-229. Pour le « roman pour garçons sensibles », voir Ulysse Riveneuve. 2004. *Sous le soleil de Priape*, Paris, CyLibris, 208 p.

<sup>3</sup> Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline. 1960. « Cyborgs and Space ». *Astronautics*, septembre 1960, p. 27.

extraterrestres hostiles : là où les corps seraient sans protection contre les rayons du soleil, où les mouvements physiques ne pourraient être normalement coordonnés à cause de particularités gravitationnelles, où l'air et l'eau manqueraient. L'idée n'était donc pas d'aligner les milieux selon les besoins des organismes, mais plutôt l'inverse, en intégrant à l'intérieur même de ces organismes vivants les mécanismes d'adaptation nécessaires à leur survie.

Les toutes premières expérimentations de Clynes et Kline concernaient les animaux. Ils étudièrent entre autres les effets d'une pompe osmotique intégrée à l'organisme d'un rat de laboratoire. Cette pompe régularisait l'injection de produits chimiques dans le système du rat et modifiait la quantité de produits à y injecter selon l'humeur et l'état du rongeur, qui ne se rendait compte de rien et était maintenu dans un repos continu. Ainsi, les premiers cyborgs transgressaient déjà la frontière culturellement établie entre espèce animale et espèce humaine : ce qui est bon pour le rat de laboratoire pourra être bon, un jour, pour l'homme des étoiles. Les expérimentations de la NASA sur ces rongeurs cyborgs rappellent que ces petits cobayes sont bien plus proches d'être nos cousins que des créatures étrangères, tout comme le sont ces autres rongeurs sur lesquels les compagnies pharmaceutiques testent les médicaments à venir.

On a régulièrement pu se demander si les avancées technologiques seraient propices et adaptées à l'homme sur Terre, demeuré loin des étoiles. En effet, pour le duo aux noms étrangement euphoniques que forment Clynes et Kline, sous cette conception des voyages spatiaux au cours desquels les corps doivent s'adapter à des contextes inconnus, l'un des principaux buts du développement d'organismes cybernétiques était la purification des

corps et de leurs déchets par les technologies de pointe. Moins de déjections fécales grâce à une alimentation intra-gastrique, moins d'énergie à consommer et à dépenser grâce à des procédés qui rendraient superflue la respiration, moins de ces fluides corporels visqueux qui sont l'aboutissement de diverses pratiques libidinales dorénavant inutiles : le corps de l'espace pourrait, selon les succès du travail de Clynes et Kline, demeurer stérile<sup>4</sup> et ainsi permettre un voyage de longue durée parmi les étoiles, sans encombres. Certains remarquèrent qu'on rencontrerait toutefois un risque sérieux avec de telles visées, soit celui de tout bonnement perdre son humanité, à force de recourir à une technologie d'épuration qui, au final, effacerait toute nécessité d'un corps organique et sensible<sup>5</sup>. On soupçonna ainsi très naturellement le cyborg de cacher un monde lisse, blanc et aseptisé, duquel auraient été repoussés les anormaux, les divergents, les autres ; un monde

d'où la maladie aura été bannie, d'où le vieillissement aura été proscrit, un monde où les visages ne rideront plus, où les peaux ne plisseront plus, où les haleines ne tourneront plus, où les bedaines ne se détendront plus, où les organes ne bruiront plus. Cyborg serait ainsi l'aboutissement des vieux traités d'hygiène, où chaque *excretum* était bien à sa place [...] (Hoquet, 2011, p. 29).

La peur que le cyborg ne soit pas qu'une simple tentative d'améliorer le corps humain dans une optique de voyage spatial hante toujours de nombreux technophobes. Ceux-ci voient dans le projet cyborg non pas un simple recours à une technologie stratégique servant à pallier un handicap dans un contexte particulier, mais bien un

---

<sup>4</sup> On retiendra d'ailleurs que les questions d'engendrement et de stérilité thématisent une large part du paysage romanesque de la science-fiction. La stérilité du cyborg est une idée centrale pour les deux romans à analyser dans le cadre de ce mémoire.

<sup>5</sup> Lire à ce sujet l'ouvrage souvent grinçant mais amusant de l'écrivain et journaliste *queer* Bruce Benderson. Il propose une vulgarisation du débat qui oppose technophiles et technophobes, dans *Transhumain*. 2010. Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 187 p. Le chapitre 2, « Vers un éden mécanique », en est un bel exemple, où l'auteur illustre les querelles entre des tenants de la recherche exponentielle, tel le futuriste Raymond Kurzweil, et leurs détracteurs.

ultimatum eugéniste dont la finalité serait l'élimination des particularités humaines, au point où l'humanité elle-même serait à son tour remplacée par les machines. Au bout du compte, le cyborg, au centre de ces débats, se partage deux positions opposées et s'amuse à être à la fois le continuateur et le destructeur de l'humanité, son évolution et son remplacement.

Cependant, il semble que les deux visions manichéennes du cyborg perdent de vue le principe de fusion qui permet la compression de « cybernétique » et d'« organisme ». Tant pour les apôtres de la technologie salvatrice à tout prix que pour les technophobes les plus craintifs, le concept d'« organisme » paraît évacué de la question, comme s'il était *de facto* naturel et invisible, tandis que seul celui de « cybernétique » demeure au centre du débat. Pourtant, le cyborg n'est pas le robot autoprogrammé : il n'est pas qu'une machine, mais un être humain encore et toujours qui jongle avec des attributs soit nouveaux, soit révélés par le contexte technologique dans lequel il se meut. Peut-être convient-il de revenir sur ces deux termes qui aidèrent à donner un semblant de forme au cyborg ?

Le terme « cybernétique » entra dans l'usage courant depuis l'utilisation qu'en fit le mathématicien Norbert Wiener en 1947, afin de donner un nom au principe fondamental qui se dégageait des conférences interdisciplinaires Macy auxquelles il participait. À ces conférences, où se réunissaient des personnalités savantes et des penseurs tels que le neurologue Warren McCulloch, l'anthropologue Margaret Mead et le physiologiste Arturo Rosenblueth, les discussions furent menées dans le but d'édifier un champ épistémologique, une science générale capable de décrire le fonctionnement de l'esprit humain. Anthropologues, neurophysiologistes, mathématiciens et ingénieurs s'attablèrent

autour du principe de la rétroaction, ou *feedback*, présent dans chacune de leurs disciplines. Wiener en arriva à définir la cybernétique comme la science qui s'attarde aux communications et à leurs régulations dans les systèmes naturels et artificiels, dans les organismes vivants et les ensembles électroniques et mécaniques. Il questionnait la manière dont l'esprit est influencé par ce que ressent le corps, mais aussi celle par laquelle l'ordinateur reconnaît les commandes qui lui sont envoyées, avant de les effectuer selon les séquences les plus pratiques.

Il est intéressant de rappeler qu'en empruntant au grec ancien *kubernêtikê*, la cybernétique renvoie au principe de la gouvernance et à l'image du gouvernail : de même, le sens de « cybernétique » caché à l'intérieur du mot « cyborg » renvoie à un système artificiel qui gouverne, mobilise et pilote un être plus large, dans une relation rétroactive avec l'organisme auquel il est connecté. Il faut donc comprendre que l'artificiel n'est pas maître dans le cyborg, mais qu'il a conscience de l'environnement organique qu'il avoisine, que cet environnement le stimule et influe sur les décisions de commande qu'il a à prendre. À titre d'exemple, et parce qu'on en fait régulièrement une métaphore sur la scène politique, il suffit de penser au gouvernail et au navire qui servent d'analogies à l'État, et que les gouvernements se proposent souvent d'être en mesure de diriger avec adresse. La population stimule et influence les décisions des gouvernements démocratiques, par son utilisation des soubresauts collectifs, par ses tendances, ses modes et les sondages, par des pétitions et des votes, tous des actions dont les gouvernements doivent normalement tenir compte (dans le meilleur des mondes possibles...) Ainsi, l'appareil gouvernemental, pour suivre l'image de la cybernétique, dirige l'ensemble de

l'État, mais le contexte social de sa population, comme organisme stimulateur, influe sur ses décisions et les directions qu'il prendra. Il peut donc arriver que l'organisme prenne le contrôle des opérations, qu'il force celui qui tient le gouvernail dans une direction ou qu'il l'influence de diverses manières : l'organisme cybernétique est un ensemble dont les parties sont en dialogue, malgré des différences en apparence dualistes (artificiel/naturel, gouverneur/électeur, esprit/corps). Si le pilote dirige le navire, l'équipage en influence la vitesse, lorsque ce ne sont pas les éléments perturbateurs de la mer et du ciel.

## **B. Applications méthodologiques du cyborg**

Dans le cadre de la cyberthéorie<sup>6</sup> féministe, il se dégage trois perspectives générales de l'utilisation du cyborg comme outil analytique : le cyborg comme métaphore, comme réalité concrète ou comme fantasme onirique. D'après Sheryl N. Hamilton, « le cyborg est plus riche en tant que combinaison de ces trois représentations » (Hamilton, 2010, p. 72).

Les approches théoriques qui se renseignent sur le caractère métaphorique du cyborg permettent de questionner la subjectivité et l'identité à l'ère du postmoderne. Ces approches relèvent la fragmentation et la multiplicité de la subjectivité, comme c'est le cas du *Manifeste cyborg* de Donna Haraway et d'autres écrits de l'historienne des sciences, comme l'article « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège

---

<sup>6</sup> Par « cyberthéorie », on entend généralement le produit de « la théorisation de la cyberculture, ou les connaissances produites autour de celle-ci. Les recueils, les numéros spéciaux de périodiques, et les nombreuses monographies qui examinent la convergence de la culture et des technologies de la communication abondent ». Sheryl N. Hamilton. 2010 [1997]. « Le cyborg, 11 ans après. La survie pas si étonnante du *Manifeste cyborg* ». Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Québec, PUQ, coll. « Approches de l'imaginaire », p. 66.

de la perspective partielle » (1988). D'autres penseurs se sont aussi exprimés sur le dilemme du cyborg métaphorique : on pense entre autres à N. Katherine Hayles, qui se sert de cette approche pour étudier la notion de posthumanisme. Hayles soulève, grâce au cyborg métaphorique, les débordements socioculturels touchant aux questions du genre lorsque les avancées technologiques intensifient le caractère posthumain de l'homme et de la femme. Cette dernière question d'ordre métaphorique approche les investigations littérales du cyborg, qui demeurent les moins étudiées des trois visages de la cyberthéorie féministe, selon Hamilton. Les questions des habitudes de vie dans un milieu technologisé ou du potentiel du cyberspace pour la création de communautés féministes d'un nouveau genre sont des pistes exploratoires qui méritent d'être examinées. La troisième façon dont est généralement abordé le cyborg, soit comme un fantasme onirique, porte sur l'intérêt des théoriciens pour les représentations de l'organisme cybernétique dans la culture populaire. L'étude de ces représentations permet d'évaluer « les réseaux de sens à l'intérieur desquels les cyborgs de la culture populaire s'inscrivent, ainsi que les problèmes de genre qu'ils posent et renforcent » (Hayles, 2010, p. 76). C'est cette troisième voie qui prévaudra dans les chapitres analytiques du *Silence de la Cité* d'Élisabeth Vonarburg et du *Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour, les deux romans à l'étude dans ce mémoire. Toutefois, ma méthodologie ne se limite pas qu'à cette approche cyberthéorique : l'analyse qui ressortira de ma lecture critique des romans s'exprime aussi par l'intermédiaire de l'approche métaphorique du cyborg. Je suis d'avis que les représentations du cyborg dans la science-fiction écrite par des femmes, depuis les années 80, entretient de façon très dynamique le travail conceptuel et philosophique que posent les questions du posthumain

et de l'identité genrée. Les représentations fantasmées des cyborgs dans les récits romanesques, tout comme ceux présents dans d'autres genres narratifs (le cinéma, la publicité, le jeu vidéo, l'art multimédia, etc.), amènent à se questionner sur le corps et ses spécificités fonctionnelles et ontologiques.

Ma recherche se base donc sur un travail d'analyse littéraire au prisme de la cyberthéorie, s'inspirant tant du cyborg comme représentation fantasmée que des implications métaphoriques qui en découlent. J'effectue ma lecture en recherchant les éléments textuels propres à l'écriture cyborg, que je définirai dans le premier chapitre. Ces particularités scripturales qui dénotent la cyborgitude des romans à l'étude sont contextualisées grâce à un raisonnement empruntant aux principes constructivistes des *gender studies* et des études culturelles, ainsi qu'à l'approche narratologique du texte science-fictionnel développée par Richard Saint-Gelais dans son essai *L'Empire du pseudo Modernités de la science-fiction* (1999), que j'expose dans le deuxième chapitre.



# 1. Du cyborg et de son écriture

## 1.1 De quelques figures apparentées et des rejetons illégitimes

Après avoir fait entendre quelques dissonances à même le terme « cyborg », il convient d'en rendre visibles quelques-unes à même les représentations du cyborg comme fantasme culturel et les relations qu'il entretient avec d'autres figures qui lui sont apparentées. C'est que le cyborg fait aisément penser à d'autres créatures, connues depuis longtemps, présentes dans plusieurs mythes fondateurs : on pense évidemment à l'Androgyne originel qui, de la fiction qu'en fit le personnage d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon jusqu'aux études des sciences médicales modernes sur les sexualités divergentes, marque l'imaginaire collectif par l'inquiétante étrangeté de son anatomie. En effet, considérant que le cyborg est un être dans lequel se confondent des réalités contraires, qu'a-t-il à montrer que l'androgynie, qui est l'union des principes mâle et femelle, ne dit pas déjà ?

Le cyborg et l'androgynie sont sans aucun doute reliés, mais une distance historique les sépare et fait en sorte que le cyborg, plus récent, put retenir quelques leçons de ce que subit auparavant son lointain parent équivoque. Les deux sont *uterque* : on retrouve en eux chacun des deux contraires qui les constituent. Toutefois, tandis que l'androgynie célébra par son union l'heureuse réconciliation des identités sexuelles, le cyborg n'aspire pas à être le grand Tout complet ni celui qui éteindra les feux des dissensions et des chamailleries. Par ailleurs, comme le rappelle Thierry Hoquet,

[les] organes [de l'androgynie] ont été mis à plat, et l'on s'est employé à localiser précisément en lui la part d'« andro » [homme] et la part de « gyne » [femme]. Cyborg, qui vient tard et a appris de tout cela, s'emploie à être moins aisément localisable. Il se compose de plis et de replis, dont il défie quiconque de jamais voir le bout. (2011, p. 230)

La frontière entre l'artificiel et l'organique n'est pas observable chez le cyborg, là où la machine ne fait pas qu'être simplement greffée à la chair ; il n'y a pas chez lui de suture ni de cicatrice visible des suites d'une chirurgie sanguinolente et traumatisante. La machine se fond à l'organe, qui lui-même s'infiltré dans les circuits électroniques et les flux informationnels. Malgré tout, le cyborg est bien content d'être dans le flou du sillage de son cousin aux effluves orientales et il n'est pas dérangé par l'assimilation qui le rattache à lui. Le cyborg peut ainsi se reproduire et lancer à son tour d'illégitimes rejetons dans les sphères qu'il parcourt. On utilise son nom comme une punaise pour fixer l'identité trouble des créatures des films de science-fiction. C'est ainsi qu'il y aurait des cyborgs dans *Metropolis* (1927), film muet de Fritz Lang et grand classique du cinéma dystopique, comme il y en aurait dans plusieurs productions de série B, tels *Terminator I* (1984), *II* (1991) et *III* (2003), *RoboCop* (1987) et dans à peu près tous les films où se côtoient extra-terrestres, robots, mutants et autres créatures du genre.

Dans d'autres registres narratifs, comme les romans d'aventures et les *space opera*<sup>7</sup>, l'étiquette de « cyborg » a aussi fait son chemin, entrant par cette voie dans l'imaginaire collectif contemporain. Lorsqu'on pense au cyborg, ce n'est pas tant les discours des conférences Macy ou les écrits de Clynes et Kline qui viennent d'abord à l'esprit, mais

---

<sup>7</sup> Récits sériels de guerres intergalactiques, dont les lecteurs avides étaient et sont encore bien souvent les fameux « jeunes ados attardés et boutonneux » qu'on associe pratiquement toujours aux lecteurs de science-fiction.

plutôt des images étonnantes, souvent triviales et décaties, issues de ces œuvres ludiques. L’imaginaire de l’homme-machine est des plus féconds, la création artificielle participant à l’évolution des idées philosophiques dès le XVII<sup>e</sup> siècle sous la forme de la théorie des animaux-machines de Descartes :

Descartes, avec sa théorie des animaux-machines, joue à ce titre un rôle précurseur. Instruit par les dissections qu’il pratique lors de son séjour en Hollande, de 1637 à 1640, il considère le que le corps n’est qu’une machine, dont il se fait fort de reconstruire les pièces. Les automates, déjà en vogue à son époque, semblent bien lui avoir fourni le modèle d’un corps « machiné ». Dans la théorie cartésienne, l’animal est l’exact équivalent d’un dispositif hydrostatique, le flux des esprits vitraux montant du cœur vers le cerveau où un système de valves dirige leur flot vers les muscles.<sup>8</sup>

Un siècle plus tard, La Mettrie reprenait cette théorie pour l’appliquer à l’homme, dont l’âme ne serait que le principe du mouvement qui anime la machine corporelle. La Mettrie proposait ainsi une vision matérialiste de l’humain, pour qui toute émotion et pensée découle des dispositions du corps. Dans ce contexte philosophique, les automates qui sortaient des ateliers de Jacques de Vaucanson ou de Pierre Jaquet-Droz inquiétaient autant qu’ils attiraient<sup>9</sup> : tantôt ludiques, tantôt éducatifs, les automates étaient des machines automatiques qui imitaient des séquences de la vie humaine ou animale. Le fameux canard de Vaucanson, par exemple, savait marcher et cancaner, manger du grain et le digérer, voire le déféquer. Son créateur désirait ainsi reproduire de façon mécanique le processus de la digestion. D’autres automates pouvaient interpréter quelques airs au

---

<sup>8</sup> Anne Amartin-Serin. 2010 [1996]. « De l’Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mythes, légendes, réalité ». Jean-François Chassay (dir.), *L’imaginaire de l’être artificiel*, Québec, PUQ, coll. « Approches de l’imaginaire », p. 23-24.

<sup>9</sup> « De telles merveilles suscitaient l’admiration générale. En 1758, Pierre Jaquet-Droz fut invité à Madrid par le roi d’Espagne. Mais l’aventure tourna mal : accusé de sorcellerie, il subit un des derniers procès de l’Inquisition, et ne fut acquitté que de justesse. La création artificielle n’avait pas fini d’inquiéter... » (Amartin-Serin, 2010, p. 28-29).

clavecin ou à la flûte, tout en prenant des pauses pour fixer l'auditoire ou le saluer. Graduellement, l'automate en arrive à un point où il devient un thème littéraire bien établi dès le XIX<sup>e</sup> siècle : la belle Olimpia dans « L'Homme au sable » (1817) d'E.T.A. Hoffmann suggère déjà l'automate Hadaly, au cœur de *L'Ève future* (1886) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam.

Je reviendrai dans le second chapitre sur certaines particularités du genre science-fictionnel, duquel je tire les deux romans sur lesquels porte l'essentiel de mon mémoire. Pour l'instant, il est question de simplement discuter la présence du cyborg dans ce genre narratif encore souvent associé à la paralittérature et aux cultures populaires, puisque c'est de là que s'expriment et se dessinent la plupart des représentations actuelles du cyborg. On a d'ailleurs souvent tendance à tracer des origines science-fictionnelles au cyborg, à faire croire que cette créature naquit de la conception du cyberspace présentée par William Gibson dans son roman *Neuromancer* (1984), que les personnages de hackers et de tueurs à gage remodelés qui y trafiquent sont les avatars les plus concrets du cyborg. D'un côté, cet appareillage du cyborg dans les genres populaires, dans des univers de saleté, de graffitis, de drogues et de déchéance, montre bien que l'étrange créature est à l'aise dans la pollution et qu'elle ne s'inquiète pas du bruit et des mauvaises réputations ; au contraire, elle s'en abreuve. Ce qu'on affuble du nom de cyborg dans des récits comme *Neuromancer* s'ancre toutefois durablement dans notre conception du monde, malgré la fictionnalité des

univers qui le portent<sup>10</sup>. Le caractère ambivalent des cyborgs culturels, qui fait dire à Anne Balsamo qu'ils sont « l'icône postmoderne<sup>11</sup> », permet sa survie et son infatigable transformation. Puisqu'on ne sait toujours pas comment en fixer l'identité et les termes, puisqu'on continue inlassablement à attribuer son nom à des inventions toujours différentes, le cyborg est assuré de survivre à l'immobilisation : sa batterie ne s'épuise jamais. Même s'il est parfois à la mode, il sait s'infiltrer dans les failles des tendances pour ressurgir ailleurs, dans le grotesque et l'impudent. D'autres termes, d'autres concepts, et on pourrait penser ici au *queer*, perdent de leur pouvoir de déstabilisation à force d'être « saturés de sens qui ''tuent''<sup>12</sup> » ; le cyborg carbure plutôt au flou sémantique qui l'entoure. C'est ainsi qu'il peut être autant l'invincible Ellen Ripley du film *Aliens* (1986) que l'énorme et monstrueuse reine anthropophage du même film, contre qui l'héroïne se bat. Le cyborg peut être le bon comme le méchant, et il devient impossible de savoir comment se départage sa bonté de sa méchanceté. Il se joue des apparences et peut autant emprunter celles, bien innocentes, des figurines en plastique pour enfants qu'occuper l'exosquelette en titane de RoboCop (Balsamo, 2000, p. 149). Il lui arrive de se plaire à demeurer dans des rôles convenus, peu intimidants, qui ne remettent en apparence rien en question, tout comme il lui est courant d'être mis en relation avec des problématiques qui ébranlent les

---

<sup>10</sup> À propos du roman de William Gibson, Michela Marzano notait justement que « très tôt, ce roman a été analysé au sein même d'un certain nombre d'universités américaines, presque comme s'il ne décrivait pas un monde imaginaire mais bien possible. Plusieurs articles du livre clé en la matière, *Cyberspace, First Steps*, y font référence ou même portent sur une analyse du roman de Gibson ». *La philosophie du corps*. 2007. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 26.

<sup>11</sup> Anne Balsamo. 2000. « Reading cyborgs writing feminism ». Gill Kirkup *et al.* (dir.), *The Gendered Cyborg. A Reader*. Londres/New York, Routledge, p. 149.

<sup>12</sup> Pascale Molinier. 2007. « Préface ». Teresa de Lauretis. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris, La Dispute/Snédit, coll. « Le genre du monde », p. 18.

convenances silencieuses. Si, à première vue, avec ses attributs de métal intimidants ou ses poitrines démesurées et artificielles, le cyborg ne semble pas suggérer la transgression des genres, certains auteurs perspicaces purent noter le dualisme qui l'anime et les possibilités littéraires fort intéressantes que cela couvre.

Des auteur-e-s comme James Tiptree Jr.<sup>13</sup>, Catherine Lucille Moore, Octavia Butler, Samuel Delany, Ursula K. Le Guin ou Joanna Russ, ayant publié des textes importants de la science-fiction féministe américaine des années 1960 et 1970, s'intéressèrent au cyborg et entreprirent de l'écrire autrement que ce que des textes plus traditionnels offraient déjà à lire de lui. Ils permirent de mieux découvrir le caractère subversif du cyborg, ce qui les autorisa à modifier les scénarios les plus typés des récits narratifs de la science-fiction, tout en questionnant la validité de l'hétéronormativité ou des politiques racistes américaines.

Par exemple, dans la nouvelle « The Girl who was plugged in »<sup>14</sup> de James Tiptree Jr., le personnage de Philadelphia Burke, jeune femme au physique peu désirable, est ridiculisé et maltraité par ses congénères humains. Elle meurt, puis renaît dans un corps cyborg, dont la silhouette cybernétique plus qu'idéale rencontre tous les critères de la beauté dite féminine ; Philadelphia, dès lors agréable à l'œil, peut intégrer les cercles sociaux desquels elle était auparavant exclue. Sans entrer dans une analyse plus détaillée de la nouvelle, il ressort de l'utilisation du cyborg dans l'écriture de Tiptree Jr. une critique des normes sociosexuelles de la beauté et de ses implications sur l'image et la position

---

<sup>13</sup> Pseudonyme d'Alice Sheldon.

<sup>14</sup> James Tiptree Jr. 1977 [1973]. « The Girl who was Plugged in ». *The Hugo Winners*, vol. 3. New York, Doubleday, p. 397-434.

sociale de la femme dans la société nord-américaine des dernières décennies. Pourquoi faut-il être belle au point d'en mourir et ressusciter pour avoir le droit de forger des amitiés et d'être reconnue, respectée ? Ce qui sous-tend la dynamique de la transformation cyborg dans ce texte, surtout à l'aune du jeu identitaire de la figure de l'auteure, touche ici à la théorie de la performativité du drag-queen chez Judith Butler : « "The Girl who was plugged in" is a tale of transformation and masks, the story of a girl who is not who she seems to be, written by an author who was not exactly who "he" seemed to be.<sup>15</sup> » Sous l'armature de fibres synthétiques et organiques du cyborg, il ne faut pas s'attendre à retrouver un être originel, mais bien une identité en constante transformation.

Dans un autre texte, précédant celui de Tiptree Jr. d'une trentaine d'années, le devenir cyborg du personnage principal invite aussi à une analyse constructiviste de l'identité féminine. Deirdre, la jeune chanteuse et actrice adulée de tous, autour de qui tourne l'histoire de la nouvelle « No woman born »<sup>16</sup> de Catherine Lucille Moore, brûle dans le tragique incendie du théâtre où elle donnait ses performances. Elle bénéficie d'un corps métallique conçu pour elle par un étrange scientifique : au fil du récit, Deirdre tangué entre son humanité et son artificialité, jouant avec la toute-puissance métallique de sa beauté féminine, qu'elle offre à la scène et au public venu la voir. Au gré de ses performances, elle devient de plus en plus monstrueuse dans la perfection toute calculée de ses gestes et de ses mimiques : « She threw her head back and let her body sway and her

---

<sup>15</sup> Melissa Colleen Stevenson. 2007. « Trying to plug in. Posthuman cyborgs and the Search for Connection ». *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 1, p. 95.

<sup>16</sup> Catherine Lucille Moore. 1975 [1944]. « No woman born ». *The Best of C. L. Moore*. New York, Ballantine, p. 236-288.

shoulders shake, and the laughter, like the music, filled the theatre [...] And she was a woman now. Humanity had dropped over her like a tangible garment. » (Moore, 1975, p. 265) Deirdre devient horrible aux yeux de ses spectateurs, alors qu'elle dévoile l'artificialité de la féminité et de la beauté normée : les lecteurs, eux, finissent par comprendre que, de la peau aux couches de métal, rien n'est vraiment complètement naturel. Plus encore, Deirdre attaque les scénarios traditionnels de la science-fiction, devenant cette fois-ci non plus simplement horrible mais dangereuse, lorsqu'on comprend qu'elle est en contrôle de sa représentation, qu'elle décide de son apparence nouvelle :

Moore's cyborg, however, remains a powerful early image of the potential for such figures to disrupt science fiction's conventional constructions of the feminine, an image of the powerful woman who, even as she feels herself withdrawing from humanity, nevertheless retains control of her own gendered representation.<sup>17</sup>

Ces récits devaient être écrits par les auteur-e-s de la vague féministe de la science-fiction américaine des années 1960 et 1970 avant que le cyborg ne puisse plonger dans le discours de la philosophie des identités construites et des *gender studies* : c'est à la suite de ces « mauvaises lectures » que Donna Haraway provoqua un trouble dans le genre et rédigea son texte le plus connu pour la revue *Socialist Review* en 1985 : « A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s ». Né des problématisations littéraires qui mettaient le cyborg au cœur d'un questionnement sur la condition humaine et sur le rapport à l'autre, avec pour trame de fond les rêves technoscientifiques des espaces infinis, des modifications génétiques et des prouesses de la

---

<sup>17</sup> Veronica Hollinger. 1999. « (Re)reading Queerly. Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender ». *Science Fiction Studies*, vol. 26, n° 1, p. 31.



robotique, le projet de Haraway propose une vision novatrice des tensions qui dynamisent les enjeux identitaires de la subjectivité. Elle rappelle dans son manifeste que son « mythe doit beaucoup à des écrivain/es comme Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr., Octavia Butler, Monique Wittig et Vonda McIntyre<sup>18</sup> ». En ces « conteurs et conteuses », elle vit les théoriciens des cyborgs, qui « [avaient exploré] ce que cela [voulait] dire d’avoir un corps de chair dans des mondes hypertechnicisés » (Haraway, 2009, p. 308).

## 1.2 Des femmes dans le circuit intégré

« Bâtard illégitime » du monde militaire et policier, sujet-objet qui n’est ni uniquement machine ni exclusivement organisme, le cyborg se répand dans les zones où règne le flou, et il s’active à déconstruire, à mélanger et à déconnecter les systèmes du binarisme et des catégories faussement naturelles. Pour Donna Haraway, l’image cyborg ne se lit pas uniquement en tant que couple organique et électronique. Elle suggère plutôt de décrypter le cyborg comme « une créature de la réalité sociale et une créature de fiction » (Haraway, 2009, p. 268). Ainsi, l’historienne des sciences aborde le cyborg comme une composition certes hétérogène, mais où la cybernétique est dorénavant informationnelle : comme l’explique Anne Balsamo (2000, p. 152), le cyborg proposé par Haraway s’organise comme « the identity of organisms embedded in a cybernetic

---

<sup>18</sup> Haraway, Donna. 2009 [1991]. « Un Manifeste cyborg. Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ». *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*. Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », p. 307. Il s’agit de la traduction tirée du texte publié dans sa réédition de 1991.

information system<sup>19</sup> ». Comme le fait toutefois ressortir la traduction française qu'en fait Thierry Hoquet, il n'est pas évident de cerner si ce qui est inséré dans le système d'information cybernétique est l'identité des organismes ou ces organismes eux-mêmes. Le cyborg est donc un paradoxe chimérique, un agent autant qu'un patient, qui se situe entre la réalité sociale des discours identitaires et les fictions qui interrogent les identités. Il est mobilisé par l'information qui circule en lui et autour de lui, cette même information le reliant aux autres organismes de sa communauté : l'information est alors la technologie cybernétique qui gouverne rétroactivement l'organisme.

Haraway, qui se présente comme une femme blanche américaine, féministe socialiste, biologiste et historienne des sciences, s'était auparavant intéressée au discours antiféministe qui se trame dans les grands récits traditionnels de la primatologie<sup>20</sup>. Cependant, c'est en partie parce qu'elle ne cessait de sentir les réticences des féministes et de socialistes envers les sciences appliquées qu'elle choisit de rédiger le *Manifeste cyborg*. La visée principale de son projet était de montrer que nous sommes tous impliqués dans les problématiques que déploient les technologies de pointe et qu'il faut s'intéresser à ces domaines pour mieux se les réapproprier et les faire fonctionner à notre avantage. Le *Manifeste cyborg* lui permit alors de proposer l'élaboration « d'un mythe politique ironique fidèle au féminisme, au socialisme, au matérialisme. D'une fidélité peut-être plus proche

---

<sup>19</sup> « L'identité d'organismes insérée/insérés dans un système d'information cybernétique », suivant la traduction que propose Thierry Hoquet (2011, p. 40).

