الجمهورية الجزائرية الديمقراطية والشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
ⵓⵖⵎⴰⵔ ⵏ ⵜⵙⵎⵔⵙⴰ ⵜⵉⵣⵡⵔⵜ ⴰ ⵜⵓⴰⵣⵓ ⵜⵜⵓⵜⵓⵏ
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ DE MÉDÉA

Faculté des Lettres et des Langues

Laboratoire de Didactique et de la langue et des Textes (LDLT)

THESE DE DOCTORAT

Par

Mohamed-Sami ALLOUN

Pour l'obtention du titre de DOCTEUR EN LITTÉRATURE FRANCOPHONE

Récits et rhétoriques du posthumain dans la littérature francophone de l'extrême contemporain

Membres du Jury

Dr. KERMEZLI Abdelkader	MCA, Université de Médéa	Président
Pr. CHADLI Djaouida	MCA, Université de Médéa	Examinatrice
Dr. KERBOUBI Leila	MCA, Université de Médéa	Examinatrice
Dr. BEN DERAH Baya	MCA, Université de Djelfa	Examinatrice
Dr. BRAHIMI Myriam	MCA, ENS d'Alger - Bouzaréah	Examinatrice
Pr. BOUATTOU Bachir	Professeur, Université de Médéa	Directeur de thèse

Année 2024/2025

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cette thèse.

Dans un premier temps, je tiens à chaleureusement remercier mon directeur de recherche pour son accompagnement.

Je remercie vivement mon père dont l'intelligence et l'amour de la culture ont été des plus stimulants.

Je remercie vivement les membres du jury qui me font l'honneur de participer à ce projet et de l'enrichir.

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes amis pour leur soutien indéfectible.

À tous, merci infiniment.

Dédicaces

À mon père, un modèle, une source de bonheur et de force.

À tous ceux qui ont cru ont moi.

À tous ceux qui aiment la littérature.

À tous les compagnons de chasse qui, avec moi, traquent le posthumain.

Table des matières

LISTE DES FIGURES 7

INTRODUCTION GENERALE 11

PARTIE 1. CONCEPTS ET NOTIONS 19

Chapitre 1. Les transhumanismes et les posthumanismes : fusion et confusion **22**
1. Transhumanisme 23
1.1. Morphologie du mot 23
1.2. Origine du terme 24
1.3. Acception, critiques et arguments 27
2. Transhumanismes 30
3. Posthumanisme transhumaniste et posthumanisme postmoderniste : fusion et confusion 30
3.1. Morphologie du mot 31
3.2. Fusion et confusion 32
3.3. Quelques voies explicatives 37

Chapitre 2. Posthumain(s) **46**
1. Le posthumain littéraire 47
2. Raccourcis, fausses origines et filiations littéraires 51
2.1. Le raccourci de Frankenstein 51
2.2. Formes embryonnaires du posthumain 56

Chapitre 3. Concepts littéraires **62**
1. Précisions sur l'idée de genre littéraire 63
2. Véridiction et vraisemblance 65
3. Récit ontogénétique et récit phylogénétique 67
4. Thanatographie et anti-thanatographie 70
5. Gnoséologie 72

PARTIE 2. OPINIONS D'AUTEURS ET IDEES CATEGORIELLES 75

Chapitre 1. Rejet de la catégorie SF et vide générique **77**
1. Déclarations anti-SF dans les médias 78
2. Entretiens ciblés sur les questions d'intention auctoriale et de genres littéraires 87
2.1. Démarche et méthodologie 87
2.2. Entretien avec Josselin Bordat 89
2.3. Entretien avec Olga Lossky 97

Chapitre 2. Le posthumain dans la théorie littéraire francophone **106**
1. Gilbert Hottois 108
2. Amaury Dehoux 111
3. Mara Magda Maftei 114

Chapitre 3. La littérature du posthumain : morphologie d'un nouveau genre **118**
1. Textes atypiques 119
2. Littérature phylogénétique 125
3. Littérature anti-thanatographique 128

4. De l'esprit technique à l'esprit éthique 132
5. Enquête littéraire et transitivité de la littérature du posthumain 136
6. Contours et transgénéricité 140
7. Littérature du posthumain et science-fiction 141
8. La catégorie littéraire du posthumain 142

PARTIE 3. FIGURATION ET GNOSEOLOGIE 145

Chapitre 1. Figures du posthumain et du transhumaniste dans la littérature francophone de l'extrême contemporaine **148**
1. Le représentant de l'espèce et l'espèce personnage 149
2. L'implanté 151
3. Le présagé 156
4. La figure animale 160

Chapitre 2. Les transhumanismes en littérature : enjeux éthiques et politiques **165**
1. Littérature du posthumain : éthique de l'intégrité, du rapport au corps et à la mort 166
1.1. Postures et engagements des personnages 166
1.2. Discours délibératifs 169
1.3. Thanatographie de la mort 171
1.4. Tension corporelle et tension narrative 172
1.5. Une opération augmentative et salvatrice 174
1.6. Limites d'un genre et d'une pratique 175
1.7. Ambivalence du dépassement éthique 176
2. Éthique et enjeux politiques 179
2.1. Augmentation et déstabilisation sociale 180
2.2. Le posthumain, figure de résistance et de fuite 183
2.3. Domination et aliénation dans Le Lièvre d'Amérique 188
2.4. Transhumanisation et résistance féconde 192
2.5. Fonction gnoséologique et intensité émotionnelle 196

Chapitre 3. Enseignement et influence : le cas d'*Ejen Ali* à Cyberjaya (enquête de terrain – chapitre pratique) **198**
1. Ejen Ali 199
2. Cyberjaya 201
3. Enquête de terrain : démarche et échantillon 202
3.1. Phase observationnelle 203
3.2. Phase d'investigation 205
4. Résultats et commentaires 206
4.1. Axe : Cyberjaya dans la réalité 206
4.2. Axe : Cyberjaya dans la fiction 209
5. Synthèse de l'enquête 213

CONCLUSION GENERALE 216

ANNEXES 224

BIBLIOGRAPHIE 230

Liste des figures

Figure 1 Latitude critique du posthumain _____ *119*
Figure 2 Représentation de la transgénéricité de la littérature du posthumain _____ *143*
Figure 3 Trottoirs à Cyberjaya _____ *204*

Résumé

La littérature du posthumain, dans sa transgénéricité et son hétérogénéité formelle, reflète un imaginaire profond, en évolution constante. Notre thèse apporte une analyse approfondie des figures littéraires du posthumain. Tout en conjurant la tentation solipsiste d'un renfermement sur soi, elle met en relief les tensions et les nuances qui structurent cette catégorie de l'extrême contemporain. Nous avons clarifié les distinctions conceptuelles entre les différentes figurations et représentations des transhumanismes et du posthumain à travers l'examen rhétorique des enjeux éthiques et ontologiques qu'ils soulèvent. Via une perspective morphologique, nous avons démontré le mécanisme dont est tributaire la littérature du posthumain et qui catalyse une forme de déstabilisation des paradigmes humains traditionnels. Notre corpus engage une réflexion sur l'avenir de l'humanité. Le posthumain transcende les limites culturelles et disciplinaires, tout en questionnant la condition humaine dans un contexte technologique en mutation. Cette recherche s'inscrit dans une perspective interdisciplinaire, où la littérature du posthumain devient un espace d'expérimentation, de dépassement et de redéfinition des repères culturels et des valeurs conventionnelles.

Mots clefs : transhumanisme, posthumain, littérature contemporaine, littérature francophone, théorie littéraire

Abstract

Posthuman literature, in its trans-generic nature and formal heterogeneity, reflects a deep and ever-evolving imaginary. Our thesis offers a thorough analysis of the literary figures of the posthuman. While warding off the solipsistic temptation of self-enclosure, it highlights the tensions and nuances that shape this category of the extreme contemporary. We have clarified the conceptual distinctions between the various figurations and representations of transhumanisms and the posthuman through a rhetorical examination of the ethical and ontological issues they raise. From a morphological perspective, we have demonstrated the mechanism on which posthuman literature relies—one that catalyzes a destabilization of traditional human paradigms. Our corpus initiates a reflection on the future of humanity. The posthuman transcends cultural and disciplinary boundaries, while interrogating the human condition within a shifting technological landscape. This research adopts an interdisciplinary perspective, wherein posthuman literature becomes a space for experimentation, transgression, and the redefinition of cultural landmarks and conventional values.

Keys words : Transhumanism, Posthuman, Contemporary literature, Francophone literature, Literary theory

ملخص

يعكس أدب ما بعد الإنسان، من خلال طبيعته المتعددة الأجناس وتنوعه الشكلي، خيالًا عميقًا يتطور باستمرار. تقدم أطروحتنا تحليلًا معمقًا للصور الأدبية لما بعد الإنساني. ومن خلال تجاوزها لإغراء الانغلاق الانعزالي، تُبرز التوترات والدقائق التي تُكوّن هذه الفئة من أدب الراهن المتطرف. لقد قمنا بتوضيح الفروقات المفاهيمية بين التمثيلات والتجسيدات المختلفة لما بعد الإنساني وللترنسإنسانيات، وذلك عبر دراسة بلاغية للقضايا الأخلاقية والأنطولوجية التي تثيرها. ومن منظور مورفولوجي، بيّنا الآلية التي يقوم عليها الأدب ما بعد الإنساني، والتي تُفضي إلى زعزعة النماذج الإنسانية التقليدية. ينخرط المتن الأدبي الذي اعتمدناه في تفكير عميق بشأن مستقبل الإنسانية. فالكائن ما بعد الإنساني يتجاوز الحدود الثقافية والتخصصية، في الوقت الذي يُعيد فيه مساءلة الحالة الإنسانية في ظل تحولات المشهد التكنولوجي. تندرج هذه الدراسة ضمن رؤية متعددة التخصصات، حيث يغدو الأدب ما بعد الإنساني فضاءً للتجريب، ولتجاوز الحدود، ولإعادة تعريف المرجعيات الثقافية والقيم التقليدية.

كلمات مفتاحية: ما بعد الإنسانية، ما بعد الإنسان، الأدب المعاصر، الأدب الفرانكفوني، النظرية الأدبية

Introduction générale

L'idée d'un dépassement possible de l'espèce humaine à travers une espèce supérieure, plus intelligente, ayant un potentiel d'action élargi traverse la littérature depuis des siècles. Nombre d'utopistes y recoururent dans une logique de miroir en négatif, prenant à témoin une plus fine civilisation dans le but de mettre en relief ce qu'ils considérèrent comme étant les tares de la leur.

L'exécution du tableau utopique répondait bien souvent aux sensibilités subjectives et aux penchants idéologiques de son auteur qui redessinait l'homme de l'ailleurs spatial ou de l'ailleurs temporel à l'image de ses inclinations. Ciblant la pulsion sexuelle qu'il estime être « la cause du péché originel et en général de tous les emportements, déviations et perversions des humains[1] », Gabriel de Foigny écrit *La Terre australe connue*[2] (1676) et imagine le peuple des Hermaphrodites qui, libéré du commerce libidinal, se prévaut d'une plus grande raison et d'une meilleure santé que celles des peuples européens auxquels il se réfère et dont il fait le portrait critique. Dans une perspective spiritualiste, Tiphaigne de la Roche met en scène, dans *Giphantie*[3] (1760), la rencontre d'une communauté théosophique d'êtres immatériels et propose ainsi l'évacuation du corps. Il « érige le dispositif utopique dual sur le contraste ésotérique entre matière et esprit[4] ». La romancière féministe Mary Bradley Lane 'débarrasse' l'humanité du genre masculin et décrit, dans *Mizora*[5] (1890), une population souterraine plus évoluée, plus intelligente et raffinée que celle de la surface. L'absence du masculin ayant optimisé le potentiel de l'espèce, la solution du problème semble bien trouvée. Ces trois exemples de franchissements de la condition humaine relèvent, bien entendu, de la pure imagination littéraire dans l'esprit des auteurs et de leurs contemporains. Ils partagent les objectifs communs de la remise en cause de sociétés, d'ordre de valeurs et de politiques réels. Cela dit, une lecture actualisée de ces textes, à la lumière du contexte technoscientifique présent, ouvre un nouvel espace herméneutique, intégrant

[1] Braga, Corin, *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 250.

[2] Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue : c'est-à-dire la description de ce pays inconnu jusqu'ici de ses mœurs et de ses coutumes*, Société des textes français modernes, Paris, 1990 (1676), p. 267.

[3] Charles François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, Points, Paris, 2022 (1760), p. 264.

[4] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit.*, p. 252.

[5] Mary E. Bradley Lane, *Mizora*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1999 (1890), p. 143.

nécessairement les aspirations et les espoirs concrets de réalisations portés notamment par les courants et utopies transhumanistes.

Dans ses développements fictionnels, le transhumanisme entretient toutefois un rapport à la réalité radicalement différent de celui des œuvres précitées. L'évolution de l'humain n'est plus seulement imaginée à des fins comparatives, critiques et pédagogiques. Elle est désormais annoncée. Et les voies évolutives exposées sont scientifiquement soutenues. Le rejet de l'espèce humaine acquiert, chez les transhumanistes, un caractère impératif, dès lors qu'existent, au niveau épistémologique, les possibilités techniques de son remplacement. Un raisonnement semblable à celui suggéré par la loi de Gabor[6] qui ne ferait exception, dans ce cas, à l'intégrité du corps humain. Cette posture heuristique et spéculative bénéficie, ces dernières décennies, d'une série de révolutions scientifiques qui deviennent, dans son discours et le *storytelling* qu'il construit, une considérable force de légitimation : avancées dans la maîtrise du séquençage de l'ADN, dans les puces cérébrales, dans les prothèses substitutives et augmentatives ou encore dans l'intelligence artificielle[7].

La fulgurance des changements opérés via la technoscience ne se limite plus, de nos jours, à l'environnement sensoriel de l'humain, à la facilitation de ses actions sur ce qui l'entoure, à apporter davantage de confort, cela le remodèle désormais de l'intérieur, agissant directement sur son corps, développant en lui des capacités non-anthropologiques, de nouveaux sens et, subséquemment, un être-au-monde inédit[8]. Cette dimension dite non-anthropologique – ou post-anthropologique pour reprendre l'expression d'Amaury Dehoux[9] – interpelle le scientifique et l'écrivain qui tâchent d'en déterminer les contours, les formes et les tendances, d'en percevoir les risques et les intérêts par le biais, respectivement, de la discipline, de la méthode et de la fiction.

Les auteurs transhumanistes, à l'instar des utopistes d'antan, envisagent des configurations variées et parfois contradictoires dans l'incarnation du progrès, correspondant aux idéaux divergents impliqués par la pluralité des transhumanismes. Ils

[6] Loi selon laquelle tout ce qui est techniquement possible sera nécessairement réalisé.

[7] À propos de cette distinction voir Goffette, Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Vrin, Paris, 2008, p. 302.

[8] Dans le sens d'un discours savant sur le posthumain. Le terme est employé par Amaury Dehoux : Dehoux, *Le Roman du posthumain*, Honoré Champion, Paris, 2020, p. 362.

[9] Voir : Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit*., p. 46.

s'accordent cependant tous dans leur improbation de la condition humaine ainsi que sur la nécessité du passage émancipateur de l'humain vers le posthumain. Par conséquent, c'est bien dans la figure du posthumain que sont canalisées les énergies prosélytes qui la pétrissent et qui lui donnent les visages qui leur siéent.

La littérature contemporaine se saisit, à son tour, de cette figure – et de ses nuances –, lui donnant corps, l'expérimentant et la décomposant sur l'étendue poétique de la fiction. À mesure que l'humain s'éloigne, dans la réalité, de ses modèles conventionnels, le posthumain nous apparait plus familier et moins science-fictionnel. Ses motifs se chargent, en littérature, d'une gravité nouvelle et sont, à présent, tributaires d'enjeux perçus comme éminemment actuels. L'imaginaire transhumaniste connait, de fait, un engouement plus marqué et se trouve être de plus en plus récurrent dans le travail des écrivains. Il en résulte, depuis quelques années, un important corpus qui demeure insuffisamment exploré. Le posthumain, en tant qu'élément catalyseur, n'y apparait pas seulement par sa fonction de personnage, il constitue également un thème, un discours, une esthétique, une chronologie, un espace d'expérimentation voire un cadre structurant. Ce que nous appellerons, tout au long de notre thèse, 'la littérature du posthumain' introduit, en ce sens, un champ narratif et de réflexion singulier, requérant, dans l'optique d'un approfondissement fécond, une conception théorique appropriée qui manque jusque-là à l'actualisation savante des textes en question. L'élaboration d'une théorie littéraire du posthumain revêt, en cette première moitié du vingt-et-unième siècle, un intérêt majeur relatif à sa gnoséologie et à sa pédagogisation.

Nous souscrivons, dans cet esprit, au postulat affirmant que vivre et penser tout phénomène – et la posthumanité en l'occurrence – via le prisme fictionnel contribue à cultiver une lucidité de l'affect ainsi qu'une intelligence individuelle et collective face aux complexités des expériences (d'ordre psychologique, philosophique, social ou encore politique) que nous traversons[10].

Sur la toile de ce panorama, nous entreprendrons d'examiner le posthumain dans sa variété, ses récits et ses rhétoriques, au sein de la littérature francophone de l'extrême

[10] Voir à ce propos : Jouve Vincent, « Les émotions de la fiction », Godeau, Florence, et Sylvie Humbert-Mougin (dir). *Vivre comme on lit : Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 301-314. Web. http://books.openedition.org/pufr/9912.

contemporain. Nous adopterons, à cette fin, une démarche plurielle[11] qui combine les perspectives textuelle, lecturale et institutionnelle. Nous aurons ainsi recours à des concepts variés qui relèvent de plusieurs approches : contextuelle, narratologique, rhétorique, thématique, philologique, générique et de la réception. La pluralité des approches et des points de vue vise à établir un jeu de va-et-vient non seulement entre l'institution, l'auteur, le texte et le lecteur, mais aussi entre l'histoire, l'idéologie et la littérature. Notre ambition est, ici, de présenter une idée morphologique de la littérature du posthumain tout en conjurant la tentation solipsiste d'un renfermement sur soi. Notre corpus réunit une bibliographie primaire (corpus principal) et une bibliographie secondaire (corpus secondaire). Notre corpus principal se compose, pour l'essentiel, d'œuvres francophones publiées entre 2018 et 2023 : *Species Technica*[12] (2002) de Gilbert Hottois – qui a un statut spécial de texte précurseur[13] –, *Une vie sans fin*[14] (2018) de Frédéric Beigbeder, *Risque zéro*[15] (2019) d'Olga Lossky, *Les furtifs*[16] (2019) d'Alain Damasio, *Le lièvre d'Amérique*[17] (2020) de Mireille Gagné, *La fabrique des souvenirs*[18] (2021) de Clélia Renucci et *Le crépuscule des licornes*[19] (2023) de Julie Girard. Au-delà des dispositions pratiques liées à l'existence des objets qui nous concernent et à la disponibilité des textes, nous avons opéré une coupe de cinq ans en vue d'appliquer une analyse synchronique qui permette, dans un cadre homogène et un climat d'opinion[20] spécifique, de déceler une hégémonie centrale et des marges dissidentes[21]. Le

[11] Nous entendons 'démarche plurielle' dans un sens générique qui implique l'hétérogénéité des outils théoriques investis et des perspectives adoptées.

[12] Hottois, Gilbert, *Species Technica, Suivi d'un dialogue philosophique autour de Species Technica*, Vrin, Paris, 2002, p. 349.

[13] En ce sens qu'il présente de nombreux traits caractéristiques de ce que nous appelons la littérature du posthumain et qu'il s'éloigne des codes de la science-fiction.

[14] Beigbeder, Frédéric, *Une vie sans fin*, Le Livre de Poche, Paris, 2020 (2018), p. 351

[15] Lossky, Olga, *Risque zéro*, Denoël, Paris, 2019, p. 332

[16] Damasio, Alain, *Les furtifs*, Folio SF, Paris, 2021 (2019), p. 933.