<sup>20</sup> À ce sujet, on peut lire dans Haraway (2009) : « Sociologie animale et économie naturelle du corps politique : une physiologie politique de la dominance », p. 25-45, « Le passé est la zone disputée : la nature humaine et les théories de la production et de la reproduction dans les études sur le comportement des primates », p. 47-82 et « L'entreprise biologique : le sexe, l'esprit et le profit, de l'ingénierie humaine à la sociobiologie », p. 83-123.

de celle du blasphème que de la vénération et de l'identification respectueuses » (Haraway, 2009, p. 267). En effet, Haraway y traite de la technique d'une façon qui est bien différente, voire contraire à la pensée générale des courants auxquels elle désire rattacher le mythe cyborg. Pour quelques raisons de polarisation énoncées plus haut, comme la technophobie idéologique que plusieurs ressentent à l'encontre du cyborg, au moment où Haraway écrit le *Manifeste cyborg*, ni le féminisme ni le socialisme ne voyaient d'un œil approbateur les discours qui provenaient du champ des sciences technologiques. Toutefois, Haraway s'attendait à ce que son pari soit fructueux : le cyborg provient sans doute des propositions militaristes de la Guerre des étoiles<sup>21</sup> et des désirs impérialistes ayant l'espace pour objectif, mais, comme le laisse entendre l'auteure du manifeste, « [r]este que les enfants illégitimes sont souvent excessivement infidèles à leurs origines. Leurs pères, n'est-ce-pas, sont tout sauf essentiels » (Haraway, 2009, p. 271).

En somme, « adopter Cyborg, c'est renoncer aux mythes du paradis perdu, à la quête vaine d'un monde qui serait tout innocence, nature sans artifice, bien sans mâle. Prendre Cyborg plutôt que Femme comme sujet du féminisme, c'est accepter le monde tel qu'il est tout en le refusant » (Hoquet, 2011, p. 110). Intégrer le cyborg au cœur d'une politique féministe, c'est accepter de travailler à partir de l'état du monde tel qu'il l'est devenu et non garder l'espoir nostalgique d'un retour à un âge d'or rêvé de la nature idyllique. S'accepter comme cyborg permet de reconnaître l'impact des technologies sur le vécu de

---

<sup>21</sup> Il faut comprendre que cette expression, qu'Haraway utilise dans ses textes, renvoie surtout au programme SDI (*Strategic Defense Initiative*), lancé par le président américain Ronald Reagan durant les années 1980. À cause des failles qu'il présentait, la presse renomma ironiquement le programme « Star Wars », le rattachant par le fait même à la fiction du film de George Lucas.

notre corps, pour le meilleur et pour le pire ; cela permet aussi ne pas être ennuyé par les paradoxes, pour toucher jusqu'aux coudes tant le propre que le sale.

Haraway, à la publication de son manifeste, secoue un courant de l'écoféminisme essentialiste américain, parti à la recherche d'une Déesse maternelle aux origines naturalistes, tandis qu'elle sabre l'utopie presque pastorale du paradis originel préindustriel :

Je pars entre autres de la prémisse que la majorité des socialistes et des féministes résidant aux Etats-Unis estiment que les pratiques sociales, les formulations symboliques et les artefacts matériels associés à la « haute technologie » et à la culture scientifique contribuent à creuser les dualismes corps-esprit, animal-machine, idéalisme-matérialisme. [...] De *L'Homme unidimensionnel* (Marcuse, 1964) à *La Mort de la nature* (Merchant, 1980), les analyses développées par les progressistes ont insisté sur la nécessaire domination de la technique, et elles nous ont rappelé/es à un corps organique imaginaire où intégrer notre résistance. [...] En opérant un changement de perspective un peu pervers, nous serions toutefois peut-être mieux armé/es pour défendre les significations qui nous importent, et avec elles de nouvelles formes de pouvoir et de plaisir dans les sociétés relayées par la technologie. (Haraway, 2009, 275-276)

Elle désire ainsi métisser les femmes aux techniques, leur donner un aperçu de ce qu'une coalition par affinités permettrait d'accomplir, tout en donnant une voix aux hybrides marginaux présents dans un monde cyborg. C'est par ce biais qu'Haraway réussit à rattacher son projet aux *gender studies*, aux études sur les identités sexuées, socialement construites. Elle tente de détacher le cyborg des traditions historiques de la psychanalyse et des religions abrahamiques : « Loin du modèle de la famille organique, la communauté dont rêve le cyborg est débarrassée du projet œdipien. Le cyborg ne reconnaîtrait pas le jardin d'Eden ; il n'est pas fait de boue et ne peut rêver de redevenir poussière. »

(Haraway, 2009, p. 271) Il faut donc voir dans le cyborg un devenir actuel, dans lequel embarque chacun des organismes qui le forment et qui surfent sur l'information continue.

Suivant cela, elle cible l'hypocrisie des frontières qui passent pour naturelles. Elle désire jeter de la lumière sur les zones d'ombre qui tendent à estomper le caractère socialement construit de nombreux dualismes : « Ce texte prend fait et cause pour le *plaisir* né du brouillage des frontières, et pour la *responsabilité* de leur construction. » (Haraway, 2009, p. 269) Au lieu de désirer la mort des technologies, Haraway croit qu'il vaudrait mieux se servir d'elles pour souligner la construction et la force des frontières dont nous rendent responsables notre aveuglement et notre immobilisme. Par le fait même, il y aurait moyen d'avoir du plaisir à les colorer et à les refaçonner à l'aide des outils nouvellement réappropriés, de transformer ces frontières et de les amener à être de plus en plus poreuses. Haraway signale quelques brèches que la figure du cyborg permet d'agrandir et qui mettent à mal le système des frontières tel qu'elle le présente. Dès les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la frontière culturellement construite entre l'humain et l'animal est déjà criblée par les avancées technoscientifiques des laboratoires, et les fusions cyborgs qui s'y opèrent participent à un renouvellement des identités animales et humaines. Ces fusions vont d'un extrême à l'autre, passant de l'acceptation générale des théories darwiniennes de l'évolution, qui donnent autant à l'*homo sapiens* qu'aux grands singes africains les mêmes ancêtres invertébrés, jusqu'aux tentatives de xénogreffes d'organes ou de cellules d'une espèce à une autre. Des suites de cette première transgression animale/humaine, une

deuxième distinction est mise à mal, soit celle qui oppose l'organique à la machine.

Haraway écrit, à propos des machines, que l'humain utilise depuis déjà fort longtemps :

Elles [les machines] n'étaient pas l'homme, [...], mais une pauvre caricature de ce rêve reproducteur masculiniste. Penser qu'elles puissent être autre chose frisait la paranoïa. Aujourd'hui, ce n'est plus si sûr. Les machines de la fin du XX<sup>e</sup> siècle rendent au plus haut point ambiguës les distinctions établies entre naturel et artificiel, esprit et corps, autodéveloppement et création externe, et bien d'autres longtemps appliquées aux organismes et aux machines. Une vie troublante anime nos machines, alors que nous sommes nous-mêmes d'une effrayante inertie. (Haraway, 2009, p. 272-273)

Une façon de procéder ressort alors du *Manifeste cyborg* : en tant que créatures cyborgs dans une société où l'information et l'organisme sont intimement liés, nous avons accès à une technique infaillible, qui permet de soumettre à dure épreuve les dualismes les plus persistants. Cette technique novatrice du cyborg est, selon Haraway, l'écriture. Avec son écriture, le cyborg se moque des contraires, s'attaque à la pureté lexicale et joue, pour emprunter l'expression de Thierry Hoquet, à « la collision agglutinante » : « Le contact des contraires trouve sa forme lexicale dans l'agglutination, le mot-valise, l'amalgame. » (Hoquet, 2011, p. 96) C'est que pour transformer les dualismes et les grands récits traditionnels qui les véhiculent, il faut modifier la langue, défaire la forme des mots afin qu'ils puissent intégrer des sens qu'on croirait impossibles à faire tenir ensemble. Les contraires sont projetés les uns contre les autres, ils entrent en collision et fusionnent sous la chaleur de l'accident, comme le cyborg lui-même, lorsque la cybernétique et l'organisme sont entrés l'un dans l'autre dans les laboratoires de la NASA. En fait, fusionner deux contraires revient à refuser d'en marquer un comme plus ancien que l'autre, à obliger de ne plus rechercher l'origine du duo. Dans un mot comme « natureculture », que Donna Haraway utilise allègrement, ou bien, en tentant de la pasticher, dans des amalgames

comme « humanimal » et « fémasculin », il devient ardu de relever lequel des deux ou trois termes agglutinés est le plus ancien, le plus naturel ou le plus noble. Ce genre de phénomènes ne peut cependant se limiter qu'à la lexicologie : toutes les strates de la langue, orale ou écrite, sont sujettes au capharnaüm du cyborg. Ce dernier aime faire exploser l'ordre de la phrase, il transforme les sujets traditionnels en de nouveaux compléments, il jongle avec la linéarité syntaxique ; il rompt avec l'ordre de la grammaire pour mieux déjouer les récits d'origine et, par le fait même, en écrire d'autres qui lui sont propres. Le deuxième chapitre de ce mémoire révélera d'ailleurs en quoi la science-fiction est un genre cyborg, qui transgresse, parfois clandestinement, sans en avoir l'air, cet ordre établi de la grammaire.

### **1.3 L'écriture cyborg : une technique de pointe**

« L'écriture cyborg ne peut ni ne doit porter sur la Chute, la nostalgie tout imaginaire d'une complétude qui aurait existé jadis, en des temps très lointains, antérieurs au langage et à l'écriture et à l'Homme » (Haraway, 2009, p. 310). En caractérisant ainsi ce qu'elle entend par écriture cyborg, Donna Haraway appose à cette technique les marques du monde technologique du présent-avenir. L'écriture cyborg ne sert pas à remonter le temps, à écrire les origines immémoriales de l'Homme et des systèmes qu'il a mis en place. Cette écriture a « trait au pouvoir de survivre, non pas sur la base de l'innocence originelle, mais en s'emparant des outils avec lesquels marquer le monde qui vous appose les marques de l'autre » (Haraway, 2009, p. 310). C'est une écriture active, qui engage les catégories

dichotomiques dans des récits où les différences sont malmenées et ébranlées, où l'ordre culturellement établi des hiérarchies est dérangé par plaisir avant d'être construit et réécrit autrement. L'écriture cyborg permet donc de jouer avec les grands récits, mais aussi de rire des effets souvent inattendus que cela produit et des réactions gênées ou outrées de certains lecteurs. Écrire en cyborg perturbe la nature des signes en recombinaison les signifiants à de nouveaux signifiés déstabilisateurs, tout en concevant, comme Irigaray, Derrida, Lyotard et d'autres, une écriture, au sens large comme au sens précis du terme, qui peut résister à des pratiques d'écriture autoritaires<sup>22</sup>. La posture scripturale qu'instaure l'écriture cyborg amène alors à prendre conscience des effets des technologies sur nos vies et notre langue pour faire ressurgir de ces nouveaux accouplements qui

rendent l'Homme et la Femme au plus haut point problématiques, subvertissent la structure du désir, force imaginée pour générer le langage et le genre, et du même coup subvertissent aussi la structure et les modes de reproduction de l'identité « occidentale », de la nature et de la culture, du miroir et de l'œil, de l'esclave et du maître, du corps et de l'esprit (Haraway, 2009, p. 312).

Pour résumer, il existe une quantité considérable de dualismes qui persistent dans la pensée occidentale. Ceux-ci renvoient tous les êtres vivants constitués en tant qu'*autres* dans une posture de dominés, dont la principale fonction est de refléter le soi du dominant<sup>23</sup>. « Le Soi est Un, entité non dominée qui sait ne pas l'être par la grâce de

---

<sup>22</sup> Voir Gary A. Olsen. 1996. « Writing, Literacy and Technology. Toward a Cyborg Writing ». *Journal of Composition Theory*, vol. 6, n° 1, p. 1.

<sup>23</sup> Cette problématique de l'altérité sexuée se retrouvait déjà à la base de l'entreprise philosophique et historique de Simone de Beauvoir : « le sujet ne se pose qu'en s'opposant : il prétend s'affirmer comme l'essentiel et constituer l'autre en inessentiel, en objet. Seulement l'autre conscience lui oppose une prétention réciproque [...] Comment donc se fait-il qu'entre les sexes cette réciprocité n'ait pas été posée, que l'un des termes se soit affirmé comme le seul essentiel, niant toute relativité par rapport à son corrélatif, définissant celui-ci comme l'altérité pure ? Pourquoi les femmes ne contestent-elles pas la souveraineté mâle ? » 1976 [1949] *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 19.



l'autre » (Haraway, [1985] 2009, p. 314), mais l'autre a appris de ses mauvaises expériences et connaît maintenant la technique de l'écriture cyborg qui saura déstabiliser cet ordre des choses qui l'intimait jadis à la passivité.

Deux phrases proverbiales synthétisent, par ce qu'elles disent et par leur propre binarité, le jeu des dualismes dans lequel Haraway investit sa pensée et son écriture : « Un, ce n'est pas assez, mais deux, c'est déjà trop » ; « Un, ce n'est pas assez, deux ne représente qu'une possibilité parmi d'autres » (Haraway, 2009, p. 314 et p. 319). D'un côté, si pour être Un, il est nécessaire de se comparer à la condition du deuxième, ce même deuxième est constamment une menace à la suprématie unitaire de l'unique Un, seul en son « genre » ; de l'autre côté, on se demande pourquoi il serait satisfaisant de se contraindre au deux, alors que l'écriture cyborg nous permet de faire exploser les structures du dualisme et d'introduire toutes sortes d'autres possibilités dans les récits.

À la question posée à Haraway sur ce qui pourrait différencier le concept de l'écriture cyborg des pratiques traditionnelles, phallogocentriques et autoritaires de maîtrise et de domination, l'historienne avança diverses idées selon lesquelles, à la différence d'écritures autoritaires, l'écriture cyborg ne cherche pas à cacher sa position auctoriale et à instituer un « je » omnipotent. L'écriture cyborg ne fait pas écho aux traditions de l'omniscience, puisqu'elle n'essaie pas d'estomper les expériences personnelles de celui qui la manie. Le cyborg qui écrit est à la fois conquis et conquérant, et il contextualise son point de départ dans une société imparfaite, dévoilant ainsi les avantages comme les inconvénients qu'il a connus et qui lui allouèrent la manipulation de la technique scripturale (Olsen, 1996, p. 11).

En somme, le cyborg peut, veut et doit écrire la problématisation du devenir qui organise son identité, et ce à l'intérieur même de sa pratique de l'écriture.

Comme le note Clancy Ratliff, Haraway n'a pas élaboré sur le concept d'écriture cyborg dans d'autres textes que le *Manifeste cyborg* et l'entrevue avec Gary Olsen<sup>24</sup>. Plusieurs critiques reprirent le concept d'écriture cyborg pour discuter de problématiques fort différentes, allant des écritures inscrites à même la surface du corps jusqu'aux littératures électroniques. Toutes permettent de participer à la pensée cyborg, en troublant la frontière entre le support textuel et le corps de l'auteur.

En effet, lorsqu'on permet à d'autres de lire l'histoire de son corps à travers les chirurgies, les ablations, les perçages, les tatous et les scarifications qui transforment ce qu'on offre à voir et à lire, on ébranle l'institution du texte écrit, on transforme la pulpe du papier en grain dermique. C'est le cas d'Annette Gough, une éducatrice environnementale d'une université australienne, qui déconstruit la narration traditionnelle du corps de la femme en jouant avec le langage médical et minier, tandis qu'elle réécrit l'image qu'elle offre à voir son propre corps des suites de sa mastectomie. Gough expose sa situation, transformant au fil de son écriture son corps en site minier, et évoquant des traditions aborigènes qui l'intéressent : les machines creusent dans la matière pour retirer tumeurs et minéraux, puis ceux dont les mains manipulent ces machines promettent de reconstruire le « terrain », de le « normaliser ». Or, malgré l'irréprochable finesse du « cybersein » et les soins rendus au réaménagement du site minier, il demeure des marques référentielles de ce

---

<sup>24</sup> Clancy Ratliff. 2001. « 'I cannot read this story without rewriting it'. Haraway, cyborg writing, and burkean form ». Mémoire de maîtrise, Université du Tennessee, Knoxville, p. 44.

qui s'y est produit<sup>25</sup>. L'écriture cyborg dont se sert Gough lui permet de reconnaître les souffrances et les traumatismes organiques vécus durant et après l'ablation de son sein, sans laisser aux marques sur son corps la possibilité de la contraindre dans les rôles de victime ou de survivante habituels. Elle s'active plutôt, grâce à l'écriture, à défaire les *scénarii* de victimisation et de survivance auxquels on s'attend des femmes ayant vécu une mastectomie ; elle aborde son expérience avec des mots différents, ceux des techniques d'exploitations de gisements minéraux, connectant ainsi le langage de son travail universitaire à l'expérience intime de son corps.

Usant d'une autre pratique de l'écriture cyborg, quelques chercheurs tentèrent de s'investir dans les sciences informatiques, de mettre sur un piédestal les littératures électroniques de l'hypertexte comme l'ultime genre qui permet le plein accomplissement de l'écriture cyborg. Les projets d'écriture cyborg qui s'effectuent par l'entremise des médias informatiques sont certes fort intéressants, car ils possèdent des qualités étonnantes, mais il faut faire attention à ne pas imposer le mode de l'écriture numérique comme le passage nécessaire et unique de l'écriture traditionnelle à l'écriture cyborg<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Annette Gough. 2005. « Body/Mine : A chaos narrative of cyborg subjectivities and liminal experiences ». *Women's Studies : An Inter-disciplinary Journal*, vol. 34, n° 3/4, p. 249-264.

<sup>26</sup> En effet, la littérature électronique ou, disons, la e-littérature, sur le modèle du courrier électronique qui devient le *e-mail*, nécessite un contexte bien particulier que les auteurs oublient parfois de dévoiler à même leurs œuvres, comme si l'ordinateur n'était plus qu'un transparent naturel. Cependant, à force de considérer la e-littérature comme la pratique la mieux à même d'exercer l'écriture cyborg, à force de répéter « e-littérature » comme genre cyborg de premier choix, des notes discordantes se font entendre : d'e-littérature à élite-rature, il n'y a qu'une voyelle à peine affaiblie. Ainsi, l'élite-rature n'entraîne qu'une infime partie de la communauté cyborg, celle des classes sociales aisées en mesure de fréquenter les boutiques informatiques, d'y acheter des portables, des tablettes numériques, des connexions Internet, etc. L'élite-rature rend invisibles les cyborgs dont les affinités ne sont pas informatiques.

Il est vrai qu'en 1985, lorsqu'elle rédigea le *Manifeste cyborg*, Haraway indiquait de façon assez anodine, en notes de bas de page, que de bons exemples d'œuvres cyborgs prenaient forme dans les publications d'*HOW(ever)*<sup>27</sup>, dont plusieurs des textes étaient issus de pratiques d'écriture électronique, avant-gardistes à l'époque. Il convient toutefois de rappeler que la pratique de l'écriture cyborg ne se limite pas qu'aux ordinateurs ni aux hyperliens : des chercheurs comme Johndan Johnson-Eilola finirent par associer toutes écritures sur ordinateur à celle proposée par Haraway, évacuant toute la portée politique et subversive du projet harawayen pour ne considérer que le format de l'écriture. Pour Johnson-Eilola, l'écriture cyborg finit par ne se résumer qu'à une interaction entre l'homme et l'ordinateur<sup>28</sup>, beaucoup trop littérale et superficielle pour rendre compte des possibilités qu'évoque Haraway à propos de cette pratique d'écriture.

Cette tendance à mentionner le cyborg en guise d'introduction à une étude sur les supports d'écriture informatiques s'est malgré tout bien installée dans le discours critique. Bien souvent, ceux qui le font suivent la trace de Johnson-Eilola et ne font que tomber dans une technophilie surprenante, comme c'est le cas de Carol L. Winkelmann dans un article de pédagogie et de création littéraire<sup>29</sup>. Malgré des pistes intéressantes pour le développement de techniques d'écriture collaboratives dans un cadre scolaire, l'expérience

---

<sup>27</sup> Voir la fin de la note 4 du *Manifeste cyborg*, où Haraway propose *HOW(ever)* comme exemple d'une « écriture moderniste/postmoderniste cyborg ». À noter que *HOW(ever)* n'existe plus, mais qu'il est possible de consulter ses archives sur <<http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/>>.

<sup>28</sup> Johndan Johnson-Eilola. 1993. « Control, and the Cyborg. Writing and being written in hypertext ». *JAC : A Journal of Composition Theory*, vol. 13, p. 386-387.

<sup>29</sup> Carol L. Winkelmann. 1995. « Electronic literacy, critical pedagogy, and collaboration. A case for cyborg writing ». *Computers and the Humanities*, vol. 29, p. 431-448. À noter que l'auteur de l'article ne présente nulle part les œuvres produites par les étudiants de son cours.

de Winkelmann n'entre pas assez en profondeur dans le jeu du déséquilibre des normes. Encore une fois, la forme semble primer sur le fond, comme si le simple fait d'être hypertextuelle faisait de cette écriture en groupe une forme d'écriture cyborg : « I began the course with the intention of teaching my students about electronic literacy ; in the end, my students taught me about teaching writing in the age of computers. » (Winkelmann, 1995, p. 444) Il n'en ressort toutefois qu'un dérivé simpliste de l'écriture cyborg.

« Le texte cyborg »<sup>30</sup> de Régine Robin connaît aussi les mêmes lacunes quant à la problématisation de l'écriture cyborg qu'on peut y lire. En fait, l'auteure paraît n'utiliser l'imagerie cyborg et les citations d'Haraway que pour mieux s'intéresser aux littératures électroniques de façon plus large. Il s'agit après tout du sujet de ce numéro d'*Études françaises*, paru en cette année 2000 où il était de bon ton de traiter des nouvelles technologies et de leurs implications dans différentes activités traditionnelles, comme l'écriture. L'article de Robin est certes enrichissant pour qui veut en savoir davantage sur les situations d'écriture sur Internet, mais il ne développe pas plus en avant le concept de l'écriture cyborg depuis Haraway. D'ailleurs, on note que les passages introductifs de cet article, qui mettent en scène le cyborg et qui citent abondamment le *Manifeste cyborg*, sont repris presque mots pour mots du chapitre final du *Golem de l'écriture*, que l'auteure avait fait paraître en 1997. Là aussi, les mentions du cyborg et de son écriture précédaient surtout une brève étude des modules de communication en ligne et des rapports entre littératures

---

<sup>30</sup> Régine Robin. 2000. « Le texte cyborg ». *Études françaises*, vol. 36, n° 2, p. 11-38.

électroniques et non-linéaires avec certains textes modernistes, tels *La boucle* de Jacques Roubaud ou *La route des Flandres* de Claude Simon.

Revenir à l'étude de l'écriture cyborg dans des textes en format papier, dont la lecture et le partage ne nécessitent pas un écran d'ordinateur, paraît donc primordial. Ce qui est important n'est pas le médium d'écriture, mais ce qu'on projette d'écrire, peu importe si les mains animent la plume ou les touches du clavier d'un ordinateur. Il demeure que certains genres littéraires offrent un terrain plus fertile à l'éclosion de récits cyborgs ; la science-fiction est sans aucun doute le genre littéraire où il en ressort le plus. Avant de passer aux analyses du *Silence de la Cité* d'Élisabeth Vonarburg et du *Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour, il convient de revenir sur certains exemples littéraires du cyborg, tel qu'on le retrouve dans les récits science-fictionnels. Il ne s'agira pas d'un panorama historique des représentations du cyborg, mais d'une sorte de bestiaire réseautique, qui permettra au lecteur de mieux saisir les rapports qu'entretiennent les cyborgs entre eux, ainsi qu'avec ceux des deux romans à l'étude dans ce mémoire.

## 2. La science-fiction comme genre de l'autre

### 2.1 Précarité d'un genre littéraire

La science-fiction est entre autre acceptée comme un genre littéraire. Cependant, une fois cet énoncé fait, la question de ce qu'*est* la science-fiction demeure. On risque alors de s'introduire dans des zones troubles, dans une aire de combat où les poéticiens s'escriment à définir les genres. Il ne sert en fait pas à grand chose d'établir un modèle classificatoire dans lequel insérer la science-fiction, si l'on considère que les genres consistent en des construits culturels transitoires, aux frontières poreuses. Ainsi, dans un tel modèle, classer la science-fiction dans une case précise revient à accepter la possibilité qu'elle puisse ensuite migrer vers d'autres cases, moins proches que celle du point de départ ; en somme, on ne peut contraindre des textes à adopter des critères prédéfinis. Or, suivant l'approche textuelle de Richard Saint-Gelais, on peut émettre l'idée que c'est plutôt l'acte de lecture qui

adopte des réglages d'ordre générique ; autrement dit, que les processus de lecture, loin de présenter un caractère homogène, sont génériquement différenciés, de sorte qu'on peut parler de lecture poétique, de lecture dramatique, de lecture romanesque et, plus spécifiquement, de lecture policière – ou de lecture science-fictionnelle.<sup>31</sup>

Pour poursuivre sur la proposition de Saint-Gelais, on peut considérer les genres non pas comme des objets à définir, mais plutôt comme des principes qui tendent à encadrer une lecture particulière d'un texte. La question n'est plus « de savoir *ce qu'est la science-fiction*, mais bien *quelles sont les stratégies interprétatives spécifiques impliquées lors de la lecture science-fictionnelle* » (Saint-Gelais, 1999, p. 199). C'est ainsi que la façon

---

<sup>31</sup> Richard Saint-Gelais. 1999. *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », p. 199.

particulière dont nous abordons et lisons un texte, parce qu'en tant que lecteur nous le considérons soit dramatique, soit romanesque, (soit science-fictionnel), entraîne la modification des stratégies spécifiques introduites dans la citation ci-dessus<sup>32</sup>.

Il importe donc d'avoir une idée plus claire de ces stratégies de lecture propres à la science-fiction. Très souvent, on aborde ce versant de la littérature par l'entremise des thématiques qu'on y distingue, tels les voyages dans le temps et dans l'espace, les rencontres du troisième type, la vie artificielle, etc. Aussi régulièrement, la science-fiction est approchée selon l'angle de son historiographie et de ses provenances géographiques : on s'emploie à la relier à des ancêtres littéraires aussi illustres que l'*Épopée de Gilgamesh*, au cœur de laquelle est exposé le récit du Déluge, ou certains classiques de l'Antiquité grecque, tels l'*Histoire vraie* de Lucien de Samosate et les descriptions atlantes présentes dans le *Timée* et le *Critias* de Platon. On remarque toutefois que cette tendance, initiée dans les années 1950, est régulièrement remise en question par les historiens de la littérature science-fictionnelle<sup>33</sup>, même si certains vulgarisateurs continuent de présenter le

---

<sup>32</sup> Toujours chez Saint-Gelais, l'exemple en apparence anodin d'un article de journal appuie cette idée : « Les lecteurs du *Devoir* du 11 novembre 1995 ont peut-être eu la surprise de “découvrir”, dans un article consacré à la diffusion d'un documentaire sur les Beatles, que les membres survivants de ce groupe étaient George Harrison, Ringo Starr et... John Lennon – alors qu'il est de notoriété publique que Lennon a été assassiné en 1980 et que Paul McCartney, aux dernières nouvelles, vivait encore. » (1999, 195). Saint-Gelais poursuit en décrivant les réactions possibles des lecteurs du journal, puis en comparant ces réactions avec celles que pourraient avoir des lecteurs de science-fiction qui auraient lu les mêmes lignes, mais dans un roman. Un même texte passe ainsi d'un genre à un autre, à cause des stratégies de lecture adoptées : les lecteurs de l'article de journal verront normalement une erreur là où ceux du roman de science-fiction accepteraient l'information comme une vérité possible, suivant la logique du texte.

<sup>33</sup> Roger Bozzetto émettait cet avis : « L'*Histoire vraie* comme *L'Icaroménippe* figurent à tort dans la prétendue “préhistoire” du genre SF, catégorie ambiguë s'il en est. Cette constance des critiques s'est pourtant appuyée sur des motifs très divers, parfois contradictoires. Les premiers chercheurs français dans le domaine alors quasi vierge de la critique de SF, dans les années 50, s'étaient assigné la “tâche historique” de légitimer, aux yeux des tenants de la “haute culture”, le domaine de leurs plaisirs. Et quelle meilleure preuve que celui-ci était respectable que l'intégration à une tradition reconnue ? » Roger Bozzetto. 2000 [1981].



genre littéraire au prisme de son passé historiquement reconstruit. C'est le cas, notamment, de l'auteur du « Que sais-je ? » dédié à la science-fiction littéraire, dont le premier chapitre, au titre évocateur de « Genèse d'un genre », impose d'emblée un projet de légitimation du passé de la science-fiction. L'auteur y va de quelques raccourcis pour exposer des liens millénaires avec des œuvres pourtant clairement étrangères aux récits de science-fiction.<sup>34</sup> Force est d'admettre qu'on oublie alors de s'attarder à la littérarité des textes de science-fiction, à ce qui distingue les stratégies de lecture de la science-fiction de celles d'autres genres, comme le fantastique ou le roman policier. L'analyse littéraire de romans tels que *Le Silence de la Cité* de Vonarburg et *Le Goût de l'immortalité* de Dufour ne saurait se passer d'une compréhension adéquate de la science-fiction, plus encore si on se penche sur la construction de l'identité cyborg à l'œuvre dans les deux récits. En effet, le devenir cyborg est intimement lié à la dynamique textuelle typique des récits de science-fiction, ce qui explique peut-être pourquoi on le retrouve abondamment dans des œuvres de ce genre. Enfin, fait intéressant, comprendre le fonctionnement de la science-fiction, c'est jeter un regard différent sur le *Manifeste cyborg* ; il s'agit en quelque sorte d'une science-fiction théorique qui présente certaines prédispositions textuelles à une lecture science-fictionnelle<sup>35</sup>. Le texte polémique de Donna Haraway s'ouvre à autant à une lecture essayistique que science-fictionnelle.

---

« Lucien de Samosate et l'*Histoire vraie*. L'imaginaire ludique et gratuit d'avant la fiction spéculative ». <[http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/samosate.html#appel\\_01](http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/samosate.html#appel_01)> Consulté le 27 juillet 2012.

<sup>34</sup> Jacques Baudou. 2003. *La science-fiction*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 128 p.

<sup>35</sup> Istvan Csicsery-Ronay Jr. 1991. « The SF of Theory. Baudrillard and Haraway ». *Science Fiction Studies*, vol. 18, n° 3, p. 387-404. Pour Csicsery-Ronay, il s'agit donc d'un texte de science-fiction empruntant les allures d'un essai théorique, autant qu'il pourrait être question d'un essai théorique qui emprunte aux codes du

Ce chapitre et les analyses littéraires qui suivront se situent dans le sillage théorique d'un champ d'étude propice à l'intégration de la science-fiction aux genres littéraires, soit celui pour qui la dimension textuelle prime sur la définition thématique du genre ou sur les innovations d'idées qui peuvent en ressurgir. Selon Irène Langlet, plusieurs ouvrages portant sur la science-fiction ne semblent présenter des exemples de texte que pour faire la présentation d'inventions futuristes et de phénomènes hors-du-commun :

Intéressants et érudits dans les meilleurs cas, compilant des clichés dans les moins bons, ils font en tout cas l'impasse sur ce que j'appellerai ici une « mécanique science-fictionnelle » fondée avant tout sur un texte, ses procédures de lecture et ses contraintes d'écriture. On peut voir dans cet état de fait, avec certains connaisseurs, l'une des raisons qui expliquent que la présence de la science-fiction dans les études littéraires en soit encore à ses balbutiements, en complète contradiction avec la stabilité, voire l'expansion de son succès auprès du lectorat<sup>36</sup>.