[17] Gagné, Mireille, *Le lièvre d'Amérique*, Le Livre de Poche, Paris, 2020, p. 122.

[18] Renucci, Clélia, *La fabrique des souvenirs*, Albin Michel, Paris, 2021, p. 310.

[19] Girard, Julie, *Le crépuscule des licornes*, Gallimard, Paris, 2023, p. 285.

[20] Opinion publique qui émerge et domine. Voir : Noelle-Neumann, « The Spiral of silence : a theory of public opinion », *Journal of Communication*, n°24, 1974, pp. 43-54.

[21] Voir : Angenot, Marc, « Chapitre 8. Une gnoséologie romanesque », *1889. Un état du discours social*, 2021, [En ligne] : https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social/chapitre-8-une-gnoseologie-romanesque, consulté le 12/03/2022

renouvellement des idéologies dominantes et des attitudes intellectuelles qui en découlent doit, jusqu'à une certaine mesure, être pris en compte dans notre façon de scander les bibliographies thématiques approchées. Cela est d'autant plus significatif que le transhumanisme, qui n'était encore qu'un néologisme dans l'écrit de Julian Huxley en 1951[22], est devenu l'une des plus importantes philosophies de notre époque. Notre corpus secondaire est plus hétérogène. Il rassemble des textes d'époques multiples, d'horizons culturels variés et de langues différentes. Cette bibliographie secondaire servira essentiellement d'appui et d'extension à l'étude du corpus principal.

Notre thèse s'articule sur trois parties majeures qui elles-mêmes se découpent en trois chapitres chacune. Cette structure vise à apporter les éléments de réponse adéquats à notre questionnement sur les mutations littéraires liése à l'émergence des transhumanismes. Plusieurs interrogations découlent ainsi de notre réflexion. Dans quelles mesures les motifs transhumanistes sont-ils mis en fiction par les auteurs francophones contemporains ? Cette mise en fiction des motifs transhumanistes implique-t-elle l'émergence d'une nouvelle catégorie littéraire (la littérature du posthumain) ? Quels sont les contours morphologiques, le cas échéant, de cette littérature du posthumain ? Quels sont ses enseignements ?

Dans la première partie, nous nous intéresserons aux concepts et notions clés qui gravitent autour de la figure du posthumain. Nous reviendrons sur la diachronie des mots transhumanisme et posthumanisme. Les deux expressions sont souvent sujettes à confusion, autant dans leurs usages courants que dans leurs emplois au sein de l'espace académique et universitaire. Nous tacherons, en partant de ce constat, de comprendre les sources de cette confusion et d'illustrer notre propos en présentant le cas concret du colloque « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme[23] » dans lequel la diversité des acceptions est de nature à poser

[22] Huxley, Julian, « Knowledge, Morality, and Destiny », *Psychiatry*, n°14, vol.2, 1951, pp. 129-140. DOI : 10.1080/00332747.1951.11022818

[23] Maftei, Mara Magda ; Viart, Dominique, « La fiction posthumaniste – projections, représentations et critiques du transhumanisme », Université Paris-Nanterre, Paris, 2022. [En ligne] : https://www.parisnanterre.fr/actualite-de-la-recherche/litterature-colloque-la-fiction-posthumaniste-projections-representations-et-critiques-du-transhumanisme#:~:text=Ce%20colloque%20s'adresse%20aux,au%20Transhumanisme%20et%20au%20

problème. Nous aborderons également le sens du concept de posthumain dans le discours postmoderniste et dans le discours transhumaniste, soulignant les intersections et les séparations sémantiques des deux pensées. Nous nous pencherons, en ce qui concerne le posthumain transhumaniste, sur le bien-fondé de certaines associations, largement répandues, avec d'autres figures littéraires et, essentiellement, celle de la créature de *Frankenstein*. Cette révision permettra, ensuite, de proposer une autre filiation littéraire du posthumain en examinant, par une approche comparative, quatre occurrences de ce que nous considérons comme étant des formes embryonnaires de la figure en question. Dans le dernier volet de cette première partie, il s'agira de préciser, de redéfinir et d'intégrer des concepts littéraires qui seront autant d'outils théoriques utilisés dans l'analyse du corpus et le développement d'une approche générique et morphologique de la littérature du posthumain.

Dans la deuxième partie, le curseur sera justement placé sur les dimensions générique et morphologique de la catégorie littéraire du posthumain. Nous reviendrons, dans un premier temps, sur un phénomène de récusation du concept catégoriel de science-fiction de la part de plusieurs auteurs, inclus dans notre corpus, ayant intégré des motifs transhumanistes dans leurs œuvres. Cette étape initiale et descriptive sera suivie de l'analyse de deux entretiens semi-directifs, centrés sur la problématique catégorielle, que nous avons menés avec Olga Lossky, auteure de *Risque zéro* (2019), et Josselin Bordat, auteur de *Le_zéro_et_le_un.txt*[24] et *2069*[25] (2019 ; 2020). Nous observerons, pour cette première prospection, un principe intentionnaliste[26] critique, qui prête une oreille attentive aux propos de l'auteur sans rompre avec la rigueur critique requise. Ensuite, nous ferons un tour d'horizon de la théorie littéraire belge et francophone traitant de la figure posthumaine, à partir des travaux de Gilbert Hottois, chercheur pionnier dans le champ de réflexion sur les transhumanismes, jusqu'aux travaux les plus récents de Corin Braga et de Mara Magda Maftei, en passant par les thèses de Carole Guesse et d'Amaury Dehoux. Le dernier chapitre de cette deuxième partie sera consacré à la théorisation des

Posthumanisme.&text=Retrouvez%20les%20replays%20des%204%20demi%2Djourn%C3%A9es., consulté le 11/05/2023.

[24] Bordat, Josselin, *2069*, Anne Carrière, Paris, 2020.

[25] Bordat, Josselin, *Le_zéro_et_le_un.txt*, Flammarion, Paris, 2019.

[26] Relatif à la position traditionnelle qui donne autorité à l'intention de l'auteur dans la lecture critique du texte littéraire.

caractéristiques morphologiques distinctives de la littérature du posthumain, proposée en tant que nouvelle catégorie littéraire. Ce développement s'appuiera, en parallèle, sur une large analyse du corpus.

Dans la troisième et dernière partie, l'intérêt sera porté sur la fonction gnoséologique de la littérature du posthumain, dans le sens des enseignements généraux et particuliers que sa lecture active peut apporter. En premier lieu, nous ferons l'inventaire des différentes figurations du posthumain dans les œuvres de notre corpus, en étudiant, dans chacune d'elles, la consistance, les traits spécifiques et les effets rhétoriques. La littérature francophone de l'extrême contemporain véhicule, en effet, une panoplie de représentations du posthumain qui correspondent à des choix esthétiques et discursifs particuliers. L'étude approfondie de la figure posthumaine passe inévitablement par le traitement de sa diversité. En deuxième lieu, nous nous appliquerons à une lecture analytique des enseignements éthiques, sociaux et politiques (essentiellement liés au capitalisme triomphant) des textes de notre corpus principal. Il ne s'agit pas de travailler sur la dimension didactique de la littérature du posthumain, entendue dans un sens purement référentiel et historique, mais d'examiner ce que les récits, à travers tous leurs éléments et les émotions qu'ils suscitent, donnent à vivre au lecteur comme expériences de pensée. Ces dernières sont d'autant plus importantes que leurs apports instructifs sont fondamentalement transdisciplinaires. Dans ce même esprit, nous sortirons, pour le dernier chapitre de notre thèse, de la sphère francophone afin d'exposer les résultats d'une enquête de terrain menée à Cyberjaya et qui porte sur *Ejen Ali* (2016), une série d'animation malaisienne très populaire en Asie du Sud-Est. (Bon technologique) L'objet de notre démarche, qui consiste en une observation de terrain et une enquête par questionnaire (Annexe 4), se résume à l'évaluation de l'influence de la figuration fictionnelle de l'homme augmenté sur les représentations et les opinions du public – ou des téléspectateurs en l'occurrence.

Partie 1. Concepts et notions

Par un travail de contextualisation, de rappel historique et d'étude sémantique et définitionnelle, nous souhaitons, dans cette première partie de notre thèse, ouvrir l'espace d'une construction théorique équilibrée et qui prend en considération la présence du posthumain dans la littérature contemporaine.

La présence de plusieurs posthumanismes développés dans des champs de réflexions très différents a vite créé de la confusion et généré des définitions contradictoires trop nombreuses. L'association de l'œuvre de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*[27] (1818), avec le transhumanisme dans une perspective généalogique est largement reprise dans les cercles universitaires et académiques. L'être composé par Frankenstein est même parfois traitée en tant qu'ancêtre du posthumain. Nous nous interrogerons justement ici sur le bien-fondé de ces rapprochements qui ressemblent davantage à des raccourcis. Nous aborderons cependant quatre textes littéraires qui, dans les siècles passés, présentaient déjà aux lecteurs des motifs complexes liés au thème de l'évolution et de l'augmentation de l'humain et qui ne sont pas sans rappeler les idéaux actuels des tendances transhumanistes. Il s'agira de revenir en l'occurrence sur : *La terre australe connue* (1676) de Gabriel de Foigny, *Giphantie* de Tiphaigne de la Roche (1760), *Mizora* de Mary Bradley Lane (1890), *Odd John*[28] de Olaf Stapledon (1935).

Dans les chapitres qui suivent nous reviendrons succinctement sur l'évolution diachronique des notions de transhumanisme et de posthumanisme, deux concepts souvent sources de confusion tant dans leur usage courant qu'au sein des sphères académiques. À partir de cette observation, nous nous attacherons à identifier les causes de cette ambiguïté et à les illustrer à travers le cas du colloque intitulé « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme[29] », où la pluralité des interprétations s'avère problématique. Nous analyserons par ailleurs la signification du posthumain dans les discours postmoderniste et transhumaniste, en

[27] Shelley, Mary, Frankenstein ou le Prométhée moderne, Corréard, Paris, 1821 (1818).

[28] Stapledon, Olaf, *Odd John: A Story between Jest and Earnest*, E. P. Dutton and Co., New York, 1935.

[29] Maftei, Mara Magda, « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme », Colloque international, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr, consulté le 14/02/2023.

soulignant à la fois les convergences et les divergences sémantiques entre ces deux approches. Concernant la figure du posthumain transhumaniste, nous interrogerons la pertinence de certaines associations répandues, notamment avec des figures littéraires telles que celle de la créature de Frankenstein. Cette analyse nous conduira ensuite à proposer une autre filiation littéraire du posthumain, à travers une approche comparative de quatre occurrences que nous considérons comme des prémices de cette figure. Enfin, dans la dernière partie de cette section, nous entreprendrons de préciser, redéfinir et intégrer des concepts littéraires qui serviront d'outils théoriques pour l'analyse du corpus et pour le développement d'une approche générique et morphologique de la littérature du posthumain.

Chapitre 1. Les transhumanismes et les posthumanismes : fusion et confusion

1. Transhumanisme

1.1. Morphologie du mot

1.2. Origine du terme

1.3. Acception, critiques et arguments

2. Transhumanismes

3. Posthumanisme transhumaniste et posthumanisme postmoderniste : fusion et confusion

3.1. Morphologie du mot

3.2. Fusion et confusion

3.3. Quelques voies explicatives

Le posthumain traité dans cette thèse se rapporte à l'idée transhumaniste du dépassement de la condition humaine et de l'émergence d'une entité ou d'une espèce considérée comme supérieure à l'homo sapiens de par son potentiel d'action et son degré de liberté.

1. Transhumanisme

1.1. Morphologie du mot

Dans son sens le plus général, le préfixe issu du latin *trans* signifie un mouvement à travers et/ou au-delà. Le dictionnaire Larousse note : « Préfixe exprimant l'idée de changement, de traversée[30] ». Dans *Posthuman Glossary*[31], les chercheuses et spécialistes du posthumanisme Rosi Braidotti et Maria Hlavajova consacrent deux pages à l'entrée « *trans* ». Elles reviennent notamment sur le sens dont s'est chargé le préfixe au sein des *gender studies.* Le préfixe renvoie également, d'après elles, à la capacité vitale de la matière à devenir plus et autre qu'elle ne l'est déjà à travers des mouvements, des connexions, des degrés et des refigurations qui traversent les dispositions matérielles préexistantes[32]. Cette charge sémantique du *trans*, loin de se diluer dans l'imaginaire transhumaniste, se retrouve renforcée et accentuée par un nouveau champ des possibles dans lequel l'action sur la matière et le modelage du vivant deviennent quasiment infinis.

Les divers contextes dans lesquels le préfixe peut être introduit le rend d'autant plus difficile à traduire dans d'autres langues. En arabe, le préfixe *trans* renvoie, selon le contexte, à عبر (à travers), (méta/dérrière) ما وراء.

« Humanisme » – pour lequel il n'est pas nécessaire de distinguer et d'analyser séparément les deux composants (humain et *isme*) –, placé en radical et suffixe du terme, associe explicitement le transhumanisme aux Lumières, à la valorisation de l'humain, de la science ainsi qu'à la promotion du progrès. Au-delà de – ou par-delà – l'humanisme, le sens morphologique de « transhumanisme » s'entend dans une idée d'exacerbation voire de rupture vis-à-vis de fondements philosophiques passés. Notons que, pour exprimer avec davantage de clarté l'idée de rupture, c'est souvent le préfixe latin *post* qui est privilégié. Nous aborderons le posthumanisme dans les titres suivants.

---

[30] « Trans », Dictionnaire Larousse, 2024 : www.larousse.fr.

[31] Braidotti, Rosi ; Hlavajova, Maria, *Posthuman Glossary*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

[32] *Ibid*., p. 433.

1.2. Origine du terme

À travers leur article « The History of ‘Transhumanism’ », Peter Harrison et Joseph Wolyniak proposent une synthèse historique du mot ‘*transhumanism*’. Ils reviennent sur l’apparition du mot au moyen-âge, sur son lien avec les discours religieux de Saint Paul, sur ce qu’ils considèrent comme étant sa première mention moderne avec W.D. Lightall en 1940 et sur son emploi par Julian Huxley en 1951[33].

Dans l’article « Les origines du terme 'transhumanisme' », paru en 2017, les historiens français Olivier Dard et Alexandre Moatti, en reprenant l’essentiel de l’article de Peter Harrison et Joseph Wolyniak, retracent, eux aussi, l'évolution du terme ‘transhumanisme’ depuis ses premières occurrences[34]. Ils retrouvent cependant une première occurrence moderne plus ancienne que celle évoquée par Peter Harrison et Joseph Wolyniak puisqu’ils constatent l’apparition du mot chez l’ingénieur français Jean Coutrot, dans les années 1930[35]. Remontant jusqu'au XIVe siècle, avec la publication de la *Divine Comédie* (~1307) de Dante, les chercheurs voient, dans le mot ‘*trasumanar’* qui apparaît chez le poète, un ancêtre de forme verbale du transhumanisme qui correspondrait aujourd’hui à ‘transhumaniser’ (transcender l'humanité). Le chercheur en littérature classique Giovanni Lombardo souligne l’idée d’une recherche de condition divine, héritée des motifs mythologiques :

Dante introduit quelques comparaisons dérivées justement du répertoire mythologique des métamorphoses. Au début du Paradis, il nous explique la valeur du **trasumanar** (du surpassement de la condition humaine pour atteindre une condition divine) par le mythe du pêcheur Glaucos :

> **Trasumanar** significar per verba
> non si poria ; pero l’essemplo basti

[33] Harrison, Peter ; Wolyniak, Joseph, « The History of ‘Transhumanism », *Notes and Queries*, vol. 62, n°3, 2015, pp. 465–467. [En ligne] https://doi.org/10.1093/notesj/gjv080.

[34] Dard, Olivier ; Moatti, Alexandre, « Aux origines du mot ’transhumanisme’ ». *Futuribles*, 2016, p. 10. halshs-01618448

[35] Dard, Olivier ; Moatti, Alexandre, « Aux origines du mot ’transhumanisme’ ». *art. cit.*, p. 6.

a cui esperienza grazia serba[36]. [La Divina commedia, I, vv. 70-73][37].

Peter Harrison et Joseph Wolyniak relève l'emploi du mot '*transhuman*' dans une traduction de la *Divine Comédie* proposée par William Henry Carey en 1814. Mais les deux chercheurs, tout en soulignant le fait que '*trasumanar*' constitue bien un nouveau verbe italien pour l'époque, rejoignent l'interprétation de Giovanni Lombardo et insistent sur l'idée de 'déification' dont est tributaire le néologisme italien[38].

En 1940, l'écrivain et philosophe canadien William Douw Lighthall utilise le terme '*transhumanism'* dans un contexte rappelant celui du '*trasumanar'*, en ce sens qu'il est encore chargé d'une connotation religieuse. Dans son texte intitulé *The Law of Cosmic Evolutionary Adaptation : An Interpretation of Recent Thought*, Lighthall aborde principalement ce qu'il nomme « le transhumanisme de Paul », en s'appuyant sur des références bibliques tout au long de son argumentation :

[Lighthall] développe une philosophie métaphysique progressiste similaire, à certains égards, aux réflexions de Julian Huxley et Teilhard de Chardin en ce qu'il cherche à faire converger l'évolution cosmique, organique et culturelle[39].

Précisons que Lightall s'inscrit pleinement dans perspective biblique et conçoit en ce sens ce qu'il appelle le transhumanisme de Paul.

En 1949, Pierre Teilhard de Chardin, philosophe jésuite et théologien développe, à son tour, une idée du transhumanisme, expression qu'il préfère plus tard remplacer par 'ultrahumanisme', la nuance qu'implique le préfixe *trans* lui semblant inappropriée à sa réflexion. S'inspirant de la pensée chrétienne, Teilhard de Chardin envisage l'évolution sous l'angle de la spiritualisation de la matière et de l'expansion de l'esprit. Il pense le progrès humain par le lien étroit qui unit, selon lui, esprit et matière : c'est là que se trouve le point de départ phylogénétique et qui se dirige, dans sa réflexion, vers la noosphère et le point Oméga.

[36] [Traduction. J. Risset] Outrepasser l'humain ne se peut signifier par des mots ; que l'exemple suffise à ceux à qui grâce réserve l'expérience.

[37] Lombardo, Giovanni, « La métamorphose dans la Divine Comédie de Dante », Métamorphose*(s) : XIIIe Entretiens de la Garennes Le mot* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

[38] Harrison, Peter ; Wolyniak, Joseph, « The History of 'Transhumanism », *art. cit.*, pp. 465–467.

[39] *Ibid*., pp. 465-467 [Notre traduction].

Julian Huxley est généralement considéré comme celui qui attribue au terme ‘transhumanisme’ le sens qu'il revêt actuellement, bien que les sources divergent quant aux premières occurrences du mot. Quelques auteurs mentionnent par erreur les années 1920. Huxley n’emploiera véritablement l’expression qu’en 1951. Cette erreur est, par ailleurs, rectifiée par Peter Harrison et Joseph Wolyniak :

> La plupart des autorités, y compris l’OED, font remonter la première utilisation du terme transhumanisme à un essai de Huxley datant de 1957. Une minorité, dont des figures de proue du mouvement transhumaniste ont avancé la date antérieure de 1927, date de la publication de l’essai de Huxley Evolutionary Humanism. Cependant les deux dates sont erronées. Huxley a utilisé le terme pour la première fois, autant que nous puissions le savoir, dans sa conférence en deux parties « Knowledge, Morality and Destiny ». Il s’agissait de la troisième série de conférences commémoratives de William Alanson White prononcées à Washington DC, les 19 et 20 avril 1951 et publiées la même année dans la revue Psychiatry40.

Quoique l'année 1951 soit désormais largement citée dans les nouvelles publications, la référence complète de l'occurrence écrite est rarement donnée. La page et le paragraphe contenant le mot ne sont généralement pas précisés. Cela est d’autant plus important que le nom de Julian Huxley est, depuis longtemps, systématiquement cité dès que la diachronie du transhumanisme est traitée. Ainsi, il est, de notre point de vue, nécessaire de resituer l’apparition de cette première occurrence dans son contexte discursif. Le terme est mentionné dans l'article « Knowledge, Morality, and Destiny » (1951) à la page 139 de la revue *Psychiatry* » :

> Such a broad philosophy might perhaps best be called, not Humanism, because that has certain unsatisfactory connotations, but Transhumanism. It is the idea of humanity attempting to overcome its limitations and to arrive at fuller fruition; it is the realization that both individual and social development are processes of selftransformation41.
>
> (Une si vaste philosophie se nommerait mieux, non pas humanisme, parce que cela a certaines connotations insatisfaisantes, mais transhumanisme. C'est l'idée de l'humanité essayant de surmonter ses limites et d'arriver à un plein accomplissement ; c'est la prise de conscience que le développement individuel et social sont des processus d'auto-transformation. [Notre traduction])

L'idée de l'humanisme évolutionnaire, telle que conçue par Julian Huxley, acquiert une signification plus radicale avec le transhumanisme. Le paragraphe cité ci-dessus

[40] *Ibid*., pp. 465-466 [Notre traduction].

[41] Huxley, *op. cit*., p. 139.

associe le transhumanisme à l'idée d'auto-transformation dont il devient tributaire. Le transhumanisme, chez Julian Huxley, vise à rediriger l'évolution humaine par le biais des avancées technoscientifiques. Notons que cette vision est, de nos jours, un point de convergence pour l'ensemble des branches du transhumanisme.

1.3. Acception, critiques et arguments

Nous ne reviendrons pas, ici, en détail sur l'histoire de la notion. Un nombre conséquent de travaux traitant de l'histoire du transhumanisme ont déjà été suffisamment exhaustifs[42]. Il est essentiel, dans ce cadre, de retenir que ce qui traverse l'ensemble des tendances transhumanistes contemporaines est bien l'idée que la science – les sciences – , est une clé pour la libération de l'espèce humaine des tares[43] de sa condition. La science peut elle-même prendre en charge l'évolution de l'humain – prenant de vitesse l'évolution naturelle – et mener ce dernier à la posthumanité. D'après les transhumanistes, l'humain est un être imparfait, par définition, qui ne doit plus se suffire ni d'une posture religieuse nourrie par la promesse d'une vie éternelle et paradisiaque *post mortem* ni de celle philosophique – consolatrice – qui ferait de la mort – idée essentielle ici – une aubaine pour les sociétés humaines. Nick Bostrom résume ces deux postures dans *La fable du Dragon-tyran* :

> Certains cherchèrent à conforter spirituellement ceux qui étaient effrayés [par la mort] (ce qui incluait presque chaque personne même si beaucoup le niaient en public) en promettant la vie après la mort, une vie libérée du dragon-fléau. D'autres affirmaient que [la mort] avait sa place dans l'ordre naturel […]. Ils disaient que c'était un sens profond de l'être humain que de [mourir]. D'autres enfin considéraient que [la mort] était utile à l'espèce humaine parce que la population était maintenue à un niveau moins élevé[44].

Les plus importantes critiques du transhumanisme se concentrent principalement autour de six sujets : l'impossibilité des objectifs visés, le désamour envers l'espèce

[42] Voir la thèse de Achouche, Mehdi, *L'utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010 : transhumanisme, posthumanité et le rêve de « l'hommemachine »*, Université de Grenoble, 2011.

[43] Il est nécessaire de préciser que, pour la majorité des transhumanistes, un humain bien portant et en excellente santé demeure souffrant, handicapé par les tares de la condition humaine : sénescence, fatigue, intelligence limitée, mémoire limitée, mortalité etc.

[44] Bostrom, Nick, « The Fable of Dragon-Tyrant », *Journal of Medical Ethics*, vol. 31, n° 5, 2005, pp. 273-277. http://dx.doi.org/10.1136/jme.2004.009035.

humaine, la mécanisation du vivant, l'extinction de l'humain (et/ou de l'essence de l'humain, de la nature humaine), l'accroissement des inégalités, la mise en danger des sociétés libérales. Paradoxalement, certains discours peuvent, à la fois, mettre en avant l'argument de l'impossibilité de la réalisation des fantasmes transhumanistes et s'inquiéter de l'extinction de l'espèce humaine face aux projets posthumanistes.

Cela rejoint l'idée que l'objectif principal de toute œuvre humaine est de d'atteindre l'immortalité (religion, philosophie, technoscience).

Parmi les intellectuels les plus hostiles au transhumanisme, il convient de citer le chercheur américain en sciences politiques Francis Fukuyama. Adepte du bioconservatisme, Francis Fukuyama est allé jusqu'à qualifier le transhumanisme d'« idée la plus dangereuse du monde[45] ». D'après le politologue américain, la nature humaine est la garantie de la préservation de l'ordre politique et du succès de la démocratie libérale. Le projet transhumaniste visant à « améliorer » l'humain mettrait en péril l'avenir des sociétés libérales. Pour y faire face, Fukuyama préconise le contrôle rigoureux de la biotechnologie : cette perspective, en dépit de ses limites, est devenue centrale au sein des cercles bioconservateurs.

La pensée transhumaniste est véhiculée par un large corpus de textes génériquement hétérogènes qui partagent l'expression d'un désir de libération de l'être humain de sa condition corporelle (faiblesse, maladie, senescence), morale et intellectuelle (mémoire limitée, apprentissage lent, ensemble des traits de caractère et des sentiments considérés comme vices moraux). Si pour leurs partisans, les tendances transhumanistes souhaitent essentiellement élargir – via l'argumentation scientifique ou philosophique, sensibilisation et la propagande – les valeurs conventionnelles aux avancées technoscientifiques actuelles et à évacuer les contraintes liées à notre condition, pour bon nombre de critiques cela se résumerait simplement à déclencher une pseudomorphose[46], où la posthumanité prendrait la place de l'humanité tout en préservant son aspect externe.

[45] Francis Fukuyama, « Transhumanism », *Foreign Policy*, n°144, 2004, pp. 42-43.

[46] « État d'un minéral qui a changé de composition chimique sans changer de structure ». Aussi entendu dans le sens de la modification de la nature humaine.

Dans leur étude « Rhétoriques des discours transhumanistes[47] » (2021), les deux chercheuses canadiennes Emmanuelle Caccamo et Maude Bonenfant relèvent de l'analyse d'un corpus rassemblant vingt-neuf textes d'auteurs transhumanistes, parus de 2001 à 2016, les différents axes d'argumentation ainsi que les *topoï* majeurs des transhumanismes dits occidentaux[48]. Emmanuelle Caccamo et Maude Bonenfant distinguent quatre *topoï* fondamentaux autour desquels le discours transhumaniste se développe. Il s'agit du progrès, de la nature humaine, de la liberté et du devoir moral et citoyen. Le progrès est spécifiquement conçu dans un sens technoscientifique : le progrès transhumaniste est un progrès de la science et par la science. Ensuite, la question de la nature humaine fait l'objet d'un traitement réquisitorial. Les transhumanistes l'abordent sous l'angle de sa perfectibilité et de ses voies évolutives (possibilités phylogénétiques). D'après nos deux chercheuses :

> Le contexte social, culturel, politique et économique semble entièrement évacué par la promotion d'un solutionnisme technique qui fait fi des droits humains et qui renvoie à un réel système de castes, non plus basé sur une pureté religieuse, mais sur une pureté de l'espèce qui n'est pas étrangère à l'eugénisme[49].

De même, le *topos* de la liberté ne se figure, dans la réflexion transhumaniste, qu'à travers le prisme pessimiste de la finitude humaine : finitude physique de notre enveloppe corporelle, condamnation à un espace et une longévité très limités. Le quatrième axe concerne le devoir moral et citoyen qui nous renvoie dans ces textes aux préoccupations éthiques et politiques qui peuvent changer du tout au tout selon la tendance transhumaniste qui nous intéresse : les unes semblent soucieuses des enjeux égalitaires et de justice sociale tandis que les autres s'attardent davantage sur la question des libertés individuelles.

[47] Caccamo, E., Bonenfant, M., « Rhétorique des discours transhumanistes : arguments et fondements discursifs », *Communication & langages*, Presses Universitaires de France, vol. 4, n° 210, 2021, pp. 5 - 31.

[48] Caccamo ; Bonenfant, « Rhétorique des discours transhumanistes : arguments et fondements discursifs », *op. cit.*, pp. 5 -31.

[49] *Ibid*., p. 12.

2. Transhumanismes

Bien que ces idées représentent, en effet, des leitmotivs transhumanistes communs, les chercheuses Emmanuelle Caccamo et Maude Bonenfant admettent cependant le caractère hétérogène des branches transhumanistes : « chaque groupe interprète le transhumanisme en fonction de son environnement socioculturel, selon des valeurs propres, son rapport au corps, à autrui et au monde[50] ». Il est également important, de notre point de vue, d'apprécier les divergences significatives dans les perspectives politiques des auteurs transhumanistes :

> De Maxe More à Allan Buchanan en passant par James Hughes et Ronald Bailey, la perspective politique de l'idéologie est tantôt anarchocapitaliste, tantôt sociale ou encore libertarienne. D'un transhumanisme à l'autre, nous passons ainsi de l'idée d'Etat providence (avec Allan Buchanan et James Hughes) à celle de l'Etat minimal (avec les premiers textes de Maxe More)[51].

La communication transhumaniste adopte, depuis au moins deux décennies, des formes d'expression variées qui ne se retreignent plus à la dimension intellectuelle de l'exposé scientifique de données et d'éléments rationnels (jugés cohérents ou incohérents), à l'argumentation critique, ni à l'étalage publicitaire d'avantages et de bénéfices pour leur « clients ». Les transhumanismes, portés par leurs idéologues et entreprises, construisent et déploient une forme communicationnelle narrative, un *storytelling* comme autre acte locutoire public : cette démarche s'oriente moins vers une recherche de l'approbation intellectuelle des personnes que vers la stimulation de leur adhésion affective. Cette dernière est censée favoriser l'acceptation d'une conception perçue jusque-là comme immorale dans sa représentation de la condition et de la nature humaines.

3. Posthumanisme transhumaniste et posthumanisme postmoderniste : fusion et confusion

Afin de mettre en lumière, dans un premier temps, la situation-problème visée, nous l'illustrerons par l'étude d'un colloque international récent (15 et 16 juin 2021),

[50] *Ibid*., p. 12.

[51] Alloun, Mohamed-Sami, « Le conte transhumaniste de Nick Bostrom : du débat idéologique de la communication argumentative à la communication narrative », *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles*, n° 25, pp. 147-158, 2024.

organisé par l'Université Paris-Nanterre et intitulé « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme [52] ». L'intérêt sera principalement porté sur les divergences notables exprimées par les intervenants à travers leurs lectures du posthumanisme. Le choix d'une telle illustration est motivé par la particularité même du colloque (en tant que format). À la différence des multiples textes publiés en aparté et qui échappent souvent à l'étude comparative par l'inadéquation des contextes et perspectives, le colloque a l'avantage de réunir dans un même temps, un même espace physique et un même cadre de réflexion –précisé avec clarté dans l'appel à contribution – un corpus hétérogène qu'il est, dès lors, plus aisé de placer dans une même analyse. Nous reviendrons, ensuite, sur l'évolution de deux différents posthumanismes – comme indiqué dans le titre : le posthumanisme issu du postmodernisme et le posthumanisme impliqué dans le transhumanisme —, sur leur porosité et les ouvrages qui, à notre sens, ont pu contribuer, de manière directe ou indirecte, à leur amalgame voire à leur fusion. Sans se livrer à une rétrospective historique, ce sous-titre a pour objectif de souligner quelques développements (écarts) majeurs. Enfin, nous nous interrogerons sur la probable émergence d'un sens hyperonymique couvert par le terme « posthumain », fruit d'une homogénéisation progressive (abusive ?) des deux posthumanismes.

3.1. Morphologie du mot

Le préfixe latin *post* est relatif à l'idée de postérité dans un cadre temporel ou spatial. Posthumanisme signifierait, le cas échéant, ce qui apparait après l'humanisme, dans une logique de suite, d'évolution voire d'exacerbation. En arabe cela correspond à ما بعد que l'on retrouve par ailleurs dans « postmodernisme = ما بعد الحداثة ». Le préfixe *trans* cependant est relatif à l'idée de mouvement.

Toutefois, le préfixe *post* acquiert aussi, dans certains cas, le sens de rupture critique : le postmodernisme adopte une position critique vis-à-vis de la philosophie moderne, le poststructuralisme adopte une position critique vis-à-vis du structuralisme.

[52] Maftei, Mara Magda, « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme », Colloque international, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr

Quand *post* se charge de ce sens réquisitorial, le posthumanisme s'écarte aussitôt du transhumanisme – jusqu'à signifier, comme nous le verrons chez quelques auteurs, un discours critique du transhumanisme – sens que nous jugeons abusif.

3.2. Fusion et confusion

Dans les pages qui suivent, il s'agira d'entamer l'ouverture de pistes pour une méta-critique des débats et publications contemporains portant sur les posthumanismes. Il n'est pas question, ici, de tenter de nouvelles définitions — dont la somme est déjà considérable — ni de se prêter à un arbitrage qui nécessiterait les compétences, le recul et la légitimité qui nous manquent. Ce sous-titre n'a pas la prétention d'apporter de réponses finales : c'est un développement explicatif d'un phénomène de confusion considéré comme problématique.

Le colloque « La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme » a été organisé par Mara Magda Maftei, Professeur à l'Université d'Études Economiques de Bucarest, membre associée de l'Observatoire des écritures contemporaines de l'Université Paris Nanterre, en collaboration avec les professeurs Emmanuel Picavet (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Dominique Viart (Université Paris-Nanterre). L'appel à contribution du colloque[53] reprend les définitions du posthumanisme proposées par Mara Magda Maftei dans son article *La fiction posthumaniste - Michel Houellebecq* - :

> Forme critique de la pensée, le posthumanisme s'exprime diversement en philosophie, dans la littérature, les œuvres cinématographiques et autres formes d'art. Deux tendances apparaissent : le posthumanisme philosophique et culturel et le posthumanisme technoscientifique. Toutes deux partagent l'idée que l'homme est une construction en progression, que l'humain peut surmonter ses limites biologiques. Leur position envers les Lumières les sépare en revanche. Si le posthumanisme technoscientifique porte aux nues la Raison et le Progrès, le posthumanisme philosophique et culturel se constitue en critique du progrès et de ses conséquences néfastes sur l'humanité, que mettent en scène les œuvres littéraires et artistiques[54].

[53] La fiction posthumaniste : projections, représentations et critiques du transhumanisme (Paris Nanterre) : https://www.fabula.org/actualites/appel-communication-la-fiction-posthumaniste-projections-representations-et-critiques-du_96643.php

[54] Maftei, Mara Magda, « La fiction posthumaniste -Michel Houellebecq », *HAL*, 2020. [En ligne] halshs-02948086

Mara Magda Maftei reconnaît par conséquent deux posthumanismes : l'un favorable aux idées des Lumières et l'autre plutôt défavorable. Dans un article plus récent, elle explique ce qui est entendu à travers *fiction posthumaniste* qui figure dans le titre du colloque :

> La fiction posthumaniste est un nouveau sous-genre littéraire, apparu entre la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle. Cette fiction est la conséquence et la traduction littéraire d'un nouveau courant de pensée, d'une nouvelle idéologie, le transhumanisme, auquel la fiction réagit soit en le mettant en scène, soit, plus souvent, en le critiquant. […] Mais la fiction posthumaniste spécule surtout sur les possibles conséquences de la réalité que le transhumanisme dessine et promeut. Elle repose sur des données scientifiques avérées et sur leurs conséquences immédiates[55].

Entre la première et la deuxième citation, il est possible de constater un glissement de sens conséquent. S'il y a deux posthumanismes reconnus dans la première citation, l'expression *fiction posthumaniste* en engendre de fait un troisième : le posthumanisme qu'implique *fiction posthumaniste* ne place plus son curseur sur les Lumières mais sur le transhumanisme même. La critique des Lumières n'est pas nécessairement une critique du transhumanisme et vice-versa. La question de leur rapport est bien plus complexe[56]. Olivier Rey ira jusqu'à écrire dans un épilogue :

> L'accomplissement de l'être humain est d'abord un projet politique, qui vise à faire advenir une société nouvelle conforme aux prescriptions de l'entendement et propice au libre usage de celui-ci. À ce titre, le transhumanisme se distinguerait radicalement de l'humanisme des Lumières, voire en serait la négation[57].

L'humanisme des Lumières repose sur une vision politique et philosophique visant l'épanouissement humain dans une société rationnelle et éclairée. Pour Olivier Rey, le transhumanisme, en revanche, nierait cet idéal. Il s'éloignerait d'une idée d'accomplissement de nature politique au bénéfice d'une métamorphose radicale de l'être humain par le biais de la technoscience. Bien loin d'une continuation, le transhumanisme représente, aux yeux de l'auteur, une véritable rupture avec cet humanisme.

---

[55] Mara Magda Maftei, « Le personnage posthumaniste », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 23 | 2021, consulté le 03 mai 2022. URL : http://journals.openedition.org/fixxion/729 ; DOI : https://doi.org/10.4000/fixxion.729

[56] Des auteurs tels que Gilbert Hottois dans *Le transhumanisme est-il un humanisme ?* ou Olivier Rey dans *Leurre et malheur du transhumanisme* se sont interrogés sur la question.

[57] Olivier Rey, *Leurre et malheur du transhumanisme*, Desclée de Brouwer, Paris, 2020, p.110 [Epub].

Ainsi, nous retrouvons chez Mara Magda Maftei trois posthumanismes :

- Le posthumanisme favorable aux idées des Lumières
- Le posthumanisme défavorable aux idées des Lumières
- Le posthumanisme en tant que porteur d'un discours critique focalisé *surtout* sur le transhumanisme.

Durant le colloque, plusieurs intervenants ont également proposé des définitions du posthumanisme. Nous en relevons ici quelques-unes, retranscrites directement des sessions enregistrées et disponibles en libre accès sur le site de l'Université Paris-Nanterre[58].

Dominique Viart, dans sa présentation d'ouverture, précise que « le programme que [Mara Magda Maftei] a mis en œuvre s'emploie à étudier la manière dont la littérature s'est saisie des questions portées par le transhumainisme[59] ».

La première conférence, intitulée « Transhumanisme cybernétique et transcendance », est celle de Jean-Gabriel Ganascia. Il y définit le posthumanisme comme étant : « le cas où naîtrait autre chose [après l'humain] comme la Superintelligence de Bostrom[60] ».

Jean-Gabriel Ganascia commente la projection transhumaniste qui imagine l'émergence d'un posthumain (comme forme d'intelligence supérieure ou étape de l'évolution de l'humain transhumanisé) – le posthumanisme correspondant simplement aux discours qui portent ces idées. Il est tout de même nécessaire de noter que malgré le nombre important d'auteurs évoquant un posthumanisme entendu dans la perspective de Nick Bostrom, ce dernier, d'après notre consultation de 38 publications dont il est l'auteur (parmi lesquelles ses quatre ouvrages principaux), n'a jamais écrit ce terme (*posthumanism*). Cela dit, Nick Bostrom ainsi que la plupart des auteurs transhumanistes

[58] Voir le site : www.parisnanterre.fr, consulté le 18/03/2024.

[59] Maftei, Mara Magda, Colloque La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr, consulté le 14/05/2022.

[60] Ganascia, « Transhumanisme cybernétique et transcendance », Colloque La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr.

emploient abondamment les mots *posthuman* et *posthumanity*. Dans le monde francophone, ce sens de *posthumanisme* se retrouve, par exemple, chez Michel Besnier[61] ou chez Luc Ferry :

> On distinguera de ce premier visage du transhumanisme l'inquiétant projet « cybernétique » d'une hybridation systématique homme/machine mobilisant la robotique et l'intelligence artificielle davantage encore que la biologie. C'est celui que propose Ray Kurzweil, le patron de l'Université de la Singularité financée par Google. Il me semble que, en toute rigueur, il faudrait réserver le terme de « posthumanisme » à ce courant-là, car il s'agit bien ici de créer une espèce nouvelle[62].