Rappelons alors une évidence qui, dans certains milieux, n'est pas encore totalement admise : malgré le nom du genre qui s'y rattache, l'imaginaire de la *science-fiction* n'est pas occupé que par la pratique, l'étude ou l'expérimentation des sciences dures. Évidemment, ces sciences ont joué un rôle important dans la constitution d'une communauté et d'une habitude de lecture science-fictionnelle, et elles continuent de le jouer, mais il serait avisé de retenir que la science pure, comme le rappelle Michel Lord, renvoie surtout à une frange bien particulière de la science-fiction, la « SF *hard* ». Lord émet aussi la possibilité de voir dans le terme « science » qu'affiche « science-fiction »

---

récit science-fictionnel. À l'œuvre dans l'article d'Haraway, le *cognitive estrangement* de la science-fiction, sur lequel on reviendra dans ce chapitre, amène le lecteur à imaginer un univers différent du sien. C'est peut-être, aussi, mais il s'agit là d'une hypothèse risquée, qu'il n'y a qu'une différence plus ténue qu'on pense entre une lecture de l'essai et une de la science-fiction : les deux emprunteraient donc des procédés de lecture fort similaires.

<sup>36</sup> Irène Langlet. 2006. *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris, Armand Colin, coll. « U. Série lettres », p. 7.

quelque chose de plus large que seulement les sciences dures, le « savoir »<sup>37</sup>. Ainsi, la science-fiction serait un genre où la fiction problématise un savoir spécifique, qui a souvent à voir avec les sciences appliquées, mais qui pourrait aussi être issu d'autres domaines où un effort cognitif est permis, comme l'histoire, les pratiques des communications ou de la politique, les techniques artistiques, voire les « sciences » occultes. Considérant cette distinction moins exclusive des savoirs problématisés en science-fiction, on peut s'intéresser à l'environnement d'un ancêtre du cyborg présent depuis longtemps dans l'imaginaire collectif, soit la créature de Frankenstein.

On évoque souvent *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley comme le cas le plus vraisemblable du premier roman de science-fiction connu ; on fait ainsi plaisir à ceux pour qui l'étude du genre doit passer par ses filiations historiques. Les expérimentations de Victor Frankenstein, qu'il mène afin de réussir « la création artificielle d'un être humain<sup>38</sup> », offrent un exemple de cette science tantôt frivole, tantôt sérieuse que recouvre le sens plus général de « savoir », tel que dégagé par Michel Lord. Dans ce roman, les thèses de Paracelse ou de Corneille Agrippa, depuis longtemps dépassées dans le discours médical de l'époque lors de laquelle Mary Shelley rédige son roman, figurent malgré tout parmi les premières lectures du jeune Frankenstein. Plus il vieillit, tandis qu'il séjourne à l'étranger pour le compte de ses études professionnelles, il découvre les traités de l'heure portant sur l'électricité et le galvanisme, ainsi que sur l'anatomie des cadavres et

---

<sup>37</sup> Michel Lord. 1988. « Une science-fiction en devenir ». *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*. Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 14.

<sup>38</sup> Mary Shelley. 1978 [1818]. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris, J'ai lu, p. 269.

la circulation sanguine. Alors que fusionnent dans son esprit tous ces savoirs pourtant divergents, l'étincelle du génie frappe le jeune savant fou :

Je m'appliquais à examiner et à étudier minutieusement le procédé de transformation, tel qu'il apparaît dans le passage de la vie au néant, ou du néant à la vie. Jusqu'au jour où, au sein des ténèbres, une lumière jaillit soudain dans mon esprit, tellement brillante et merveilleuse, et pourtant si simple dans son explication que, tout en me sentant pris de vertige devant l'immensité des perspectives qui s'offraient à moi, je fus stupéfié par l'idée qu'il me fût réservé à moi, un novice, de trouver la clef d'un aussi extraordinaire secret, là où avaient échoué tant d'hommes de génie qui avaient orienté leurs recherches vers la même découverte. [...] Après des jours et des nuits d'un labeur inimaginable, j'étais parvenu, au prix d'une intense fatigue, à découvrir le secret de la génération et de la vie. Non, bien plus ! J'étais à même de conférer la vie à de la matière inerte. (Shelley, 1978 [1818], p. 57-58)

On retrace, au fil de ces quelques phrases que Frankenstein enchaîne fébrilement, la problématisation du savoir et les conséquences proprement fictionnelles qui en résultent. Frankenstein étudie, il se questionne et il cogite sur un point nébuleux de son domaine de recherche, l'anatomie humaine. Il réussit, un peu par hasard, grâce aux divers savoirs accumulés depuis sa jeunesse, à comprendre un grand mystère de la vie, soit le secret de la génération, que certains milieux scientifiques à l'époque de Shelley croyaient liée au galvanisme. Frankenstein commet toutefois un saut qualitatif dans sa découverte : ce n'est pas seulement l'utilité du rayonnement électrique dans le corps humain, tel que conçu par les tenants du galvanisme, qu'il met à jour dans son univers de fiction, mais bien son rôle possible dans la réanimation des cadavres. Le savoir de Frankenstein, qu'il soit occulte ou appliqué, lui permet de procéder à quelque chose d'impossible au XIX<sup>e</sup> siècle, et encore aujourd'hui : ramener un mort à la vie, qui équivaut à un proto-cyborg avant l'heure, dont s'inspireront plusieurs auteurs par la suite. Ainsi, le savoir fictionnel de ce roman projette le récit vers un ailleurs inconnu : plus qu'une simple thématique peinte comme un décor

superflu, ce savoir spécifique, qu'on retrouve dans d'autres textes sous des formes différentes, est un trait caractéristique de la science-fiction, son *sense of wonder*<sup>39</sup>. En d'autres mots, le plaisir ressenti au moment de la lecture, lorsqu'on découvre une nouveauté telle que la possibilité de réanimer des morts grâce à un savoir fictionnel, est une particularité de la lecture science-fictionnelle. Le sentiment d'étonnement ravi que procurent de telles lectures, alors qu'on apprend que l'impossible est franchissable, ne se vit pas de la même façon qu'un étonnement dû à un sentiment d'horreur, comme ce que peut connaître le lecteur des récits d'épouvante. Le *sense of wonder* est typique de la science-fiction. Il s'agit en nous lorsqu'un texte, par sa mise en forme du récit, nous amène dans le territoire de l'étrange : quelque chose d'in vraisemblable se produit au moment de la lecture, tandis que le texte s'arrange bien particulièrement pour nous faire accepter malgré tout, le temps d'adhérer à la fiction, cette invraisemblance. L'étrangeté apparaît dans le texte, elle s'y ancre, mais contrairement au registre du fantastique, elle y est expliquée, très souvent en termes scientifiques : « il s'agit bien de faire sortir le lecteur de son système actuel de références, pour l'amener [...] dans l'autre système de références d'où semble provenir l'étrangeté – et où elle a toute vraisemblance. » (Langlet, 2006, p. 24) Le *sense of wonder* est le sentiment de plaisir qu'un lecteur ressent lorsqu'il est catapulté dans l'univers étranger, où le fait invraisemblable, résultat d'un saut qualitatif, est logiquement appréhendable selon les savoirs développés de cet autre univers.

---

<sup>39</sup> James Edward & Farah Mendlesohn. 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 3.

## 2.2 L'étrange absence dans le non-lieu

La distanciation cognitive ou, pour utiliser l'expression anglaise, plus imagée, le *cognitive estrangement* est cette faculté de la science-fiction à proposer au lecteur un déchiffrement du texte tel que le lecteur pourra devenir étranger du monde empirique qui l'entoure, des références qu'il connaît, tout en les remplaçant par un nouvel environnement et des connaissances différentes. D'ailleurs, la notion de réalisme en littérature est un concept que problématise la science-fiction, comme le soulevait déjà Darko Suvin en 1968 :

Je voudrais aborder cette discussion, ou ce champ d'investigation, en postulant l'existence d'un spectre ou d'un éventail de sujets littéraires, allant d'un extrême qui serait la récréation exacte de l'environnement de l'auteur, à l'autre extrême possible, à savoir un intérêt exclusif pour une nouveauté étrange, un *novum*.<sup>40</sup>

Par la notion d'« environnement de l'auteur », empirique, il remplace celles de « réalisme » et de « réalité », trop floues et critiquées à son goût :

Suvin met en garde contre la notion de réalisme ou de réel, et choisit plutôt d'utiliser celle de l'univers qui environne l'auteur, c'est-à-dire le monde dans lequel a pu baigner, par exemple, Balzac ou Mauriac, monde qui est peu ou prou représenté dans leurs œuvres. (Lord, 1988, p. 13)

Il va sans dire que de cette conception de l'environnement empirique de l'auteur s'étend entre deux pôles, soit, d'un côté, les fictions qui miment de façon juste l'environnement de leurs auteurs et, de l'autre côté, les fictions qui reflètent un environnement qui n'est pas celui de leurs auteurs. La science-fiction est donc un genre dont les textes n'œuvrent pas à mimer l'environnement de leurs auteurs ; ces textes permettent cependant aux lecteurs

---

<sup>40</sup> Darko Suvin. 1977 [1968]. « Connaissance et distanciation. Introduction à la poétique de la science-fiction ». *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, PUQ, coll. « Genres et discours », p. 12.

d'atteindre d'*autres* environnements, là où d'*autres* possibilités peuvent avoir lieu. Suvin signale que le concept de distanciation qu'il retrouve dans les récits de science-fiction tire ses origines du projet brechtien d'un théâtre à l'ère scientifique : la distanciation théâtrale ou *Verfremdungseffekt* est une attitude grâce à laquelle on soit en mesure de reconnaître la reproduction d'un objet en même temps que cette reproduction rend l'objet insolite. Suvin résume que le regard distancié qui résulte d'une telle prise de conscience est « à la fois cognitif et créatif » (Suvin, 1977, p. 14).

Pour Suvin, le *novum* sur lequel tombent les lecteurs durant l'activité de lecture est le déclencheur du *cognitive estrangement*, qui permet au même lecteur de se rendre étranger à lui-même. Un tel déclencheur peut prendre la forme d'un simple mot : Marc Angenot approfondit le travail de poétique amorcé par Suvin dans un article d'abord paru en français dans la revue *Poétique*, puis de façon remaniée, en anglais, dans *Science Fiction Studies*<sup>41</sup>. Angenot pose en parallèle deux citations provenant de *Madame Bovary* de Flaubert et de *Complot Vénus-Terre* (1963) de B. R. Bruss<sup>42</sup>. Chaque citation s'organise autour de la description de ce qui est ou semble être l'habillement d'un personnage féminin. Si, dans le cas de la description tirée de Flaubert, le lecteur n'hésite sans doute pas, malgré le caractère peut-être vieillot des accessoires et du tissu mis en scène, le « bernital » et le « vovax » utilisés dans le deuxième passage sont plus propices à la surprise. Toutefois, un lecteur de science-fiction les acceptera malgré tout et ne les considérera pas comme des néologismes, « car il ne s'agit pas de termes nouveaux en

---

<sup>41</sup> Marc Angenot. 1979 [1978]. « The Absent Paradigm. An introduction to the semiotics of science fiction ». *Science Fiction Studies*, vol. 6, n° 1, p. 9-19.

<sup>42</sup> Pseudonyme de René Bonnefoy.

attente d'acceptabilité linguistique, d'inscription dans les dictionnaires, mais bien de termes censés appartenir *déjà* à un lexique – celui-ci étant aussi imaginaire que le monde de la fiction » (Saint-Gelais, 1999, p. 206). Il existerait donc, pour continuer dans la logique d'Angenot, des « paradigmes absents » qui gouvernent et sont gouvernés par des règles syntagmatiques intelligibles, sur lesquels est basé le discours fictionnel de la science-fiction (Angenot, 1979, p. 10). L'objectif d'Angenot est alors de montrer en quoi la science-fiction fonctionne sémiotiquement comme un « fantasme paradigmatique », qui permet de transporter l'attention du lecteur du point de la structure syntagmatique du texte jusqu'à la croyance en l'univers fictionnel et au plaisir de lecture qui en résulte :

le monde fictif n'est jamais vraiment décrit, mais offert à la description imaginaire, mentale, *possible*, du lecteur, grâce à des effets de sens apportés par les syntagmes : la mise en relation des paradigmes présents et absents, les phrases, le récit. La formule d'Angenot est belle et évocatrice : « L'irradiation syntagmatique produit le mirage du paradigme absent. » (Langlet, 2006, p. 25)

Angenot ajoute que la science-fiction est une u-topie, un non-lieu, autant par l'entremise de son influence idéologique que par son mode de décodification (Angenot, 1979, p. 12). Un texte de science-fiction sous les yeux, le lecteur devra relever les mots-fictions qu'il rencontre et qui sont propres à l'environnement non-mimétique de son texte ; ensuite, il lui faudra en comprendre, soit instantanément, soit graduellement, les significations, et cela, grâce au syntagme dans lequel ces mots se situent. Ces mots sont donc des *nova*, des étrangetés, qui déclenchent la distanciation cognitive du lecteur, non pas seulement grâce à la signification qu'ils peuvent avoir, mais surtout à cause d'où toute cette dynamique syntagmatique peut mener : vers des paradigmes absents, qui n'existent pas dans l'environnement empirique du lecteur, mais qui peuvent, malgré leur



surgissement de l'absence, du non-lieu, prendre place dans son imaginaire, lui procurer du plaisir, voire le faire réfléchir sur son propre environnement. Ces *nova* jettent le trouble dans la lecture science-fictionnelle, si ce n'est pas ailleurs, quelque part en profondeur.

Tous les textes de science-fiction sont construits de ces enchevêtrements de *nova* et de paradigmes absents auxquels les déclencheurs se rapportent, et qui obligent les lecteurs à procéder à un effort cognitif pour imaginer l'ampleur de ce qui n'est pas dit. À l'inverse, lorsqu'on lit un récit narratif mimétique, même si on n'a pas personnellement connu les lieux où se déroulent l'histoire, ces lieux font malgré tout partie d'un environnement que l'on connaît mentalement : les rues du Montréal que traversent les personnages de *La Grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay, celles présentes dans *Les Aurores montréalaises* de Monique Proulx ou dans *Putain* de Nelly Arcan ne sont certes pas les mêmes, n'évoquent pas non plus les mêmes périodes de l'histoire récente du Québec, mais toutes sont imaginables sans effort cognitif des lecteurs québécois : même un lecteur peu habitué au contexte montréalais et à son urbanisation des dernières années en acceptera les descriptions qui sont faites de ces rues, la présence de voitures, d'immeubles, de cordes à linge, de parcs et de boutiques. Tout cela fait partie de l'environnement empirique tant des auteurs que des lecteurs. À l'inverse, dans une nouvelle de science-fiction prise presque au hasard, comme « Carnaval à Lapêtre » de Sylvie Denis, dès le début, on réalise que l'environnement présenté n'est pas du tout reconnaissable, et les premières phrases mettent en jeu des *novum* que la syntaxe permet de comprendre. Ces déclencheurs d'étrangeté amènent le lecteur à s'imaginer l'ampleur de ce qui n'est pas dit de ces paradigmes absents :

Mira nettoyait son œil droit lorsque son Cerbère lui apprit que les résultats du tirage au sort pour la Loterie du Carnaval de Lapêtre venaient d'être annoncés. La jeune femme le remercia d'un clignement de paupière et les fit apparaître dans la barre d'affichage de son œil gauche. Elle poussa un cri et, sans même prendre le temps de replacer l'œil dans son orbite, appela Gary.<sup>43</sup>

Peu de lecteurs de science-fiction seront étonnés des quelques incongruités qui figurent dans l'incipit de cette nouvelle, mais plusieurs auront déjà du plaisir à s'imaginer vers quoi tout cela peut bien mener. Pour rester dans la même démarche qu'Angenot, lorsqu'il relevait les mots-fictions à connotations vestimentaires dans la citation de *Complot Vénus-Terre* de B. R. Bruss, voyons si ce passage du texte de Sylvie Denis contient son lot de mots-fictions. Seuls deux mots paraissent « étrangers » : « Mira » et « Lapêtre ». Il s'agit là, en apparence, d'une maigre récolte, que le lecteur accepte facilement comme *nova* du fait de leur appartenance à la catégorie des noms propres. Le premier paraît être le prénom du personnage dont il est question, sans doute légèrement exotique pour le lecteur, qui retiendra peut-être un semblant de référence avec la notion de « mirage ». Le deuxième mot-fiction, « Lapêtre », ressemble au nom d'un lieu, surtout si on se souvient du titre de la nouvelle : on pourrait dire « carnaval de Rio », suivant la même structure syntagmatique. Ainsi, déjà, le lecteur imagine un lieu qui n'existe sans doute pas dans son environnement et il aura beau vérifier dans un atlas, il ne trouvera pas « Lapêtre » dans l'index. L'utilisation qu'on fait d'autres mots, connus, porte toutefois à confusion : qu'est-ce que ce « Cerbère », affichant une majuscule, qui peut apprendre des résultats de tirage au sort, puis que l'on remercie d'un clignement de la paupière ? À

---

<sup>43</sup> Sylvie Denis. 2003 [2000]. « Carnaval à Lapêtre ». *Jardins virtuels*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 321.

première vue, il faudra sans doute poursuivre la lecture pour le comprendre, mais le lecteur est en mesure d'enregistrer l'information selon laquelle ce « Cerbère » avec majuscule ne renvoie probablement pas à un molosse à trois têtes, mais qu'il conserve peut-être une certaine nuance de « gardien ».

Par ailleurs, d'autres procédés d'écriture que l'utilisation fort simple de mots-fictions apportent des informations et bien des interrogations au lecteur, dans ce court passage qui introduit la nouvelle de Sylvie Denis. On peut dès lors énoncer que les *nova*, ces étrangetés qui déclenchent la distanciation cognitive, peuvent prendre des formes plus complexes que celles d'unités lexicales singulières : des constructions syntaxiques, comme « Mira nettoyait son œil droit » ou « [elle] fit apparaître [les résultats] dans la barre d'affichage de son œil gauche », provoquent leur lot de questionnements. Quel est le rôle des yeux dans l'environnement fictionnel de Mira, dont le nom évoque le mirage, ce qui est visible mais qui n'existe pas ? Le fait de pouvoir retirer un œil ou de faire apparaître des informations sur l'autre, comme on le ferait à l'aide d'un écran, qu'est-ce que cela peut indiquer de l'identité de Mira ? On peut tout de même lire qu'elle est une « jeune femme », faut-il donc déjà, après quelques phrases, imaginer que cet environnement est celui d'êtres humains dont les corps sont modifiés par la technologie ? Il faut lire la suite de la nouvelle, puis voir la position qu'elle occupe dans l'œuvre générale de l'auteure pour tenter de le savoir.

Ainsi, constatons qu'il existe d'autres « unités » que les mots-fictions où se produit le déclenchement du *cognitive estrangement*. De plus, il vaut la peine de rappeler que les mots-fictions ne font pas que mettre en œuvre des opérations courantes, comme lorsqu'il ne suffit de comprendre que

le « groschen » est une unité monétaire (ayant [eu] cours en Autriche) ou que « Sawhâj » est une ville (de Haute-Égypte) [...] La différence, encore une fois, tient aux rapports du texte et du système d'intelligibilité qui le sous-tend : en science-fiction, le texte présuppose ce qu'en fait il *construit* (c'est-à-dire demande au lecteur de construire) : un segment de dictionnaire forcément incomplet, sans existence indépendante, [...] (Saint-Gelais, 1999, p. 209-210)

À côté de ces mots-fictions, on retrouve d'autres déclencheurs plus imposants, qu'on nomme « altérités discursives » (Langlet, 2006, p. 33). Il s'agit de ces phrases, comme celles relevées dans l'incipit de « Carnaval sur Lapêtre », où il est question d'yeux nettoyables qui peuvent avoir la fonction d'écran informationnel : il ne s'agit pas de mots-fictions qui, présents seulement dans le dictionnaire inconnu, lui-même indissociablement compris dans l'environnement imaginaire du texte science-fictionnel, mais plutôt du déplacement de significations associées à des mots et à des expressions qui mènent vers un nouvel imaginaire, propre à la science-fiction.

Un autre exemple d'altérité discursive prend forme dans la première phrase de « La vieille Anglaise et le continent », très belle nouvelle de Jeanne-A Debats : « Elle avait choisi le corps d'un très grand mâle.<sup>44</sup> » Peut-être moins étonnant que l'ouverture plus que particulière du *Monde inversé* de Christopher Priest<sup>45</sup>, cet incipit ne présente absolument aucun mot-fiction, mais produit malgré tout le *cognitive estrangement* recherché en science-fiction : le lecteur se demande déjà quel rapport il y a entre « elle » et ce « corps d'un très grand mâle ». Est-il question de choisir un partenaire sexuel ? Le texte se poursuit ainsi :

---

<sup>44</sup> Jeanne-A Debats. 2012 [2008]. « La vieille Anglaise et le continent ». *La vieille Anglaise et le continent, et autres récits*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 11.

<sup>45</sup> « J'avais atteint l'âge de mille kilomètres. » Christopher Priest. 1975 [1974]. *Le monde inversé*. Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », p. 17.

À son âge, elle ne tenait pas à assumer les conséquences du rut dans la peau d'une femelle dont le partenaire atteindrait les quarante tonnes en moyenne. En milieu aquatique, qui plus est, alors qu'elle n'avait déjà guère d'expérience à l'air libre. Et le peu qu'elle avait n'était pas vraiment concluant, c'était le moins qu'on puisse dire.

Le docteur Ann Kelvin chassa ses vains regrets par son événement. Un geyser d'air et d'eau d'une demi-douzaine de mètres emporta les rêves rapiécés et le romantisme suri qui avaient survécu à quatre-vingts années parmi les hommes. (Debats, 2012, p. 11)

De fil en aiguille, le lecteur doit s'éloigner de l'hypothèse du choix d'un partenaire sexuel, puisque le sens bifurque dans la phrase : ne pas assumer les conséquences du rut dans la peau d'une *femelle* ? On peut donc, dans l'environnement de cette nouvelle, choisir d'être dans le corps d'un mâle ou d'une femelle ? Et il faut par la suite comprendre que celle dont on lit les réflexions distanciées aurait autrefois vécu à l'air libre, mais qu'elle est dorénavant sous l'eau ? On apprend alors qu'il s'agit du « docteur Ann Kelvin » : serait-ce la vieille Anglaise du titre de la nouvelle ? Probablement, puisqu'elle a survécu plus de quatre-vingts ans parmi les hommes.

Plus le lecteur s'aventure dans cette nouvelle, plus il comprendra qu'Ann Kelvin, une ancienne militante écoféministe à la tête d'un organisme de défense des cétacés, a changé de corps : de celui d'une vieille dame anglaise et malade, elle a transité vers celui d'un énorme cachalot mâle. On a affaire ici à une cyborg qui se joue des identités de genre et d'espèce.

Un dernier degré dans l'échelle des déclencheurs du *cognitive estrangement* peut ensuite être atteint, celui des « étrangetés d'univers » ou « globales » : « ici, le lecteur est plongé dans un univers d'emblée totalement différent du sien » (Langlet, 2006, p. 36).

Pratiquement plus rien, à ce moment, ne permet au lecteur de retrouver son propre environnement empirique dans celui de la fiction qu'il est en train de lire :

L'index de l'employée de *CyberMech* tourne à 15 000 tours minute.  
 Accoudée au pupitre de commande du laboratoire, Diane la regarde travailler.  
 Bientôt, le miaulement suraigu s'interrompt. Le lourd manteau du silence  
 tombe sur elle. Elle se sent tout à coup oppressée, mal à l'aise. Désorientée,  
 elle se demande ce qu'elle fait dans cette école vide, alors que dans quelques  
 dizaines d'heures Dimbour va peut-être cesser d'exister<sup>46</sup>.

Dans cette ouverture de la nouvelle « Dimbour à Lapêtre » de Sylvie Denis, le lecteur est confronté à une altérité plus lourde que dans les autres exemples cités. Comme le souligne bien Langlet, « ces entrées en matière ont un curieux effet d'*inversion* de la gymnastique mentale du lecteur : au lieu d'être à l'affut des déclencheurs d'altérité, ce dernier active au contraire tout un système de reconnaissance référentielle qui pourra "faire fond" [...] » (Langlet, 2006, p. 36). Il amassera ainsi un nœud plus complexe d'informations brutes, qu'il pourra associer à une catégorie spécifique de savoir étranger et reconstruit, à des annexes renvoyant à l'histoire, à l'usage linguistique, à la géographie, aux habitudes socio-économiques de cet autre univers.

### 2.3 L'encyclopédie étrangère des Autres

Tous les *nova*, qu'ils soient des mots-fictions, des altérités syntaxiques ou des étrangetés globales comme l'incipit de « Dimbour à Lapêtre », servent donc à « fournir au lecteur des données encyclopédiques qui lui permettront de se faire une représentation générale du monde fictif et de comprendre le récit qui s'y déroule » (Saint-Gelais, 1999, p.

---

<sup>46</sup> Sylvie Denis. 2003 [1995]. « De Dimbour à Lapêtre ». *Jardins virtuels*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 291.

141). Chacun à leur façon, les *nova* participent à ce que Saint-Gelais nomme la « stratégie didactique » :

le texte, qui incorpore des séquences explicites conçues pour combler – en partie – le déficit encyclopédique du lecteur, peut être vu comme un guide qui l’oriente à travers ce qu’en même temps il construit, c’est-à-dire les dédales d’un monde à priori inconnu. [...] Aussi la présence fréquente (et peu discrète) de longs passages explicatifs ne surprendra-t-elle pas dans les textes datant de la période où la science-fiction en était encore à se construire (Saint-Gelais, 1999, p. 141).

Il y a donc des façons plus subtiles que d’autres de renseigner les lecteurs sur ce qu’ils ne savent pas encore du monde dans lequel ils sont en train de plonger, mais l’explication longue, directe, demeure un moyen fréquent, malgré la facilité parfois paresseuse de son usage. Or, même dans les débuts de la science-fiction, alors qu’il n’y avait pas encore de dénomination générique mais que les auteurs avaient sans doute déjà conscience d’inventer un genre nouveau, les longs passages explicatifs pouvaient avoir leur charme et leur rôle dans l’élaboration d’une poétique personnelle d’écriture. C’est le cas du didactisme exceptionnel qu’emprunte Villiers de l’Isle-Adam dans les chapitres du livre V de *L’Ève future* :

Edison dénoua le voile noir de la ceinture.  
 « L’Andréide, dit-il impassiblement, se subdivise en quatre parties :  
 « 1° Le Système vivant, intérieur, qui comprend l’Équilibre, la Démarche, la Voix, le Geste, les Sens, les Expressions-futures du visage, le Mouvement-régulateur intime, ou, pour mieux dire, ‘l’Âme’.  
 « 2° Le Médiateur-plastique, c’est-à-dire l’enveloppe métallique, isolée de l’Épiderme et de la Carnation, sorte d’armature aux articulations flexibles en laquelle le système intérieur est solidement fixé.  
 [...]»  
 Edison avait débité cela du ton monotone avec lequel on expose un théorème de géométrie dont le *quod erat demonstrandum* est virtuellement contenu dans l’exposé même. Lord Ewald sentait, dans cette voix, que non seulement l’ingénieur allait résoudre, au moins théoriquement, les *postulata* que cette

série d'affirmations monstrueuses suscitait dans l'esprit, mais qu'il les avait déjà résolus et allait en fournir la preuve.<sup>47</sup>

La lourdeur de l'exposé, l'interruption du récit qu'il provoque, ici sur plusieurs chapitres, ont pour résultat un didactisme honteux (Saint-Gelais, 1999, p. 158). Il y a alors la conscience que ce didactisme des plus arides apporte son lot de difficultés dans l'enchaînement de la lecture, mais la posture pédagogique n'en demeure en rien abandonnée : il s'agit là d'une tactique, visant à intégrer les éléments de l'encyclopédie étrangère à l'intérieur même du récit, créant ainsi une mise en abyme de la relation didactique :

Les scènes pédagogiques permettent de maintenir un minimum de vraisemblance. Les éléments didactiques n'étant plus sous la responsabilité du narrateur, le lecteur se voit mis « hors circuit », tout en bénéficiant des informations qu'il reçoit par-dessus l'épaule des personnages en quelque sorte. Autre avantage : à la rupture franche entre discours narratif et discours encyclopédique, les scènes pédagogiques substituent une suture, aussi frêle soit-elle. (Saint-Gelais, 1999, p. 160)

Villiers semble ainsi s'amuser avec le didactisme honteux, utilisant le discours pseudo-scientifique, malgré tout discours de « savoir », pour détruire le caractère effrayant, impossible et mystérieux du travail technique qui se fait autour de l'automate Hadaly par le savant Edison. Ce dernier explique tout à Lord Ewald, de façon rationnelle, parfois trop – au point où l'accumulation d'informations poussées et techniques que donne Edison devient incompréhensible. Lorsque Edison entre dans les détails qui permettent à Hadaly de se mouvoir et de parler, il déstabilise l'inquiétante étrangeté de l'automate en imprégnant la nouveauté cognitive qu'est son fonctionnement d'un discours scientifique et pédagogique aride, mais didactique et en apparence techniquement précis :

---

<sup>47</sup> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. 1992 [1886]. *L'Ève future*. Paris, GF Flammarion, p. 279-280.



Quant à l'équilibre total, vous voyez, depuis les clavicules jusqu'aux extrémités des vertèbres lombaires, ces complications de sinuosités où le vif-argent ondule sans cesse, en contrariant ses pesanteurs par des translations instantanées dues à de très fins systèmes dynamo-magnétiques. Ce sont ces sinuosités qui permettent à l'Andréide de se lever, de s'étendre, de se baisser, de se tenir et de marcher comme nous. Grâce à leur jeu complexe, vous pourrez voir Hadaly cueillir des fleurs sans tomber. (Villiers, 1992, p. 307)

La relative illisibilité du discours scientifique, provoquée par l'accumulation des théorèmes et des règles d'Edison, n'est donc pas étonnante chez Villiers, qui se réclame d'une poétique symboliste et décadente. En plus de servir au lecteur à la construction du savoir de l'encyclopédie étrangère nécessaire à la compréhension de la lecture de *L'Ève future*, ces lancées pédagogiques d'un didactisme honteux permettent à Villiers d'élaborer une écriture symboliste innovatrice :

Au fil du temps, le discours scientifique qui était initialement à prendre au premier degré s'est donc doublé de significations métaphoriques qui font de *L'Ève future* un roman crypté, dont le « secret » se confond avec l'écriture. Tout, dans le livre, relève alors du code, du chiffage, du cryptage : la science (c'est d'ailleurs ce qui fait toute l'originalité de son traitement) participe d'une rhétorique du secret qui fait de *L'Ève future* un récit proprement ésotérique et donc en cela typiquement symboliste, mais comme sans en avoir l'air, loin des tentatives hermétiques contemporaines qui caractérisent la littérature fin de siècle.<sup>48</sup>

D'une part, Hadaly, automate mais aussi ancêtre du cyborg comme l'est la créature de Frankenstein évoquée plus haut, est donc un objet d'étude du savant fou Edison, permettant plus tard une critique des clichés associés à la femme idéale. D'autre part, elle est un objet propre à l'environnement narratif du roman et elle n'existe pas dans celui, empirique, du lecteur : ce dernier, pour réussir à bien comprendre en quoi elle consiste, doit donc intégrer les connaissances de l'encyclopédie étrangère qui lui sont soumises,

---

<sup>48</sup> Anne Lefevre. 1999. « Le discours scientifique dans *L'Ève future*. Une poétique de la figure et du secret ». Colloque en ligne Fabula <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/221.php>> Consulté le 27 juin 2012.

entre autres par l'entremise des exposés pédagogiques d'Edison. Certes, des constructions mécaniques, parfois très sophistiquées, ont retenu l'attention des curieux tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, et on pense ici au célèbre canard de Vaucanson, aux automates musiciens des foires scientifiques, mais un saut qualitatif est accompli dans le roman de Villiers : le *sense of wonder* est ressenti malgré une possible connaissance des automates empiriques, car Hadaly est *plus* que cela, elle est une automate en attente de remplacer la femme organique, une créature artificielle que son créateur imagine sans imperfection ; en un mot, une « sur-femme ».