À la suite de Jean-Gabriel Ganascia, Jean Yves Goffi présente, à son tour, une conférence intitulée « Teilhard de Chardin, transhumaniste, totalitaire et incertain ? ». Il y introduit une définition différente et propose de formuler la distinction entre le transhumanisme et le posthumanisme comme suit : « Le posthumanisme est une posture de dépassement de l'humanisme, le transhumanisme est une posture de dépassement de l'humanité[63] ».

Nous retrouvons, avec Jean Yves Goffi, une distinction qui éloigne le posthumanisme d'une quelconque correspondance avec le transhumanisme. Le posthumanisme renvoie, dès lors, à un discours critique vis-à-vis de l'humanisme. En effet, chez Jean Yves Goffi, le discours posthumaniste critique l'idéal de l'humanisme des Lumières, le considérant inadéquat, placé face aux réalités sociales, matérielles, génétiques, physiques et de genre – dans une position qui n'est pas sans rappeler la perspective postmoderniste.

La dernière conférence de la matinée du 15 juin est celle de Jean-Paul Engélibert. Elle est intitulée « Satires posthumanistes : fabrique des corps ». Jean-Paul Engélibert dit :

> Si on appelle posthumanisme la critique des formes de vies aliénées à la numérisation de nos communications mais aussi du vivant […]. Les satires posthumanistes [sont des] fictions qui isolent, dans le monde d'aujourd'hui

[61] Besnier, J-M., *Demain les posthumains*, Hachettes littératures, Paris, 2009, p. 224.

[62] Ferry, L. (2016), *La révolution transhumaniste*, Plon, Paris, p. 45 [Epub].

[63] Jean Yves Goffi, « Teilhard de Chardin, transhumaniste, totalitaire et incertain ? », Colloque La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr.

> ou dans un futur proche, l'emprise de l'économie sur les corps via des dispositifs techniques divers[64].

C'est bien une nouvelle acception qui est suggérée. Le posthumanisme ne concerne plus la naissance d'un autre humain (augmenté) ou d'une intelligence supérieure. Il n'est pas non plus particulièrement mis en rapport avec les Lumières. Le posthumanisme de Jean Paul Engélibert se rapporte à la critique de la société de contrôle et de surveillance contemporaine et de ce qui en découle comme emprise sur les esprits mais surtout sur les corps.

En dernier exemple de définition donnée au cours du colloque, observons celle de Hélène Machinal donnée lors de sa conférence « Orphan Black : "A Case of Identity" figures du posthumain et identités plurielles ». Elle reprend la définition de Cary Wolfe qui définit le posthumanisme « comme un moment historique où il devient de plus en plus difficile d'ignorer le décentrement de l'humain qui découle de son imbrication dans des réseaux techniques, médicaux, informatiques et économiques[65] ». Cary Wolfe, dans *What is Posthumanism ?*, clarifie : « Mon sens du posthumanisme est à l'opposé du transhumanisme. […] Mon sens du posthumanisme est analogue à la représentation paradoxale du postmoderne par Jean François Lyotard[66] ».

Hélène Machinal introduit, avec Jean Paul Engélibert, un posthumanisme proche des questionnements postmodernistes et qui met en exergue, à travers sa portée sociopolitique, la nécessité du dépassement des oppositions binaires – du point de vue du genre par exemple. Un sens qui est aussi, d'après la référence qu'elle choisit (Cary Wolfe), en opposition avec le transhumanisme.

Dans un même colloque, dans une même journée, répondant au même appel à contribution, les intervenants ont lu dans le posthumanisme au moins quatre significations différentes :

---

[64] Engélibert, « Satires posthumanistes : fabrique des corps », Colloque La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr

[65] Machinal, « Orphan Black : 'A Case of Identity' figures du posthumain et identités plurielles », Colloque La fiction posthumaniste - projections, représentations et critiques du Transhumanisme, Université Paris-Nanterre, Paris, 2021, URL : www.parisnanterre.fr

[66] Wolfe, Cary, *What is Posthumanism ?*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2009, p. 212.

- Une projection transhumaniste
- Un dépassement de l'humanisme
- Une critique de la société de contrôle et de surveillance
- Une pensée sur le décentrement de l'humain

Cela n'est qu'un échantillon du nombre important de définitions comprenant des divergences marquées à propos de *posthumanisme*. Nous atteignons notre point d'achoppement : comment, en l'espace de cinquante ans — depuis ce qui est considéré comme sa première occurrence (1977) —, *posthumanisme* a pu connaître une telle fragmentation polysémique ?

3.3. Quelques voies explicatives

3.3.1. Dans l'abîme du temps (The Shadow Out of Time) :

Howard Phillips Lovecraft publie *The Shadow Out of Time* (1936) et imagine, à la fois, le dépassement et le remplacement de l'humain par une espèce plus forte : « Je frémissais des mystères que le passé peut receler, et tremblais des menaces que peut apporter l'avenir. Ce que suggéraient les propos des entités posthumaines sur le sort de l'humanité produisit sur moi un tel effet que je préfère ne pas le rapporter ici[67] ».

C'est sous la forme du coléoptère que, nommément, le posthumain est, pour la première fois, décrit aux lecteurs. C'est une espèce qui émerge postérieurement à l'espèce humaine. Elle prend sa place et occupe le statut de la nouvelle espèce dominante sur Terre. Lovecraft use dans cette même logique du mot 'préhumain' quand il décrit une espèce antérieure et semblablement inférieure à l'homo sapiens. Le dépassement de l'humain se fait sur deux plans : la robustesse et la puissance » :

> […] trois sectateurs hyperboréens de Tsathoggua, des préhumains couverts de fourrure ; un des très abominables Tcho-Tchos ; deux des arachnides acclimatés du dernier âge de la terre ; cinq des robustes espèces de coléoptères, successeurs immédiats de l'humanité, à qui ceux de la Grand-Race transféreraient un jour en masse leurs esprits les plus évolués face à un péril extrême[68].

[67] Lovecraft Howard Phillips, *Dans l'abîme du temps*, Ebooks libres et gratuits, Paris, 2006 (1936), p. 56.

[68] Lovecraft, *Dans l'abîme du temps*, *op. cit.*, p. 34

Remarquons que l'humain demeure le repère temporel à partir duquel une panoplie d'autres espèces est décrite. Ce qui est entendu à travers l'idée de 'successeur de l'humanité' concerne bien entendu l'occupation du même statut hiérarchique ou d'un statut supérieur à celui de l'humain. La succession ne se limite évidemment pas à une simple temporalité puisque de nombreuses autres espèces continuent d'exister ou apparaissent après la disparition de l'homme sans pour autant être qualifiées de successeurs : « Après l'homme, viendrait la puissante civilisation des coléoptères, dont l'élite de la Grand-Race s'approprierait les corps quand un sort monstrueux frapperait le monde ancien[69] ». Une dimension de refuge est également introduite : « On savait en effet qu'elles seraient toutes mortes à l'époque de la race posthumaine des coléoptères dont les esprits en fuite seraient les locataires[70] ».

Les coléoptères posthumains succèdent à l'homme et bâtissent une civilisation qualifiée de puissante. Il convient de noter que la puissance d'une civilisation n'a pas grand-chose à voir avec une simple robustesse animale. Cela suppose l'existence de nombreux éléments dont : une intelligence collective de haut niveau voire d'une domination intellectuelle, une capacité à durer dans l'espace-temps et dans la prospérité, un territoire conséquent, une organisation politique, des avancées technologiques, des valeurs communes, des codes complexes, un imaginaire poussé et une importante influence culturelle.

De plus, la civilisation posthumaine imaginée par Lovecraft est attractive et devient le refuge des esprits de la Grand-Race[71].

3.3.2. Ihab Habib Hassan :

C'est dans les textes postmodernes qu'apparaît pour la première fois, comme il est largement admis, le mot *posthumanism*. C'est plus précisément dans les publications du théoricien de la littérature Ihab Habib Hassan que l'on retrouve le plus tôt des occurrences de *posthumanism*, et *posthumanist*.

[69] *Ibid*., p. 35

[70] *Ibid*., p. 42

[71] *Ibid.*, p. 34

En 1977, Ihab Habib Hassan publie *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture ?*[72] Le néologisme traduit par ses premières occurrences un principe de non binarité qui réconcilie ce qui est relatif à l'*Imagination* et ce qui est relatif à la *Science*. « […] en ce qui concerne le posthumanisme lui-même, l'aspect le plus pertinent de la dialectique prométhéenne concerne l'Imagination et la Science, le Mythe et la Technologie, la Terre et le Ciel, deux domaines tendant vers un seul [73] ».

Il exprime aussi le constat de la qualité éminemment changeante de l'*humain* qui implique un discours critique sur la conscience. Chez Ihab Hassan, le posthumanisme est un développement sur la fin de l'humanisme. Dans ce même article, il faut signaler la présence du nom verbal *transhumanization* : « Or will the transhumanization of the human mean, as Arthur Clark suggests, our "childhood's end [74] ? » (Ou bien la transhumanisation de l'humain signifiera-t-elle, comme le suggère Arthur Clarke, la « fin de notre enfance » ? [Notre traduction]).

Ihab Hassan l'écrit après l'énumération de quelques inquiétudes, mises en garde et spéculations autour des effets potentiellement néfastes que les avancées scientifiques peuvent causer. En incorporant dans son texte une formule de Heidegger évoquant une « audace humaine peut-être supérieure à l'audace de la vie elle-même[75] », il relève l'alternative mise en scène dans le roman *Childhoods End* (*Les enfants d'Icare* en traduction française) d'Arthur Clark. Ce roman à grand succès met en récit la recherche d'un *Overmind* (vaste intelligence cosmique) menée par des extraterrestres (les *Overlords*). Les extraterrestres ont besoin de la participation des humains pour parvenir à leur fin. Ces derniers, bénéficiant du support des extraterrestres, sortent de leur état de *childhood* et développent des capacités telles que la clairvoyance et la télékinésie. Cette 'transhumanisation' pointe vers une fusion globale des esprits dans l'*Overmind* : « Si les conditions favorables sont réunies, les esprits peuvent fusionner, mettre leur contenu respectif en commun et garder le souvenir de cette expérience[76]».

[72] Ihab Habib Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *The Georgia Review* n°31, vol. 4, 1977, pp. 830-850.

[73] Ihab Habib Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *op. cit.*, pp. 830-850.

[74] *Ibid*., p. 839.

[75] *Ibid*., p. 840.

[76] Arthur Clarke, *Childhood's End*, Ballantine Books, Londres, 1953, p. 214.

Quelle que soit la façon dont Ihab Hassan entend *childhood's end*, la ressemblance de ce qui est imaginé dans le roman en question avec les idées de Noosphère et de point Oméga que l'on retrouve chez le philosophe jésuite Pierre Teilhard de Chardin est frappante :

> La Noosphère, et plus généralement le Monde, représentent un ensemble, non pas seulement fermé, mais centré. Parce qu'il contient et engendre la Conscience, l'Espace-Temps est nécessairement de nature convergente. Par conséquent ses nappes démesurées, suivies dans le sens convenable, doivent se reployer quelque part en avant dans un Point, — appelons-le Oméga —, qui les fusionne et les consomme intégralement en soi[77].

Signalons que le philosophe jésuite a, lui aussi, recours à l'idée de 'transhumanisation' qu'il note ici sous la forme verbale à l'infinitif 'transhumaniser' : « Liberté : c'est-à-dire la chance offerte à chaque homme (en levant les obstacles et en mettant à sa disposition les moyens appropriés) de se « transhumaniser » en développant au maximum ses potentialités [78] ».

Teilhard de Chardin est cité à deux reprises par Ihab Hassan. La première fois, Ihab Hassan introduit à son développement une citation du philosophe tirée de *L'avenir de l'homme* décrivant l'idée de l'obtention d'une conscience supérieure par la convergence et l'incorporation des éléments[79]. La deuxième fois, il laisse entendre que la pensée sur l'extension de la conscience humaine conçue par Teilhard de Chardin est l'une des forces majeures menant vers le posthumanisme : « Mais cette extension cosmologique de la conscience humaine n'est pas la seule force tendant vers le posthumanisme. En effet, la révision de l'homme est actuellement prônée par certains humanistes visionnaires ainsi que par la plupart des scientifiques[80] ».

Il convient de souligner le fait que si Ihab Hassan suggère la nécessité de mettre un terme à l'humanisme dépassé, il ne s'oppose en aucun cas, de manière explicite, à l'idée de progrès telle que portée par les Lumières – le texte tire plutôt le sens de progrès vers un élargissement conceptuel : ce n'est pas une négation de principe. Ihab Hassan reviendra plus largement sur son *posthumanism* dans ses nouvelles publications (*The*

[77] Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Seuil, Paris, 1955.

[78] Teilhard de Chardin, *L'Avenir de l'Homme*, Seuil, Paris, 1959.

[79] Ihab Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *op. cit*., p. 842.

[80] *Ibid*., p. 845.

Right Promethean Fire[81] ou encore *The Postmodern Turn*[82]). Le concept se chargera alors d'autres traits liés notamment à ce que l'auteur appelle *new gnosticism*[83]. Il semble que le néologisme du théoricien de la littérature croît de prime abord dans des eaux troubles.

3.3.3. Les années 1990 :

Si *posthumanisme*, en tant que mot, demeure très rare durant les années 80[84], son utilisation se multiplie à partir de la décennie suivante. Il est bien souvent accompagné de nouvelles définitions : le substantif connait alors une dynamique de sens[85] allant de la spécialisation (limitation) à l'extension référentielle due à son contact avec des champs lexicaux jusque-là étrangers à ses premières occurrences. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposerons une brève compilation des lieux où s'est opérée cette dynamique. Il s'agit surtout d'une sélection de cas illustratifs que nous considérons comme facteurs significatifs du développement en question.

Dans les années 1990, une nouvelle altérité avait investi les espaces publics et privés : l'ordinateur. L'ordinateur devenait une source d'inspiration de premier ordre pour les chercheurs et intellectuels de toute discipline confondue. L'introduction de cette nouvelle technologie dans la vie quotidienne des populations devient une source d'inspiration majeure pour les écrivains, scénaristes et artistes de l'époque. Les exemples sont innombrables. Nous en citerons un cas édifiant.

En 1992, le conservateur et marchand d'art renommé Jeffrey Deitch a organisé une exposition intitulée « Post Human », apportant au Castello di Rivoli à Turin le travail d'une nouvelle génération d'artistes contemporains. L'exposition reflétait un intérêt, dominant à l'époque, pour la régénération humaine basée sur l'artifice, le clonage et le génie génétique.

Jeffrey Deitch s'interroge sur la manière dont Internet, l'intelligence artificielle et la chirurgie plastique parviennent à déformer le concept d'être humain :

---

[81] Ihab Hassan, *The Right Promothean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, University of Illinois Press, Illinois, 1980.

[82] Kellner, Douglas ; Best, Steven, *The Postmodern Turn*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

[83] Voir : Caramello, Charles, « On Ihab Hassan », *Chicago Review*, vol. 33, n°. 3, 1983, pp. 78-81.

[84] Sterling, Bruce, *Schismatrix*, Arbor House, Londres, 1985.

[85] Bernard Victorri, Catherine Fuchs, *La polysémie -construction dynamique du sens*, Hermès, Paris, 1996, pp. 131 : halshs-00713735.

> Lorsque j'ai présenté 'Post Human' il y a près de 25 ans, j'ai commencé l'essai du catalogue en me demandant si nous pourrions être la dernière génération de vrais humains. La fusion inévitable de la bio-ingénierie, de la musculation high-tech, de la chirurgie plastique et de l'intelligence artificielle créerait-elle la prochaine étape de l'évolution sous nos yeux[86] ?

« Post Human » a ouvert ses portes en juin 1992 dans un musée privé à Lausanne puis s'est rendu au Castello di Rivoli, Turin, Hambourg ; la Fondation Deste, Athènes etc. Et il semble que dans l'art, la littérature et le cinéma le sens de 'posthumain' et de 'posthumanisme' ait toujours été relatif à la transhumanisation de l'homme sans aucune considération postmoderniste.

Cela dit, certaines intersections qui existent bel et bien entre le transhumanisme et postmodernisme (ou posthumanisme postmoderniste), s'ajoutant à l'emploi d'un seul et même substantif, favorisent parfois la confusion entre les deux perspectives. Rosi Braidotti, philosophe féministe majeure du *critical posthumanism* que nous qualifions ici de posthumanisme postmoderniste, commente et interprète l'œuvre de Jeffrey Deitch en soulignant ses traits postmodernistes :

> Cette exposition avant-gardiste présentait de multiples variations des nouvelles micro-féminités qui se construisaient, à ce moment-là, dans la culture technologique. Le conservateur Jeffrey Deitch a capturé l'esprit avant-gardiste de l'époque en mettant en exergue le rôle de la technologie dans le brouillage des frontières binaires entre sujets et objets, humains et non-humains. L'exposition a montré que l'amélioration du corps et l'adoption de l'artificialité étaient en train de devenir la norme […]. Et les contradictions autour du corps féminin étaient au cœur de cette toute première exposition sur le posthumain[87].

La reprise des références transhumanistes par les auteurs du posthumanisme postmoderniste provoque, de fait, le rapprochement des deux philosophies que tout semblait opposer, dans un premier temps. Lorsque Rosi Braidotti évoque Jeffrey Deitch dans l'introduction même d'un ouvrage pleinement inscrit dans le *critical posthumanism*, elle crée un espace interdiscursif où les posthumanismes s'entremêlent et les contours définitionnels conventionnels s'effacent par la force des choses.

---

[86] Jeffrey Deitch, « Post Human », 1992, [En ligne] https://www.deitch.com/archive/curatorial/post-human, consulté le 05/10/2022.

[87] Braidotti Rosi, *Posthuman Feminism*, Polity Press, New York, 2021, pp. 8-9 (Notre traduction).

En 1994, dans son article *What is human*, et l'année suivante, dans son ouvrage *The posthuman condition*, Robert Pepperell[88] emploie *post-humanism, posthumanist et posthuman*. Robert Pepperell s'interroge sur l'évolution de notre rapport à l'ordre et au chaos (deux concepts fondamentaux) : il faut, selon lui, reconsidérer et relativiser leur séparation. Notre perception de l'ordre est remise en cause par l'intelligence artificielle qui s'accommode d'un certain degré de « désordre » qui, pourtant, nous échappe. Notre ouverture à cette relativité marque en partie notre entrée dans l'ère post-humaine. En étant devenu spectateur d'actions et de résultats imprévisibles entièrement fournis par de l'artificiel — *qui nous dépassent* — nous acceptons la fin d'une souveraineté qui doit désormais être partagée. La conscience humaine doit se détacher de ce qui est considéré comme étant les limites matérielles classiques de l'humain. L'auteur se rapproche, en ce sens, de l'idée d'extension de la conscience proposée par Ihab Hassan. Enfin, la fusion de l'organique et du technologique rompt définitivement avec la conception humaniste de l'humain et du vivant. Pour résumer, l'auteur définit le post-humanisme sur trois axes :

- C'est le constat de la fin d'un cycle humaniste, c'est un après humanisme
- C'est un bouleversement de notre vision de l'humain qui subit de profondes transformations
- C'est le résultat de la convergence de l'organique et du technologique

Dans un article intitulé « What is a Human ? », Robert Pepperell s'interroge :

> Qu'est-ce qu'un humain ? Pour répondre à la question, un être humain est quelque chose qui émerge d'une matrice particulière de constituants tels que les os, la chair, les nerfs, les produits chimiques, les gaz, les nutriments. Ces constituants sont restés assez constants pendant des centaines de milliers d'années. Cependant, rien ne garantit que les constituants restent cohérents pour toujours. Les nouvelles technologies suggèrent que certains des constituants peuvent être modifiés, remplacés ou fusionnés avec d'autres choses alors que nous entrons dans l'ère post-humaine[89].