Interrogeons-nous désormais sur cette encyclopédie étrangère dont il est fait mention depuis quelques pages : que se cache-t-il exactement derrière elle ? On comprend à ce point-ci du chapitre que les nombreuses possibilités de *nova*, tant lexicales, phrastiques et globales, relèvent de la constitution d'une encyclopédie étrangère. Cette dernière est l'objet inexistant dont la reconstruction est la tâche du lecteur de science-fiction :

Lire de la science-fiction, ce n'est pas seulement s'exposer à des mots absents de tout dictionnaire, à des énoncés qui défient les règles sémantiques et syntaxiques, à des circonstances ou à des structures sociales dont on chercherait en vain l'équivalent dans la vie réelle. C'est aussi progresser à travers un texte qui postule une encyclopédie différant plus ou moins considérablement de celle du lecteur, une xénoencyclopédie. Celle-ci, aussi profuses que soient les explications didactiques, n'est jamais donnée entièrement ; ce n'est jamais qu'un simulacre d'encyclopédie qui se déploie autour du texte, un simulacre que le lecteur n'a d'autre choix que d'adopter – et avant cela de reconstruire – s'il veut se frayer un chemin à travers le texte et l'histoire, les énoncés et les articulations narratives. (Saint-Gelais, 1999, p. 212)

Ce concept de xénoencyclopédie développé par Saint-Gelais prend sa source dans la notion de compétence encyclopédique proposée par Umberto Eco<sup>49</sup>. D'après le sémioticien, l'acte de lecture d'un texte présuppose que le lecteur a déjà accès à une encyclopédie générale, sous forme de modèle abstrait, qui lui rend possible la compréhension du texte. Cette compétence encyclopédique, à laquelle renvoie la tradition de la langue du lecteur, couvre des domaines des plus divers, allant des arts aux techniques, de la religion à la géographie, en passant par les séquences habituelles d'événements typiques (traverser une intersection, consulter un médecin, commander un verre dans un bar, etc.). Lors de la lecture d'un texte mimétique, le lecteur pourra tirer de son encyclopédie mentale les informations nécessaires pour bien déchiffrer le texte, à moins que celui-ci ne fournisse lui-même des informations pertinentes et singulières à cette fin. Dans le cas de la science-fiction, grâce à l'encyclopédie étrangère qu'elle suppose, la dynamique s'inverse :

Plutôt que d'ajuster son encyclopédie personnelle en fonction du texte, le lecteur est contraint de faire comme s'il existait préalablement une encyclopédie concernant le monde de la fiction et de compléter ce que fournit le texte par ses propres réflexions et extrapolations.<sup>50</sup>

On remarque toutefois que, par sa constitution chimérique, « l'exigence de cohérence globale pèse manifestement moins sur cette encyclopédie que sur celle que nous utilisons

---

<sup>49</sup> Umberto Eco. 1988 [1984]. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », p.108-137.

<sup>50</sup> Simon Bréan et Clément Pieyre. 2009. « Les chaînes de l'avenir. La science-fiction, une littérature à contraintes ? ». *Recto/Verso. Revue des jeunes chercheurs en critique génétique*, n° 4, <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article143#nh31>> Consulté le 23 juin 2012.

pour nous représenter le réel<sup>51</sup> ». Ainsi, elle peut se régler sur l'encyclopédie de départ selon un principe d'écart minimal : le lecteur ne commence à en prendre conscience et à lui accorder une existence que lorsqu'il ne peut plus faire autrement, à cause de l'insuffisance de son encyclopédie mentale.

L'existence d'une encyclopédie étrangère, espace mental en éternelle reconstruction chaque fois qu'un lecteur commence la lecture d'un texte de science-fiction, la complète, puis en recommence une nouvelle, apparaît finalement comme le site où peuvent se déposer les identités des Autres marqués par le reflet de l'Un, évoqués dans le premier chapitre. En effet, cette encyclopédie n'existe pas dans l'environnement empirique et immédiat du lecteur ; elle prend sa source dans l'imaginaire science-fictionnel, et se dévoile peu à peu grâce aux déclencheurs d'altérité, sous forme de mots, de phrases ou d'énoncés plus complexes. La xénoencyclopédie contient donc des entrées et des explications d'un monde « absent », visible uniquement à travers le tableau qu'en offre l'imaginaire. Selon l'écart minimal qui recommande au lecteur d'emprunter peu ou beaucoup d'informations à cette encyclopédie étrangère, pour combler les lacunes de son encyclopédie de départ, il peut arriver que le lecteur réfléchisse sur les données de son encyclopédie, voire qu'il les critique. Lorsqu'est présenté au lecteur un monde où certaines iniquités n'ont aucune raison d'être, il peut se demander pourquoi ces mêmes iniquités se produisent dans l'environnement empirique qui est le sien. Dans des récits de science-fiction, lorsque l'Autre parle, tandis qu'on lui refuse normalement une parole qui lui soit

---

<sup>51</sup> Irène Langlet et Richard Saint-Gelais. 2001. « Spéculateurs d'avenir. Sauts quantitatifs et qualitatifs dans les économies de science-fiction ». *La Voix du regard*, n° 14, p. 156.

propre, qu'est-ce que cela vient dire de la position qu'on lui impose dans l'environnement empirique ? C'est ce genre de questionnements problématiques qui resurgissent des récits de science-fiction sélectionnés dans le cadre de ce mémoire, et auxquels une lecture suivant les outils d'analyse relevés plus haut peut répondre. On en arrive donc à considérer les procédés de lecture qu'établissent les textes science-fictionnels comme les voies par lesquelles les Autres peuvent prendre leur indépendance de l'Un, en proposant leur propre encyclopédie étrangère au lecteur.

### 3. Le corps cyborg d'Élisa

#### 3.1 *Le Silence de la Cité*, la vision de Vonarburg

*Le Silence de la Cité* est le premier roman d'Élisabeth Vonarburg, d'abord paru en 1981 aux Éditions Denoël, suite à quoi une version définitive fut établie aux Éditions Alire en 1998. Vonarburg remporta plusieurs prix importants du milieu des littératures de l'imaginaire grâce à la qualité du livre<sup>52</sup>. Auparavant, elle avait déjà commencé à être active dans le milieu québécois de la science-fiction, ayant fait paraître des nouvelles dans des revues spécialisées du genre et s'étant impliquée dans diverses activités culturelles, telles l'organisation de nombreux Congrès Boréal ou la direction littéraire du magazine *Solaris*. Paru en 1992, *Chroniques du Pays des Mères*, un deuxième roman, est en quelque sorte la suite du *Silence de la Cité* ; toutefois, les deux récits sont autonomes et peuvent se lire indépendamment. Je ne m'y rapporterai que si des éléments qui s'y retrouvent permettent d'envisager plus à fond ceux que je ferai ressortir lors de mon analyse du *Silence de la Cité*.

L'histoire narrée dans ce roman est celle d'Élisa, qui a l'apparence d'une jeune fille dont on assiste à la croissance et à l'apprentissage programmés. Sous l'égide de « Grand-Père », qui s'avère être un homme-machine, Élisa grandit dans la Cité, un vaste complexe souterrain au cœur duquel quelques rares survivants d'un cataclysme nucléaire passent leurs vies. Ceux qui se trouvent dans l'immense bunker ont pu y avoir accès plusieurs dizaines d'années auparavant, au tout début du grand dérangement planétaire, grâce à

---

<sup>52</sup> Notamment le Grand Prix de la science-fiction française, le Prix Rosny-Aîné et le Prix Boréal, tous obtenus en 1982.

certains privilèges de classe ; leurs places étaient achetables et réservées, puisqu'ils formaient l'élite techno-économique de la société d'avant, cette même élite qui avait manqué provoquer la fin du monde.

Peu à peu, le lecteur réalise que le paysage terrestre n'est plus le même à la surface de la Terre (voire la « Surface », avec majuscule, dans le langage des habitants de la Cité) : longtemps avant la naissance artificielle d'Élisa dans les laboratoires de la Cité, les eaux ont submergé une grande partie des terres et, depuis plus d'un siècle, les infrastructures sur lesquelles reposaient les sociétés humaines ont sombré dans l'oubli. Des épidémies ont balayé les populations retenues à l'extérieur des quelques Cités érigées çà et là, tandis que ceux qui ont résisté aux maladies ont développé diverses mutations : la plus marquée d'entre elles concerne la génétique de la reproduction, puisqu'il s'est avéré que la stérilité était le lot de la majorité des femmes. Dans les régions les plus reculées, au Nord et à l'Ouest du nouveau continent qu'est devenue l'ancienne Europe, on a rapidement rendu les femmes elles-mêmes responsables de l'ensemble des désordres. Une croyance de plus en plus forte s'est installée dans la conscience régressive des gens :

[...] ce sont elles [les femmes] qu'on rend responsables du Déclin ; elles se sont alliées avec Satan, et ce sont elles, et elles seules, que Dieu a châtiées dans leur descendance, non les hommes. Au temps des Abominations, elles ont refusé de donner la vie, elles ont voulu changer leurs corps pour pouvoir être les égales des hommes, et Dieu les a justement punies en les condamnant à produire beaucoup de filles qui seront esclaves comme elles le sont devenues elles-mêmes<sup>53</sup>.

Le temps a passé, les mutations se sont peu à peu faites plus rares, les femmes donnaient enfin naissance à nouveau, mais un dérèglement s'était installé : quatre fois sur

---

<sup>53</sup> Élisabeth Vonarburg. 1998 [1981]. *Le Silence de la Cité*. Québec, Alire, p. 117.

cinq, le bébé était une fille. Dorénavant, les femmes, trop nombreuses, devaient payer pour ce qu'on comprenait être leur péché. Se basant sur la nouvelle version des mythes historiquement modifiés, la répression et l'esclavagisme sont ensuite devenus les mouvements de la dynamique sociale entre hommes et femmes, dans les communautés dégénérées de la Surface : « “Je dis à ma *servante* « Viens » et elle vient, « Va » et elle va ”, dit la nouvelle mouture des Évangiles ; il n'y a pas de “serviteurs” dans les Nouveaux Évangiles, le mot même a disparu. Inférieures, esclaves, objets qu'on manipule à sa guise... » (Vonarburg, 1998, p. 118). Le roman réussit à installer un tel état des choses, malgré l'intuition selon laquelle il semble paradoxal que les femmes, en surnombre, soient soumises à tous égards aux hommes. Le lecteur prend conscience du pouvoir des discours dominants patriarcaux, mais aussi du rôle, dans la vie courante de ces femmes-objets, de ce que Sharon C. Taylor présente sous le terme de « *sexualecte* », s'inspirant de la théorie bakhtinienne des *sociolectes* :

Les langages que parlent les femmes constitueraient donc des *sexualectes* du langage sexualisé normatif. C'est-à-dire que les langages parlés par les femmes font partie, aux niveaux syntaxique et lexical, du langage sexualisé normatif. La femme parle le langage de son maître, un langage qui ne tient pas compte de ses propres expériences sexuelles, un langage qui reste donc étranger à son sexe et qui limite l'expression de sa subjectivité<sup>54</sup>.

Évidemment, d'un point de vue plus concret, si les femmes ne sont pas en mesure de se révolter contre les hommes, c'est aussi parce que ceux-ci ont rapidement su installer un

---

<sup>54</sup> Sharon C. Taylor. 2011. « Les “*sexualectes*” dans *Chroniques du Pays des Mères* de Vonarburg ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 103. À la suite des travaux de Barthes, de Bakhtine et d'Irigaray sur les discours et la portée dominante des langues, Taylor explique les enjeux linguistiques dans la grammaire du « vieux *litali* » et du « *litali* », respectivement langues d'usage dans la société patriarcale du *Silence de la Cité* et dans le matriarcat des *Chroniques du Pays des Mères*.



système drastique de contrôle des naissances : on ne laisse pas la totalité des bébés de sexe féminin grandir, on en élimine une bonne partie dès la naissance.

Loin de tout cela, dans la Cité, les survivants n'avaient rien perdu des connaissances qui ont disparu à l'extérieur. Ils avaient pris soin de munir leur abri du nécessaire, en vue d'une retraite souterraine prolongée. Autosuffisante, la Cité peut produire tout ce qui est requis pour le quotidien des individus déconnectés de l'horrible réalité qui sévit au-dehors. On y retrouve des jardins et des prés, des vaches et des chevaux, toutes sortes d'expérimentations sorties des laboratoires qui se situent dans les profondeurs de l'abri nucléaire. Ces laboratoires servent aussi à Paul Kramer, l'un des survivants, qui œuvre depuis longtemps à la mise au point de son bien particulier « Projet », collaborant avec un autre scientifique de la Cité, Richard Desprats. Paul incarne d'ailleurs la figure du savant fou des récits du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'instar d'autres démiurges maladifs, tels Frankenstein chez Shelley ou Edison chez Villiers, il cherche à enfreindre les limites de la nature et de ses pouvoirs vitaux. Avec le temps, des procédés biotechnologiques ont été développés pour permettre aux habitants de la Cité de ne vieillir que très lentement, tout en vieillissant malgré tout. C'est ainsi qu'après plus d'un siècle de confinement, il ne reste plus, au moment où se déroule l'histoire du roman, qu'une poignée d'individus, la plupart d'entre eux accusant une décrépitude physiologique si avancée qu'ils n'osent plus s'offrir en spectacle aux yeux des autres. Nombreux sont-ils à profiter des traitements de rajeunissement, comme Marquande, la mère de Paul. Ce dernier, plus jeune que tous les autres, mais tout de même âgé d'un peu plus d'un siècle malgré son apparence de bon

trentenaire, note avec répulsion la fragilité palpable que le corps de sa mère projette, et qui le guette lui-même dans quelques années :

Elle lève les yeux et rencontre le regard de Paul ; ses paupières battent comme si elle avait été surprise ; sa main retombe et pendant une fraction de seconde son masque se défait. Paul voit glisser dans ses yeux, sur sa bouche, une fragilité qui devrait l'émouvoir, qui le dégoûte. Il sait, et elle sait, que ce corps impeccable est maintenant une enveloppe usée par trop de réjuvenations, un mince vernis prêt à craquer d'un seul coup et sous lequel attendent les horreurs artificiellement retardés de la décrépitude. (Vonarburg, 1998, p. 8)

Dans l'univers clos de la Cité, où l'artificiel dérange les habitudes de la longévité et de l'apparence au point d'en devenir morbide, le port de masques synthétiques crée l'illusion de l'immortalité. Par ailleurs, d'autres n'hésitent pas à faire appel à des avatars pour participer à la vie sociale des lieux. Ceux dont le physique n'est plus présentable et qui se cachent dans des chambres préfèrent ainsi être reliés à des robots, par l'intermédiaire desquels ils font semblant de vivre. Ces robots des Cités souterraines, dont le nom d'*ommach* est l'agglutination de l'homme et de la machine, représentent un autre moyen de longévité que Paul n'utilise qu'à des fins pratiques, lorsqu'il est dans l'obligation d'intervenir à la Surface pour agrandir sa collection d'échantillons génétiques nécessaires à la poursuite du Projet. Contrairement à lui, son coéquipier, Richard, préfère demeurer continuellement connecté à une représentation robotique fidèle de ce qu'il a été : on apprend ainsi que « Grand-Père » est l'*ommach* de Richard.

Fatigué de ces artifices capricieux et mensongers, que chacun emprunte pour prétendre être quelqu'un d'autre, tels des « masques derrière des masques derrière des masques » (Vonarburg, 1998, p. 28), Paul caresse un Projet plus grandiose, qui accapare toutes ses énergies : « Une nouvelle race, capable de survivre dans un monde transformé.

Des êtres humains qui ne craindront ni blessures, ni maladies, ni radiations. La régénération cellulaire, et tout au bout, la maîtrise totale des processus vitaux. » (Vonarburg, 1998, p. 21-22) Il ne souhaite toutefois pas développer un simulacre d'immortalité, comme ceux qui ont mené leurs recherches sur la réjuvenation artificielle ou l'interconnexion homme-machine distanciée : à ses yeux, ces projets doivent disparaître lorsque les derniers habitants des Cités mourront. Paul rêve plutôt d'« une vie longue et saine, [d']une mort sans décrépitude » (Vonarburg, 1998, p. 22). Son projet prend la forme d'Élisa, la protagoniste du roman.

Élisa est le produit des recherches de Paul. Ce dernier, après une longue série d'échecs, réussit à mobiliser, dans son laboratoire, un gène particulier qu'il a relevé dans l'organisme de certains humains ayant subi les lentes mutations provoquées à la Surface au moment du Déclin. Ce gène auto-régénérateur permet ainsi à sa créature, de guérir presque instantanément de blessures infligées à son corps. On assiste ainsi, dans la première partie du roman, aux diverses épreuves que Paul inflige à sa « fille » tout au long de sa jeunesse, afin de vérifier le bon fonctionnement des cellules régénératrices. Élisa est ainsi un objet d'étude entre les mains de son géniteur qui, dès la sortie du bébé du « ventre artificiel » dans lequel la gestation a eu lieu, s'affaire déjà à tester le petit corps d'un coup de scalpel :

Paul sourit. Ce n'est pas réellement un test mais un geste symbolique. La signature de l'artiste. Le scalpel effleure le ventre, au-dessus du nombril : fine comme un cheveu, une ligne rouge apparaît. Paul enclenche le chronomètre. Cinq secondes et six centièmes plus tard, la ligne a disparu. Le bébé n'a même pas crié. (Vonarburg, 1998, p. 15)

Cette première incision, légère, infligée tout en douceur, est lourde de sens : elle s'inscrit dans le corps du bébé comme une signature, soit la marque du créateur sur sa création.

Même si le trait se résorbe rapidement dans la chair d'Élisa, qui ne se rend compte de rien, l'acte posé présage du rapport qui s'installera entre Paul et elle. Le géniteur répétera souvent ces blessures, de façon toujours plus prononcée, dans le cadre de son étude génétique, assurant son propre statut de sujet dominant et de démiurge sur le corps et l'univers d'Élisa :

Papa ne venait pas souvent : une fois par mois, il passait une journée entière avec elle [...] La journée, cependant, commençait toujours par le même jeu bizarre : Papa mettait à Élisa une sorte de chapeau de fils, et il la coupait au bout d'un doigt. Ça ne faisait pas mal longtemps. D'ailleurs, le jeu consistait à avoir mal le moins longtemps possible, à guérir le plus vite possible. Il suffisait d'arrêter le sang et de refermer la coupure. Il lui avait expliqué : elle pouvait le faire si elle voulait. Et elle le faisait. À mesure que le temps avait passé, les coupures étaient devenues plus profondes, jusqu'à l'os : maintenant, Papa endormait le doigt d'Élisa, avant de couper, pour qu'elle n'ait tout de même pas trop mal. (Vonarburg, 1998, p. 11)

Trop jeune pour comprendre les mauvais traitements qui lui sont infligés, Élisa recherche les encouragements de Paul et s'accroche à ses bons mots et à ses sourires. Ainsi, chaque mois, une fois le « jeu » accompli, elle peut passer le reste de la journée avec Paul dans les parcs et les manèges de la Cité, dont elle s'aperçoit bientôt être la seule enfant à profiter de leur présence. Si Paul ne visite son cobaye qu'une fois par mois, au quotidien, c'est Grand-Père, l'avatar mécanique de Richard, qui prend soin de la jeune Élisa. Souvent, à l'insu de son collègue, Richard prépare le terrain pour qu'Élisa prenne conscience de ce qu'elle est, par l'intermédiaire de contes de fées dans les personnages desquels Élisa se reconnaît. Ces histoires servent aussi à inculquer à Élisa une conscience du monde extérieur, qu'elle n'a jamais connu.

Les années passant, Élisa vieillit et en apprend un peu plus sur l'étendue des recherches de Paul, qui lui révèle finalement son nom, comme celui de Richard, dont

l'ommach a fini par cesser de fonctionner, laissant ainsi comprendre que le Richard organique, dissimulé dans sa chambre, est passé de vie à trépas. Paul informe aussi Éliisa de l'absence de liens familiaux entre elle et les deux chercheurs. La considérant encore comme un objet d'étude doué d'une conscience, Paul inculque certains savoirs techniques à Éliisa, ainsi que les moyens d'utiliser les écrans de la Cité afin de communiquer avec les quelques habitants qui sont toujours vivants. Paul indique à Éliisa comment elle peut s'instruire et approfondir ses connaissances grâce aux banques de données qui sont stockées dans la mémoire artificielle de l'ordinateur central. Le jeu de son enfance devient ainsi un « travail » et Éliisa, jeune adolescente, est obnubilée par le grandiose de son géniteur : « Il est tout-puissant. Il refera le monde. Et Éliisa décide de travailler deux fois plus fort pour être digne de lui et de la confiance qu'il lui accorde. » (Vonarburg, 1998, p. 37)

Paul poursuit ses expériences de plus en plus envahissantes sur le corps d'Éliisa. Il la plonge dans des bains d'acide sulfurique et d'oxygène liquide, surveillant l'information qui transite sur les machines auxquelles il l'a reliée. Il l'ampute de certains membres, évaluant la vitesse avec laquelle le corps génétiquement modifié de son spécimen se reconstitue : « Éliisa et Paul regardent repousser jour après jour le petit doigt d'Éliisa que Paul a amputé. \* Éliisa et Paul regardent repousser heure après heure le petit doigt d'Éliisa que Paul a amputé. » (Vonarburg, 1998, p. 37-38) Or, parallèlement à ces observations de la réponse immunitaire du corps d'Éliisa, Paul note aussi d'autres changements remarquables sur le corps encore jeune, qu'il épie grâce aux caméras dissimulées un peu partout dans la Cité, y compris dans la chambre d'Éliisa : il voit ses « petits seins nouveaux », « dressés » et sa

tentante « peau lisse, comme lumineuse dans la pénombre » (Vonarburg, 1998, p. 38 et p. 39). Paul utilise ainsi les technologies de son laboratoire et de la Cité en général pour contrôler le corps d'Élisa selon des intérêts qui deviennent de plus en plus personnels, intimes<sup>55</sup>. Jenny Wolmark souligne justement l'évolution du rapport qui unit Paul et Élisa, ceux-ci passant d'une relation de maître et d'élève à celle d'amants, sous la poussée des passions de Paul :

The narrative development makes it clear that Paul's use of technology is not disinterested, but is irrevocably tied to his masculinity, with the result that the dominant relations of technology are expressed in terms of masculine power over and control of knowledge<sup>56</sup>.

Cependant, il convient de garder en tête qu'Élisa n'est pas tout à fait innocente dans ce changement des rapports qu'elle entretient avec Paul. Le scientifique ne s'était pas préoccupé de l'éducation sexuelle de sa fille, celle-ci ébauchant sa conception de la sexualité à travers les images et les vidéos scrupuleusement étudiées dans les modules de la Cité. Grâce à l'ordinateur, elle apprend comment fonctionne son corps sur le plan de la sexualité et du plaisir charnel :

(La Cité, qui voit tout, tout le temps, a enregistré d'autres images aussi, mais celles-là Élisa ne les appellera que bien plus tard : Élisa nue devant un miroir, touchant avec curiosité ses petits seins nouveaux. Élisa regardant deux corps nus qui se battent sur un lit.  
Élisa regardant deux corps nus qui *font l'amour* sur un lit.  
Élisa découvrant qu'elle peut se faire plaisir si elle se touche ici, et ici, et là.)  
(Vonarburg, 1998, p. 38)

---

<sup>55</sup> Cette relation malsaine, incestueuse et infidèle n'est pas sans rappeler celle que subissent le Dr. Robert Ledgard et Vera Cruz/Vicente, dans le film *La piel que habito* (*La peau que j'habite*) (2011) de Pedro Almodovar. Le médecin fait subir une opération de changement de sexe à un jeune homme qui a atteint à la pudeur de sa fille, tout en prenant soin de lui transmettre les traits identiques de sa défunte épouse. La médecine et la biologie servent, dans le film comme dans le roman de Vonarburg, des visées néfastes de contrôle et de soumission physiques et psychologiques.

<sup>56</sup> Jenny Wolmark. 1994. *Aliens and others. Science fiction, feminism and postmodernism*. Hemel Hempstead (R.-U.), Harvester Wheatsheaf, p. 136

Conséquemment, Éliisa apprend que son corps n'est pas qu'un objet duquel la douleur peut surgir sous les mains de Paul, mais aussi un lieu de plaisir lorsqu'elle y pose ses propres doigts aux endroits stratégiques. À seize ans, Éliisa saisit bien qu'il y a moyen d'amener Paul vers autre chose que l'amputation des petits doigts et qu'il lui suffit d'oblitérer le regard de son géniteur vers d'autres possibilités : « Éliisa nue devant un miroir, caressant ses seins de seize ans et se demandant si Paul la regarde. » (Vonarburg, 1998, p. 38) Éliisa se sert ainsi, à son tour, des dispositifs de surveillance, s'imaginant les possibles réactions de Paul de l'autre côté de la lentille qui l'observe. En mobilisant ainsi la puissance focalisatrice du regard vers elle, Éliisa renverse le rapport de force qui l'unissait à Paul, annonçant par le fait même la réappropriation des technologies de la Cité pour ses projets futurs. Le fait que les premiers rapports sexuels entre Éliisa et Paul passent par l'entremise du dispositif de monstration des caméras de surveillance en dit long sur le milieu dans lequel baignent les deux personnages. En effet, il y a une dimension particulièrement esthétique présente dans ce type de dispositif de représentation, qui rappelle l'environnement de la Cité. Anne Cauquelin considère que cette esthétique se caractérise entre autres par ces traits, qui pourraient tout aussi bien servir à décrire l'ambiance de la Cité souterraine : « le goût du quotidien et de l'attente vide, l'absence, l'ennui, des temporalités évanescences, l'effacement du visible au profit du concept<sup>57</sup> ». L'ambiance diffuse qui règne dans la Cité, dont les caméras filment chaque recoin, amène tout naturellement à ces premiers rapports incestueux entre Paul et Éliisa, qui se touchent par

---

<sup>57</sup> Anne Cauquelin. 2007. Entrée « Webcam ». Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », p. 993.

l'intermédiaire pixellaire des images sur les écrans. Leur rapport charnel se mobilise au prisme du dispositif foucaldien du panoptique, chacun des membres tendus vers l'autre étant enregistré sous plusieurs angles différents.

Attisé par ces nouvelles avenues que présente le corps d'Élisa sous l'œil des caméras de surveillance, Paul ajuste les plans de son Projet, camouflant l'expansion de sa libido sous l'apparence du devoir scientifique. Il souhaite caresser ce corps, se l'approprier dans l'acte sexuel, mais il s'invente des raisons pratiques, convenues, qui cadrent dans son Projet, pour mieux s'y prendre : besoin de tester le corps d'Élisa dans les conditions de l'orgasme, vérification du système reproducteur de la jeune fille, etc. Or Paul s'avoue malgré tout que s'il songe à Élisa, « ce n'est pas au sujet de laboratoire Élisa qu'il pense » (Vonarburg, 1998, p. 39).

La relation incestueuse s'installe donc entre les deux : d'un côté, Paul est bien habitué à ce type de rapports, qui poursuivent ceux qu'il a vécus avec sa mère, Marquande ; de l'autre côté, Élisa n'y voit pas de problème, Paul étant le seul homme avec qui elle est entrée en contact physiquement. L'idylle vire toutefois au cauchemar, tandis que Paul, les années s'écoulant, n'en a plus que pour la réussite de son projet, au point de sombrer dans la psychose, souffrant des mêmes troubles mentaux qui ont emporté sa mère. Élisa s'inquiète du détachement violent de Paul à son égard et assiste, désespérant de n'y rien comprendre, à la dégénérescence de son amant-géniteur. Au final, elle n'est et ne sera jamais rien d'autre qu'un objet d'étude et non une vraie personne, aux yeux de Paul. Elle réalise que si Paul l'aime peut-être un peu, c'est « comme elle aimait sa poupée [...] Ou comme elle *aime* son travail, au laboratoire, lorsqu'elle sait qu'il est bien fait »



(Vonarburg, 1998, p. 72). Éliisa ne demeure donc qu'un objet malléable dans la conscience de Paul, et pour cette raison, évaluant jusqu'à quel point son monde, dont Paul a toujours été le centre, est un mensonge, elle quitte la Cité pour l'extérieur.

Ce départ serait toutefois impossible sans l'aide de Grand-Père, qu'on se souviendra être l'*ommach* de Richard Desprats. Prévoyant les problèmes que la folie de Paul pourrait provoquer et les dangers que cela saurait faire encourir à Éliisa si les choses allaient trop loin, Richard avait préparé un plan de secours avant sa mort. Ayant contribué aux travaux génétiques de Paul, il est au courant de possibles aptitudes du corps d'Éliisa, qu'il avait dissimulées à son collègue. L'enveloppe corporelle d'Éliisa peut réussir plus qu'une simple auto-guérison, elle peut aussi se métamorphoser, en réorganisant l'ensemble de sa masse en une autre : à son insu, Éliisa transformait son corps pour plaire à Paul, se donnant des formes plus voluptueuses que les lignes plus anguleuses de son somatype de base. Celui qui a été le bienveillant Grand-Père mécanique d'Éliisa lui révèle qu'avec un entraînement adéquat, elle saurait adopter le corps qu'elle désire, grâce à un conditionnement post-hypnotique. Plus encore, Éliisa apprend que le milieu dans lequel elle se trouve lui permettrait de renforcer ce conditionnement : en d'autres mots, si les gens autour d'elles la voient et la croient être plus grande, plus ronde, plus bronzée ou plus vieille, la maîtrise de ces différentes apparences lui serait moins laborieuse.

Richard, ayant pris la peine de constituer une reconstruction électronique de sa voix, de son visage et de son esprit dans un programme inséré à l'intérieur de l'ordinateur de la Cité, intervient donc dans la fuite d'Éliisa. Il l'aide à maîtriser sa capacité de métamorphose, pour qu'elle soit en mesure de passer inaperçue dans les communautés

barbares du Dehors ; il l'aide à prendre *l'apparence* d'un homme, jouant toujours la carte du simulacre. Au final, Éliisa sort, empruntant le nom de Hanse à son premier ancêtre mâle à qui Paul avait prélevé le gène régénérateur, des décennies plus tôt. Ses pensées, encore confuses, se bousculent : « *Ils verront un homme et je serai un homme. L'image d'un homme. Mais je ne serai pas un homme ! Je. Je peux être n'importe qui. Je est tout le monde, personne...* » (Vonarburg, 1998, p. 95)

Qu'elle prenne l'apparence d'une jeune femme ou d'un jeune homme, Éliisa s'approprie peu à peu l'un comme l'autre corps, avec une aisance augmentant suite à l'expérience de ces corps dans les contextes sociaux de l'extérieur. Elle quitte ainsi la Cité, accompagnée d'un *ommach* qui simule la conscience psycho-électronique de Richard. Ils fuient la Cité, ayant pour but de détruire les autres Cités abandonnées, vides mais toujours fonctionnelles, espérant qu'à la toute fin, à leur retour, Paul soit mort, laissé à lui-même et à sa folie.