Le posthumanisme chez Robert Pepperell semble avoir partiellement perdu ce qui le rattachait au postmodernisme. Dans les textes de Robert Pepperell, le post-humanisme est principalement lié à la thématique de l'avancée technologique. Cela est mis en

[88] Chercheur interdisciplinaire qui travaille entre l'art, la science et la philosophie.

[89] Pepperell, Robert, « What is a Human ? », *Intelligent Tutoring Media*, vol. 5, n°1, 1994, 35-43, DOI: 10.1080/14626269409408338

évidence dans son *Posthuman Manifesto*[90] où la machine est centrale. Mais Robert Pepperell ne revendique pas l'originalité de son *post-humanisme*. Il le signale dans les dernières pages de *The posthuman condition* :

> Le concept d'une condition future de l'humanité dans laquelle la biologie se confond avec la technologie a des racines remontant au moins aux années 1940 avec le mouvement cybernétique inspiré par Norbert Weiner. Cette idée a été diversement nommée étape post-biologique, transhumaine et post-darwinienne du développement humain[91].

Durant la même décennie, le transhumanisme américain commence à prendre de l'ampleur. Il reprend la filiation présentée par Robert Pepperell qui nous ramène à la conception cybernéticienne de Norbert Weiner et donc à la figuration mécaniste de l'humain et du posthumain. Les commentaires et analyses intégrant les deux posthumanismes se multiplient dans les années qui suivent. Dans sa thèse intitulée *Fictions and Theories of the Posthuman From Creature to Concept* (2020), Carole Guesse revient longuement sur cette même problématique : « Subtilement, ce qui était autrefois deux posthumains différents devient un seul posthumain sur lequel chaque discours porte un regard spécifique (posthumanisme, transhumanisme, antihumanisme, métahumanisme et nouveaux matérialismes). Simultanément, le transhumanisme disparait des notes annexes pour être traité sur un pied d'égalité avec le posthumanisme, un mouvement qui s'intensifie à mesure que Ferrando continue d'écrire sur le sujet. Elle contribue à des volumes consacrés au transhumanisme et tisse des liens avec les milieux transhumanistes en incluant des présentations sur le transhumanisme aux côtés d'autres sur le posthumanisme ou en faisant appel à des transhumanistes comme conférenciers principaux lors de ses événements [92] ». La force d'attraction grandissante du transhumanisme en plein essor sur Francesca Ferrando est typique de l'effet observé chez plusieurs auteurs et qui a eu un impact significatif sur les deux champs de réflexion concernés.

[90] Pepperell, Robert, « Posthuman Manifesto », *Kritikos*, vol. 2, n°1, 2005, pp. 1-15.

[91] Pepperell, Robert, *The Post-human Condition*, Bristol, Intellect Books, 1995, p. 245.

[92] Guesse, Carole, *Fictions and Theories of the Posthuman From Creature to Concept*, Université de Liège, 2020, p. 135.

Ce phénomène de fusion et de confusion a été importé tel quel dans l'espace francophone qui connait, dans les années 2000 et quasiment en même temps, les deux posthumanismes et leurs figurations.

La multiplicité des acceptions que nous avons relevées du colloque sur les fictions posthumanistes évoqué plus haut s'explique ainsi par l'association de deux posthumanismes qui ne partagent à l'origine que de très légers points communs – ou plutôt des intersections – situés au niveau de leur récusation d'une forme de statu quo humaniste. De plus, ne faut-il pas voir, dans l'attribution de *posthumanisme* à des auteurs qui n'ont, pour ainsi dire, jamais usé du même mot ou explicitement exprimé leur adhésion à ce que le *isme* suppose comme engagement, un des principaux facteurs d'une extension de sens quelque peu abusive ? C'est le cas, comme nous l'avons vu, pour Nick Bostrom mais également, dans l'espace francophone, pour Michel Foucault[93].

[93] On parle de posthumanisme de Foucault en s'appuyant sur quelques passages de son livre Les mots et les choses. L'auteur y parle de visage de l'homme qui s'efface : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues (…) alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable » (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398).

Chapitre 2. Posthumain(s)

1. Le posthumain littéraire

2. Raccourcis, fausses origines et filiations littéraires

2.1. Le raccourci de Frankenstein

2.2. Formes embryonnaires du posthumain

1. Le posthumain littéraire

Le premier posthumain explicitement qualifié en tant que tel était, comme nous avons pu le constater, un posthumain littéraire. Dans notre démarche définitionnelle du posthumain spécifiquement littéraire, nous nous arrêterons sur deux références. La première référence est naturellement *Dans l'abîme du temps* (1936) de Howard Phillips Lovecraft qui s'avère être le lieu de l'apparition initiale du mot '*posthuman'* en littérature. Notre deuxième référence est *Le Roman du posthumain : Parcours dans les littératures anglophones, francophones et hispanophones*[94] (2020) de Amaury Dehoux, un ouvrage de théorie littéraire, issu de la thèse du même chercheur, qui élabore une classification typologique des figurations posthumaines romanesques. Dans ce cadre, notre entreprise n'est pas ici de retracer le développement et l'évolution historique de la notion en question mais uniquement de baliser sa sémantique pour avoir un échantillon de quelques significations possibles.

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, il faut attendre 1936 pour que les lecteurs du célèbre écrivain d'horreur et de science-fiction, Howard Phillips Lovecraft, découvrent, pour la première fois, en parcourant les pages de *The Shadow Out of Time* (*Dans l'abîme du temps*), le néologisme *posthuman*. Ce roman d'un peu plus de cent pages combine la science à l'horreur et au merveilleux dans un jeu temporel et un va-et-vient entre le proleptique et l'analeptique qui peut s'avérer déstabilisant à la première lecture : « Je frémissais des mystères que le passé peut receler, et tremblais des menaces que peut apporter l'avenir. Ce que suggéraient les propos des entités posthumaines sur le sort de l'humanité produisit sur moi un tel effet que je préfère ne pas le rapporter ici[95] ». À l'intérieur de ce monde fictionnel, le posthumain est représenté par une sorte de coléoptère. « Cette espèce n'est pas issue de l'humain mais bien associée à son histoire en ce sens qu'elle est liée à son extinction. Elle le remplace en devenant la nouvelle espèce dominante sur Terre[96] ». Lovecraft recourt, par ailleurs, à l'expression de 'préhumain'

[94] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p. 362.

[95] Lovecraft, *Dans l'abîme du temps*, *op. cit.*, p. 43.

[96] Alloun, Mohamed-Sami, « Gnoséologie de la résistance dans le récit du posthumain », *RELIEF*, 2023, p. 52.

quand il désigne un être antérieur et visiblement inférieur à l'espèce humaine. Les traits de caractère relatifs à la 'robustesse' et à la 'puissance civilisationnelle' se chargent de l'expression du motif de supériorité : « Il y avait […] des préhumains couverts de fourrure […] cinq des robustes espèces de coléoptères, successeurs immédiats de l'humanité, à qui ceux de la Grand-Race transféreraient un jour en masse leurs esprits les plus évolués face à un péril extrême[97]. »

Lovecraft imagine d'autres formes de vie supérieures qui sortent clairement de la condition humaine. La Grand-Race, par exemple, qui apparait dans le passage cité ci-dessus est un être très plastique dépassant les frontières de ce qui pourrait s'apparenter aux contours de notre condition. « Elle est affranchie des contraintes temporelles et traverse les époques. Elle s'émancipe de la matière – du corps – et se meut sous forme d'esprit. Cette espèce n'est également pas soumise à la binarité de genre – ses individus n'étant ni mâles ni femelles[98] ». Le posthumain n'est cependant au sommet de la hiérarchie des êtres car son avènement, bien qu'il signe la fin de l'ère humaine, n'est finalement qu'une étape évolutive supplémentaire à investir pour la Grand-Race : « On savait en effet qu'elles seraient toutes mortes à l'époque de la race posthumaine ses coléoptères dont les esprits en fuite seraient les locataires[99]. » Dans l'idée portée par ses occurrences initiales, la figuration du posthumain reflète, subséquemment, cinq motifs entretenant une proximité relative. Il y a, premièrement, le motif de la rupture : par le récit de la fin d'une époque, par l'émergence d'une espèce autre ou par la phylogénèse si nous revenons à la Grand-Race). Deuxièmement, nous avons le motif spécifique (ou de l'espèce) : le personnage qui représente le posthumain n'est pas une créature exceptionnelle ou singulière. Le posthumain est un collectif d'individus formant une catégorie spécifique ou ce que nous appelons communément, dans ce cas de figure, une espèce. Troisièmement, il faut noter le motif de la postériorité : c'est une postérité de l'après-humain, l'humain ayant toujours une fonction d'orientation. Quatrièmement, nous avons le motif de la supériorité : il se manifeste à travers la puissance civilisationnelle et la robustesse supérieures du posthumain. Cinquièmement, il convient de souligner le motif combiné du refuge et l'émancipation : la Grand-Race protège ses esprits en opérant

[97] Lovecraft, *Dans l'abîme du temps, op. cit.*, p. 42.

[98] Alloun, « Gnoséologie de la résistance dans le récit du posthumain », *op. cit.*, p. 52.

[99] Lovecraft, *Dans l'abîme du temps, op. cit.*, p. 53.

leur transfert vers un nouvel hôte, le posthumain en l'occurrence, lorsque le monde révolu est pris d'assaut.

Vers la fin du XXème siècle, l'expression 'posthumain/posthuman/post human' commence à proliférer. Elle apparait dans différents contextes. Ses occurrences se retrouvent en littérature avec *Schismatrice*[100] (1985) de Bruce Sterling, à l'occasion d'expositions artistiques avec : *Post Human*[101] (1992) de Jeffrey Deitch ou encore à travers des études (articles ou essais) avec, par exemple, *The Post-Human condition*[102] (1997) de Robert Pepperell. Mais c'est surtout au XXIème siècle que son usage devient courant dans le monde universitaire. L'espace francophone s'est enrichi, très récemment, de quelques travaux d'ampleur qui analysent la figure du posthumain et son traitement en littérature. Dans ce cadre, citons, à titre illustratif, *Le roman posthumain : Houellebecq, Dantec, Gibson, Ellis*[103] (2010) de Maud Granger Remy, *Fictions and Theories of the Posthuman From Creature to Concept*[104] (2019), thèse de Carole Guesse, *Le Roman du posthumain : Parcours dans les littératures anglophones, francophones et hispanophones*[105] (2020) ouvrage – issu également d'une thèse – d'Amaury Dehoux, *Le posthumain descend-il du singe ? Littérature, évolution et cybernétique* (2020) d'Elaine Després, *Fictions posthumanistes : Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*[106] (2022) de Mara Magda Maftei et *Le posthumain* (2023) d'Hélène Machinal.

Amaury Dehoux, docteur en littérature comparée, chargé de recherches auprès du FNRS et auteur d'une thèse sur le roman du posthumain, propose de distinguer, à travers une typologie originale, trois catégories de posthumains en littérature[107]. La première

[100] Sterling, Bruce, *Schismatrice*, Arbor House, Londres, 1985, p. 263.

[101] Jeffrey, Deitch, « Post Human », 1992, [En ligne] https://www.deitch.com/archive/curatorial/post-human, consulté le 16/02/20203.

[102] Pepperell, Robert, *The Post-human Condition*, Intellect Books, Bristol, 1995, p. 265.

[103] Granger Rémy, Maud, *Le roman posthumain : Houellebecq, Dantec, Gibson*, Ellis, Éditions universitaires européennes, Paris, 2010, p. 340.

[104] Carole Guesse, *Fictions and Theories of the Posthuman From Creature to Concept*, Université de Liège, Liège, 2019, p. 250.

[105] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, 362.

[106] Mara Magda Maftei, *Fictions posthumanistes : Représentations littéraires et critiques du transhumanisme*, Hermann, Paris, 2022, p. 361.

[107] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p. 14.

catégorie concerne le posthumain constitué sur la base d'une opération de 'modelage' ou de manipulation de l'être humain – via l'ingénierie génétique par exemple. La deuxième catégorie est relative au cyborg, à toute fusion de l'humain et de la machine. La troisième et dernière catégorie correspond, chez l'auteur, à l'intelligence artificielle. Amaury Dehoux définit le posthumain comme : « un être, tout être dont une ou plusieurs facultés usuelles transcendent radicalement celles reconnues à l'homme traditionnel. La notion en elle-même et la définition qu'elle convoque placent donc comme centrales les idées de successivité et de dépassement[108] ».

Soulignons qu'au moins deux motifs que nous avons relevés, plus haut, de *The Shadow Out of Time* de Lovecraft sont également présents dans la définition d'Amaury Dehoux : la successivité et le dépassement.

Bien que cette acception puisse relativement s'accorder avec nos développements, la typologie proposée ainsi qu'une nuance du chercheur nous incitent, toutefois, à préciser notre propos : « L'identification chez un individu d'une forme de postériorité et de surpassement par rapport à l'homme suffit en effet à assimiler cet être au posthumain[109]. »

Il est nécessaire de préciser, à travers un commentaire sur deux axes, ce qui nous motive à redéfinir partiellement la notion. Dans un premier temps, il est important de garder l'idée d'espèce qui est fondamentale chez Lovecraft. En effet, du point de vue morphologique, le néologisme de Lovecraft suggère une relation et une association avec l'espèce humaine. Il semble ainsi plus cohérent d'observer l'équivalence catégorielle qui existe morphologiquement entre les deux mots : 'humain' et 'posthumain'. Il ne s'agit donc pas ici d'établir une opposition entre une espèce (caractère collectif) et un être exceptionnel (caractère individuel) mais entre une espèce et une autre espèce. Ensuite, les figures du posthumain et leurs descriptions s'éloignent de plus en plus, avec la littérature du posthumain, des représentations et figurations classiques de la science-fiction. L'œuvre de Nick Bostrom en est un cas édifiant. Chef de file de la tendance *longtermist*[110] du transhumanisme et référence majeure dans le champ de réflexion du posthumain, Nick

[108] *Ibid.*, p. 19.

[109] *Ibid.*, p. 19.

[110] Le *longtermism* renvoie, dans ce contexte, à une position éthique qui accorde une primauté à l'amélioration de l'avenir à longue échéance.

Bostrom a mis en fiction, dans son conte « The Fable of Dragon-Tyrant[111] » (2005), le récit phylogénétique de la transhumanisation de l'humain en posthumain. Dans son texte, le triomphe de l'humanité face au dragon, allégorie de la mort et de la sénescence, émancipe l'humain de sa condition de mortel (ou d'être vieillissant) et lui donne accès au 'dépassement'. « L'infinie diversité des figurations posthumaines envisagées et envisageables par les écrivains – qui ne sont pas tenus de se limiter à une dimension science fictionnelle : cyborg, manipulation génétique, intelligence artificielle etc. – nous conduit à ouvrir la notion à d'autres formes déjà existantes ou possibles[112] ».

Dans le sens de ce commentaire, le posthumain littéraire désigne « toute espèce issue ou ayant un lien de proximité avec l'humain qui transcende ce dernier par son potentiel d'action et son degré de liberté[113] ».

2. Raccourcis, fausses origines et filiations littéraires

En philosophie contemporaine ainsi qu'en théorie littéraire, il est souvent fait un rapprochement généalogique entre la figuration du posthumain et celle de la créature de Victor Frankenstein. L'idée que cette dernière ait été créée suivant une inspiration qui partage des similitudes avec les inspirations transhumanistes est de plus en plus répandue.

2.1. Le raccourci de Frankenstein

L'œuvre majeure de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, est un roman épistolaire publié dans la première moitié du dix-neuvième siècle (1818). Ce n'est que vers la fin de ce siècle que « les utopies changent de porteur narratif et commencent à se greffer, à la place des voyages extraordinaires, sur les aventures de science-fiction[114] ». De ce point de vue, le roman de Mery Shelley constitue un texte précurseur d'une nouvelle tendance littéraire.

[111] Bostrom, Nick, « The Fable of Dragon-Tyrant », *Journal of Medical Ethics*, vol. 31, no 5, 2005, p. 273-277. http://dx.doi.org/10.1136/jme.2004.009035

[112] Alloun, « Gnoséologie de la résistance dans le récit du posthumain », op. *cit.*, p. 54.

[113] *Ibid.*, p. 54.

[114] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit.*, p. 506.

C'est aussi durant cette période que la figure du 'savant fou' va proliférer. *The Island of Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells, à titre d'illustration, met en récit la manipulation génétique de l'humain. Chez lui, le 'monstre' est déconnecté de la magie naturelle et devient un résultat de laboratoire. Le personnage principal du roman, Edward Prendick, est secouru par un navire après avoir fait naufrage. Il est amené sur une île isolée où le docteur Moreau s'est réfugié pour réaliser ses expériences peu éthiques sans entrave. L'île du docteur Moreau se transforme en un laboratoire à ciel ouvert, peuplé de créatures semi-humaines issues des greffes et des clonages effectués par Moreau. Corin Braga relève à propos du docteur Moreau : « Il fait partie de la typologie de ces savants géniaux et un peu fous, dans la descendance de Frankenstein et du docteur Jekyll[115][116] ». Les savants fous du dix-neuvième siècle partagent l'obsession commune de 'faire comme Dieu', de fabriquer un humain ou de s'en rapprocher au maximum. En effet, le docteur Moreau « *se propose la tâche démiurgique d'aider la nature, de faire pousser les maillons inférieurs du grand arbre généalogique des espèces vivantes vers le stade final qu'est l'homme*[117] ». Dans la pièce de Karel Čapek, intitulée *Rossum's Universal Robots* (1920) et qui a introduit pour la première fois le mot 'robot' sur la base de '*rabótla*' (travail, labeur), Rossum, un jeune savant, cherche, à l'instar de Frankenstein et du docteur Moreau, à recréer l'humain. Les robots de Karel Čapek sont à l'origine des créatures organiques. Ce n'est que plus tard que le même mot sera employé pour désigner des êtres bien souvent métalliques. Il faut bien retenir que, dans l'esprit de ces fictions qui mettent en scène la figure du savant fou, l'humain est considéré comme la phase ultime de l'évolution. Il n'est pas question de penser la phylogénèse 'à partir de l'humain' mais davantage 'jusqu'à l'humain' : « *À partir de l'idée que la phylogénèse implique l'évolution vers la condition humaine, le docteur Moreau essaye de doter ses créatures de raison, de langage, d'un comportement civilisé, d'un code de règles de conduite*[118] ».

Chez H. G. Wells, chez Karel Čapek, tout comme chez Mary Shelley, les expériences aboutissent à des échecs. Par ailleurs, Corin Braga classe ces textes dans la catégorie des antiutopies : des utopies échouées, à l'extrême opposé des outopies mais

[115] Personnage de fiction créé par l'écrivain écossais Robert Louis Stevenson dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

[116] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit.*, p. 506.

[117] *Ibid.*, p. 507.

[118] *Ibid.*, p. 507.

qui partagent avec ces dernières la dimension de 'l'impossible historique'[119]. La créature de Victor Frankenstein ainsi que celles des savants fous qui en descendent sont des humains ratés.

Pourtant, bon nombre d'auteurs affirment l'existence d'un lien de filiation entre la créature de Frankenstein, les aspirations transhumanistes et la figure du posthumain. Nous reviendrons ici sur trois cas d'auteurs et universitaires qui établissent effectivement ce lien de parenté.

Ainsi, Mathieu Terence, dans *Le transhumanisme est un intégrisme* (2012), s'applique à une sorte de jugement de valeur, reprenant, dans une comparaison, l'image des classes sociales pour juger ce que seraient les 'origines véritables' des transhumanismes :

> D'extraction récente, comme le roturier s'acheta une particule de noblesse, le transhumanisme aime se prévaloir du haut lignage de Dante qui forgea dans sa Divine Comédie le vocable 'Trasumanar', désignant une transcendance spirituelle des limites de la nature humaine. Plus en amont, il trouverait pourtant quantité de précédents avantageux. […] Plus près, Collidi avec Pinocchio, Shelley avec Frankenstein ou L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam offrent des versions de cette même question de la création de toutes pièces d'une forme de vie[120].