Sans aller beaucoup plus loin dans la suite du récit, il ne reste plus qu'à rappeler certains événements importants qui structurent les autres parties. Au-dehors, sous les airs d'un homme, Éliisa s'intègre dans certaines communautés, où Paul la retrouve malgré les précautions prises. Éliisa tuera Paul et, au lieu de détruire la dernière des Cités, elle la conservera pour l'utiliser afin de compléter à bien, selon ses propres idéaux, le Projet entamé par Paul. Éliisa créera une communauté près de la Cité, mais loin des hommes. Elle y donnera naissance à plusieurs générations d'enfants, grâce à des procédés de parthénogénèse, de réplique de ses propres gènes. À son tour, Éliisa se fait démiurge, mais elle problématise la question de la transmission du savoir-faire nécessaire pour

maîtriser la puissance créatrice. En effet, ce n'est pas grâce à un transfert des connaissances prodiguées par Paul qu'Élisa apprend à se servir des laboratoires de la Cité : elle s'est mise à l'apprentissage d'elle-même, sans l'aide de personne d'autre que l'intelligence artificielle de la Cité. Contrairement à Paul, elle n'envisage pas le Projet selon des objectifs matérialistes, mais bien pour ses bénéfices humanistes et idéalistes. Le schématisme qui s'en dégage traverse le roman et sa suite, *Chroniques du Pays des Mères*. À ces enfants, elle enseignera comment vivre à la fois dans un corps de femme et un corps d'homme, avant de les guider vers le reste du monde. Elle prévoit ainsi transformer cette société où les femmes ne sont que des esclaves dans les mines, les champs et les foyers, en y envoyant des enfants qui auront apprécié ce que c'est que de vivre dans un corps d'homme tout autant que dans un corps de femme ; des enfants qui grandiront et, si tout va bien, ne permettront plus à l'inégalité de se reproduire.

### **3.2 Un certain genre d'utopie**

L'entreprise romanesque entamée par Vonarburg avec ce premier long récit se situe à la fin d'une tendance anglo-saxonne des récits utopiques féministes qui marquèrent les années 1970. Sur les sociétés utopiques comme on les retrouve dans le domaine de la fiction, il convient de revenir à une définition que donne Guy Bouchard, dont la réflexion philosophique fut souvent nourrie par le corpus littéraire des anticipations féministes :

Originellement nom propre inventé par Thomas More pour désigner une île habitée par un peuple parfaitement heureux grâce aux institutions politiques idéales dont il s'est doté, le mot utopie a ensuite caractérisé tous les tableaux

détaillés de l'organisation idéale d'une société humaine, avant de correspondre, péjorativement, à tout idéal politique ou social séduisant mais irréalisable<sup>58</sup>.

On peut ensuite dégager deux variantes possibles de l'utopie, soit la représentation d'une société positive, l'eutopie, soit celle d'une société négative, la dystopie. Bouchard considère le féminisme contemporain comme une utopie totale, partant du principe que le féminisme, se fondant sur la certitude que la société actuelle met les femmes dans une position injuste et injustifiée, s'inspire de modèles de sociétés différentes à adopter pour remplacer le modèle actuel. Ainsi, dans le cadre des œuvres de fiction qu'il étudie, le philosophe distingue trois modèles d'utopie qu'offrirait le féminisme contemporain : « la société androgyne égalitaire, qui accepte les hommes comme partenaires à part entière d'un nouveau contrat social ; la société gynocratique, qui considère les hommes comme une espèce dangereuse à maintenir sous tutelle ; et la société gynocentrique, d'où les hommes ont été complètement éliminés » (Bouchard, 1990, p. 17). Lorsqu'il discute du *Silence de la Cité*, Bouchard maintient que le roman est une utopie qui combine les modèles gynocentrique et androgyne (Bouchard, 1990, p. 31). En effet, le roman expose la violente révolution d'une société future où, suite à un cataclysme planétaire, les femmes sont réduites en esclavage ; or, elles réussissent à gagner leur liberté en se rebellant contre les hommes, inspirées par les conséquences plus ou moins involontaires de la présence d'Élisa-Hanse dans les communautés barbares. Les femmes mettent graduellement sur pied une société matriarcale, dont l'aboutissement, quelques siècles plus tard, sera celle que les lecteurs découvriront dans *Chroniques du Pays des Mères*. Si, de façon générale, ce

---

<sup>58</sup> Guy Bouchard. 1990. « Androgynie et utopie ». Lise Pelletier et Guy Bouchard (dir.), *Féminisme et androgynie. Explorations pluridisciplinaires*. Québec, Les Cahiers du GRAD-Université Laval, p. 16.

modèle de société est bel et bien gynocentrique, au sens où l'entend Bouchard, le roman propose aussi un modèle de société androgyne, à travers les résultats obtenus à une échelle plus individuelle par les expérimentations génétiques des personnages principaux du roman. Je baserai une large partie de ce chapitre sur ces questions, qui renvoient plus précisément à l'écriture cyborg du corps dans le roman de Vonarburg.

Il faudrait ici s'attarder sur une réflexion finement développée par l'historien Thomas Laqueur sur les modèles sexués de société. Dans *La fabrique du sexe*, Laqueur élabore son propos de façon à expliquer ce qu'il interprète comme étant le passage de plus en plus marqué d'un modèle unisexe, où le corps mâle est l'aboutissement évolutif du corps humain et celui de la femme son dérivé à l'envers, à un modèle de la différence sexuelle, où hommes et femmes se retrouvent dans des positions antagonistes : « Dans un monde public à très forte prédominance masculine, le modèle unisexe affichait ce qui était déjà on ne peut plus clair dans la culture au sens général : *l'homme* est la mesure de toutes choses, et la femme n'existe pas en tant que catégorie ontologiquement distincte.<sup>59</sup> » Laqueur juge paradoxal que ce sont des couples dualistes, inessentiels dans les faits, qui permirent de l'informer sur l'unicité du sexe :

[p]aternité/maternité, mâle/femelle, homme/femme, culture/nature, masculin/féminin, honorable/déshonorant, légitime/illégitime, chaud/froid, droite/gauche, et bien d'autres couples étaient lus dans un corps qui, lui-même, ne marquait pas clairement ces distinctions. » (Laqueur, 1992, p. 86)

Dans l'utopie vonarburgienne, on conçoit que la société est imprégnée d'un modèle des deux sexes, les hommes considérant les femmes comme une espèce distincte, les corps des

---

<sup>59</sup> Thomas Laqueur. 1992 [1990]. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », p. 86-87. À noter que Laqueur ne déclare pas que ces modèles se succédèrent chronologiquement et qu'il précise, à ce sujet, qu'ils coexistent et se chevauchent depuis l'Antiquité.

hommes n'ayant, selon eux, rien à voir avec les corps des femmes, « des femelles ». Le projet entrepris par Éliisa rejoint ainsi le modèle d'un monde unisexe, où le corps de chaque individu serait humain avant tout et où les nuances du masculin et du féminin se confondent les uns dans les autres, sans qu'on puisse, d'un point de vue extérieur, relever sur ces corps des marques hiérarchisables. S'arrimant à la tradition des utopies féministes, qui fait ses propres adeptes au Québec,

Vonarburg propose de « transgresser », pour reprendre le mot de l'Euguélienne dans le roman éponyme de l'écrivaine québécoise Louky Bersianik, les oppositions binaires et de reconfigurer la différence sexuelle pour que l'avenir ne reproduise pas — en l'inversant — l'hégémonie patriarcale. (Taylor, 2011, p. 110)

Selon Amy J. Ransom, le roman de Vonarburg s'aligne sur certaines œuvres propres à la vague des utopies féministes, comme *Les Dépossédés* (1974) d'Ursula K. Le Guin, *L'Autre moitié de l'homme* (1975) de Joanna Russ ou *Écotopie* (1975) d'Ernest Callenbach<sup>60</sup>. Toujours selon Ransom, le rapport de Vonarburg à la science-fiction et au féminisme fut en majeure partie nourri par la lecture de ces romans pour la plupart américains :

Not only did these works influence Vonarburg's approach to sf [science-fiction], they also informed her as a feminist. It would be tempting to presume that as a Frenchwoman and a writer of cautiously utopian feminist fiction Vonarburg formed her attitudes and worldview from reading Simone de Beauvoir, Hélène Cixous and especially Monique Wittig's *Les Guérillères* (1969). [...] Indeed, the writer asserts that her exposure to feminism derived much more directly from Anglo-American sf: Le Guin, Pamela Sargent, Judith Merrill, and company. (Ransom, 2011, p. 14)

D'ailleurs, Vonarburg indique elle-même que son expérience du féminisme découle de ces lectures, même si elle ajoute que la révélation, en 1978, que James Tiptree Jr. était en

---

<sup>60</sup> Amy J. Ransom. 2011. « “Queen of Memory” : Introduction ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 14.

réalité une femme fut l'expérience essentielle qui lui permit de saisir ce qu'est son féminisme :

En conséquence [de cette révélation sur Tiptree Jr.], bien plus fondamentalement que l'écriture « féminine » ou « masculine », c'est la « nature » du « féminin » et du « masculin » – de l'humain dans toutes ses déclinaisons – et tout ce qui découle des diverses réponses qu'on est tenté de donner à ces questions, horreurs comme merveilles, qui m'intéresse, ce que je désire explorer dans mes fictions<sup>61</sup>.

Vonarburg partage son intérêt pour la science-fiction féministe américaine avec Donna Haraway, qui voit les auteurs de cette frange de la littérature comme les principaux théoriciens du cyborg. C'est chez eux qu'elle tira les éléments nécessaires à la réflexion menant au *Manifeste cyborg*. Il n'y a sans doute pas de hasard si tant Haraway que Vonarburg, l'une avec une science-fiction théorique et l'autre avec une science-fiction romanesque, en arrivent à proposer des visions du cyborg qui se rejoignent. Les deux se sont inspirées des utopies féministes américaines pour produire des œuvres de différentes factures, mais dont les propos sur l'identité du sujet dans un monde technologisé se recourent. Haraway disserte sur l'identité des cyborgs, proposant leur écriture comme technique de subversion ; Vonarburg, un peu avant la parution du *Manifeste*, ayant visité les mêmes sources romanesques que l'historienne des sciences, se prédisposait déjà à une utilisation encore liminaire mais bien entamée de cette technique avant-gardiste dans son travail d'écriture.

Je tâcherai donc, au fil de la prochaine partie de ce chapitre, d'analyser les signes de l'écriture cyborg dans *Le Silence de la Cité*, dans la mesure où l'écriture vonarburgienne invite à une telle analyse par l'apparition de fragments d'écriture cyborg dans son œuvre,

---

<sup>61</sup> Elisabeth Vonarburg. 2011. « Postface ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 119.

qui agissent comme des brèches par lesquelles s’immiscent subrepticement la réévaluation d’importants dualismes genrés. Je centrerai mon analyse sur le traitement du corps. J’aurai ensuite la possibilité de souligner comment les enjeux encyclopédiques, abordés dans le chapitre précédent, participent de cette technique d’écriture innovatrice. Il s’agira d’évaluer la manière dont l’écriture cyborg apparue chez Vonarburg aide à construire des corps dans lesquels se confondent les dualismes traditionnels des genres et des espèces.

### **3.3 Éléments d’une écriture cyborg**

D’abord, il faut préciser que l’écriture cyborg présente dans *Le Silence de la Cité* ne se retrace pas sous chaque mot de chaque page du roman. À première vue, la présence cyborg ne semble passer que par l’entremise des thématiques et non par des procédés formels. La romancière n’avait pas pour projet d’inscrire son œuvre dans une initiative militante précise : cela sera le cadre de l’expression cyborg harawayen, quelques années plus tard. Néanmoins, l’œuvre de Vonarburg fait partie d’une tradition littéraire à laquelle le cyborg se rattachera, soit l’utopie féministe : on y reconnaît plusieurs traces et des fragments d’une écriture cyborg proprement dite.

La mise en écriture du corps cyborg s’effectue malgré tout très sensiblement dans le récit de Vonarburg, et ce à plusieurs niveaux de l’écriture, allant des simples traces évanescentes, presque anecdotiques mais porteuses de sens, jusqu’aux propos expansifs si fréquents chez l’auteure, dont les monologues intérieurs et les questionnements psychologisants des personnages sont devenus des présences obligatoires. Je propose donc



l'analyse de certains de ces fragments d'écriture cyborg qui structurent le récit de Vonarburg, partant des plus petites unités à celles qui mobilisent l'espace textuel.

Vonarburg aime jouer sur les sens auxquels peuvent faire allusion les noms des villes et des personnages de ses romans. La romancière porte une attention particulière aux enjeux toponymiques et onomastiques de son œuvre. En ce qui concerne « Éliisa », il semblerait, à première vue, que l'auteure ait agi sous un élan narcissique un peu simpliste, ce que Vonarburg réfute avec humour lorsqu'on lui demande d'élaborer à ce sujet :

Oui ! (rire). Elli, Elisa, il m'a fallu dix ans pour me rendre compte que c'était le début de mon prénom. Et il a fallu que des étudiants me le fassent remarquer. [...] En tout cas, et j'ai dit : « Tiens ? » Parce que j'avais une raison absolument logique, rationnelle. J'avais cette idée des métamorphes qui sont à la fois *il* et *elle*. *Elle-il, il-elle*. [...] Sérieusement, il n'y a pratiquement aucun nom dans aucun de mes livres qui soit choisi au hasard<sup>62</sup>.

Il faut savoir que, dans la société matriarcale qui forme l'univers des *Chroniques du Pays des Mères*, Éliisa figure dans la mémoire collective sous le nom d'*Elli* et qu'elle y est considérée comme la *Déesse*, suite au renversement des communautés patriarcales par les femmes libres ; la « Parole de Dieu » y est tout bonnement devenue la « Parole d'Elli ». À cause de ce qui y est inscrit, le prénom d'Éliisa, qui contient d'ailleurs la racine ancienne *Eli*, « Dieu » – comme on la retrouve dans Élisabeth – prédispose la fille-cobaye à la cyborgitude. Thierry Hoquet suggère de pronominaliser en « ille » si l'on veut se référer au cyborg ; il apparaît clairement qu'*ille* est la réflexion symétrique d'*elli*, donc de ce que deviendra Éliisa. Comme le double visage de Janus, le cyborg Éliisa se lit dans les deux sens, dans les deux genres, *elle* ou *il*, *ille* ou *elli*, comme l'entendait Vonarburg. La

---

<sup>62</sup> Milena Santoro *et al.*. 2011. « Du silence à la mémoire. Entretien avec Élisabeth Vonarburg ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 56.

construction onomastique est encore plus judicieusement menée par l’auteure lorsqu’on lit le passage où, bien maladroitement, Paul baptise son spécimen de recherche, tandis que son collègue Richard, communiquant avec lui par écrans interposés, se moque de ses lubies de recherche, au moyen de questions désaffectées :

Le mandala continue à se transformer en silence pendant un long moment et Paul croit que Desprats va couper la communication, mais la vieille voix reprend : « Comment vas-tu l’appeler ? »

Il n’y avait pas pensé. Ses yeux tombent sur une marque d’identification gravée dans le support du bain thermostatique : EL-I. Eli. Élise... « Éliisa.

— Vas-tu la baptiser ? » Desprats se remet à rire.

« Je veux être le parrain. Après tout, je t’ai un peu aidé. (Vonarburg, 1998, p. 15-16)

Les jeux de mots que contient le prénom d’Éliisa ne sont donc pas clairement posés dans le récit, il faut les déduire par soi-même, mais ils y figurent en filigrane et teintent l’ensemble du tissu textuel. Plus probante encore s’avère l’origine maladroite du prénom, trouvé à la hâte par Paul : Éliisa, passant par Élise et Eli, tire ses origines d’EL-I, un code d’identification de matériel de laboratoire. Le prénom pose ainsi aussi la question des origines technologiques du cyborg, dont l’identité tout comme l’identification sont issues du domaine des sciences : le bain thermostatique remplace le ventre maternel, l’espace clos du laboratoire devient la nouvelle cellule familiale du cyborg. Faut-il rappeler que, dans le *Manifeste cyborg*, Haraway prévient que le cyborg a beau être une créature née des dérives technoscientifiques du règne militariste et du capitalisme patriarcal, il demeure un rejeton illégitime « excessivement infidèle » à ses origines ? (Haraway, 2009, p. 271) Baptisée par un scientifique illuminé d’un nom qui d’abord n’en est pas un, Éliisa saura se dissocier violemment de ces origines inconvenables et transformera son corps autant que son nom pour mieux les adapter à sa condition cyborg.

De la fusion des genres qu'on note dans le prénom évocateur d'Élisa-Elli, un simple saut est nécessaire pour étudier le même phénomène dans d'autres prénoms, essentiellement ceux des multiples enfants d'Élisa. Prenant en main la suite du Projet démiurgique entamé par Paul, mais le modifiant selon ses propres prérogatives, Élisa décide de donner naissance à des générations d'enfants issus de la réplique de ses propres gènes. Réengageant les laboratoires de la Cité dans des processus de génération parthénogénétique, elle parvient ainsi à les mettre au monde sans avoir à subir ni les transformations corporelles ni les inconvénients de la grossesse ou de l'accouchement. Elle utilise plutôt des « ventre-boîtes » (p. 193), terme qu'elle emploie pour désigner les baignoires artificielles remplies de fluide amniotique dans lesquels la gestation s'opère. Élisa utilise ses aptitudes pour se transformer en homme afin de récupérer la semence spermatique, et en femme pour obtenir les ovules nécessaires à la poursuite de son projet.

À la naissance du premier bébé du Projet, c'est au tour d'Élisa de baptiser sa première fille, voyant dans ce geste quelque chose de plus conséquent, plus important que ce que Paul avait ressenti pour elle à l'époque :

Elle considère un instant le petit corps dodu. Le premier bébé du Projet. Il faudrait un discours, des paroles historiques, non ? « Je te baptise... » Ah non, pas Adam. Et d'ailleurs c'est une fille, pour l'instant. « Abra. » Élisa sourit, mais elle sait qu'elle est émue. (Vonarburg, 1998, p. 149)

Derrière « Abra », ne faut-il pas lire une formule non pas mathématique, mais magique : le mot des magiciens, « abracadabra », soit « il a créé comme il a parlé », en araméen ? Ce qui frappe, toutefois, c'est d'abord la façon presque désinvolte avec laquelle Élisa refuse d'introduire dans son projet les marques coercitives d'une tradition religieuse beaucoup trop lourde de son histoire, balayant d'une pensée le prénom d'Adam pour nommer

différemment le premier bébé de sa lignée de nouveaux humains. Baptiser le bébé « Adam » reviendrait pour Éliisa à permettre à la même histoire de se répéter et à inviter les mêmes dualismes ancestraux qui ont nui aux rapports entre les hommes et les femmes. Néanmoins, le prénom ne convient pas non plus à une fille : « Abra » est tout à la fois masculin et féminin, sans totalement en être un ou l'autre.

Abra sera rapidement suivie d'autres bébés : Arella, Alana, Andra, Aria, Anicia,, soit la génération des A. Chaque enfant, y compris ceux des générations suivantes (celles des B, des C, etc.), détient un second prénom, à consonance masculine : Abra/Abram, Aria/Ari, Andra/Anders ; Florie/Florent, France/Francis, Kara/Kari. Éliisa semble procéder ainsi en faisant sienne une logique cyborg, puisqu'en donnant deux noms de genres différents à ses enfants, elle n'attribue pas, en apparence, la primauté d'un genre sur l'autre. Puisque les enfants évoluent dans la communauté idyllique d'Éliisa dotés de la capacité de faire alterner les identités féminine et masculine, ils peuvent opter pour un nom comme pour l'autre, les deux étant, aux yeux d'Éliisa, d'égale valeur. En apparence, cela semble d'une logique des plus égalitaire, mais ce qu'Éliisa ne réalise étrangement pas, c'est qu'elle suit malgré tout un ordre conventionnel qui, lorsqu'elle y réfléchit, ne lui fait pas plaisir :

Elle a dépassé les P, maintenant. Patric, Pierre, Pavel... Hum, c'est Paul, en russe, non ? Et pourquoi pas Paul ? Elle a bien fait sien une partie de son rêve, comme elle a poursuivi celui de Desprats, n'est-ce pas ? Paul. Ça aurait été étrange d'avoir un Paul. *Après tout ce temps, Éliisa ?* Mais elle a transigé : Pavel s'appelle Paula, tant qu'il est une fille.

*Tant qu'il est une fille.* Tout d'un coup la bizarrerie de la phrase frappe Éliisa. C'est drôle, dans sa tête elle leur donne toujours des noms de garçons, au départ. Et pourtant, jusqu'à sept ans, jusqu'au premier changement, ce sont des filles. Elle devrait penser à la dernière génération comme à des Patricia, Pétra, Paula. Quelle convention stupide, de toute façon – pourquoi des noms différents pour les garçons et pour les filles ? Mais c'est ainsi Dehors. *Et avouons-le, Éliisa, tu les considères plus comme des garçons que comme des*

*filles, tu les considères du point de vue... du produit fini : Dehors, ce seront des garçons.* (Vonarburg, 1999, p. 179)

Élisa se sermonne de fonctionner ainsi si *naturellement*, mais elle s'avoue qu'elle a de plus en plus de mal à distinguer ses enfants comme des individus distincts, tant ils sont nombreux. Pour elle, les enfants semblent être des filles ou bien des garçons selon la morphologie du corps qu'ils habitent à un moment précis. Ce conditionnement de la pensée, qui fixe l'identité de genre à un binarisme physiologique beaucoup trop simple, problématise le rapport d'Élisa à sa propre identité cyborg, qui dépasse de tels dualismes. Plusieurs critiques notent d'ailleurs cet étrange essentialisme qui prévaut malgré tout chez la cyborg Élisa. Anne Bedford juge que le personnage d'Élisa ne prend pas conscience de l'implication du contexte social dans la construction des identités genrées de ses enfants. Elle écrit à ce propos que tous ces enfants ne font qu'expérimenter leur féminité et leur masculinité alternatives qu'au contact de leur mère et de leurs frères, leurs sœurs<sup>63</sup>. Elle ajoute que ces enfants, qu'Élisa veut envoyer de par le vaste monde sous leur apparence masculine *finale*, afin de lentement transformer la société extérieure et changer la situation des femmes qui y vivent, ne savent pas ce que c'est que d'être une femme, et qu'ils n'ont pas conscience du type d'expériences qu'Élisa imagine qu'ils puissent acquérir :

I would agree with Davion that to experience what it is like to be a woman requires a social context, and in the case of Elisa's children who are intended to relate to women in a particular society, they will have taken a form without that social context. What they have, instead, is a fluid play that is an entirely bodily experience of feminity, not that of a female experience under hierarchical, patriarchal society (which Elisa's City clearly is not). (Bedford, 2011, p. 77)

---

<sup>63</sup> Anne Bedford. 2011. « Reluctant travelers. Vonarburg's postcolonial posthuman voyagers ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 77.

Élisa fait certainement preuve d'un idéalisme essentialiste fort problématique en ne prenant pas en compte l'expérience sociosexuelle du corps dans le paramétrage de son Projet. Je considère qu'Anne Bedford voit juste à propos de l'expérience purement corporelle de la féminité : il ne s'agit pas d'un défi social, puisque le contexte de la communauté utopique d'Élisa n'est en rien comparable aux communautés régressives du Dehors. Malgré cela, les expérimentations identitaires des enfants d'Élisa déstabilisent le modèle des identités sexuelles et sexuées, parce qu'elles n'offrent plus la stabilité nécessaire à l'instauration d'un système dualiste des genres. Le cadre science-fictionnel du roman de Vonarburg permet donc d'imaginer un monde où tombe la simplicité binaire de l'identité genrée issue du destin anatomique. L'expression cette identité genrée n'est plus clairement assise dans un corps fixe et unique, puisque l'individu a maintenant la possibilité de se métamorphoser. Un roman comme *La Main gauche de la nuit* (1969) d'Ursula Le Guin traite sans doute de la question de la performance sociale du genre de façon plus complexe, problématisant les rôles traditionnels à l'aune d'un cycle de métamorphoses corporelles qui sont inscrites dans l'activité sociale des protagonistes, mais *Le Silence de la Cité* n'en demeure pas moins porteur d'un fond subversif et positif : l'idéalisme d'Élisa amène toujours à l'expérimentation, à la démarche scientifique, à la réflexion personnelle et à l'amélioration. Le cyborg de Vonarburg est conscient de ses moments d'égarement, de ses faiblesses et de ses erreurs : Élisa cherche à les corriger, sans tenter de se les cacher. Elle situe son savoir à l'intérieur d'une expérience personnelle qui, même si elle est sujette aux caprices de l'interprétation, demeure honnête :

*Expliquer quoi ? Ma vie, mon œuvre ? Mais elles ne sont pas finies, pas complètes.  
Et pourquoi aurais-je sur ma propre vie un point de vue privilégié ? [...]  
Et qui sait si dans vingt ans elle ne comprendra pas elle-même tout autrement cette  
réalité d'aujourd'hui — et à plus forte raison celle d'hier ? (Vonarburg, 1998, p.  
325)*

La critique est moins sévère chez Lorie Sauble-Otto, qui considère qu'au final, Élisabeth, tout comme ses enfants métamorphosables, détiennent le pouvoir de choisir le genre qui les intéresse le plus, peu importe les raisons qui les mènent à ces choix. Sauble-Otto trace ainsi des parallèles entre ces possibilités de choix qu'ont les personnages chez Vonarburg pour évoluer dans leurs propres projets et les choix de l'auteure elle-même quant au projet d'écriture qui est le sien : « I believe that Vonarburg's project is similar to that of her protagonist, a changing, metamorphosing one, full of possibilities to be explored, and remains a classic work of feminist fabulation calling into question historically patriarchal institutions of gender and sexuality.<sup>64</sup> » On réalise que certains des enfants d'Élisabeth vont être en mesure de refuser le parcours idéal que leur génitrice avait prévu pour eux : quelques-uns ne désirent plus poursuivre le programme de métamorphoses alternées, choisissant prématurément un corps ou un autre dans lequel se fixer, tandis que d'autres apprennent à modifier leur apparence selon des critères qu'Élisabeth n'avait pas envisagés, et franchissent les frontières entre espèces humaine et animales :

Le félin s'anime soudain. Il va vers Élisabeth à pas lents, comme délibérés, s'arrête devant elle. Et, se dressant sur ses pattes de derrière, il change.  
C'est comme s'il était pris soudain dans un tremblement de chaleur, dans un mirage au ralenti. La fourrure blanche se résorbe, le mufle tigré, les grosses pattes... Un adolescent nu se tient devant Élisabeth, le regard étincelant. Francis.  
(Vonarburg, 1999, p. 214)

---

<sup>64</sup> Lorie Sauble-Otto. 1997. « The Bodypolitics of feminist science fiction. Elisabeth Vonarburg's *Le Silence de la Cité* ». *Paroles gelées* (UCLA), vol. 15, n° 2, p. 80.

France/Francis, l'un des enfants d'Élisa, a compris qu'en plus de pouvoir transformer son corps selon les critères binaires de l'identité sexuelle, il peut aussi se mouvoir à travers les identités animales. Le lecteur apprend que d'autres enfants d'Élisa connaissent cela, mais qu'ils préfèrent taire leurs aptitudes pour ne pas déranger les projets de leur mère. Or ces enfants semblent peut-être mieux saisir le pouvoir subversif qu'ils détiennent : ils ne se limitent pas qu'à la binarité masculine et féminine, ils la dépassent pour toucher aux réalités extra-humaines. Des marques scripturales laisse d'ailleurs comprendre qu'ils atteignent des problématiques qui n'effleurent pas encore l'esprit d'Élisa : à travers la focalisation interne de la narration, qui fait voir le récit par les yeux d'Élisa, il n'y a pas moyen de noter et de saisir la transformation humain-animal. Les points de suspension marquent un moment de silence où pourtant *tout* se passe : Élisa ne sait comment rendre compte d'une telle métamorphose, qu'elle n'a pas su appréhender.

Il existe donc un trouble larvaire dans la conception de l'identité genrée qui anime le projet d'Élisa. Ce trouble transparaît par moment dans l'écriture, dans certaines constructions référentielles qu'Élisa a de la difficulté à établir lorsqu'elle songe à ses enfants. En théorie, chaque fois qu'elle désire clarifier avec eux la différence qualitative purement arbitraire qui existe entre hommes et femmes à l'extérieur de la communauté, Élisa n'a pas de mal à choisir ses mots. Elle met l'accent sur la personne humaine, totale, de ses enfants, qui transcende leur identités sociosexuelles à venir, optant pour les pronoms à la deuxième personne plutôt que ceux, plus problématiques, à la troisième personne : « Élisa sourit : “ Petit garçon ou petite fille, ce sera toujours *toi*, Abra, comme les autres seront toujours Arella, et Andra, et Aria... Vous êtes *vous*, dans n'importe quel corps. ” »



(Vonarburg, 1998, p. 158) Éliisa y met même l'intonation nécessaire, les italiques insistant sur cette complétude individuelle à la deuxième personne.

Cette insistance sur les pronoms *tu* et *vous* n'est pas sans conséquence. Les marques du masculin et du féminin ne sont pas apparentes, voire tout simplement inexistantes, dans le cadre d'une situation d'énonciation à laquelle seules les première et deuxième personnes peuvent participer. Lorsqu'il faut utiliser la troisième personne et qu'une différence audible, marquée, sépare le « il » du « elle », on entre dans le domaine de la non-personne, étrangère à la situation d'énonciation. Le choix du pluriel « vous » est d'ailleurs bien troublant lorsqu'on y réfléchit plus avant :

En réalité, *nous* et *vous* ne constituent pas à proprement parler le « pluriel » de *je* et *tu*, de la même manière que *chevaux* constitue le pluriel de *cheval*. Ce sont plutôt des personnes « amplifiées » (Benveniste). *Nous* désigne (*je* + d'autres) et *vous* (*tu* + d'autres)<sup>65</sup>.

Le *vous* qui permet à Éliisa de référer à l'ensemble de ses enfants illustre la complexité de la dynamique répliquative qui les unit tous, en tant que copies de la même matière génétique déduite du matériel techno-organique de leur mère cyborg. Les enfants d'Éliisa ne sont pas une multitude d'*autres*, mais de *je/tu* génétiquement identiques. Dans leur cas, le *vous* est bel et bien le pluriel d'une multitude de *tu*. Le traitement référentiel à la troisième personne, à la non-personne, pose aussi l'ambiguïté de leur identité : puisque tous sont la copie de l'autre, et qu'ensemble, ils sont tous une copie pas tout à fait conforme d'Éliisa, celle-ci ne peut pas s'adresser concrètement à eux en les désignant à la troisième personne, à moins de se considérer extérieure à elle-même.

---

<sup>65</sup> Dominique Maingueneau. 2007 [1986]. *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », p. 17.

En conséquence de cela, lorsque le texte présente des situations d'énonciation où Éliisa monologue intérieurement à propos de l'un de ses enfants, il lui est difficile de choisir une seule et unique marque du genre dans les pronoms de la non-personne : « Quand il était petit, Abram – Abra – était venue l'interroger sur la faculté d'autogénération, dont elle venait de prendre conscience. » (Vonarburg, 1998, p. 172) Il lui est impossible, même en pensée, de n'accepter qu'une seule façade sexuelle d'Abra/Abram. De plus, Éliisa, qui a le pouvoir empathique de ressentir assez précisément les émotions des gens qui l'entourent, ne perçoit par ce moyen que difficilement, à moins de les voir en face, si ses enfants ont opté pour l'une ou l'autre des apparences sexuelles dont elle leur enseigne la maîtrise :

Elle sent qu'un des petits assis sur le coffre à bois se lève et vient vers elle ; elle fait semblant de lire, mais l'enfant n'est pas dupe, il sent bien qu'elle est distraite. [...] C'est Kara, Kari cette année, mais il n'y a pas moyen de faire la différence quand on se fie simplement à l'empathie. (Vonarburg, 1998, p. 178)

Il n'y a donc pas moyen d'associer un *il* ou un *elle* clair aux rejetons d'Éliisa-cyborg si on ne se fie qu'aux sentiments qu'ils projettent, détectables par empathie et qui ne sont pas attribuables à l'enveloppe corporelle qu'ils habitent. Anne Bedford concède donc que, malgré le caractère essentialiste du projet d'Éliisa, pour qui l'identité sexuée demeure largement tributaire de l'anatomie, ce même caractère essentialiste est largement réprimé au profit d'une conception plus large de la personne :

Elisa tells her children that no matter what body they inhabit – male or female – they are themselves. In this assertion she maintains a belief in selfhood and identity that is untethered from essentialist notions of sex/gender or even embodiment itself. (Bedford, 2011, p. 76)

Cette tension entre essence identitaire et comportement sexué est bien exemplifiée par une autre réflexion lexicale d'Élisa, qui l'amène à départir de leurs charges qualitatives deux noms communs fortement impliqués dans les dualismes sociosexuels grâce auxquels le modèle bisexué s'est établi à l'extérieur. Dans la nouvelle conception du monde à laquelle Élisa adhère peu à peu, elle n'est ni la mère ni le père de ses enfants, mais bien les deux à la fois :

Les enfants ont besoin d'une *mère*, en comportement sinon en titre.  
Et entrant dans la cuisine, parmi le bruit et les éclaboussures, elle imagine avec un amusement horrifié toute cette marmaille l'appelant « Maman ».  
Au fait, ils pourraient aussi l'appeler « Papa ». (Vonarburg, 1998, p. 162)

La paire mère/père n'est pas lisible à la surface du corps d'Élisa. Ce changement dans le paradigme de la filiation parentale est provoqué par le corps cyborg, technologiquement modifié, dont les répercussions atteignent jusqu'à la langue, dans des mots qui sont habituellement à la base de l'éducation linguistique des enfants. Ces derniers adoptent d'ailleurs un langage dans lequel les termes de la parenté doivent être changés, mais il leur manque encore l'expérience nécessaire pour les trouver :

Une fraction de seconde plus tard qu'elle n'aurait voulu, elle se met à rire :  
« Ah ! Mais ce n'est pas possible, Abram, les grands garçons doivent quitter leur maman... »  
Mais elle sent que son corps ne rit pas ; son corps... a peur ; elle a la gorge serrée, tous les muscles tendus comme pour une fuite.  
« Tu n'es pas ma *maman*, dit la voix sourde d'Abram.  
— Non, bien pire », dit-elle d'un ton léger. [...]  
Elle attend une seconde et comme il ne dit rien, elle s'éloigne. (Vonarburg, 1998, p. 220)

Toujours suivant les rapports entre les mots, les liens et les sentiments qui unissent Élisa à ses enfants, d'autres termes prennent des significations particulières dans l'esprit du cyborg. Alors qu'elle est mise au courant que Flore/Florent et France/Francis entretiennent

une idylle amoureuse, particulièrement complexe s'il faut la considérer par le biais de l'orientation sexuelle et du lien frère-sœur/sœur-frère, Éliisa se surprend à questionner la valeur de leur relation incestueuse pour d'autres raisons :

Et en effet, il [Abra/Abram] répond : « Je ne sais pas. Pour le moment ils sont sérieux. Comment ils évolueront, je l'ignore. Ils ont toujours été ensemble. »  
 Éliisa écoute la résonance de ce mot en elle. Oui, c'est bien là que quelque chose accroche. Que les enfants croient s'aimer, alors que... Alors que quoi ? Alors que c'est la simple proximité ? Alors que génétiquement, ils sont même encore plus proches que frère et sœur ?  
*Pas deux vraies personnes.* Est-ce donc cela ? Elle ne peut pas les prendre au sérieux non parce qu'ils sont trop jeunes, mais parce que tout au fond d'elle-même, elle ne pense pas qu'ils soient vraiment *deux* ? (Vonarburg, 1998, p. 207)

Le mot « ensemble » ouvre des brèches dans l'esprit d'Éliisa, suivant un chemin qui circule à travers les champs de sa conscience : de l'image des corps de ses enfants à leurs tendances sexuelles, de leur sentiment d'appartenance à une famille de répliqués à la certitude que tous, elle comprise, ne sont en fait qu'« un seul être en plusieurs corps » (Vonarburg, 1998, p. 207), le flux de la pensée d'Éliisa emprunte la nouvelle syntaxe qui est celle de l'expérience cyborg.

Ce même flux de conscience, qu'Éliisa adopte aussi en rêve, amène le cyborg à refuser définitivement les origines symboliques qui la rattachaient à Paul. Elle arrive à la conclusion que ce n'est pas Paul qui a su lui donner naissance, mais bien la Cité, qui s'avère être plus qu'un simple abri technologique, d'après ce que lui révèle les impressions inarticulées de ses rêves. Son corps, dans l'environnement onirique, se dissout et devient immatériel, pareils aux pulsions électriques des réseaux, à travers lesquels transitent l'information qu'elle recueille : « Ce doit être un rêve. Elle rêve, et elle sait qu'elle rêve. Et ce n'est pas désagréable, en fin de compte, cette impression d'être une passagère, une

spectatrice. » (Vonarburg, 1998, p. 300) Ses sens sont alors amplifiés ; sons, tactilité et images fusionnent tous *ensemble* : « Elle voit tout en même temps ; c'est comme si elle flottait à travers les niveaux de la Cité, ou comme si le regard de son esprit – de son rêve – traversait sans effort les couches superposées de ciment, de métal, de plastiques. » (Vonarburg, 1998, p. 300) La Cité s'offre ainsi toute entière à Éliisa, dans ses moindres détails, dévoilant l'interpénétration de son organicité dans son artificialité, selon une morphologie qui appartient en propre au règne cyborg :

[E]lle perçoit toute la Cité, comme un gigantesque organisme multicellulaire qui étend ses pseudopodes dans toutes les directions – les innombrables conduits par où circulent le souffle et le sang de la Cité, le réseau infiniment ramifié des circuits électroniques, les yeux et les oreilles de la Cité.  
La Cité est vivante, bien sûr ! (Vonarburg, 1998, p. 300)

La Cité, au cœur de laquelle se promène Éliisa, affecte ensuite des textures inédites, la surface des murs se gonflant d'eau, se veinant de sang, devenant de plus en plus turgides et frémissantes. Éliisa réalise qu'elle doit finalement couper ces murs pour en sortir :

Éliisa se rend soudain compte qu'elle a quelque chose dans la main droite. Un réveolver – en pensant le mot, elle le voit écrit ainsi, et ne le trouve pas étrange. C'est stupide, elle ne peut pas *couper* avec un réveolver. Et puis elle va leur faire mal, ils sont tous là-dedans, Papa, Grand-Père, Judith... Mais elle sent qu'elle fait tout de même le geste de couper, et elle voit une fente rouge s'ouvrir. La fente s'agrandit, forme des lèvres d'un rose violacé, luisant, et Éliisa se faufile entre elles en essayant de ne pas penser...  
Ah, les lèvres se resserrent autour de sa taille, non, non ! Éliisa serre ses bras contre son corps, elle se veut compacte, rapide, glissante, et... Elle est Dehors !  
(Vonarburg, 1998, p. 303)

On assiste bel et bien à une scène d'accouchement, où le bébé à naître, Éliisa, crée son propre chemin pour sortir du ventre techno-organique de sa mère. Le *réveolver*, joli mot-fiction dans la langue cyborg d'Éliisa, dont il mérite de souligner qu'elle le voit *écrit*, est l'agglutination de l'arme et de la liberté de pensée, du revolver et du rêve, mais aussi de

*volver*<sup>66</sup>, si l'on franchit certaines frontières linguistiques qu'un cyborg ne craint pas. L'outil-arme onirique d'Élisa lui permet donc de « revenir » à la Cité et de « refaire » sa naissance, si l'on s'inspire des significations que le *rêveolver* peut renfermer en s'appropriant le verbe espagnol. Tout porte alors à croire que le devenir-cyborg d'Élisa, à l'aune de cette renaissance tardive provoquée par le songe de la Cité, est intimement lié aux manifestations oniriques et à une écriture qui n'est déchiffrable que là.

### 3.4 L'expression onirique du cyborg

L'importance du rêve dans la construction de l'identité cyborg d'Élisa m'amène à considérer les séquences oniriques du récit comme des sortes de déclencheurs des métamorphoses corporelles que vit Élisa. En effet, longtemps réticentes à parfaire sa maîtrise des capacités de transformation qu'elle détient, Élisa a souvent été dépendante de ses rêves, puis des trances hypnotiques, pour réussir à se métamorphoser. La première fois que son corps adopte une autre apparence, elle n'en a même pas conscience, étant plongée dans des rêves alimentés par les pulsions sexuelles qui la nouaient à Paul : Élisa s'était alors changée en Séréna, la première amante du savant fou, influencée qu'elle était par les désirs de Paul (Vonarburg, 1998, p. 78-79).

C'est aussi dans une sorte de transe qu'Élisa, sans réussir à se contrôler, perd l'apparence masculine qu'elle avait acquise pour mieux voyager en-dehors de la Cité, lors

---

<sup>66</sup> On rappellera aussi que *Volver* est le titre d'un autre film de Pedro Almodovar, sorti en 2006. Il n'est évidemment pas question d'influence, le roman ayant paru quelques années avant le film, mais il est intéressant de rapprocher les œuvres des deux créateurs, qui partagent des intérêts thématiques semblables dans des cadres narratifs fort différents.

de sa fuite. Dans un rêve animé par la stimulation sexuelle, encore une fois, tandis qu'elle fait l'amour avec une femme de la communauté où elle a cherché refuge, le corps d'Élisa devient instable, avant de se restabiliser sous son apparence de femme. Un flot de paroles lui parcourt alors l'esprit, échantillon flagrant d'une écriture cyborg sans repères traditionnels, et dont les ordres syntaxique et référentiel éclatent :

Elle a du mal à respirer, il lui semble qu'elle va pleurer. Ce corps de femme, étranger, familier, si chaud contre elle, si *vivant*. Mort demain, peut-être, mais si vivant maintenant, et moi aussi je mourrai peut-être demain, mais nous sommes là, ici, maintenant, et nous sommes pareilles, toi et moi, et je te comprends tellement bien, et je te respecte, petite fille sauvage, et je *t'aime*, et ça ne fait rien si mon corps n'est pas vraiment mon corps qu'est-ce que ça veut dire pas mon corps c'est moi c'est *moi* Élisa Hanse n'importe quel corps *je suis moi* et le plaisir est du plaisir c'est tout l'amour est de l'amour oh tu es tellement douce et lisse et ferme et ta bouche et ton souffle et ta langue qui bouge vivante ton corps vivant et contre toi sur toi je bouge vivant vivante en toi chaud chaud doux une bouche ouverte oh oui engloutis-moi viens prends-moi viens garde-moi viens viens *oh Paul !* (Vonarburg, 1998, p. 123)

Dans ces moments, la grammaire se retire et permet à la langue de suivre le tournoiement des transformations du corps, mettant de l'avant tantôt le je-Élisa, tantôt le je-Hanse, dans un corps où la frontière entre le féminin et le masculin n'est plus discernable, proposant ses échos dans l'ordre des mots et des sens de la phrase. En observant le fragment d'écriture cyborg présenté plus haut, qu'il faut plutôt effleurer que lire, on note la présence des corps simultanés d'Élisa : ici « vivante », là « vivant », c'est le corps d'une femme « contre » celui d'une autre femme, le corps d'un homme « sur » celui de la même femme, celui-ci à la fois « étranger » et « familier ». L'absence de ponctuation forte laisse entendre qu'il n'y a plus de démarcations entre la part d'Élisa et la part de Hanse dans cette union de chairs.

Beaucoup plus tard, la protagoniste retrouve cette femme, Judith, qu'elle a inséminée sous sa double corporalité d'Élisa-Hanse. Judith mène la rébellion des femmes libres

contre les communautés des hommes et, Éliisa à ses côtés, elle meurt d'un coup de fusil alors que les combats éclatent. L'explosion de ses émotions submerge à nouveau Éliisa et son corps se métamorphose sous le joug de la passion :

Elle referme les bras sur Judith. *Oui je suis Hanse oui je suis moi Éliisa Hanse n'importe quel corps je peux être n'importe quel corps et tu vas mourir et ils sont tous morts et ce n'est pas ma faute si je suis vivante CE N'EST PAS MA FAUTE !* (Vonarburg, 1998, p. 298)

À la suite de cette crise, Éliisa sombre dans le rêve, celui de la Cité cyborg, mentionné plus haut, lors duquel il lui sera permis de renaître à nouveau et d'affirmer son appartenance à une nouvelle filiation cyborg. La force des émotions et les rêves agissent donc comme des catalyseurs, par lesquels la langue se désolidarise de la grammaire normative, permettant d'être « n'importe quel corps » dans n'importe quel ordre.

Reste que le moment lui-même du basculement d'une apparence à une autre, l'apex de la métamorphose, n'est jamais *écrit*. Les transformations ne sont jamais décrites autrement qu'en états d'avant et d'après. Faut-il voir là, du moins chez Vonarburg, l'impossibilité du langage à rendre compte d'un état trop fluctuant et passager, que la phrase ne saurait saisir si l'œil n'en a qu'à peine le temps ? Tout porte pourtant à croire que l'écriture cyborg, dont on vante l'éclatement et l'aptitude à faire fusionner les dualismes, saurait être un outil de choix pour lier au texte la séquence médiane de la métamorphose. Si cela ne se réalise pas dans le roman, il faut y voir une conséquence de cet idéalisme d'Éliisa sur lequel je me suis avancé plus haut : son idéalisme l'empêche d'accomplir un projet plus large que le sien, empêtré dans l'essentialisme qui adjoint une identité particulière à un état organique, quel qu'en soit le contexte social. Lorsque confrontée à une expérimentation plus progressiste des aptitudes transformatives de Francis/France, qui



se métamorphose en tigre, Éliisa ne sait comment témoigner de ce à quoi elle assiste : sa langue lui échappe, les points de suspension comblent son silence. On en revient à une évidence qui devient ici plus que cruciale : le projet romanesque de Vonarburg précède l'entreprise philosophique et critique d'Haraway. Si Éliisa manie l'écriture cyborg dans ses réflexions narratives, c'est sous la forme de fragments annonciateurs, de traces embryonnaires, à l'image de son projet subversif qui n'est pas encore tout à fait libre des contraintes de l'essentialisme : ses enfants, quant à eux, sauront comment agir de façon plus incisive.

Lorsque Éliisa reprend son apparence de Hanse afin d'enseigner à ses enfants, pour la toute première fois, le fonctionnement de la métamorphose, voici comment cet état transitoire est narré : « Elle sent la transe s'emparer d'elle ; le temps ralentit, s'arrête. Et l'ordre de changer résonne au milieu de l'univers suspendu, et le temps se remet en marche. Éliisa sent de nouveau son corps, l'étrangeté du corps de Hanse après tout ce temps – et pourtant, la familiarité... » (Vonarburg, 1998, p. 156) L'expérience est plutôt décrite selon les sensations que produit ce corps d'homme qu'Éliisa n'a pas habité depuis longtemps, mais pas selon les sensations au fur et à mesure que se produit la métamorphose ni selon l'expression visible de l'écoulement du premier corps vers le deuxième. Le lien entre les différentes étapes est établi par la conjonction la plus simple qu'il soit, le coordonnant « et » : ce choix témoigne d'un esprit et de manières synthétiques, à la façon d'un protocole scientifique. L'imaginaire et l'écriture de Vonarburg demeurent marqués par l'idée du cyborg, prédatant la charge politique qu'y injectera Haraway quelques années plus tard. L'écriture cyborg propose une langue certes

assez fluide, de nos jours, pour permettre l'effort textuel du témoignage de la métamorphose qu'on ne retrouve pas dans la narration d'Élisa : celle-ci offre toutefois la promesse d'une textualisation cyborg de la métamorphose, une fois dépassé l'essentialisme idéaliste de la mère démiurgique.

## 4. Le cyborg, créature posthum(ain)e

### 4.1 Questions de genre

*Le Goût de l'immortalité* de l'auteure française Catherine Dufour se présente initialement comme un roman épistolaire, dans lequel il ne figure cependant qu'une seule lettre, celle qu'écrit une narratrice dont le nom n'est jamais mentionné. Ce roman a collectionné une série de prix qui le démarquent de la production globale des œuvres de science-fiction parues en France dans la dernière décennie. Comme ce fut le cas du *Silence de la Cité* d'Élisabeth Vonarburg, l'ouvrage de Catherine Dufour s'est vu attribuer le Prix Rosny Aîné, en 2005, et le Grand Prix de l'Imaginaire, en 2007. Il est rapidement passé dans une collection à grand tirage au Livre de Poche, se taillant une place de choix dans le paysage français des littératures de l'imaginaire. En dépit de son succès auprès de certains critiques littéraires et d'une large part du lectorat de science-fiction, *Le Goût de l'immortalité* ne semble pas avoir fait l'objet d'études universitaires, mis à part une communication récente de Tony Thorström de l'Université d'Uppsala. Ce dernier développait l'interrelation entre l'environnement et la condition humaine dans un monde apocalyptique, selon une approche écocritique<sup>67</sup>. Par ailleurs, j'ai présenté mes propres hypothèses de recherche dans le cadre de deux colloques au cours desquels le roman de Catherine Dufour a suscité un vif intérêt, soit pour le rapport que l'œuvre entretient avec

---

<sup>67</sup> Tony Thorström. 28 avril 2011. « Le post-humain dans un monde post-apocalyptique. Questionnements antagonistes au prisme du roman *Le Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour ». Colloque *Mutations et inquiétudes. Art, littérature et science à la croisée des chemins*. Montréal (UQAM). <<http://oic.uqam.ca/fr/content/le-post-humain-dans-un-monde-post-apocalyptique-questionnements-antagonistes-au-prisme-du>> Consulté le 5 mars 2012.

l'imaginaire de la nature<sup>68</sup>, soit pour les filiations qui s'y établissent avec les thématiques du mort-vivant<sup>69</sup>. Les seuls autres endroits où l'on retient *Le Goût de l'immortalité* consistent en des blogues littéraires, des magazines d'amateurs du genre, où les lecteurs commentent leurs impressions de lecture et la place du livre dans le renouveau des littératures de l'imaginaire qui a cours en France depuis les années 2000.

Je démontrerai qu'un bouleversement de la dichotomie vie/mort et organique/artificiel s'opère dans *Le Goût de l'immortalité* et problématise la conception du sujet, puisque l'écriture de Dufour arrive à proposer une figure non pas post-humain, mais un cyborg posthume. Sous ce nouvel horizon qu'introduit le roman, l'immortalité n'a plus le doux goût de l'hydromel divin ; la langue de la narratrice ne connaît plus que l'amertume d'un monde sans couleurs.

J'ai d'emblée classé l'ouvrage dans le genre du roman épistolaire, arguant qu'il empruntait la forme d'une longue lettre. Évidemment, la question de l'identité générique du *Goût de l'immortalité* n'est pas si simple que cela. Déjà, la lettre est une réponse à une requête de Marc, qui demande à voir *en vrai* son interlocutrice épistolaire. Les mots « en vrai » sont en italique dans le texte. Ils font rire la narratrice, car, comme elle le rappelle, à l'époque de la narration, les gens « pass[ent] tant de temps dans des décors virtuels à piloter [leurs] avatars, que la réalité matérielle n'est plus qu'un pont étroit entre deux 3d<sup>70</sup> ». Dans ce monde à la fois futuriste et décadent qu'habitent la narratrice et son destinataire, la

---

<sup>68</sup> Mathieu Lauzon-Dicso. 27 et 28 avril 2012. « Les natures mortes de Catherine Dufour ». Colloque *Fantastic Narratives and the Natural World*. Halifax (Dalhousie).

<sup>69</sup> Mathieu Lauzon-Dicso. 10 et 11 mai 2012. « Le macchabée dans la machine. Une inquiétante fusion ! ». Colloque *Autopsie du zombie*. Montréal, 80<sup>e</sup> Congrès de l'Acfas.

<sup>70</sup> Catherine Dufour. 2007 [2005]. *Le Goût de l'immortalité*. Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », p. 10.

réalité devient un lieu inconmode, inhabituel, pareille à un « boudoir intime » (p. 10), où un semblant d'érotisme complique et étouffe toutes relations sociales. D'ailleurs, pendant un bref instant, la narratrice soupçonne Marc d'avoir des intentions cachées, mais elle se ravise tout aussi vite, puisque après tout, lorsqu'on y songe vraiment, « les fantaisies sexuelles s'épuisent très bien via le Réseau » (p. 10). Plus qu'ironique, la narratrice adopte une tonalité cynique, qui est le résultat référentiel auquel aboutit son expérience de cyborg posthume.

La narratrice trouve courageux que son correspondant virtuel lui demande une telle chose, soit désirer sortir du confort des espaces réseautiques ; elle trouve aussi son désir insolite, elle qui a vécu l'époque lointaine où se rencontrer « en vrai » était somme toute assez simple. Elle se sent donc obligée d'avouer à Marc qu'elle n'est pas aussi jeune que lui et que, contrairement aux données civiles que peuvent bien afficher les répertoires officiels, elle n'a pas un tout petit siècle ; elle en a « un peu plus » (p. 11). À cela s'ajoute un second aveu, qu'elle considère plus difficile à révéler : elle n'est pas « *faite et refaite* » (p. 11) comme tous ces corps remodelés que ses voisins de palier peuvent adopter à l'intérieur comme à l'extérieur de la réalité. Elle n'a jamais modifié son corps, « ni génétiquement, ni organiquement, ni prothétiquement » (p. 11). Elle n'a toutefois pas les airs d'une vieillearde tordue, poussiéreuse et délirante qu'un tel aveu saurait à coup sûr imprimer dans l'esprit de Marc. Toutefois, si telle n'est pas son apparence, elle prévient Marc que « la réalité se laisse moins mal regarder, mais elle est pire » (Dufour, 2007, p. 11).

La narratrice a longtemps hésité sur la forme à donner à sa lettre, incertaine de la capacité de chacune des formes envisagées à rendre compte du message qu'elle désire transmettre à Marc :

Je m'étais dit, en commençant cette lettre, que j'allais vous écrire mes mémoires ; ce ne sera même pas une autobiographie. Ce genre suppose qu'on a eu une vie et je n'ai pas ce privilège. Ce sera, au mieux, une enquête. Je ne la ferai pas sur moi mais sur un homme nommé cmatic. Retenez ce prénom vieillot : cmatic. Il a partagé mon sort, il m'en a probablement révélé l'horreur. Ceci mis à part, il n'a pas eu sur mon existence l'influence que j'ai parfois imaginée. J'aurais préféré qu'il en eût encore moins. Comme il est mort dans l'aventure, il partage sûrement cette opinion. (Dufour, 2007, p. 11-12)

La narratrice utilise quatre termes génériques différents : « lettre », « mémoires », « autobiographie » et « enquête ». Le lecteur comprend rapidement que le cadre formel de la lettre est un simulacre d'intimité. Quelques marques encadrent le texte et créent l'illusion d'une lettre en bonne et due forme, comme l'adresse initiale, « Mon cher Marc » (p. 9) ou la formule de politesse, « Yitian hao, mon vieil ami » (p. 318). On remarque par ailleurs l'absence d'une signature, ainsi que du lieu et de la date, ce qui pose le mystère identitaire de la narratrice. Le lecteur devra relever certains indices dans le roman pour situer la narratrice dans l'espace et dans le temps, soit Harbin, dans la Chine de 2304. Quant au rapport de la narratrice aux genres des mémoires et de l'autobiographie, il participe du trouble identitaire du personnage, mis en lumière par sa remarque sentencieuse sur le présumé qu'il faut avoir eu une vie afin d'être en mesure d'écrire un texte appartenant aux genres autobiographiques. Le ton cynique de la narratrice provoque l'hésitation, tandis que le lecteur se demande si elle parle réellement de son absence de vie ou si elle blague. Le court passage cité ébauche d'ailleurs certaines lignes de faille dans la fondation du système de pensée du lecteur, où la vie et la mort occupent des places bien précises et,

imagine-t-on, immuables. Alors qu'elle tergiverse à propos de la forme adéquate à adopter pour sa lettre, celle de l'enquête, la narratrice laisse s'échapper quelques indices qui soulignent la reconfiguration du modèle binaire vie/mort. Par exemple, dans l'univers empirique du lecteur, il ne viendrait pas à l'idée qu'un individu puisse être à la fois vivant et mort. Or, dans celui de la narratrice, ce n'est plus aussi certain : notons simplement les temps de verbe dans les dernières phrases : Cmatic a partagé le sort de la narratrice au passé, puis il est mort dans l'aventure, mais il partage l'opinion de la narratrice au temps présent. Peut-être le lecteur passera simplement par-dessus cette petite incongruité verbale, imaginant que l'auteure maîtrise mal l'harmonisation des temps de verbe. Il ne semble pas nécessaire de s'attarder sur un si petit détail, mais il s'agit en fait d'un indice, qui prépare le lecteur à un univers où la mort ne se laisse pas définir selon les critères auxquels il a sans doute l'habitude. L'enquête, quatrième genre évoqué par la narratrice, qui consiste en celui qu'elle choisit pour sa lettre, amène justement le lecteur à lire les détails comme des indices. Dans *Le Goût de l'immortalité*, il se produit un renversement des valeurs et des lieux associés à la vie et à la mort, éternel dualisme qui sera déconstruit tout au long de la longue lettre rédigée par la mystérieuse narratrice. Alors qu'on associe généralement la vie à la nature primordiale, à l'organique, au corps animé, et la mort à la froideur et à la stérilité, aux objets inanimés et aux machines, cet ordre des choses n'est plus tout aussi évident dans le roman de Catherine Dufour. L'univers mis en place à travers les mots de la narratrice offre une disposition inédite de ces valeurs traditionnelles : la vie quitte les cellules organiques pour s'installer dans les boulons et les circuits électroniques du

simulacre ; la mort traverse l'artificiel et l'insensible pour s'inscrire dans les vestiges en ruine d'une chair indésirable et polluée.

Pour en arriver à un tel résultat, *Le Goût de l'immortalité* s'aventure d'abord à brouiller d'autres frontières, notamment celles qui s'élaborent autour des questions du genre littéraire. Le livre s'amuse ainsi à être un peu de tout à la fois, s'arrogeant lui-même une dynamique cyborg de la fusion et de l'agglutination. Il s'y accumule ainsi divers traits du roman de science-fiction et d'aventures, de l'enquête, des mémoires, du récit épistolaire, de l'aveu, où s'entremêlent les vérités et les mensonges de la narratrice. L'ensemble du livre paraît ainsi correspondre à un texte cyborg, qui refuse de simplement s'asseoir dans une case générique clairement établie. La multi-généricité du texte offre alors le terrain de jeu idéal où peuvent être recombines les dualismes qu'on suppose les plus irréductibles, tel que celui de la vie et de la mort.

#### 4.2 La centenaire de huit ans

L'intrigue du roman se résume à peu près à ces mots que j'emprunte à la narratrice :

Quant au fond, je peux déjà vous promettre de l'enfant mort, de la femme étranglée, de l'homme assassiné et de la veuve inconsolable, des cadavres en morceaux, divers poisons, d'horribles trafics humains, une épidémie sanglante, des spectres et des sorcières, plus une quête sans espoir, une putain, deux guerriers magnifiques dont un démon nymphomane et une... non, deux belles amitiés brisées par un sort funeste, comme si le sort pouvait être autre chose. À défaut de style, j'ai au moins une histoire. En revanche, n'attendez pas une fin édifiante. N'attendez pas non plus, de ma part, ni sincérité, ni impartialité : après tout, j'ai quand même tué ma mère.

Ce n'est pas un sujet qui peut se passer de mensonges. (Dufour, 2007, p. 13)

En quelques phrases, la narratrice synthétise le contenu de la « lettre-enquête » à venir, signalant sous la forme d'une accumulation haletante les nombreux thèmes qui



coloreront son récit. On y décèle des thématiques habituelles de la science-fiction (l'épidémie), du récit fantastique (des spectres et des sorcières, un démon), du roman d'aventures inspirés des légendes médiévales (des guerriers magnifiques, une quête), de l'enquête policière et du polar (des cadavres en morceaux, des poisons, des assassinats), mais aussi des affinités avec la tragédie (des amitiés brisées par un sort funeste) et le style mélodramatique (de l'enfant mort, une veuve inconsolable). Une fois de plus, on sent chez la narratrice un besoin irréprouvable d'accumuler tout ce qu'elle peut, tant sur le plan formel que sur les événements qu'elle doit raconter. Il lui est impossible de se contenter d'une seule et unique voix ni d'élaborer sur un fait particulier. Pour elle, en tant que cyborg, il lui faut couvrir le plus largement possible la scène narrative et présenter l'ensemble des connexions par lesquelles elle-même est passée pour démêler son enquête. Sa lettre ne saurait se limiter à une suite de quelques phrases, il lui faut quelques centaines de pages.

Par ailleurs, dans le résumé qu'elle propose à Marc, la narratrice touche directement certaines caractéristiques qu'elle se reconnaît et qui l'étiquette assez justement comme un cyborg, tel que le décrit Donna Haraway dans le *Manifeste cyborg* :

Le cyborg est résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité, de la perversité. Il est par principe d'opposition, utopiste, absolument dénué d'innocence. [...] Loin du modèle de la famille organique, la communauté dont rêve le cyborg est débarrassée du projet œdipien. [...] Les cyborgs ne sont pas respectueux ; ils n'ont pas souvenir d'avoir fait partie du cosmos. (Haraway, 2009, p. 270-271)

La narratrice chez Catherine Dufour reprend presque mot à mot ces critères du cyborg, avisant Marc qu'il ne doit pas attendre d'elle, « ni sincérité, ni impartialité » (p. 13). Tout le récit de la narratrice peut donc être truffé de mensonges ou de déviations, qui

compliquent la validité de l'enquête qu'elle propose à Marc. Il faut savoir que cette enquête n'est accomplie que dans le but ultime de demander une faveur à Marc : la narratrice n'a ainsi pas de scrupules à détourner son histoire pour arriver à ses fins et, ironie suprême, elle n'attend pas pour avertir son correspondant qu'elle ne pourra se passer de mensonges pour obtenir ce qu'elle désire de lui. Plus encore, dans le segment du résumé, la narratrice précise qu'une des raisons pour lesquelles elle n'hésiterait pas à mentir et à faire voir sa partialité est liée au meurtre de sa mère. Enfant illégitime, la narratrice ne trouve rien d'inconvenant dans son matricide, car, après tout, comme tout bon cyborg, elle est « excessivement infidèle à [ses] origines » (Haraway, 2009, p. 271).