Mathieu Terence lie *Frankenstein* au transhumanisme en prenant pour motif de similarité la volonté de créer 'de toutes pièces' une forme de vie quelconque. Cette volonté en l'occurrence n'apparait cependant jamais – du moins pas clairement – dans les textes transhumanistes. Il semble que ce soit plutôt une interprétation propre à l'auteur. Ce dernier associe par la même occasion au transhumanisme un personnage dont la présence est, dans ce contexte, encore plus étonnante : Pinocchio. Dans une perspective qui s'en rapproche, Mara Magda Maftei écrit :

> Le transhumanisme, qui va 'au-delà de l'humanisme', semble enfin autoriser que les doubles, décrits d'une manière fascinante par Mary Shelley (Frankenstein), Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (L'Ève future), Robert Louis Stevenson (L'Etrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde), puissent devenir réalité[121].

[119] *Ibid.*, pp. 627-691.

[120] Terence, Mathieu, *Le transhumanisme est un intégrisme*, Les Éditions du Cerf, 2012, Paris, p. 12.

[121] Mara Magda Maftei, « Un transhumanisme stable et un posthumanisme multiple », Revue des sciences humaines, n°341, 2021, pp. 7-16.

Mara Magda Maftei évoque encore ce lien de filiation dans *Fictions posthumanistes*[122].

Spécialiste du posthumain en littérature, Elaine Desprès, dans *Le posthumain descend-il du singe ?* (2020), consacre un développement sur l'origine du posthumanisme. Ce n'est plus tant les origines des idées transhumanistes dont il est question que celles de la figure posthumaine :

> Bien que le terme 'posthumanisme' ne soit apparu qu'à la fin des années 1970 en philosophie et qu'il n'a intéressé la critique littéraire qu'à la fin des années 1990 et dans les années 2000, les figures posthumaines abondent dans la fiction depuis bien plus longtemps. Sous forme embryonnaire, elles apparaissent déjà dans Frankenstein de Mary Shelley[123].

La créature de Victor Frankenstein serait, d'après Elaine Desprès, une 'forme embryonnaire' du posthumain. Une question demeure cependant en suspens : quelles similarités rapprochent la créature de Frankenstein de la figure du posthumain ? D'après les auteurs qui reprennent cette filiation, cela revient essentiellement à l'idée de la manipulation du vivant et à celle de l'attitude démiurgique. La première idée dépasse très largement les contours du transhumanisme d'autant plus que les différentes tendances du courant n'abordent le sujet que dans le cadre précis du dépassement de la condition humaine – jamais dans un principe d'imitation de l'homme ou pour le 'plaisir' du savant fou à créer de nouvelles formes de vie. La même chose peut être dite par rapport à la deuxième idée. Soulignons tout de même que, dans les discours transhumanistes, il s'agit moins d'une opposition vis-à-vis du divin (même si cela existe) que d'un remplacement de Dame Nature[124].

Un motif, il faut le concéder, rapproche plus significativement l'œuvre de Mary Shelley des discours transhumanistes et sur le posthumain : la créature qui échappe à son créateur. Inquiétude largement traitée dans *Superintelligence : Paths, Dangers, Strategies* (2014) de Nick Bostrom, ce motif est effectivement important dans la réflexion sur le posthumain.

---

[122] Maftei, *Fictions posthumanistes*, *op. cit.*, pp. 45-58.

[123] Desprès, Elaine, *Le posthumain descend-il du singe ?*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2020, p. 20.

[124] Voir More, Max, « A Letter to Mother Nature », *The Transhumanist Reader*, [En ligne] https://doi.org/10.1002/9781118555927.ch41, consulté le : 15/11/2022.

En revanche, plusieurs éléments nous incitent à dissocier de manière plus franche la créature de Frankenstein et la figure du posthumain.

Il convient de considérer le fait que si, dans *Frankenstein* et les autres fictions évoquées, l'humain est le stade ultime à atteindre – la question du dépassement ne se pose pas : c'est hors sujet – le posthumain, quant à lui, est pensé dans une perspective d'évacuation de l'humain. Loin de voir en l'homme un être ultime qu'il faut essayer d'imiter, de répliquer, les transhumanistes y voient un être imparfait, faible, défectueux qui doit être dépassé. Les deux optiques sont logiquement incompatibles.

Ajoutons que le posthumain représente une espèce, dans un sens catégoriel. Le concept de posthumain ne renvoie ni à un être isolé, ni à un être exceptionnel. La créature de Frankenstein est unique, seule, exceptionnelle : elle est rejetée par la société, elle ne constitue en aucun cas une espèce. Sa relation avec l'espèce humaine ne peut être qualifiée d'interspécifique.

De même, le posthumain est censé dépasser l'humain par son potentiel d'action et/ou son degré accru de liberté : liberté d'action, de mouvement, de réflexion. La créature de Frankenstein est, à l'inverse, infériorisée dans le texte de Mary Shelley. Ses descriptions sont dégradantes :

> Comment pourrais-je dépeindre cet être horrible dont la création m'avait coûté tant de peines et tant de soins ? Ses membres étaient proportionnés et les traits que je lui avais choisis avaient quelque beauté. Quelque beauté ! Grand Dieu ! Sa peau jaunâtre, tendue à l'extrême, dissimulait à peine ses muscles et ses artères. Sa longue chevelure était d'un noir brillant et ses dents d'une blancheur de nacre. Mais ces avantages ne formaient qu'un contraste plus monstrueux avec ses yeux stupides dont la couleur semblait presque la même que celle, blême, des orbites. Il avait la peau ridée et les lèvres noires et minces. […] Puis, la lumière jaunâtre de la lune se glissa à travers les croisées de la fenêtre et j'aperçus le malheureux – le misérable monstre que j'avais créé[125].

La description met en lumière le contraste entre les intentions du savant et le fruit de son expérience. Ce contraste se manifeste au niveau des éléments de beauté, tels que la chevelure noire et les dents blanches, qui sont mêlés aux aspects les plus repoussants comme la peau jaunâtre, les artères à peine dissimulées, les yeux blêmes, les lèvres noires et minces. Cette sorte de double postulation souligne la prématurité de la nouvelle création qui accentue l'effet de répulsion chez son créateur.

[125] Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, *op. cit.*, p. 15.

La créature de Victor Frankenstein est horrible, monstrueuse, l'air stupide, la peau ridée, malheureuse, misérable : c'est une tentative ratée d'imitation de l'humain. Aucune ressemblance avec l'idée à laquelle renvoie le posthumain ne peut ressortir de cette description, le posthumain étant censé renvoyer à davantage de maturité dans l'évolution, à une intelligence supérieure (≠ stupide) ou encore au rêve de la jeunesse éternelle (≠ peau ridée).

2.2. Formes embryonnaires du posthumain

Afin de ne pas se contenter ici de développer ce qui serait, le cas échéant, une critique corrosive, suivant la logique de la table rase, il convient de rechercher l'existence d'une filiation littéraire plus appropriée, de trouver des œuvres partageant davantage de similarités, de points communs avec l'esprit transhumaniste et la figure du posthumain pour proposer ainsi une critique plus constructive.

Sans revenir sur les fictions anciennes et déjà largement reprises (*L'Épopée de Gilgamesh*, la figure de Dédale, le *trasumanar* de Dante) chez plusieurs auteurs[126], nous retrouvons les leitmotivs transhumanistes du dépassement de la condition humain, du rêve de l'émergence d'une espèce supérieure (posthumain), de la décorporation, de la critique des 'déficiences' et 'handicaps' naturels de l'espèce humaine dans un nombre conséquent d'œuvres littéraires jamais prises en considération dans les travaux sur les origines de la littérature du posthumain – bien qu'elles soient, de ce point de vue, plus appropriées que *Frankenstein*. Nous en donnerons ici quatre exemples.

En 1676, Gabriel de Foigny met en récit, dans *La terre australe connue*, la rencontre de l'humain (Nicolas Sadeur) avec les Hermaphrodites. Gabriel de Foigny, estimant que les pulsions sexuelles constituent la tare principale de l'espèce humaine, imagine une race (les Hermaphrodites) dépourvue de ce handicap. Cette race est décrite comme supérieure à la race humaine. Au début du quatrième chapitre, intitulé « Description de la terre Australe, la Carte Géographique de la terre Australe », Nicolas Sadeur décrit la manière dont il est accueilli : « On avait pourvu à ma place et à ma

[126] Voir la thèse de Achouche, Mehdi, *L'utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010 : transhumanisme, posthumanité et le rêve de « l'hommemachine »,* Université de Grenoble, Grenoble, 2011, p. 735.

nourriture : avec un soin, une diligence et une honnêteté qui surpassent la civilité des plus spirituels Européens[127]. »

Les Hermaphrodites sont présentés comme plus sages, mieux civilisés, plus raisonnables. Nicolas Sadeur y perçoit des êtres supérieurs. Cette supériorité est due, dans une large mesure, à l'absence des 'ardeurs animales'. Chaque hermaphrodite est capable de se reproduire seul, sans commerce sexuel avec autrui. L'évacuation de ce 'défaut' intrinsèquement associé à l'humain, engendre, dans l'esprit de Gabriel de Foigny, un dépassement de notre condition.

Le médecin et écrivain scientifique Charles-François Tiphaigne de La Roche imagine, dans *Giphantie* (1760), une espèce 'décorporisée' : une communauté d'esprits intelligents, dotée d'une connaissance instantanée et totale. Lors de sa première rencontre avec l'un de ces esprits le narrateur le décrit ainsi :

> J'aperçus une sorte de tache, une sorte d'ombre fixée dans l'air à quelques pas de moi. Telle une eau trouble trompe l'espoir de la bergère qui vient la consulter, et ne lui rend qu'une image confuse de ses attraits. Je continuai à fixer des regards plus attentifs, et je crus discerner une forme humaine et reconnaître une physionomie si douce et si prévenante que, loin de m'effrayer, cette rencontre fut pour moi un nouveau motif de joie128.

Ces esprits, à l'instar des humains, se manifestent par la faculté de parole. Le narrateur est interpellé dès son arrivée sur l'île : « Arrête, me dit-on, regarde fixement devant toi, et vois celui qui t'a inspiré d'entreprendre le voyage périlleux que tu viens de faire[129]».

Un artéfact en forme de globe permet à ces êtres de prendre connaissance, d'entendre de tout ce qui se passe sur terre, comme une sorte d'audition par satellite. Un miroir leur confère une vision sur toute chose. Yves Citton considère que Tiphaigne de la Roche « est l'un de ceux qui peut le mieux nous aider à penser l'impact des objets techniques sur le développement de notre civilisation[130] ». *Dans Giphantie, Tiphaigne de*

[127] Foigny, *La Terre australe connue, op. cit.*, p. 58

[128] Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, *op. cit.*, p. 39

[129] *Ibid*., p. 45

[130] Citton, Yves ; Marra, Emilia, « Merveille et altermodernité », *La Deleuziana – Revue en ligne de philosophie*, n°5, 2017, p. 168.

la Roche « a eu le génie ou la chance d'entrevoir la photographie, les phéromones, l'ADN ou la géo-surveillance[131] ».

Ces êtres, qui partagent plusieurs caractères anthropomorphes, dépassent nettement l'esprit humain et les limites de la condition humaine. Corin Braga, qui classe ce texte dans la catégorie de l'outopie[132], discerne, dans *Giphantie*, un système utopique dual : « Tiphaigne défait ainsi l'humain, à partir d'une position spiritualiste, entre ses extrêmes, la bête et l'ange. Babylone et Giphantie sont construites en opposition, en postulant une séparation et une 'réduction à l'extrême' de l'animal et du génie[133] ». Au-delà de ce texte en particulier, Tiphaine se montre très critique envers la nature humaine qu'il conçoit comme étant la source du problème : la raison de l'impossibilité de la cité parfaite[134].

Le troisième exemple que nous donnerons est celui du texte de Mary Bradley Lane, intitulé *Mizora* (1890). Ce roman reprend le schéma du voyage extraordinaire et, plus particulièrement, du *regressus ad uterum* – de la pénétration régénératrice dans le ventre de la Terre Mère que l'on retrouve dans ce qui est communément appelé les 'fictions souterraines' ou la 'littérature de la Terre creuse'. S'y mêle, aussi, une dimension scientifique et technologique amorcée dès les premières lignes du prologue :

> Having little knowledge of rhetorical art, and possessing but a limited imagination, it is only a strong sense of the duty I owe to Science and the progressive minds of the age, that induces me to come before the public in the character of an author. True, I have only a simple narration of facts to deal with, and am, therefore, not expected to presentartistic effects, and poetical imagery, nor any of those flights of imagination that are the trialand test of genius[135].
>
> (Ayant un peu de connaissances en art rhétorique et possédant une imagination limitée, c'est seulement un sens aigu du devoir que je dois à la science et aux esprits progressistes de notre époque qui m'incite à me présenter devant le public en qualité d'auteur. Il est vrai que je n'ai à traiter que d'un simple récit de faits, et je ne suis donc pas censé présenter d'effets

[131] Citton, « Merveille et altermodernité », *op. cit*., p. 168.

[132] L'outopie est, dans la typologie de Corin Braga, un type d'utopie très optimiste et peu vraisemblable. L'outopie est à l'opposé de l'antiutopie.

[133] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit.,* p. 252.

[134] *Ibid*., pp. 363-365.

[135] Bradley Lane, Mary, *Mizora*, *op. cit.,* p. 8.

> artistiques, d'images poétiques, ni aucune de ces envolées d'imagination qui sont la mesure du génie [Notre traduction]).

Mary Bradley Lane suppose, à travers ses premières lignes, l'établissement d'une convention réaliste avec le lecteur. Cela est assez commun dans la littérature de son époque mais ce qui nous intéresse davantage dans son texte c'est la valorisation de la science et de l'idéologie progressiste puisqu'il s'agit pour nous, en l'occurrence, de présenter des œuvres plus appropriées dans la détermination d'une filiation littéraire des transhumanismes et de la littérature du posthumain.

Mizora est une utopie féministe – qui peut également être qualifiée de raciste compte tenu du discours porté contre ce qui est considéré comme étant la 'race noire' ; il faut, tout de même, nuancer cette qualification étant donné la fonction dénégative de Vera Zarovitch, le personnage principal du roman. Corin Braga classe ce roman dans la catégorie des outopies féministes[136]. Vera Zarovitch, aristocrate exilée de Serbie, est aspirée par un maelström alors qu'elle se trouvait dans une région du pôle nord. Dans les entrailles de la Terre, elle fait la rencontre des Mizoraniennes, un peuple de femmes qui rapporte à Vera que la disparition des hommes de Mizora date de plus de trois mille ans. Ces femmes parviennent à enfanter sans le concours du sexe masculin. Elles se reproduisent par parthénogénèse. Les Mizoraniennes sont de 'race blanche' (pour reprendre l'expression de l'auteure), blondes et végétariennes. Leur homogénéité est essentiellement due à une sélection eugéniste et raciste. Ce peuple est perçu, par la narratrice, comme supérieur à l'humanité de la surface de la Terre à plus d'un titre. Au-delà de la comparaison des deux topographies à laquelle s'applique Vera – Mizora est jugée plus riche et mieux organisée que le monde de la surface –, les Mizoraniennes sont bien plus avancées en science et technologie. Elles se prévalent de la jeunesse éternelle et sont dotées de facultés intellectuelles plus élevées : « Leur cerveau était composé d'une fibre intellectuelle plus fine. Il avait une réceptivité plus ample et plus grande, plus impressionnante. Elles assimilaient des idées qui passent au-dessus de moi comme des nuages. Leurs imaginations étaient éthérées[137]. »

Les Mizoraniennes dépassent, par conséquent, la condition humaine et concentrent au moins deux grands rêves transhumanistes : la jeunesse éternelle et la performance intellectuelle. Nous pouvons également établir une filiation plus précise,

[136] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit*., p. 268.

[137] Braga qui cite Mary Bradley, *ibid*., p. 272.

dans ce cas, entre cette outopie féministe et le transhumanisme de Natahsa Vita-More[138] ou la perspective de Donna Haraway[139]. La figure du posthumain n'est pas étrangère au féminisme. La chercheuse et philosophe du posthumain Francesca Ferrando a, par ailleurs, proposé une généalogie 'féministe' du posthumain dans les arts, axée principalement sur les œuvres visuelles. Elle traite justement de l'idée de la réélaboration radicale de soi dans le monde féminin et du cyberféminisme[140].

Le peuple de *Mizora* se rapproche d'autant plus de la figure du posthumain que le roman décrit une évolution phylogénétique comme le relève Corin Braga : « l'humanité occidentale appartient à un passé révolu, alors que les Mizoraniennes à un avenir phylogénétique ». Mizora est ainsi un exemple édifiant de forme embryonnaire des idées transhumanistes et de la littérature du posthumain.

En dernier exemple, nous reviendrions brièvement sur *Odd John* de l'écrivain et philosophe britannique Olaf Stapledon (1935). Le roman adopte la forme de la biographie, retraçant la vie de John, le personnage principal, de sa naissance jusqu'à son décès. John dispose de capacités surhumaines, il « *développe des facultés d'intelligence et de compréhension qui lui permettent de 'récapituler' de manière critique tout le savoir de l'Homo sapiens*[141] ». Au bout de sa progression, il parvient également à communiquer par télépathie, à lire dans les pensées ou encore à dissocier son corps de son esprit. Nous pourrions penser, au premier abord, que le personnage principal suit le schéma conventionnel et exclusif du héros exceptionnel ou de l'élu parmi le commun des mortels, ce qui éloignerait fondamentalement *Odd John* d'un rapprochement possible avec la littérature du posthumain. Mais ce qui nous intéresse justement ici est la volonté de John de constituer une nouvelle espèce, il « *se donne pour but dans la vie l'ouverture d'une nouvelle lignée d'évolution*[142] ». Son entreprise porte ses fruits puisque la nouvelle

[138] Natasha Vita-More est une artiste philosophe américaine, présidente du conseil administratif de l'organisation transhumaniste non gouvernementale internationale Humanity+ et épouse du chef de file de la tendance extropianiste du transhumanisme Max More.

[139] Pionnière du cyberféminisme, Donna Haraway est philosophe et professeure émérite à l'Université de Californie à Santa Cruz.

[140] Ferrando, Fransesca, « A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts », *Palgrave Communications*, n°2, 2016, p. 122.

[141] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit*., p. 323.

[142] *Ibid*., p. 323.

espèce, supérieure à l'espèce humaine, commence à proliférer et « *La sélection des traits anthropologiques 'supérieurs' du personnage est amplifiée par une extrapolation de ces traits à toute une colonie de mutants*[143] ». De plus, l'œuvre d'Olaf Stapledon est porteuse d'une critique acerbe de l'humain qui n'est pas sans rappeler les positions transhumanistes : « *Homo sapiens n'a plus grand-chose à offrir à la musique de cette planète, rien, en effet, si ce n'est une vaine répétition*[144] ». De ce fait, remarquons qu'*Odd John*, sur plus d'un aspect, concorde pertinemment avec une perspective diachronique et filiative du posthumain en littérature.

Dans les quatre œuvres que nous avons présentées, l'humain est perçu comme déficient par rapport à une espèce (ou une race) qui lui est supérieure. Qu'il s'agisse des hermaphrodites, des êtres de Giphanties, des Mizoraniennes ou des mutants de John, cela ne relève « *pas d'une simple adjonction d'une faculté nouvelle, inexistante jusqu'au moment de son apparition, mais d'une compensation d'une déficience ou d'un handicap, imaginés en tant que tels par la comparaison de la condition humaine concrète avec des modèles anthropologiques* [ou post-anthropologiques] *idéaux*[145]. » Similairement à la condition anatomique aptère, la nature mortelle, charnelle et la condition sexuée de l'être humain représentent des imperfections anthropologiques (et ethnologiques) que ces écrivains mettent exergue, démantèlent, comblent et re-*design* en fonction de préférences esthétiques et de sensibilités idéologiques. Cela correspond, dans une large mesure, à l'idéal transhumaniste projeté à travers le posthumain lorsqu'il est abordé via le prisme de la transhumanisation.

[143] *Ibid.*, p. 325.

[144] Stapledon, *Odd John, op. cit.*, p. 160 ; cité et traduit par Braga, *Pour une morphologie du genre utopique, op. cit.*, p. 325.

[145] *Ibid.*, pp. 249-250.

Chapitre 3. Concepts littéraires

1. Précisions sur l’idée de genre littéraire
2. Véridiction et vraisemblance
3. Récit ontogénétique et récit phylogénétique
4. Thanatographie et anti-thanatographie
5. Gnoséologie

1. Précisions sur l'idée de genre littéraire

L'idée de genre littéraire exige d'être, à chaque fois, (re)définie dès lors que l'on souhaite y recourir dans un développement analytique tant son emploie demeure, dans la théorie littéraire, sujet à confusions. Dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov relèvent deux postures fondamentales divergentes. La première posture est inductive. Il s'agit de prendre acte, à posteriori, de l'existence – existence historique – des genres. La seconde posture est déductive. Il s'agit, dans ce cas-là, de postuler, à priori, l'existence des genres sur la base d'une théorie littéraire[146]. Nous retrouvons ici la distinction, notamment évoquée par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*[147], entre le genre historique résultant d'une réflexion inductive et le genre théorique résultant quant à lui d'une réflexion déductive.

Quelle que soit la perspective admise, les aspects et les éléments à partir desquels le théoricien de la littérature définit ou distingue les genres demeurent cependant hétéroclites. Certains genres sont différenciés à l'aune des thèmes et de la position du héros (tragédie, comédie), d'autres de la longueur textuelle (roman, roman court, nouvelle), d'autres encore de la vraisemblance et de la réception (fantastique, merveilleux, réaliste) etc. Le concept de structure est également central notamment dans le système de genres qu'établit Northrop Frye[148]. Ce dernier avance l'idée de structure empirique – que le théoricien se doit d'identifier –, vision que ne partage pas Todorov qui estime quant à lui que la structure est toujours abstraite[149]. Bien que nous retrouvions d'autres distinctions théoriques – comme celle qu'opère Todorov entre les genres élémentaires et les genres complexes[150] qui s'apparente à la distinction plus commune faite entre genre et sous-genre et qui apporte davantage de cohérence au système des

[146] O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, pp. 193-194.

[147] Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1976 (1970), p. 188.

[148] Frye, Northrope, *Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris, 1969, p. 456.

[149] Frye, *Anatomie de la critique, op. cit*., pp. 12-20.

[150] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit*., p. 15.

genres littéraires – l'hétérogénéité des mesures génériques est telle qu'elle mène toujours, en dépit de cette rigueur et précision analytique, vers une impasse définitionnelle.

Si une définition précise et rigoureuse du genre littéraire ne semble pas encore pouvoir être dégagée, nous nous appliquerons, tout au moins, à définir un genre spécifique en nous accordant une liberté relative quant aux mesures prises en compte dans la qualification et spécification du concept catégoriel en question. Il s'agira, bien entendu, de la littérature du posthumain dont nous montrerons les spécificités et les différences – tout particulièrement avec le genre de la science-fiction[151]. Darko Suvin, important théoricien de la science-fiction, identifie en l'occurrence deux axes de la démarche définitionnelle des catégories génériques. Il faut, dans un premier temps, proposer une formulation positive de son domaine (espace, champ) et, dans un deuxième temps, formuler négativement ses liens avec les autres catégories littéraires et déterminants culturels[152].

Nos réflexions sur la notion de genre touchent aussi au rôle de l'auteur. La place de l'écrivain vis-à-vis du sens de son texte est devenu un sujet controversé dans les études littéraires contemporaines. Traditionnellement, le sens de l'œuvre revenait, au moins en partie, à l'intention de l'auteur. Ce raisonnement « avait cours communément du temps de la philologie, du positivisme, de l'historicisme[153] ». En opposition avec cette lecture, « l'idée reçue moderne (et plus très nouvelle) dénonce la pertinence de l'intention de l'auteur pour déterminer ou décrire la signification de l'œuvre ; le formalisme russe, les New Critics américains, le structuralisme français l'ont répandue[154] ».

Dans le cadre de notre étude de la littérature du posthumain, l'auteur ne sera ni considéré de manière traditionnelle (c'est l'intention de l'auteur qui détermine le sens du texte), ni de manière moderne (la prise en considération de l'intention de l'auteur est inutile voire nuisible). Pour mener à bien notre étude sur la catégorie du posthumain en littérature, nous sommes à l'écoute des écrivains ; plus précisément en ce qui concerne leurs discours sur l'étiquetage et le genre de leurs productions. Cela dit, nous préserverons

[151] De plus en plus de spécialistes parlent aujourd'hui de la science-fiction comme d'un champ littéraire, dépassant le statut de catégorie générique.

[152] Suvin, Darko, « The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre », *Science-Fiction Studies*, vol. 6, n°1, 1979, pp. 32-45.

[153] Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Le Seuil, Paris, 2014, p. 51.

[154] Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op. cit*., p. 51.

une position critique vis-à-vis de leurs déclarations et des arguments qu'ils ou elles avancent pour classer leurs textes dans telle ou telle autre catégorie générique.

En dernière précision de notre développement sur le genre, il faut noter que le genre sera toujours considéré comme plastique. Aborder le genre dans un paradigme de la plasticité et non du code rigide – ou même flexible – signifie ici que le genre, en tant que proposition catégorielle, est plastique dès lors que nous admettons non seulement des distorsions mais également qu'il garde les traces, les empreintes de ses actualisations. Subséquemment, la production n'échappe au concept catégoriel que dans une situation d'incompatibilité. L'écart, en revanche, ne fait qu'ajouter au genre une nouvelle estampille. Suivant cette logique, les « gradients de typicalité[155] » des genres impliquent deux principes opposés – qui nous ramène par ailleurs aux deux axes définitionnels de Darko Suvin évoqués plus haut : « un principe d'identité, centripète ; [et] un principe de différence, centrifuge[156] ». Nous reprendrons, par conséquent, dans nos analyses les trois degrés de typicalité discernés par le chercheur belge Karl Canvat, à savoir : les textes prototypiques (les mieux représentatifs d'un genre donné), les textes typiques (qui correspondent plus ou moins au prototype) et les textes atypiques (qui sont en périphérie du genre donné et à la frontière d'autres genres voire qui mêlent d'autres genres[157]).

2. Véridiction et vraisemblance

D'abord dans un sens commun, *Le dictionnaire de La langue française* propose de définir la véridiction comme une « affirmation considérée comme vraie selon la perspective subjective d'un individu, sans prétention à l'objectivité universelle[158] ». Il semble d'emblée plus prudent de parler de véridiction que de parler de vérité quel que

[155] D'après Jean-Michel Adam, « les textes réalisés se situent sur un gradient de typicalité allant d'exemples qui actualisent maximalement la catégorie définie à des exemples périphériques qui ne sont que partiellement conformes ». Voir : Adam, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, L'Harmattan-Academia, coll. Sciences du langage : carrefours et points de vue, Louvain-la-Neuve, 2011, p. 26.

[156] Canvat, Karl, « L'écriture et son apprentissage : une question de genres ? États des lieux et perspectives », *Pratiques : linguistique, littérature et didactique*, n°117-118, 2003, pp. 171-180.

[157] Canvat, « L'écriture et son apprentissage : une question de genres ? États des lieux et perspectives », *op. cit*., p. 171-180.

[158] Dictionnaire La langue française, [En ligne] : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/veridiction, consulté le 03/01/2023.

soit le propos et surtout lorsqu'il concerne la littérature. Greimas et Courtés ont développé le carré de la véridiction qui offre la possibilité d'appliquer une lecture analytique de la dynamique du vrai et du faux dans un texte. Ce carré de la véridiction s'articule sur quatre possibilités : l'être, le non-être, le paraître et le non-paraître[159]. Cela dit, ce carré apparaît comme étant plus pertinent pour l'analyse de séquences de texte (et de récit) que pour interroger le statut même de la littérature, de la fiction littéraire ou d'un genre en particulier.

La véridiction entretient un rapport complexe avec le vraisemblable. Nous avons naturellement tendance – sans doute à raison – à associer le véridique au vraisemblable et le faux à l'invraisemblable mais, ainsi que l'écrivait Boileau, « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable[160] ». C'est d'ailleurs le cas, nous le verrons plus tard, dans quelques textes du posthumain : la mise en récit d'éléments technologiques ou médicaux récemment mis au point dans la réalité peuvent créer un effet d'invraisemblable alors même qu'ils existent bel et bien en dehors de la fiction – cela peut avoir pour conséquence de fausser la catégorisation de l'œuvre en question. Ainsi, le « vraisemblable, en ce qu'il régit le comportement du personnage et lui confère une estampille de rationalité, est toujours lié à un code de convenance, dicté lui-même par la sensibilité collective et par la culture dominante d'une époque donnée[161]. »

Il convient aussi de souligner la possibilité que le contrat de véridiction qu'un même texte implique change à travers les époques et les cultures : un texte considéré comme sacré et purement véridique au sein d'une communauté à une époque donnée peut ne plus l'être et retrouver le statut de fiction au sein d'une autre communauté ou à une autre époque. Il en est de même pour le changement de statut ou d'attitude épistémique vis-à-vis de certains récits de science-fiction qui sont nouvellement pris au sérieux des décennies après leurs parutions. Nick Bostrom déclarait à ce sujet :

> Ce qui m'a surpris, c'est la façon dont certaines opinions qui étaient marginales, voire discréditées et considérées comme un prolongement fantaisiste de scénarii de science-fiction, sont devenues en l'espace de

[159] Courtès, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, p. 302. ; Hébert, Louis, « L'analyse des modalités véridictoires et thymiques : vrai/faux, euphorie/dysphorie », *Semiotica*, vol. 1, n°4, 2003, pp. 261-302.

[160] Boileau, Nicolas, *Art poétique*, Œuvres de Boileau Despréaux, Librairies associées, Paris, 1772.

[161] Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, p. 37.

> quelques semaines des positions dominantes, ou qui sont en tout cas au centre de toutes les conversations[162].

Ajoutons que la vitesse des développements (des bouleversements) scientifiques (et/ou technoscientifiques) de l'époque contemporaine déstabilisent jusqu'aux codes de convenances des lecteurs qui, s'ils (les codes) ne sont pas actualisés avec suffisamment d'assiduité, se voient dépassés par la réalité même de leur environnement. En ce sens, il sera nécessaire, dans quelques développements analytiques des chapitres suivants, de garder à l'esprit cette distinction éminemment importante, quand il s'agit de la littérature du posthumain, entre ce qui est vraisemblable dans le sens de ce qui correspond à un code de convenance dicté par une sensibilité collective et ce qui est vraisemblable dans le sens d'Aristote, c'est-à-dire, « ce qui pourrait avoir lieu[163] » – sur la base de ce qui existe dans la réalité et de ce qui est d'ores et déjà possible. En effet, dans la littérature du posthumain, les nouveautés technoscientifiques, lorsqu'elles sont présentes, ne sont souvent que des expériences en cours dans la réalité, pas encore installées dans la vie quotidienne des gens (des lecteurs), pas encore adoptées (ou acceptées) par la société.

3. Récit ontogénétique et récit phylogénétique

Les deux concepts d'ontogénèse et de phylogénèse sont étroitement liés dans le champ de la biologie : « [l'histoire] *de l'évolution paléontologique des organismes, que l'on peut appeler histoire des familles organiques ou phylogénie, se relie de la façon la plus importante et la plus remarquable avec l'autre branche de l'histoire de l'évolution organique, celle qui s'occupe de l'individu, l'ontogénie*[164] ». Leur intégration dans la théorie littéraire est, elle, beaucoup plus rare. Pourtant, ces concepts deviennent indispensables dès lors que l'on souhaite se pencher de plus près sur la littérature du posthumain. En effet, en tant que littérature qui, par définition, porte sur le *post*-humain, autrement dit, ce qui vient après, au-dessus de, différemment de, ou même contre l'espèce

[162] Harscoet, Johann, « Nick Bostrom : La fin du travail humain est le but implicite de l'IA », *L'Echo*, Paris, 2023.

[163] Aristote, *La poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Seuil, Paris, 1980, p. 65.

[164] Haeckel, Ernst, *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*, C. Reinwald et Cie, Paris, 1874, p. 10.

humaine, la littérature du posthumain implique nécessairement une dimension interspécifique qui elle-même repose sur un récit évolutif.

La différence entre un récit que l'on peut qualifier d'ontogénétique et un autre récit qualifié de phylogénétique parait, au premier abord, assez évidente et facile à déterminer dans un corpus concret que nous offrirait la littérature. Le récit ontogénétique est relatif à la vie de l'individu, de sa naissance à son décès. Dans l'acception que nous adoptons ici, il n'est pas disqualifiant que la narration soit partielle par rapport à l'intégralité de la vie de l'individu, du personnage : cela concerne ainsi toutes les narrations qui retracent les aventures de personnages (ou de personnes) individuels – sans intérêt pour l'espèce. En littérature, en termes de degré de typicalité, l'autobiographie serait par conséquent le genre dans lequel le caractère ontogénétique du récit serait le plus marqué. Le récit phylogénétique est relatif à l'évolution de l'espèce. Il s'attache donc moins aux individus et se concentre essentiellement sur les destinées collectives de l'espèce. En littérature, les exemples se font bien plus rares.

L'emprunt de ces deux concepts venant de la biologie nécessite toutefois quelques adaptations afin de les rendre mieux opérants. Dans un premier temps, l'écrivain, à la différence de l'éthologue ou du biologiste, n'est pas tenu de conditionner son imagination à une quelconque rigueur scientifique. Il jouit ainsi de la liberté d'imaginer de nouveaux modes d'évolution ou même de narrer l'évolution d'une espèce au niveau d'un seul individu. Ensuite, les développements technoscientifiques actuels nous laissent entrevoir des possibilités de modifications de l'espèce humaine qui ne s'étendraient plus sur des générations mais qui pourraient être accomplies en l'espace de quelques jours, quelques heures voire quelques minutes. Le concept de phylogénèse qui se rapporte à l'évolution naturelle couvrira aussi ce que nous appellerons désormais des évolutions alternatives. Ces dernières ne correspondent plus (ou seulement en partie) à la définition de l'évolution en tant que modifications de l'information génétique et apparition de nouveaux caractères héréditaires conduisant à l'émergence d'une nouvelle espèce. Les modes d'évolutions alternatives vont de la technoscience à la magie, en passant par toute la panoplie des parcours évolutifs que pourraient bien imaginer les écrivains. Enfin, l'évolution supposée par le concept de phylogénèse ne doit pas être confondue avec la métamorphose. Dans son article intitulé « L'idée de métamorphose au XIXe siècle, un obstacle à l'évolution biologique ? », Olivier Perru explique que, dans la littérature, la métamorphose est davantage pensée en tant que fiction métaphorique illustrant bien souvent un caractère

humain. Loin d'être assimilée à une évolution biologique d'adaptation, la mise en récit de la métamorphose représente, dans bon nombre de cas (chez Kafka, Lautréamont ou encore Nietzsche), une transformation psychique profonde. Les auteurs peuvent recourir à la métamorphose pour exprimer une régression de l'être humain – ce qui empêche toute association avec l'idée d'évolution phylogénétique. Le sujet ayant subi une métamorphose demeure généralement le même sous un aspect différent. Dans l'évolution d'une espèce vers une nouvelle espèce, l'être n'est plus le même, il est adapté et amélioré[165].

Au regard de ce qui précède, nous qualifierons de récit littéraire phylogénétique tous les récits littéraires dans lesquels l'évolution – dans le sens du passage d'une espèce vers une nouvelle espèce – d'un (ou de plusieurs) personnage(s) constitue un élément clé et déterminant de la trame narrative. Un roman faisant la narration de l'évolution d'un humain en posthumain, et ce, quel que soit le processus évolutif imaginé, sera considéré comme phylogénétique.

Le type d'évolution qui nous intéressera essentiellement à travers notre étude de la littérature du posthumain est celui de la transhumanisation. La première occurrence de la forme verbale « transhumaniser » remonterait à l'emploi qu'en a fait Teilhard de Chardin en 1959 dans *L'Avenir de l'Homme* : « Liberté : c'est-à-dire la chance offerte à chaque homme (en levant les obstacles et en mettant à sa disposition les moyens appropriés) de se "transhumaniser" en développant au maximum ses potentialités[166]. » Soulignons ici que l'auteur jésuite conjugue l'idée de transhumanisation avec celle de la recherche de liberté et de potentialités. Évidemment, la forme verbale n'est pas encore, chez notre auteur, associée aux différentes tendances transhumanistes telles que nous pouvons les connaitre aujourd'hui. Aussi, aura-t-il fallu attendre la parution des premiers essais transhumanistes et surtout la publication d'une littérature d'idées vivement engagée contre les transhumanismes pour que la transhumanisation soit réduite au processus de mécanisation du corps humain par les technologies.

[165] Perru, Olivier, « L'idée de métamorphose au XIXe siècle, un obstacle à l'évolution biologique ? », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, n°2, vol. 24, 2017, pp. 179-207.

[166] Teilhard de Chardin, *L'Avenir de l'Homme*, Seuil, Paris, 1959, p. 360.

Compte tenu de l'acception actuelle du transhumanisme, le verbe et son nom d'action seront entendus ici dans le sens de processus d'évolution d'un individu humain en posthumain quelle que soit la voie évolutive considérée.

Ajoutons que l'emploi de « transhumanisation » permet d'apporter le sens particulier qui implique le dépassement de l'espèce humaine et l'émancipation d'une condition antérieure sans inclure, par les degrés de cette conséquence, l'exceptionnalisme de l'élection divine, par exemple, du monstre ou du super héros. Le paradigme posthumain est foncièrement horizontal. La figure du posthumain n'est jamais exceptionnelle. À ce titre, nous privilégions le mot « transhumanisation » plutôt que « métamorphose » pour décrire les transformations phylogénétiques de personnages qui visent l'optimisation adaptative, l'augmentation ou la libération de leur condition humaine.

4. Thanatographie et anti-thanatographie

Composé du préfixe grec *thanato* (thanatos) relatif à la mort et du radical « graphie » relatif à l'écriture, la thanatographie signifie littéralement l'écriture de la mort.

En théorie littéraire, le concept de thanatographie englobe tous les récits de mort, souvent liés à des biographies[167]. Rares sont les thèmes qui suscitent un intérêt aussi universel et profond que celui de la mort, aucun impératif n'est aussi impérieux dans la condition humaine. La thanatographie se consacre explicitement à sa représentation. Néanmoins, il est possible de constater que la mortalité demeure, ne serait-ce que de façon tacite, présente dans le roman et dans quasiment toute narration littéraire. Elle est intimement liée à tout protagoniste vivant et au concept d'humain. Sans même être narrée, la destinée du personnage tend inévitablement vers sa fin dans l'esprit du lecteur. C'est un constat largement traité dans *The sense of an ending* (1967) de Frank Kermode[168].

[167] Voir Goeury, Julien, « La thanatographie : récit et interprétation de la mort », *De bonne vie s'ensuit bonne mort. Récits de morts, récits de vie en Europe (XVe-XVIIe siècles)*, Classiques Garnier, Paris, 2006, pp. 125-148 ; Weinmann, Frédéric, « Je suis mort ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2018, p. 300. L'utilisation du concept ne se limite pas au domaine littéraire, voir également Milat, Christian, « Entre thanatographie et pathographie, la mort médicalisée d'Hervé Guibert », *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 7, n° 2, 2012, p. 165-184.

[168] Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford, 1967.

Selon le critique, le récit biblique de l'histoire providentielle et apocalyptique constitue un modèle éminemment influent pour la structure narrative dans la culture littéraire occidentale. Kermode avance que « tous les récits sont, d'une certaine façon, apocalyptiques, en ce qu'ils offrent aux lecteurs 'des images de la grande consonance temporelle' simplement parce qu'ils finissent[169] ». Dans un titre consacré aux antiutopies apocalyptiques et posthumaines, Corin Braga commente et rejoint l'optique de Kermode à ce sujet : « Frank Kermode pense que l'imagination apocalyptique est structurellement liée aux mécanismes de la littérature, que toute narration est imbue par 'un sens de la fin' ou 'sens final' ('*the sense of an ending*'), repris à 'l'apocalyptisme naïf' de la culture populaire[170] ».