À l'instar d'Élisa dans *Le Silence de la Cité*, la narratrice, qui ne dévoile jamais son nom à son destinataire, puisque celui-ci doit logiquement déjà le connaître, est une bâtarde illégitime au sens où l'entend Haraway. Bâtarde sans nom, du moins pour le lecteur, elle l'est aussi par sa naissance : au moment de la conception de la narratrice, vers 2200, l'habitude n'était déjà plus de concevoir « naturellement » des enfants, mais de les commander à des centres de procréation. C'est ce que fit sa mère, une prostituée chinoise fière de ses origines, et son père, « jeune homme [qui] est tombé, victime d'un sniper coréen, avant même qu'un obstétricien pressé ne fende d'un coup de scalpel la poche placentaire » (Dufour, 2007, p. 37). Aux yeux de sa mère, la narratrice n'était donc qu'une « malheureuse orpheline privée de père, de frères, de grands-parents, sans oublier les oncles, les tantes et les cousins, bref qu'[elle] manquai[t] de Racines, de Tronc tutélaire et d'ombre protectrice » (Dufour, 2007, p. 41). Le seul lien organico-familial qui lui restait était celui qui la rattachait à cette travailleuse du sexe froide et distante, pour qui la

narratrice n'était devenue qu'une créature futile, bonne qu'à participer à des mises en scène conçues pour mieux recevoir les clients d'un soir :

Ma présence était souvent demandée en début de soirée, dans le rôle du rire-joyeux-d'un-enfant, et il n'était pas rare qu'on m'affuble pour l'occasion d'une perruque rousse ou d'une couche d'huile de Poisson. Je ne peux pas dire que j'ai tiré, de ces cohortes de pères-d'un-soir, une immense ouverture culturelle. (Dufour, 2007, p. 39)

La cellule familiale organique n'existe pratiquement plus, puisque la narratrice est en fait le produit d'une commande commerciale : dans *Le Goût de l'immortalité*, on désire un enfant comme on désire une nouvelle pièce d'ameublement. Les rapports familiaux ne sont plus la norme, les enfants ne se reconnaissent plus dans leurs parents. À vrai dire, ce n'est plus à travers le mirage de la filiation que l'on peut atteindre l'immortalité, mais plutôt grâce aux manipulations génétiques et aux transplantations abusives d'organes. La transmission du patrimoine de parents à enfants est devenue obsolète. Le lecteur doit comprendre que, dans ce paysage inquiétant, il devient moins dramatique de tuer sa propre mère.

La criminalité de la narratrice prend, fort étrangement, des allures moins pénibles et plus légères grâce à une certaine complaisance dans la perversité. Celle-ci est inscrite dans le discours de la narratrice par l'entremise d'un réseau de références intertextuelles, qui s'alimente à des sources littéraires différentes du *Manifeste cyborg* de Donna Haraway. L'incipit du livre en expose au moins deux, que l'ensemble du texte prolongera sur des notes plus personnelles. En effet, l'écriture de la narratrice est imprégnée d'une amoralité presque précieuse, qui oscille entre le ton sentencieux et implacable d'une Ancienne aux subtilités orientales et celui, peaufiné, d'une libertine sans âge qui semble avoir trop vécu.

Ces références intertextuelles s'arriment au texte dès l'incipit, dont l'adresse, marque générique du texte épistolaire, a déjà été citée plus haut :

Mon cher Marc,  
le voilà donc achevé, ce travail qui avait osé croire qu'il pourrait me résister !  
Et depuis hier, je n'ai plus rien à y ajouter. (Dufour, 2007, p. 9)

Par une drôle de fusion de deux emprunts littéraires pour le moins distincts, la narratrice s'arroge l'honorabilité pourtant trouble de l'empereur Hadrien, fictionnalisé par Marguerite Yourcenar, ainsi que la décadence calculée du vicomte de Valmont des *Liaisons dangereuses* de Laclos. L'adresse de la lettre qu'écrit la narratrice est prise telle quelle des *Mémoires d'Hadrien* de l'écrivaine belge<sup>71</sup>, tandis que la deuxième phrase du roman est fortement inspirée des premiers mots de la lettre 125 des *Liaisons dangereuses*, que Valmont adresse à la marquise de Merteuil<sup>72</sup>. La narratrice expulse ainsi la sphère organique-familiale de ses prérogatives, préférant le cousinage scandaleux de certaines figures littéraires problématiques. Les contacts avec Hadrien, Merteuil et d'autres affectent sa plume comme sa psychologie. La narratrice n'a que faire d'un modèle hétérosexuel dont la sexualité ne saurait servir qu'une fonction reproductrice : elle préfère se complaire dans les schémas divergents, tirant ses expériences des scandales d'autrui. Pour la narratrice cyborg, les connexions selon ses affinités sont bien plus intéressantes que les hiérarchies fondées sur les modèles anciens. Ce n'est pas pour rien que la narratrice partage avec le vieil empereur romain de Yourcenar le même goût des maximes et des sentences. Les deux

---

<sup>71</sup> « Mon cher Marc ». Voir Marguerite Yourcenar. 1974 [1958]. *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 11.

<sup>72</sup> « La voilà donc vaincue, cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister ! Oui, mon amie, elle est à moi, entièrement à moi ; et depuis hier, elle n'a plus rien à m'accorder. » Voir P.-C. de Laclos. 1972 [1782]. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 357.

personnages sont friands de grandes vérités sur la profondeur de l'âme humaine, qu'ils observent d'un point de vue tout à fait éloigné. Chacun a pu collectionner les longues expériences du passé et du vécu, et ce même si, contrairement à Hadrien, la narratrice du *Goût de l'immortalité* n'est morte qu'à l'âge vénérable de 8 ans. Le lecteur s'étonne donc parfois de prendre connaissance des vues sur le monde de cette jeune-vieille narratrice, n'étant plus tout à fait certain s'il a toujours affaire à une enfant ou à une vénérable grand-mère que le monde n'arrive plus à surprendre. En guise d'exemple, il est acceptable d'avoir un instant d'hésitation et de croire que certaines considérations sont plutôt le fait de l'Hadrien camouflé sous le tissu textuel, plutôt que de la narratrice qui s'en est inspiré : « À travers le sombre miroir, l'ombre portée de n'importe quel être humain s'étend jusqu'à l'infini. » (Dufour, 2007, p. 29) On peut avoir un frisson en réalisant qu'une petite fille a su mettre en mots une telle profondeur d'âme qui n'est certainement plus juvénile. Associé à l'impression de jeunesse qui auréole malgré tout la narratrice, ce fétiche des formulations philosophiques crée un malaise qui ressurgit à chaque tournant de la lecture. Le lecteur et Marc doivent continuellement subir les commentaires sentencieux de la narratrice, formulés avec une précision transcendantale, sans âge, mais pleine de l'amertume de celle qui aura trop vécu malgré l'interruption de sa vie au moment de l'enfance. Les conseils que la narratrice procure n'ont ainsi rien de réjouissants, contrairement à ceux qu'Hadrien pouvaient tendre au futur Marc-Aurèle : le vieil empereur romain jugeait son œuvre, prévoyait la chute de Rome, mais conservait un humanisme irréductible qui est absent des propos de la narratrice. Après tout, celle-ci n'est plus tout à fait simplement qu'humaine, il n'y a donc plus d'honneur à sauver. Pis encore, dorénavant, les autres sont toujours,

immanquablement, suspects : « On ne se méfie jamais assez des gens qui vous aiment. »  
 (Dufour, 2007, p. 71) Le lecteur ne peut alors concevoir le monde dans lequel trempent la narratrice et ses contemporains autrement qu'en perdition, où même elle, malgré son ton et ses expériences, doit parfois s'avouer vaincue, faute d'avoir mieux à proposer :

Prendre la réalité pour une matière fuyante, qu'on peut éradiquer en l'ignorant, est l'apanage de la jeunesse, de la psychose ou de cette brève maladie mentale qu'est l'amour, et ne mène à rien de très glorieux mais la prendre pour ce qu'elle est ne mène à rien de mieux. Il m'a toujours semblé que l'amour est bien fort comme la mort, mais qu'il l'est à la façon d'un alcool. Chercher ainademar, c'était encore la faire vivre et la regarder voyager. Écouter cmatic, c'était encore espérer une guérison et lui voir un avenir. Croire que le tout avait une quelconque utilité, c'était surtout supposer être d'une quelconque utilité. Il faut du temps pour trouver qu'être suffit. Au bout du compte, les souleries affectives ne sont pas plus inutiles que les cérémonies amères du réalisme, et elles sont plus rigolotes. (Dufour, 2007, p. 87)

« [E]t elle sont plus rigolotes ». La narratrice en revient malgré tout à l'illusion du plaisir dans un monde condamné, faisant ici ressortir ses affinités avec le libertinage de Valmont, qui s'amuse et donne libre cours à son libertinage, peu importe l'horreur de la situation qu'il provoque par le fait même. Amorale, ne pensant qu'à elle, la narratrice tient ici du cyborg, pour qui le bien et le mal sont des référents tout à fait ridicules. La perversion de la narratrice est sans doute moins sexuelle que celle de l'amant de la marquise de Merteuil, mais elle a toutefois pu accumuler suffisamment d'expériences libidinales pour s'en faire une idée. Fait à noter, malgré une mère pourtant prostituée, c'est via la mémoire virtuelle du Réseau que la narratrice a élaboré ses premières notions de sexualité, tout comme sa voisine vonarburgienne qui utilisait les banques de données de la Cité :

Je n'ai eu à subir aucune obscénité, je n'ai même pas réussie à en entrevoir une seule ; j'ai finalement dû aller satisfaire ma curiosité sur le Réseau. Alertée par le mouchard, ma mère en est restée si bouche bée qu'elle a oublié de me punir.

J'ai retrouvé dernièrement les scènes piégées par le mouchard : elles sont délicieusement désuètes. Les visages ne sont pas beaux, les corps non plus. Il y a de la graisse qui tremble, de la sueur qui ruisselle, des grognements et des poils. Seul le plaisir manque. (Dufour, 2007, p. 41)

Ces étranges souvenirs pixelisés d'une sexualité dorénavant barbare font tout de même plaisir à la narratrice. Revoir les formes grossières qu'elle avait dénichées dans sa vraie jeunesse, ces éléments d'une pilosité et d'une sudation considérées comme animales, deviennent des artefacts anthropologiques, voire zoologiques. Dans le monde futuriste et décadent de la narratrice, les gens sont passés à d'autres habitudes sexuelles, plus sophistiquées, qui feraient plaisir à Valmont et Merteuil. Comme l'observe la narratrice, qui partage leurs goûts, ces anciennes scènes pornographiques qui avaient pourtant bercé son imagination d'enfant, n'ont « [r]ien à voir avec la perfection [des] anatomies rectifiées et [d]es pinacles orgasmiques qu'autorisent [les] métabolismes améliorés » (Dufour, 2007, p. 41) des citoyens du futur. La sexualité des pervers polymorphes de 2304 dépasse les limites conformes des ébats sexuels conventionnels :

L'ensemble est assez répétitif : ne connaissant pas les joies de l'apesanteur ni celles des avatars xénomorphes, n'ayant aucun capteur ou attribut sexuel supplémentaire, nos ancêtres perpétraient toujours les mêmes quatre ou cinq positions. Je ne me souviens pas exactement de l'effet que m'ont fait, sur le coup, ces galipettes en 3d même pas interactives. (Dufour, 2007, p. 41)

Le simulacre d'écriture épistolaire qu'entreprend la narratrice n'est donc pas un tissu rhétorique du convenable, encore moins de la pudeur. La fausse lettre ressemble en certains points à cette autre que rédige un second narrateur de Yourcenar, Alexis, dont la prose est voisine de celle de la narratrice de Dufour. En effet, ce dernier, cherchant les mots pour exprimer le malaise silencieux dans lequel son homosexualité l'intime, doit aussi avoir recours à la lettre pour accomplir une série d'aveux délicats. Sa lettre, dans

laquelle il procède par maximes et généralités, rappelle celle de la narratrice du *Goût de l'immortalité*, essentiellement pour le caractère génériquement ambigu qui s'en dégage : chez les deux narrateurs, l'écriture de la lettre intime joue le rôle d'écran de fumée. Dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* (1929), la lettre est en fait un traité philosophique où s'entremêlent les discours de l'aveu religieux et des (auto)réflexions profanes et personnelles sous forme d'examens de conscience ; dans *Le Goût de l'immortalité*, la lettre laisse rapidement tomber les apparatus de la correspondance écrite pour centrer son propos sur l'enquête minutieuse d'une narratrice centenaire qui passe par les méandres de la mémoire virtuelle et des enregistrements qu'elle conserve afin de mieux dérouler le fil de sa recherche. À vouloir récolter l'information aussi précisément qu'elle le fait, l'enquête de la narratrice n'est pas sans rappeler celle d'Hérodote, dont le projet en était un d'exploration des informations. L'enquête de la narratrice joue ainsi le rôle du témoignage tant policier qu'historique, alors qu'elle cherche à expliquer le meurtre de son compagnon, Cmatic, tout en déroulant les fils de l'histoire, de l'économie, de la politique et de la culture du monde aux XXIII<sup>e</sup> et XXIV<sup>e</sup> siècles. Or ce brouillage des frontières génériques, dans lequel se plaît le cyborg posthume, est d'autant plus problématique que la narratrice concède qu'elle fait sienne la rhétorique du mensonge : « Ce n'est pas un sujet qui peut se passer de mensonges. » (Dufour, 2007, p. 13)



### 4.3 Suture des dualismes

Il s'agit donc d'« un roman étrange et puissant », comme l'indique la quatrième de couverture de l'édition de poche, tout de suite après cette question lourde de sens : « Mais vaut-il la peine d'être immortel sur une Terre en perdition ? »

C'est que, dans ce livre riche en malaises, l'environnement terrestre auquel s'était habituée l'humanité n'est plus un espace où les descendants de l'*homo sapiens* peuvent *naturellement* cohabiter. Présentant les projections les plus pessimistes des prévisions actuelles sur le réchauffement climatique et sur la pollution des eaux et des sols, *Le Goût de l'immortalité* force le lecteur à se poser des questions sur le rapport qu'entretiennent la nature et les êtres humains qui l'ont tuée, mais qui ont dû, malgré toutes leurs erreurs du passé, la recréer artificiellement afin de pallier les manques que cette mort de l'organique fait subir à leurs corps en péril.

Les frontières entre le règne de la nature et de l'artifice deviennent floues et le doute s'installe aisément : entre la chair génétiquement modifiée et les réseaux électroniques qui adoptent la forme du fractal, pareil à des feuilles de fougères, qu'est-ce qui est le plus à même d'être le siège du vivant ?

L'utilisation que fait Dufour de l'écriture cyborg lui permet de convier le lecteur à ajuster son encyclopédie générale et à combler l'écart qui la sépare de l'encyclopédie étrangère. Par l'intermédiaire des procédés scripturaux qu'elle use dans ce roman, Dufour invite son lecteur à noter les indices qui lui sont nécessaires afin de prendre conscience de la réorganisation du dualisme vie/mort. Les particularités textuelles du roman, qui s'alignent avec certaines des caractéristiques de l'écriture cyborg qu'évoquent Haraway ou

Hoquet, participent ainsi à la mise au point de la xénoencyclopédie associée à l'univers du *Goût de l'immortalité* : la tonalité ironique de la voix narrative, le paramétrage inusité des majuscules, la surabondance de maximes et d'expressions idiomatiques qui ponctuent le langage de la narratrice, la poétique du mensonge qui modélise ses propos, tout cela confère à l'ensemble de l'œuvre les formes et les couleurs d'un texte écrit dans la langue acerbe et moqueuse du cyborg, tel qu'il évolue depuis sa reconnaissance dans le *Manifeste* de Donna Haraway.

Cet échelonnage permet de préciser l'étendue plus ou moins large de ce que le lecteur a à reconstruire afin de combler les lacunes de son encyclopédie et, ainsi, mieux comprendre l'univers du roman dans lequel il est plongé. Il va sans dire que plusieurs leviers peuvent fonctionner en même temps. Dès la première page, un exemple, auquel on pourrait donner le nom d'altérité globale si l'on suit la typologie adoptée par Irène Langlet, aide le lecteur à situer le temps dans lequel prend place l'histoire du roman, tout de suite après les deux références intertextuelles déjà relevées, qui préfigurent l'amoralisme de la narratrice :

Mon cher Marc,  
 le voilà donc achevé, ce travail qui avait osé croire qu'il pourrait me résister !  
 Et depuis hier, je n'ai plus rien à y ajouter. Il ne reste qu'à le livrer à mon client, et à lui souhaiter bonne lecture : les « Arrêts du Tribunal de Grande Instance de Paris/France/Europe/1985-1995 » sont d'un ennui sans fond. Je suis certaine que les gens qui ont rédigé ces minutes de procès ne se sont pas plus amusés à le faire que moi, à les traduire. [...]  
 Vous devez connaître mon client : c'est phadke-ashevak, l'affairiste ministrable. Je me demande pourquoi ce vieil indo-inuit conservateur se passionne pour les restes pénaux d'un repris de justice nord-occidental disparu depuis des siècles. (Dufour, 2007, p. 9)

L'exemple est d'abord digne d'intérêt pour l'étude de certains procédés d'écriture qui traversent tout le texte, et qui installent le renversement vivant-artificiel/mort-organique

dans l'œuvre. D'abord, il convient de relever que le lecteur peut déjà comprendre que le récit prend place dans un futur éloigné de celui du monde empirique auquel se réfère son encyclopédie personnelle, ce qui, après tout, ne surprend guère dans le cadre d'une lecture science-fictionnelle : la narratrice écrit à propos de « minutes de procès » qu'elle a eu à traduire comme elle parlerait d'un artefact renvoyant à un criminel ayant vécu il y a « quelques siècles ». Ces minutes de procès sont datées de 1985-1995 et l'indication « depuis quelques siècles » qui clôt le passage oblige à croire que la narratrice se trouve au moins 200 ans en aval de cette décennie. Plus loin dans le texte, d'autres indices temporels viendront établir et préciser en quelle année la narratrice rédige sa lettre : 2304.

Le passage révèle aussi au lecteur que les repères sociopolitiques de son encyclopédie seront à revoir. Le lecteur aura sans doute saisi que l'ordre mondial n'est plus le même : le client pour qui la narratrice a traduit les minutes de procès serait un « affairiste ministrable », donc un homme influent, tant économiquement que politiquement. On apprend d'ailleurs qu'il s'agit d'un « vieil indo-inuit conservateur ». Suivant ce filon dans lequel s'entremêlent le politique et l'ethnologique, le lecteur pourra apprendre, quelques lignes plus loin, que le pouvoir mondial réside dorénavant en Asie, mais dans une Asie métissée, où les frontières entre nations ont implosé sous les contraintes des changements climatiques et des nouvelles technologies. Ces frontières n'existent d'ailleurs plus dans la langue commune de la narratrice et de Marc. La narratrice souligne que cette langue correspond au résultat du travail acharné d'un groupe d'érudits linguistes qui,

un jour, a réuni tous les kanjis japonais et les idéogrammes chinois, mis à plat les simplifications taïwanaise, coréenne, hongkongaise voire communiste, et réconcilié les syllabaires pour en faire cette langue souple et simple qu'est le mandarin moderne. (Dufour, 2007, p. 14)

La langue de tous les jours consiste donc en un melting-pot de diverses cultures asiatiques, dont les reflets sont tout autant issus de traditions nationales que d'idéologies politiques ; il n'y a, selon elle, qu'un simple pas entre les simplifications grammaticales des dialectes taïwanais et hongkongais, et l'influence politique du communisme sur la langue. Le tout est dorénavant inextricablement lié et il n'y a plus moyen de déceler, dans la langue, les influences précises d'une quelconque langue ancienne. Il va sans dire que les langues ont toujours évolué ainsi, mais contrairement à l'histoire linguistique que nous connaissons, aucune langue en usage n'est un produit de laboratoire, aucune langue naturelle ne partage l'artificialité de la langue fusionnée qui prévaut dans l'univers du *Goût de l'immortalité*. Évidemment, on reconnaît là une investigation fictionnelle déjà établie dans la science-fiction dystopique : on se souvient du novlangue (*newspeak* dans le texte original), parlé par les habitants vivant sous le régime autoritaire dans le roman d'anticipation de George Orwell, *1984*. Toutefois, même si le novlangue est, comme le mandarin moderne connu de la narratrice de Catherine Dufour, une langue synthétique, mise au point par des chercheurs, les deux n'ont pas les mêmes visées. Le novlangue cherchait à éroder les idées subversives de la pensée de ses locuteurs, en annihilant au maximum les références divergentes ; le mandarin moderne consiste plutôt en une multiplication des sources et des origines, qui finissent par fusionner et aboutir à l'expression des nouvelles réalités du monde. Cette langue permet alors de sortir de la réalité et d'investiguer les nuances perverses de la virtualité, comme l'a compris la narratrice cyborg.

La langue n'est pas la seule entité à subir les fusions provoquées par d'éminents chercheurs, dans la société futuriste de la narratrice : les corps de ses concitoyens sont eux aussi des territoires sur lesquels se confondent les distinctions ethniques. Les génotypes humains sont ainsi conservés en laboratoire, afin d'offrir aux parents qui le désirent des gènes parmi lesquels piger ceux qu'ils offriront à leurs enfants précommandés :

Blancs et jaunes mettaient tranquillement en conserve les séquences « teint cuivré amérindien » et « chute de rein nigériane », celles dont nous nous servons encore pour améliorer nos bébés. Ce pillage m'exaspère. [...] Je me souviens d'une blanche midaméricaine qui avait affligé ses enfants d'une peau amérindienne, *in memoriam* en quelque sorte. Sur ces visages où seuls auraient dû jouer les reflets de lourdes tresses noires, les bouclettes blondes étaient grotesques. (Dufour, 2007, p. 15)

La présence d'un « vieil indo-inuit conservateur » ne surprend alors plus vraiment, lorsqu'on comprend qu'on s'amuse avec les gènes et qu'on en règle le greffage sans s'intéresser à des contraintes de filiation ethnologique : un Blanc ou un Jaune sélectionnera pour ses enfants préprogrammés certains types de gènes qui n'ont généralement plus rien à voir avec les gènes de ses propres ancêtres, soit par goût de l'exotisme, soit par obligation. En effet, les compagnies d'assurances n'autorisent une couverture-santé seulement si les parents achètent certains gènes prédisposant à une bonne condition physique, comme ce fut le cas pour cmatic, l'homme dont la narratrice structure l'enquête :

E123.5 était compris dans une série de manipulations courantes incluant notamment l'éradication de vingt-cinq maladies auto-immunes. On vendait au bébé une bonne santé, on lui offrait en prime de beaux yeux. Peut-on voir dans cette dépense une preuve d'amour parental ? Plus probablement, le couple procréateur de cmatic n'aurait jamais reçu l'aval de sa compagnie d'assurances s'il avait décidé de mettre au monde un enfant non rectifié génétiquement. Les choses n'ont pas beaucoup changé. (Dufour, 2007, p. 20)

Pour revenir à l'extrait tiré de la première page, quelques autres particularités dans l'écriture peuvent agacer le lecteur. Dans ce passage, il semble manquer quelques

majuscules : elles sont pourtant là au début de chaque phrase, on en retrouve aussi une pour souligner le nom propre « Marc », ainsi que dans la suite « Arrêts du Tribunal de Grande Instance de Paris/France/Europe », qu'on remarque au passage être entre guillemets, puisqu'il s'agit du titre d'un texte de droit ancien. Toutefois, le nom difficilement prononçable de l'affairiste ministrable, « phadke-ashevak », n'en affiche aucune, pas plus que le gentillet « indo-inuit ». Le lecteur pourrait croire à de malheureuses coquilles typographiques, mais il réalisera que ces coquilles surviennent tout à fait régulièrement. Il tombera, quelques lignes plus loin, sur le mot « Réseau » (p. 10), puis, page après page, sur une multitude de termes très particuliers : « Cuir mité » (p. 11), « traditionnaliste à Cheval sur ses gènes » (p. 14), « disparition des Phoques » (p. 16), « le dernier Tigre chantait un requiem à la dernière Panthère » (p. 17), « Je me souviens même d'un Papillon » (p. 17), pour n'en relever qu'une sélection fort limitée dans laquelle s'explique la disparition des animaux. Le lecteur finit par comprendre que les animaux et les plantes n'existent plus, du moins, pas comme le lecteur peut les avoir connus : l'homme s'en est débarrassés, à force de les consommer abusivement, et la pollution s'est chargée de ce qui a survécu. De plus, le lecteur prendra conscience que ce qui demeure de naturel, en 2304, ne le peut plus que sous forme d'ersatz, de synthétique : « Fleurs-stases. Pseudo-peau, élastithe, fibroverre, voyages sur place, siliester, dermes de fête, plascose, sensisexe, Légume-like, copyfruits, fiches funéraires, avatars, greffones, familiers, plats-built et maintenant morts vivants ! » (Dufour, 2007, p. 155) Le vivant est dorénavant du domaine du « fake », mais aussi du « tendance », du « à la mode » : réussir à mettre la main sur un tissu partiellement en coton est un exploit qui coûte la peau des fesses, si on est capable de se payer de tels dermes. L'accumulation

des techniques de remplacement synthétique du naturel, dans le court extrait cité, cause un certain malaise, puisqu'il n'y a plus moyen d'envisager la nature autrement qu'à travers l'illusion. On continue à manger des granités à la Poire, des beignets aux Amandes, à boire du Thé au Jasmin, mais les termes sont factices, les arômes sont artificiels : un Steak saignant sur des Légumes ne contient plus un seul atome carné. Derrière les majuscules propre au mandarin moderne, l'humanité tente d'honorer les victimes de ses excès, sauf que ses habitudes de consommation n'ont jamais changé : elle continue à manger tout ce qu'elle peut, ne réalisant même plus que ce qu'elle mange avec gloutonnerie n'est plus qu'un reliquat à l'enveloppe fragile. Dans le langage même, en mandarin moderne, les points de référence demeurent naturels, malgré la destruction de la nature, même si plus personne ne réalise exactement l'absurdité d'un tel système référentiel. En effet, les expressions figées, qui empruntent à l'imaginaire naturel, accumulent des noms renvoyant à des réalités mortes depuis longtemps et que les locuteurs du futur sombre que le lecteur visite n'ont généralement pas la faculté de se représenter mentalement. La narratrice, assez vieille pour avoir connu la fin du déclin de la nature, est friande de ce genre d'expressions où noms d'animaux et de fruits figurent. Elle en parsème sa prose, colorant sa lettre de teintes vieillottes, oubliées : « Je n'étais peut-être qu'une petite Crevette plombée mais côté pouvoir de nuisance, je commençais à me poser un peu là. » (Dufour, 2007, p. 75) Les références à la nature ne participent plus qu'à un discours de la connotation et il n'y a plus moyen de dénoter la nature, puisque celle-ci a littéralement disparu, tant du paysage terrestre que de la pensée et de la mémoire de l'humanité. À travers le langage, la nature ne

renvoie plus qu'à des réalités technologiques ou des souvenirs lointains, que le monde de la narratrice ne saurait plus reconnaître.

Ce monde, justement, est celui des tours immenses, sortes d'hommages décatés aux Monades urbaines du roman éponyme de Robert Silverberg. Les tours, hautes de quelques kilomètres, pourfendent les cieux de Shanghai, de Harbin et de nombreuses autres mégapoles chinoises. Contrairement aux habitants de celles que le lecteur visite dans le roman de Silverberg, on permet aux occupants des tours du *Goût de l'immortalité* de passer d'un étage ou d'un immeuble à un autre. Toutefois, si personne n'en sort, c'est plutôt parce que le ciel jaune de pollution, les exhalaisons toxiques qui proviennent des champs et les pluies acides, voire atomiques, sont suffisants pour confiner la population dans les intérieurs aseptisés. Il y est possible de se déplacer de tour en tour, mais plusieurs ne voient pas le besoin de voyager, puisqu'il existe le Réseau, dont la majuscule en dit long sur la naturalité que lui attribuent les citoyens du futur. La vie sociale, voire la vie tout court, se passe dans les chambres virtuelles, pas dans les coursives des tours d'habitation qu'empruntent rarement des corps modifiés maintes fois.

Il reste qu'il n'est possible de sortir des tours que par les voies permises en haut, au niveau des étages les plus hauts perchés ; personne ne se risquerait à descendre en bas. Les rez-de-chaussées sont condamnés, autant physiquement que symboliquement. Plus personne n'y vit, mis-à-part les déchets de la société, ceux à qui l'on refuse un appartement de trois pièces à cause des pathogènes dont ils sont les hôtes. Des épidémies horribles ont décimé une partie de la population, avant de mener les étages du haut à bloquer toutes les issues : les plus pauvres se sont retrouvés à la rue, avec les malades et les mourants, et ils



ont dû se réfugier dans les cachots souterrains, sous le joug violent d'un dictateur qui aura profité de la situation. Ainsi, il n'est possible de faire semblant de vivre que dans les plus hautes altitudes des tours ou dans les profondeurs de la terre, sous la pierre noire ; l'espace qui tient lieu de sol, l'entre-deux, n'est plus habitable et n'est plus habité. La vie a déserté l'espace qu'occupait autrefois la nature sauvage, pour se réfugier dans les machines tant des tours que des sous-sols.

Il y a toutefois des dangers à vivre dans les milieux aménagés au sein des tours d'habitation, à rester cloîtrés dans des immeubles dont l'air est recyclé et dont les lumières ne seront jamais celles du soleil atomique. La narratrice est au courant de cela : lorsqu'elle était jeune, afin d'égayer ses jours, sa mère lui a offert une sorte de piscine sphérique, dans laquelle la jeune fille qu'elle était a passé des heures à nager dans l'eau tiède. Pour la narratrice, ce n'est qu'à ce moment et qu'à ce temps-là qu'elle a pu être heureuse. Malheureusement, alors qu'elle reprenait plaisir à vivre, enfermée dans une tour d'habitation, dans un petit lot que meublait tant bien que mal sa mère, un problème d'ordre sanitaire est survenu. Comme elle le rappelle à Marc, au moment de son enfance, bien que l'eau était toujours disponible, elle n'était pas des plus saines :

Les nappes phréatiques restituaient avec minutie toutes les pollutions des siècles passés. Pompées à trente mètres, elles livraient un concentré de pesticides antiques ; pompées à cent cinquante, il fallait encore la nanofiltrer, la chlorer et l'irradier aux u.v. pour qu'elle soit utilisable. L'eau des sphères ne fut que microfiltrée : elle était saturée de malathion, de chlorpyrifos, de lindane, de plomb, de mercure, de cadmium. J'ai barboté là-dedans trois mois, on m'a hospitalisée le quatrième. Le diagnostic a été sans espoir : on ne savait rien faire contre un empoisonnement aux métaux lourds. (Dufour, 2007, p. 45)

Ainsi, faute des vérifications nécessaires à la salubrité des piscines, la mort se tapit dans ce qu'on considère comme l'un des éléments fondamentaux de la nature et de la vie humaine,

l'eau. Cet élément, qui devait servir à donner de la joie aux enfants des cités humaines alanguies dans les hauteurs du ciel, n'apporte plus que mort, scandale et désolation : « Je vous passe les détails, les bulles bleues brisées à coups de masse par des familles hurlantes, les enfants mourant dans les couloirs des hôpitaux bondés, les rebondissements du procès de cet énième scandale de l'eau. » (Dufour, 2007, p. 45-46) À 8 ans, la narratrice meurt, mais sa mort se déroule longtemps avant le moment de la narration, des siècles auparavant. Elle réside dans un corps mort, fait de chair inerte, dont le sang s'est depuis longtemps desséché, à l'image de la planète meurtrie ; mais elle réussit à demeurer vivante par l'intermédiaire des fils du Réseau et de ses espaces virtuels. Elle fait subir un renversement au dualisme traditionnel qui fait se rattacher la vie au règne du naturel et de l'organique, la mort à celui de l'artificiel et du mécanique. Ces connexions ne sont plus évidentes dans le vécu de la narratrice : la machine avec laquelle elle garde le contact permet à sa vie de circuler dans le Réseau, même si son corps n'est plus que le cadavre ratatiné d'une petite fille. Cet alliage du cadavre, ancien organisme vivant, au corps cybernétique et aux embranchements du Réseau, pousse la narratrice du roman dans une étrange et nouvelle catégorie, celle du cyborg posthume. Elle tombe ainsi dans un état de stase, ni vivante ni morte, ni organique ni artificielle. Ce détachement de la réalité organique l'amène à vivre au ralenti, à suspendre le temps dans l'univers virtuel qui s'offre maintenant à elle.

Ainsi, l'idée que la nature ne puisse être que débordante et grouillante de vie, qu'elle renvoie à un idéal perdu, à un Éden disparu au profit du béton gris et des armatures métalliques des gratte-ciels, est mise à mal dans les descriptions qu'en fait la narratrice, elle

pour qui l'organique n'est plus que putride et l'artificiel, l'unique espace possible où vivre et se développer dans un monde immortel.

Elle décrira d'ailleurs les chaudes plages de la Polynésie en s'attaquant à leur réputation surfaite : « On présente encore la polynésie comme un vert paradis : vertes ses eaux, vertes ses Frondaisons. On oublie de dire que la putréfaction aussi est verte. Ces atolls idylliques ne sont en réalité que des rochers instables éparpillés sur des millions de lis d'eaux stériles. » (Dufour, 2007, p. 99) Elle n'y est elle-même jamais allée, évidemment, mais celui sur qui elle fait l'enquête, cmatic, y a rencontré un triste et funèbre sort. Cependant, la narratrice, si elle n'a jamais mis les pieds sur les plages de cet archipel, est une excellente faiseuse d'images. Elle recrée des panoramas virtuels, qu'on lui achète en ligne. D'ailleurs, ses fresques numériques de la Polynésie lui ont valu toute une réputation dans sa carrière virtuelle ; elle concède, ironiquement, qu'elle doit à ses fresques de ne pas être morte de faim (Dufour, 2007, p. 94). À propos de son travail de designer virtuelle, la narratrice énonce une règle qu'elle s'est toujours assurée de respecter, signe de sa conception cyborg du monde : « Créer une histoire, c'est opposer des atmosphères. » (Dufour, 2007, p. 94) Pour elle, la clef du succès réside dans l'amalgame des oppositions ; l'hétérogénéité des éléments que l'on frictionne ensemble produit inmanquablement le rêve nécessaire à l'évasion de la tristesse quotidienne. Le malaise ressenti à la lecture du roman doit son existence à cela : la narratrice est un être dans lequel s'oppose deux possibilités supposées inaliénables, la vie et la mort. Son langage est aussi le résultat d'oppositions anachroniques, soit le badinage immoral et immature d'une jeune fille et

l'expression révérencieuse d'une aïeule qui sait tout. La narratrice oscille entre deux pôles, s'amusant de ne jamais se fixer à l'un ni à l'autre.

Dans son cadavre figé dans l'éternité grâce au support du Réseau et des connexions virtuelles, la narratrice peut poursuivre ses réflexions sur le monde tout en ayant l'impression de connaître des émotions que ses sens physiquement dérégés ne sauraient plus lui transmettre. Ces émotions ne sont pas toujours désirées, évidemment : la haine et la colère traversent parfois les réseaux auxquels elle est connectée, mais la narratrice en garde tout de même la certitude d'être autre chose que simplement morte. Cyborg posthume, elle n'est en fait ni morte, ni vivante, ni morte-vivante : elle est devenue morte-pensante, ce qui ne l'empêche donc pas d'avoir parfois des regrets ou de ressentir la frustration d'impossibles désirs. Le lecteur en a conscience lorsqu'elle revient sur sa lente adaptation à ce mode de vie étrange dans lequel elle se découvre, suite à sa mort dans la piscine empoisonnée aux métaux lourds. La narratrice considère qu'elle aurait pu recevoir beaucoup plus de la part de la compagnie d'installation aquatique, afin de rendre son état de convalescente plus doux :

Je me suis dit que ma mère aurait pu faire constater l'évolution de mon mal et exiger davantage de mon empoisonneur : un suivi psychologie, un parcours universitaire adapté, et surtout un traitement osseux, et dermatologique, et endocrinien, et hormonal, et, et, et — je m'en tapais la tête contre le sol, la colère m'ayant jetée à genoux parmi les fractales mouvantes du Réseau et les reflets sales du matin. (Dufour, 2007, p. 90)

Ainsi, même morte, la narratrice peut être sujette de crises de colère, alors qu'elle demeure soudée aux « fractales mouvantes du Réseau ». La conscience de la narratrice n'est donc pas limitée à une prison corporelle, mais participe du Réseau virtuel auquel elle est dorénavant liée. Elle se considère d'ailleurs, après mûre réflexion, comme un fantôme dans

la machine, ce qui n'est pas sans rappeler une tradition du cinéma d'animation japonais, où les cyborgs et autres créatures virtuelles sont envisagés comme des « fantômes dans la coquille »<sup>73</sup> :

Assise au milieu d'une flaque de jour, je me suis cherché une identité. Celle de gamine convalescente m'allait comme un hochet à une charogne : j'avais quinze ans et j'étais morte [depuis cinq ans]. J'en ai choisi une autre. De fait, elle était toute trouvée et elle l'est encore, de moins dans nos superstitions. Je suis un fantôme, un spectre, un *gui*, une de ces créatures livides qui rôdent sur les lieux des meurtres, près des rivières où on se suicide, sous les ponts d'où on se jette et qui font, d'un regard, le malheur des passants. (Dufour, 2007, p. 143)

Le fantôme de la narratrice circule donc dans le Réseau, visitant virtuellement tous les lieux et les époques qu'elle désire connaître. Elle demeure toutefois, grâce aux souvenirs douloureux de son expérience identitaire, pareille au cyborg harawayen, irrespectueuse de la culture de domination et désireuse de mal agir pour troubler la reproduction humaine : « J'avais trouvé ma voie : non seulement je me sentais à l'aise sur le Réseau, je préférais me promener parmi les données brutes que parmi leurs avatars matériels, mais en plus j'avais sur elles un pouvoir d'action qui me changeait agréablement. » (Dufour, 2007, p. 143) La narratrice considère donc que les données virtuelles sont plus tangibles que les réalités matérielles auxquelles elles renvoient, renversant un principe fondamental de la virtualité. Dans sa conception du monde, le faux, « l'avatar », se trouve en-dehors du Réseau. De but en blanc, la narratrice riposte à une réplique possible que pourrait préférer Marc, à propos des mauvais désirs qui montent en elle :

---

<sup>73</sup> Voir, essentiellement, les films du cycle *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshii et les nombreux articles qui s'y sont intéressés. On relate entre autres que ce « fantôme », le *ghost* du cyborg, correspond à l'ensemble difficilement discernable de mémoire, de conscience et d'identité du soi que détient le cyborg et qui lui rappelle son appartenance au genre humain : Sharalyn Orbaugh. 2002. « Sex and the Single Cyborg. Japanese Popular Culture Experiments in Subjectivity ». *Science Fiction Studies*, vol. 29, n° 3, p. 445.

Vous me direz que mes ambitions étaient mesquines, et que la capacité de pourrir la vie du premier passant venu en falsifiant ses flux informatifs est un rêve étroit. Mais franchement, pour quoi vouliez-vous que je me prenne ? Une mer de fertilité ? (Dufour, 2007, p. 143)

Ironique, la narratrice fait ainsi comprendre pesamment que mettre à mal le système de la loi et de l'ordre, qui a eu l'audace de se baser sur la technologie informatique et le Réseau, ne lui donne aucun scrupule ; elle s'en amuse. Comme elle n'aura jamais besoin de faire semblant d'être une mère féconde/« mer de fertilité », la narratrice opte pour les étendues du Réseau, l'océan virtuel, qu'elle affuble des majuscules honorables du vivant, comme d'un dieu dont elle tire elle-même sa propre énergie divine :

Le Réseau. J'en revenais toujours à Lui. Il me restait ça, cet endroit où le corps importe peu, où être une conscience suffit et où je pouvais agir, voire mal agir. Avec une désinvolture de spectre malintentionné ou d'avatar irresponsable, j'ai levé un doigt dans le flot informationnel qui serpentait autour de moi, j'ai localisé cmatic et je l'ai appelé. (Dufour, 2007, p. 144)

Dans cet océan, au « flot informationnel », la narratrice sait que son corps cadavérique ne compte plus, qu'il ne l'empêchera pas de vivre et de « mal agir ». Le Réseau lui permet aussi de fouiller la mémoire de l'humanité, de lire les œuvres desquelles elle retirera un sentiment de communauté, par affinité avec la perversion des Valmont et autres libertins. Grâce au Réseau, elle pourra aussi retrouver ceux qui partagent la même situation qu'elle, comme cmatic, un autre *gui*. Sait-on jamais, peut-être la narratrice est-elle aussi entrée en contact avec Élisabeth, mais l'a trouvée encore trop humaniste et optimiste à son goût ?

#### **4.4 « Je suis née posthume, vous voyez »**

Pour conclure sur les problématiques que soulève la narratrice morte-pensante du *Goût de l'immortalité*, il convient de revenir sur l'idée fréquente qui associe le cyborg au

registre du post-humain. Or, il me semble que le cyborg ne pose pas réellement la question du dépassement et de la fin de l'humanité, comme plusieurs philosophes l'ont craint. Ainsi, contrairement à cette conception négative du cyborg, je vois plutôt, et cela de manière très évidente dans le roman de Catherine Dufour, la possibilité pour l'humain d'en être toujours un, du moins en partie, malgré les transformations qu'il fait subir à son corps, à sa société et à sa pensée en perpétuelle croissance. Il faudrait plutôt se demander si le cyborg n'est pas plutôt une créature *posthume*. On sait que le terme, ne serait-ce qu'en français moderne, est fortement teinté des nuances de la mort. La narratrice cyborg joue justement sur les différentes significations du terme, lorsqu'elle avoue à Marc qu'elle est « née posthume » (Dufour, 2007, p. 37). Bien sûr, elle entend d'abord faire comprendre qu'elle est née après la mort de son père, comme le dénote le sens premier du terme *posthume*. Or, elle désire aussi faire comprendre qu'elle est née après sa propre mort, puisque l'être qu'elle est devenue au fil des siècles n'a plus rien à voir avec les contingences du monde des vivants. Une troisième nuance, toutefois, m'intéresse particulièrement, soit celle qui me fait voir dans *posthume*, grâce aux rapprochements faussaires que le mot a connus à travers son histoire, une autre façon de dire ceci : « après l'organique ». En effet, on a confondu, au tournant du XV<sup>e</sup> siècle, les graphies *posthumus* et *postumus*, la dernière désignant en fait l'idée de termination, de fin, du « dernier », comme le dernier enfant à naître, puisque le père est mort. Le rapprochement a été fait avec *humus*, « terre », et *humare*, « enterrer ». On imagine donc souvent que *posthume* renvoie à la mort selon des liens faussés avec l'imaginaire de l'enterrement. Le coquin cyborg sait toutefois s'accaparer d'une si vieille erreur étymologique pour comprendre dans l'expression

*posthume* l'idée de ce qui vient après la terre, après l'organique. Ainsi, lorsque la narratrice annonce qu'elle est née posthume, je lis qu'elle est née « après l'organique ». Son dilemme n'est donc pas celui du post-humain, mais du posthume ; sa nature demeure humaine malgré tout, mais sa matière devient celle de l'artificiel, sans que cela ne puisse changer quoi que ce soit à son appartenance à l'humanité, qu'elle ne détruit ni ne dépasse. Elle permet tout bonnement à l'humain d'explorer de nouvelles possibilités, de nouveaux territoires, de nouvelles sensations.

On concède que, dans ce roman, l'immortalité a peut-être le goût infect du métal, des batteries et des câbles électriques, qui correspondent aux nouvelles nourritures de la narratrice. Il est donc normal, pour ne pas dire *naturel*, de trouver quelque chose de malsain et de dégradant à l'idée que la vie pourrait se passer de la nature, que l'humain saurait se contenter de conduits et de câblages inorganiques. On aurait du mal à accepter qu'un Réseau peut, comme c'est le cas pour celui du monde de la narratrice, tenir « lieu à tous de mémoire, de musée et de garde-meubles, en plus de poubelle, de serviteur multi-tâches et de liquide amniotique » (Dufour, 2007, p. 14). Cette friction et ce frisson que peut provoquer un tel renversement des valeurs dérangeant des tabous anciens, des craintes sacrées. On pourrait croire que s'il n'y a plus rien de la nature pour que l'homme puisse ressentir les plaisirs charnels, il n'y a plus rien non plus pour ressentir les douleurs et les regrets qui nous gardent dans le droit chemin d'une certaine moralité : les sensations, la peur, la joie qui émanent du corps vivant peuvent ainsi être vues comme les derniers remparts avant le chaos et la fin. Pourtant, en adoptant l'artificiel, la narratrice du roman de Catherine Dufour gagne peut-être, fort lucidement, son pari : « Ma survie ne vaut pas votre



vie, mais néanmoins, c'est une vie, et la vie est une drogue terrible, vous le savez très bien. » (Dufour, 2007, p. 317). La cyborg posthume se dégage alors des contraintes du dualisme dynamique d'organique et d'artificiel, atteignant une immortalité de conscience qui dépasse les simples considérations de la vie et de la mort. Passant du stade de « l'après-l'homme » à celui de « l'après-matière », la narratrice impose au lecteur la difficile et cruelle compréhension que la nature humaine ne se limite pas à la corporalité, mais qu'elle s'étend aussi aux territoires infinis de la pensée consciente et de l'appareillage permettant la survie après l'expérience du cataclysme humanitaire.

## Conclusion

Au cours des pages précédentes, j'ai développé une lecture critique de deux romans de science-fiction écrits par des écrivaines de générations et de zones culturelles différentes. J'ai accompli cette lecture au prisme de la cyborgitude des deux ouvrages, tant au niveau de l'activité scripturale de l'écriture cyborg dans les voix narratives des récits qu'à celui de l'inscription thématique du cyborg telle qu'elle s'opère dans les deux œuvres. La cyborgitude du *Silence de la Cité* d'Élisabeth Vonarburg et du *Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour n'est pas étonnante, puisque la production culturelle de la science-fiction est, comme on l'a vu, habituée à la présence du cyborg dans ses rangs depuis plusieurs décennies déjà : la reprise de la figure du cyborg dans de nombreuses œuvres issues du courant américain des utopies féministes des années 1960 et 1970 confirme l'existence du cyborg dans des textes qui prédatent cette vague née à l'époque des contrecultures sexuelles et sociales. Toutefois, malgré la présence familière du cyborg en science-fiction, il me fallait exposer le caractère innovateur de son actualisation dans des textes plus récents. Il s'agissait, en fait, de démontrer qu'il y a toujours, à l'époque contemporaine, une évolution de l'idée cyborg : celle-ci, contrairement à ce que certains présageaient, ne s'est pas assagie au point d'en devenir archétypal et iconique. Dans plusieurs productions artistiques de qualité, comme les deux romans à l'étude, le cyborg continue d'être une figure qui remet en question l'ordre du monde. Dans l'introduction de ce mémoire, j'ai relevé certains enjeux du cyborg harawayen dans le domaine des études critiques, soulevés par la

spécialiste du droit cybernétique et des technologies Sheryl N. Hamilton au passage du onzième anniversaire de la parution du *Manifeste cyborg* de Donna Haraway. Un peu plus d'une décennie après la première publication de l'entreprise harawayenne, Hamilton dégageait les voix empruntées par la recherche féministe à la suite des diverses manifestations du cyborg dans les champs d'études culturelles et appliquées ; vingt ans plus tard, Hamilton confirme, dans un second article, la fécondité de la créature métaphorique, se demandant toutefois si les études en cyberthéorie valent toujours la peine de s'attarder au cyborg du *Manifeste*. Certes, le cyborg, en étant de plus en plus étudié et fréquenté, risque de perdre de sa valeur subversive, mais, comme le rappelle Hamilton, il réussit malgré tout à conserver sa puissance euristique à travers des branches épistémologiques qui surgissent dans son sillage. Hamilton en relève au moins trois, vingt ans après la première publication du texte polémique d'Haraway : « J'explorerai brièvement trois lieux où la pertinence et la perspicacité du cyborg sont aujourd'hui rendues manifestes : les biotechnologies, le posthumanisme, et le *Manifeste cyborg* lui-même.<sup>74</sup> » Il ressort de ce pronostic d'Hamilton qu'en utilisant le concept de l'écriture cyborg tel qu'il s'envisage depuis la parution du *Manifeste*, les deux romans analysés dans ce mémoire problématisent justement le rapport de l'humain aux biotechnologies à travers les métamorphoses trans-espèces et trans-genres d'Élisa et la question de l'identité post-hum(ain)e de la narratrice du *Goût de l'immortalité*. Ainsi, les

---

<sup>74</sup> Sheryl N. Hamilton. 2005. « Longue vie et meilleurs vœux ! ». *DPI. La revue électronique du Studio XX Electronic Review*, n° 2. <<http://dpi.studioxx.org/index.php?id=54>> Consulté le 2 septembre 2012.

lectures proposées dans ce mémoire participent à l'exploration théorique et innovante du cyborg, plus de vingt ans après ses premières performances dans le texte d'Haraway. Il va sans dire que l'idée du cyborg ne se confine pas qu'aux récits de science-fiction, même si ceux-ci s'offrent comme un terreau fertile pour une multitude de représentations culturelles et populaires de la créature organique et cybernétique. La suite d'une recherche sur la subjectivité et l'écriture cyborg pourrait ainsi tendre vers d'autres formes ou genres artistiques.

Le travail de l'écrivaine américaine Shelley Jackson participe de cet esprit cyborg, même si les thématiques de la science-fiction sont peu présentes, voire totalement étrangères, dans ses textes. Jackson s'intéresse au dépassement et à la déconstruction des binarismes traditionnels. Elle s'affaire à défaire le dualisme qui oppose le corps à l'esprit, en travaillant la triple articulation du corps, de la machine et du texte dans un *Patchwork girl* (1995), dont la lecture doit passer par la manipulation d'images et le découpage du texte sur un médium virtuel particulier. Le corps de la narratrice est ainsi « concrètement » fragmenté, ses membres voyageant de pages en pages au gré du flux informationnel et aléatoire que commande l'enfilade des hyperliens :

Corps, texte et esprit se trouvent pris dans une boucle récursive qui les remodèle tour à tour au fil de la navigation. La reconstitution du corps-texte démembré s'apparente ici à un jeu de piste calqué sur le modèle d'un roman d'espionnage : la lecture consiste moins en la résolution d'une énigme ou d'une

intrigue qu'en l'apprentissage des règles du jeu jusqu'à ce que l'espace du texte soit enfin maîtrisé<sup>75</sup>.

Le texte ainsi construit rappelle le roman de Catherine Dufour, dont la narratrice s'amuse à berner les utilisateurs du Réseau grâce à ses avatars de cyborg malveillant, semant des mensonges infidèles tout au long d'une enquête qui, au final, n'en est pas vraiment une : comme dans le texte de Shelley Jackson, ce qui compte dans le roman de Dufour, c'est avant tout d'apprendre à maîtriser la rhétorique de la narratrice, afin de prendre conscience du nouvel ordre identitaire où cela nous mène à la toute fin.

Du côté de la musique, le cyborg imprime aussi sa marque dans le travail de certains artistes expérimentaux, comme Laurie Anderson. Cette dernière demeure intéressée par les rapports entre l'humain et les technologies, thématique qu'elle incorpore tant dans les paroles de ses chansons que dans la recherche sonore et instrumentale de ses pièces. Anderson utilise les technologies de la communication pour structurer les sons, modifiant le timbre de sa voix pour lui adjoindre des sonorités métalliques. Dans une pièce comme « Bodies in Motion », sa voix se désincarne, illustrant l'idée véhiculée tout au long de la chanson selon laquelle l'homme, dans un monde de technologie, se transforme en un corps constamment en mouvement, au point de n'être plus que cet esprit du mouvement, sorti de l'enveloppe corporelle.

---

<sup>75</sup> Arnaud Regnauld. 2010. « Shelley Jackson : femme machine. L'imaginaire cyborg de *Patchwork Girl* (1995) et *My Body & A Wunderkammer* (1997) ». *Épistémocritique*, vol. 6. < <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article138> > Consulté le 10 mai 2012.

Un autre artiste, Neil Harbisson, s'affiche comme un réel cyborg : achromate, c'est-à-dire daltonien qui ne voit les couleurs qu'en dégradés de gris, il arbore depuis 2004 un appareil qui lui fait dorénavant entendre les couleurs. Il déjoue ainsi certaines habitudes sensorielles, en s'amusant à peindre ce qu'il entend, que ce soit le visage de personnalités publiques ou des symphonies de compositeurs classiques. Depuis 2010, il conçoit le projet d'aider les humains à devenir cyborg, par l'entremise d'une fondation qu'il a mise sur pied. Selon Harbisson, le concept de synesthésie n'explique pas assez précisément sa condition, qu'il nomme « sonochromatisme ». L'expérience vécue par Harbisson, au-delà de son caractère tape-à-l'œil et médiatique, problématise la sensorialité du cyborg : un être à la fois organique et artificiel ressent et perçoit-il le monde de la même manière qu'un humain qui n'a pas conscience d'être modifié ? Il faut supposer qu'à l'aube d'une ère où les technologies font de plus en plus partie intégrante de la vie quotidienne des gens, quelle que soit la zone culturelle qu'ils habitent, les problématiques qui surgissent de la cyborgitude prennent un sens tout à fait concret. Des expériences fictionnelles vécues par les cyborgs de papier ou de pixel, il faut tirer les fondations d'une cyberthéorie touchant dorénavant la réalité humaine.

# Bibliographie

## 1) Corpus primaire

Dufour, Catherine. 2007 [2005]. *Le Goût de l'immortalité*. Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 318 p.

Vonarburg, Élisabeth. 1998 [1981]. *Le Silence de la Cité*. Québec, Alire, 334 p.

## 2) Corpus secondaire et autres références fictionnelles

Debats, Jeanne-A. 2012 [2008]. « La vieille Anglaise et le continent ». *La vieille Anglaise et le continent, et autres récits*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 11-96.

Denis, Sylvie. 2003 [2000]. « Carnaval à Lapêtre ». *Jardins virtuels*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 319-374.

Denis, Sylvie. 2003 [1995]. « De Dimbour à Lapêtre ». *Jardins virtuels*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », p. 291-318.

Laclos, P.-C. de. 1972 [1782]. *Les Liaisons dangereuses*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 505 p.

Moore, Catherine Lucille. 1975 [1944]. « No woman born ». *The Best of C. L. Moore*. New York, Ballantine, p. 236-288.

Priest, Christopher. 1975 [1974]. *Le monde inversé*. Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 320 p.

Shelley, Mary. 1978 [1818]. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris, J'ai lu, 317 p.

Tiptree Jr, James. 1977 [1973]. « The Girl who was plugged in ». *The Hugo Winners*, vol. 3. New York, Doubleday, p. 397-434.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de. 1992 [1886]. *L'Ève future*. Paris, GF Flammarion, 441 p.

Vonarburg, Élisabeth. 1999 [1992]. *Chroniques du Pays des Mères*. Québec, Alire, 625 p.

Yourcenar, Marguerite. 1974 [1958]. *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 364 p.

### 3) Critiques portant sur le corpus

Bedford, Anne. 2011. « Reluctant Travelers. Vonarburg's Postcolonial Posthuman Voyagers ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 68-82.

Ransom, Amy J. 2011. « “Queen of Memory” : Introduction ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 9-25.

Santoro, Milena *et al.* 2011. « Du silence à la mémoire. Entretien avec Élisabeth Vonarburg ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 49-67.

Sauble-Otto, Lorie. 1997. « The Bodypolitics of Feminist Science Fiction. Elisabeth Vonarburg's *Le Silence de la Cité* ». *Paroles gelées* (UCLA), vol. 15, n° 2, p 75-81.

Taylor, Sharon C. 2011. « Les “sexualectes” dans *Chroniques du Pays des Mères* de Vonarburg ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 99-114.

Thorström, Tony. 2011. « Le post-humain dans un monde post-apocalyptique. Questionnements antagonistes au prisme du roman *Le Goût de l'immortalité* de Catherine Dufour ». Colloque *Mutations et inquiétudes. Art, littérature et science à la croisée des chemins*. Montréal (UQAM). <<http://oic.uqam.ca/fr/content/le-post-humain-dans-un-monde-post-apocalyptique-questionnements-antagonistes-au-prisme-du>> Consulté le 5 mars 2012.

Vonarburg, Élisabeth. 2011. « Postface ». *Femspec*, vol. 11, n° 2, p. 118-120.

Wolmark, Jenny. 1994. *Aliens and others. Science fiction, Feminism and Postmodernism*. Hemel Hempstead (R.-U.), Harvester Wheatsheaf, 167 p.

### 4) Théorie générale

#### a) Cyborg et cyberthéorie

Balsamo, Anne. 2000. « Reading Cyborgs Writing Feminism ». Gill Kirkup *et al.* (dir.), *The gendered cyborg. A reader*. Londres/New York, Routledge, p. 148-159.

Benderson, Bryce. 2010. *Transhumain*. Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 187 p.



- Clynes, Manfred E. et Nathan S. Kline. 1960. « Cyborgs and Space ». *Astronautics*, septembre 1960, p. 27.
- Gough, Annette. 2005. « Body/Mine : A Chaos Narrative of Cyborg Subjectivities and Liminal Experiences ». *Women's Studies : An Inter-disciplinary Journal*, vol. 34, n° ¾, p. 249-264.
- Hamilton, Sheryl N. 2010 [1997]. « Le cyborg, 11 ans après. La survie pas si étonnante du *Manifeste cyborg* ». Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Québec, PUQ, coll. « Approches de l'imaginaire », p. 63-84.
- Hamilton, Sheryl N. 2005. « Longue vie et meilleurs vœux ! ». *DPI. La revue électronique du Studio XX Electronic Review*, n° 2. <<http://dpi.studioxx.org/index.php?id=54>> Consulté le 2 septembre 2012.
- Haraway, Donna. 2009 [1991]. « Un Manifeste cyborg. Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ». *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*. Paris. Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Philo », p. 267-321.
- Hoquet, Thierry. 2011. *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 363 p.
- Johnson-Eilola, Johndan. 1993. « Control, and the Cyborg. Writing and being written in Hypertext ». *JAC : A Journal of Composition Theory*, vol. 13, p. 381-400.
- Muri, Allison. 2007. *The Enlightenment Cyborg. A History of Communications and Control in the Human Machine. 1660-1830*. Toronto, University of Toronto Press, 240 p.
- Olsen, Gary A. 1996. « Writing Literacy and Technology. Toward a Cyborg Writing ». *Journal of Composition Theory*, vol. 6, n° 1, p. 1-26.
- Orbaugh, Sharalyn. 2002. « Sex and the Single Cyborg. Japanese Popular Culture Experiments in Subjectivity ». *Science Fiction Studies*, vol. 29, n° 3, p. 436-452.
- Ratliff, Clancy. 2011. « "I cannot read this Story without rewriting it". Haraway, Cyborg Writing, and Burkean Form ». Mémoire de maîtrise, Université du Tennessee, Knoxville, 82 p.
- Regnauld, Arnaud. 2010. « Shelley Jackson : femme machine. L'imaginaire cyborg de *Patchwork Girl* (1995) et *My Body & A Wunderkammer* (1997) ». *Épistémocritique*, vol. 6. <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article138>> Consulté le 10 mai 2012.
- Robin, Régine. 2000. « Le texte cyborg ». *Études françaises*, vol. 36, n° 2, p. 11-38.

Sawday, Jonathan. 1999. « “Forms Such as Never Were in Nature”. The Renaissance Cyborg. ». Erica Fudge, Ruth Gilbert et Susan Wiseman (dir.). *At the Borders of the Human. Beasts, Bodies, and Natural Philosophy in the Early Modern Period*. New York, Palgrave Macmillan, p. 171-195.

Stevenson, Melissa Colleen. 2007. « Trying to plug in. Posthuman Cyborgs and the Search for Connection ». *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 1, p. 87-105.

Winkelmann, Carol L. 1995. « Electronic Literacy, Critical Pedagogy, and Collaboration. A Case for Cyborg Writing ». *Computer and the Humanities*, vol. 29, p. 431-448.

## **b) Science-fiction**

Angenot, Marc. 1979 [1978]. « The Absent Paradigm. An Introduction to the Semiotics of Science Fiction ». *Science Fiction Studies*, vol. 6, n° 1, p. 9-19.

Baudou, Jacques. 2003. *La science-fiction*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 128 p.

Bouchard, Guy. 1990. « Androgynie et utopie. » Lise Pelletier et Guy Bouchard (dir.), *Féminisme et androgynie. Explorations pluridisciplinaires*. Québec, Les Cahiers du GRAD-Université Laval, p. 5-42.

Bozzetto, Roger. 2000 [1981]. « Lucien de Samosate et l'*Histoire vraie*. L'imaginaire ludique d'avant la fiction spéculative ». <[http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/samosate.html#appel\\_01](http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/jalons/samosate.html#appel_01)> Consulté le 27 juillet 2012.

Bréan, Simon et Clément Pieyre. 2009. « Les chaînes de l'avenir. La science-fiction, une littérature à contraintes ? ». *Recto/Verso. Revue des jeunes chercheurs en critique génétique*, n° 4, <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article143#nh31>> Consulté le 23 juin 2012.

Csicsery-Ronay Jr, Istvan. 1991. « The SF of Theory. Baudrillard and Haraway ». *Science Fiction Studies*, vol. 18, n° 3, p. 387-404.

James, Edward et Farah Mendlesohn (dir.). 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 295 p.

Langlet, Irène. 2006. *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris, Armand Colin, coll. « U. Série lettres », 304 p.

Langlet, Irène et Richard Saint-Gelais. 2001. « Spéculateurs d'avenir. Sauts quantitatifs et qualitatifs dans les économies de science-fiction ». *La Voix du regard*, n° 14, p. 150-156.

Lord, Michel. 1988. « Une science-fiction en devenir ». *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*. Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 9-25.

Saint-Gelais, Richard. 1999. *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 399 p.

Suvin, Darko. 1977 [1968]. « Connaissance et distanciation. Introduction à la poétique de la science-fiction ». *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal, PUQ, coll. « Genres et discours », p. 9-20.

### c) Corps, *gender* et sexualité

Amartin-Serin, Anne. 2010 [1996]. « De l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mythes, légendes, réalité ». Jean-François Chassay (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, Québec, PUQ, coll. « Approches de l'imaginaire », p. 13-30.

Beauvoir, Simone de. 1976 [1949]. *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 409 p.

Cauquelin, Anne. 2007. Entrée « Webcam ». Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », p. 991-993.

Hollinger, Veronica. 1999. « (Re)reading Queerly. Science fiction, feminism, and the Defamiliarization of Gender ». *Science Fiction Studies*, vol. 26, n° 1, p. 23-40.

Laqueur, Thomas. 1992 [1990]. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 355 p.

Marzano, Michela. 2007. *La philosophie du corps*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 127 p.

Molinier, Pascale. 2007. « Préface ». Teresa de Lauretis. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris, La Dispute/Snédit, coll. « Le genre du monde », p. 7-35.

**d) Autres**

Eco, Umberto. 1988 [1984]. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris. PUF, coll. « Formes sémiotiques », p. 108-137.

Lefevre, Anne. 1999. « Le discours scientifique dans *L'Ève future*. Une poétique de la figure et du secret ». Colloque en ligne Fabula <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/221.php>> Consulté le 27 juin 2012.

Maingueneau, Dominique. 2007 [1986]. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 243 p.