Certes, la littérature, dans son ensemble – pas seulement la littérature occidentale –, garde les traces des grands récits mythiques et religieux mais il semble que les récits ontogénétiques déterminent, à plus forte raison, nos structures narratives. L'humain est d'abord influencé, *in petto*, par ce qu'il conçoit de sa propre destinée. Nos personnages meurent avant tout parce que nous mourons. Nous projetons la fin d'une histoire, même si cette dernière n'est pas narrée, parce que toutes les histoires que nous vivons prennent fin. Notre réflexion converge vers une conclusion similaire à celle de Frank Kermode. Toute narration porte en elle le sens de la fin, la conscience de la mort. La seule différence est que nous affirmons la primauté du récit ontogénétique sur le récit biblique (récit religieux ou mythique). La structure du récit ontogénétique s'impose dans nos narrations et dans nos réceptions.

De tout temps, le poète s'est adonné à poétiser la mort, à l'écrire, à la décrire, à écrire sur la mort, à écrire pour la mort et contre la mort. Même quand il ne le fait pas, il semble que l'histoire racontée n'échappe presque jamais à la dimension thanatographique. Aussi, est-il légitime de s'interroger : toute narration est-elle systématiquement thanatographique ? Si nous admettons que la thanatographie est forcément liée à l'ontogénèse – c'est-à-dire au processus de développement qui mène l'individu jusqu'à la senescence et la mort –, quel rapport le récit phylogénétique entretiendrait-il avec ce 'sens de la fin' ? Au niveau ontogénétique, les individus humains

[169] Pitetti, Connor, « Les usages de la fin du monde : l'apocalypse et la post-apocalypse en tant que modes narratifs », *Res Futurae* [En ligne], n°16, 2020.

[170] Braga, Corin, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit*., p. 592.

meurent par milliers chaque jour. Nous assistons tout au long de notre vie à d'innombrables fins. Au niveau phylogénétique, c'est tout autre chose. Le début de notre phylogénèse est immémorial. À ce niveau, nous n'avons jamais connu de fin. Et, nous ne sommes pas en mesure d'affirmer avec certitude qu'il y en aura une. La narration phylogénétique outrepasse non seulement le modèle biblique évoqué par Frank Kermode mais aussi le schéma naturel de la vie : de la naissance, du développement et de la mort. Elle suit plutôt une logique d'actualisation permanente et d'arborescence des nouvelles formes de vie. Elle ne vieillit pas, elle se regénère constamment, se multiplie souvent et tend puissamment vers davantage de vie(s).

La littérature du posthumain, en intégrant cette logique par la relation du processus de transhumanisation de ses protagonistes, nous inviterait à des projections sans fin. De surcroit, l'amortalité[171] est un thème majeur de cette catégorie littéraire qui s'écarte donc, par deux fois, de la thanatographie. Depuis toujours nos auteurs ont écrit avec, sur et contre la mort ; le posthumain nous proposerait-il d'écrire sans la mort ? Dans les chapitres qui suivent, nous étudierons de plus près le caractère anti-thanatographique de la littérature du posthumain. Nous vérifierons par des exemples concrets la cohérence de cette hypothèse tout en mettant à l'épreuve la pertinence des nouveaux concepts proposés à travers ce développement théorique.

5. Gnoséologie

Morphologiquement, le terme 'gnoséologie' se compose de *gnosis* qui signifie 'connaissance' et de *logos* qui signifie 'discours' ; dans le sens des règles scientifiques ou dans un sens épistémologique. Ce qui donne : discours sur la connaissance/ science de la connaissance/ théorie de la connaissance[172].

Le *Dictionnaire Larousse* propose la définition suivante : « Partie de la connaissance qui traite des fondements de la connaissance [173] ». C'est, sans doute, l'acception la plus partagée aujourd'hui en philosophie de la connaissance ; c'est ce qui

[171] Terme proposé par Edgar Morin dans *L'homme et la mort*, Seuil, Paris, 1976. L'amortalité signifie la non condamnation naturelle à la mort. La mort demeure toutefois possible par accident par exemple. Il faut ainsi distinguer l'amortalité de l'immortalité relative à ce qui ne peut mourir.

[172] *Dictionnaire Larousse*, [En ligne], 2022 : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gnos%C3%A9ologie/37354 consulté le 12/04/2022

[173] Ibid.,

est entendu par l'expression 'théorie de la connaissance' dont l'épistémologie ne serait qu'une partie. On parle alors de 'théorie de la connaissance en général[174]'. Ce n'est toutefois pas exactement dans ce sens que le terme 'gnoséologie' est entendu dans ses premières occurrences et à travers son emploi en théorie littéraire.

Le mot a été proposé pour la première fois dans *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* de Alexandre Gottlieb Baumgarten en 1769[175]. Baumgarten, qui était aussi un penseur de la littérature, définit l'esthétique comme la 'science de la cognition sensible' et affirme son autonomie par rapport à la logique. Le terme '*gnoséologia*' est utilisé par l'auteur pour désigner une branche de la philosophie qui traite de la connaissance sensible (ou esthétique). Pour désigner un niveau de connaissance qui est lié aux sens et à la manière dont nous percevons et saisissons le monde via nos sens, Baumgarten emploie notamment l'expression '*gnoseologia inferior*'. Cette 'gnoséologie inférieure (élémentaire)' fait partie d'un champ de réflexion qui s'intéresse à la façon dont nos sensations et perceptions contribuent à la connaissance. Elle est associée, chez Baumgarten, à des idées telles que 'l'art de penser joliment', 'l'art de l'analogie et de la raison', ne se limitant donc pas à une perception sensorielle brute. Elle inclut, *in fine*, des aspetcs esthétiques et artistiques de la connaissance[176].

C'est précisément sur cette acception de la 'gnoséologie' que nous nous appuierons pour étudier les enseignements qu'apportent notre corpus à travers ce qu'il peut faire sentir (ressentir) aux lecteurs.

Insistons sur le fait que l'étude de la gnoséologie d'un texte littéraire doit être distinguée, d'une part, de l'étude de sa dimension didactique et, d'autre part, de l'idée d'épistémologie. Nous n'approcherons pas les textes sur la base de ce qu'ils visent à transmettre comme enseignements à travers leur dimension référentielle (culture générale, faits historiques, connaissances scientifiques etc.) – ce qui nous ramènerait à la

[174] Centre National de Ressources Textuelles et Lexcicales, *Ortolang* [En ligne], 2022 : https://www.cnrtl.fr/definition/gnos%C3%A9ologie consulté le 14/04/2022

[175] Niiniluoto, Ilkka ; Sintonen, Matti ; Wolenski, Jan eds, *Handbook of epistemology*, New York, Springer, 2004, p. 12.

[176] Berndt, Frauke, *Facing Poetry. Alexandre Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 8-10.

didactique. De même, il ne s'agit pas de traiter des connaissances scientifiques et de la manière dont elles sont abordées – ce qui nous ramènerait à l'épistémologie.

Le concept de gnoséologie, dans un sens strictement littéraire, est donné ici en tant que cadre de réflexion qui ne porte pas sur la connaissance scientifique (épistémologie) mais sur un autre mode de connaissance qui se transmet notamment par la littérature lorsqu'elle relate de manière dynamique, par la fiction et l'émotion qu'elle suscite, expériences et témoignages, savoirs de tout ordre – lorsqu'elle fait « tourner les savoirs[177] » pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Ainsi, cette étude repose sur l'idée que « la littérature [en véhiculant] un nombre considérable de connaissances, exerce une fonction gnoséologique[178]. »

[177] Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 18.

[178] Jean-Louis Dufays ; Michel Lisse ; Christophe Meurée, *Théorie de la littérature : une Introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 8. http://hdl.handle.net/2078.1/77426

Partie 2. Opinions d'auteurs et idées catégorielles

Le décalage entre ce qu'offre la théorie littéraire et la production littéraire actuelle se manifeste parfois à travers l'expression des écrivains qui ne retrouvent plus le cadre réflexif approprié pour penser, de manière savante, ce qu'ils écrivent. C'est précisément ce qu'il semble être le cas aujourd'hui de nombre d'auteurs qui désapprouvent la catégorisation systématique – sur la base de quelques motifs thématiques – de leurs textes dans le genre de la science-fiction. Les auteurs auxquels nous faisons référence ont tous mis en récit des idées relevant du transhumanisme et du posthumain. Notre démarche est justement ici de peser les arguments avancés par ces auteurs tout en développant les outils théoriques nécessaires.

Ainsi, à travers la deuxième partie de cette thèse, nous porterons notre attention sur les aspects génériques et morphologiques de la catégorie littéraire du posthumain. Nous commencerons par examiner le rejet du concept de science-fiction par plusieurs auteurs de notre corpus, qui, tout en intégrant des motifs transhumanistes dans leurs œuvres, s'éloignent de cette étiquette. Cette phase descriptive sera suivie de l'analyse de deux entretiens semi-directifs, que nous avons menés avec Olga Lossky, auteure de *Risque zéro* (2019), et Josselin Bordat, auteur de *Le_zéro_et_le_un.txt* et *2069* (2019 ; 2020), autour de la question des catégories littéraires. Dans cette première exploration, nous adopterons une approche critique intentionnaliste, attentive aux discours des auteurs tout en maintenant la rigueur analytique nécessaire. Nous poursuivrons par un tour d'horizon de la théorie littéraire belge et francophone relative à la figure du posthumain, en partant des travaux pionniers de Gilbert Hottois, spécialiste de la réflexion sur les transhumanismes, pour arriver aux contributions plus récentes de Corin Braga et Mara Magda Maftei, sans oublier les thèses de Carole Guesse et d'Amaury Dehoux. Le dernier chapitre de cette seconde partie sera dédié à la théorisation des traits morphologiques distinctifs de la littérature posthumaine, envisagée comme une nouvelle catégorie littéraire, en s'appuyant sur une analyse approfondie du corpus.

Chapitre 1. Rejet de la catégorie SF et vide générique

1. Déclarations anti-SF dans les médias
2. Entretiens ciblés sur les questions d'intention auctoriale et de genres littéraires
2.1. Démarche et méthodologie
2.2. Entretien avec Josselin Bordat
2.3. Entretien avec Olga Lossky

1. Déclarations anti-SF dans les médias

La publication d'une œuvre littéraire via une maison d'éditions traverse systématiquement une phase de négociation. Cette dernière touche divers aspects qui, pour certains, n'ont pas toujours de liens directs avec le contenu du livre (l'aspect commercial, l'aspect communicationnel) et, pour d'autres, visent directement à apporter des modifications sur le texte lui-même. Le chercheur Alberto Cadioli, à travers son étude sur « L'activité éditoriale dans le processus créatif de textes littéraires », s'appuie sur des cas concrets pour mettre en exergue l'étendue de la problématique auctoriale qui se pose dès lors qu'une 'main étrangère' – si nous approuvons le triangle littéraire qui lie exclusivement l'auteur, le texte et le lecteur – s'ingère dans la création : « l'indentification de la main de l'écrivain et de la main de l'éditeur […] peut indiquer des horizons différents[179] ».

Ce n'est pas tant la perspective génétique qui nous intéressera dans cette étude que les opinions d'auteurs du posthumain – ou qui, du moins, aborde les thèmes transhumanistes – dont les déclarations médiatisées manifestent un décalage vis-à-vis de catégorisations éditoriales imposées. Il ne s'agira donc pas de chercher la présence de la 'main de l'éditeur' à l'intérieur des textes ni de critiquer le travail éditorial qui entoure leurs publications. Notre objet se limite à la question des concepts catégoriels admis et repris par le monde de l'édition. Nous porterons un regard critique sur les postures et réponses des auteurs face aux médias qui rapportent, en l'occurrence, les étiquetages éditoriaux.

Comme nous le verrons ici, c'est la catégorie de science-fiction qui, de manière générale, se trouve apposée à toute œuvre littéraire ayant pour motifs la modification ou l'évolution de l'espèce humaine, le posthumain, le transhumanisme, l'évolution de la technoscience et ses effets dans tous les aspects de la société, les effets de la technoscience sur la condition humaine etc. Cet étiquetage sur motifs, qui peut effectivement sembler

[179] Cadioli, Alberto, « L'activité éditoriale dans le processus créatif de textes littéraires », *Genesis*, n°44, 2017, pp. 57-64.

simpliste ou, pour le moins, hâtif du point de vue de ce que pourrait en dire la théorie littéraire, n'est pas toujours accepté par les auteurs.

Le romancier et réalisateur français Marc Dugain est invité, en 2019, par TV5MONDE, sur le plateau de « 64 minutes le monde en français », pour échanger au sujet du transhumanisme à l'occasion de la parution de son roman intitulé *Transparence* (2019). En effet, le roman traite, au premier chef, de la question du transhumanisme à travers, notamment, les motifs de l'immortalité, du transfert de l'âme et des corps artificiels. L'histoire se déroule durant les années 2060, dans un cadre spatial qui fait référence à la géographie contemporaine réelle. Au cœur de l'intrigue, Marc Dugain a imaginé *Endless*, un programme novateur promettant d'atteindre l'immortalité grâce à la transplantation (transfert) de l'âme humaine dans des enveloppes corporelles fabriquées.

Mohamed Kaci, présentateur de l'émission, interroge le romancier sur son rejet de la catégorie science-fictionnelle : « Je dirais roman d'anticipation, d'aucuns diraient science-fiction. Pourtant, vous, vous insistez pour dire que c'est différent. La science-fiction, c'est un délire imaginatif. On se projette d'une façon poétique, c'est plus débridé[180] ». Marc Dugain, en qualifiant la science-fiction de 'délire', place d'emblée le curseur sur l'axe de la vraisemblance, du rapport de la fiction au réalisme et à la véridiction. C'est sur la base de la mesure générique référentielle qu'il formule, dans un premier temps, négativement la relation de son texte avec la catégorie science-fictionnelle. Le 'délire' renvoie aux idées de transport, de divagation voire d'égarement par et dans la fiction. Il y ajoute l'adjectif qualificatif 'imaginatif' qui renforce le caractère rêveur et/ou d'évasion fictionnelle par lequel l'auteur définit la science-fiction et dissocie d'elle son entreprise littéraire. Sa deuxième phrase confirme cette idée : la science-fiction serait une projection plus poétique et plus débridée que l'œuvre qu'il présente.

D'après l'auteur, le concept catégoriel d'anticipation est plus adéquat : « Le roman d'anticipation, finalement, c'est ce qui se passe aujourd'hui et qu'on étire[181]. » La préférence de l'auteur est dû à la plus importante proximité qui existerait entre

[180] « Marc Dugain : le transhumanisme vu par un écrivain », Youtube, TV5 Monde info, 2019 : https://youtu.be/zWfWKxNZh4M?si=faJI-z_egZQuF8E0 consulté le 4/11/2022

[181] « Transparence, demain tous immortels ? », YouTube, La Grande Librairie, 2019 : https://youtu.be/sIGt1y0BjQw?si=OqpyA-sm4Tex8rBV consulté le 8/12/2022

l'anticipation et notre époque contemporaine. L'anticipation serait plus réaliste et, sans doute, plus vraisemblable que la science-fiction.

Dans le cadre de la rentrée littéraire 2021, les éditions Albin Michel, reçoivent la romancière et essayiste française Clélia Renucci, pour présenter *La Fabrique des souvenirs*, son deuxième roman. Ce texte entremêle histoire d'amour impossible, philosophie de l'art éphémère et réflexion sur la mémoire humaine. Dans les années 1980, le neuroscientifique français Charles Aubert développe une technologie qui permet d'enregistrer et de transférer les souvenirs de tout un chacun. Cela donne lieu à un business juteux de la mémoire humaine que Clélia Renucci met en scène, dès le début du roman, à travers la description d'une vente aux enchères. Placée dans l'époque contemporaine, cette révolution technologique réinterroge la condition humaine et la place de l'oubli dans l'équilibre de l'individu et de la société.

Dès les premières minutes de l'entretien, le présentateur interroge Clélia Renucci sur la distance de son œuvre par rapport à l'anticipation :

> Journaliste : Nous sommes justement dans notre époque contemporaine, néanmoins, ce n'est pas vraiment un roman d'anticipation. Ce n'est pas ce que vous avez voulu faire à la base.
>
> Renucci : Non, non, pas du tout. Pour moi, c'est plutôt un roman d'apprentissage en fait. En y réfléchissant, ce n'est peut-être pas ainsi que je l'ai construit[182].

Dans sa réponse, l'auteure est catégorique. Elle rejette l'idée « d'anticipation » et considère que son projet littéraire se rapproche davantage de la littérature d'apprentissage. Il s'agit ici d'une catégorisation qui est moins fondée sur l'axe du vraisemblable que sur une mesure thématique et, précisément, sur le cheminement du héros, Gabriel en l'occurrence. Le jugement est, dans ce cas de figure, plus subjectif et repose entièrement sur l'intention de l'auteure.

Dans un entretien avec la correspondante Sonia Delesalle-Stolper, pour le journal *Libération*, l'écrivaine et théologienne Olga Lossky est invitée à discuter de son dernier roman intitulé *Risque Zéro* (2019). L'intrigue du roman tourne autour d'une révolution technologique et médicale qui est censée permettre un suivi rigoureux de l'état de santé

[182] « Rentrée littéraire 2021 | Clélia Renucci, La Fabrique des souvenirs », YouTube, Éditions Albin Michel, 2021 : https://youtu.be/3d1NPylTXek?si=Xs0FUwQeFaXuSAlJ consulté le 3/10/2023.

des 'clients' et de les prémunir contre tous les dangers en temps réel grâce à une puce sous-cutanée, la 'plume d'ange'. Le récit se déroule en 2039, dans un cadre spatial conforme à la géographie contemporaine. *Risque Zéro* aborde, entre autres, les thèmes de l'évolution de la médecine, de la condition humaine et du transhumanisme.

En ce qui concerne l'aspect générique du texte d'Olga Lossky, Sonia Delesalle-Stolper rapporte de sa rencontre avec l'auteure les propos ci-dessous :

> J'ai eu l'idée de ce roman il y a une quinzaine d'années, autour de l'idée d'une 'assurance vie éternelle', c'était vraiment de l'ordre de la science-fiction […]. Les évolutions sociétales sont telles que je me suis dit que je pourrais essayer d'écrire un récit plus réaliste […]. J'ai juste poussé un peu les avancées technologiques pour systématiser cette prise de risque zéro, forcer un peu le trait […]. C'est ma conviction personnelle que la nature humaine est fondamentalement bonne. […] Mon livre est un peu une mise en abîme et pose une simple question : quel monde veut-on pour demain[183] ?

Dans une perspective semblable à celle de Marc Dugain, Olga Lossky développe sa réflexion générique sur l'axe du réalisme et du vraisemblable. Son idée de départ concernait bien l'écriture science-fictionnelle mais la romancière déclare avoir été rattrapée par la réalité – ce qui l'a incité à entreprendre un projet littéraire plus réaliste. De la même manière que Marc Dugain parlait d'étirer ce qui se passe aujourd'hui, Olga Lossky décrit sa démarche littéraire par le fait de 'pousser un peu' les avancées technologiques actuelles et de 'forcer un peu le trait'. D'après l'auteure, *Risque Zéro* est si ancrée dans la réalité que cela se rapproche d'une 'mise en abîme' – qui est, bien entendu, le procédé par lequel l'écrivain intègre une histoire à l'intérieur d'un récit cadre, tout en reprenant ses actions ou ses motifs. Le récit cadre serait, ainsi, la réalité de la médecine actuelle et des avancées technologiques que *Risque Zéro* ne ferait que reprendre en forçant le trait.

Enki Bilal, dessinateur, auteur de bande dessinée, scénariste et réalisateur, est interviewé par Yannick Vely, pour le magazine *Paris Match*, au sujet de *Bug*, sa bande dessinée. Publié en 2017 (pour son premier tome), *Bug*, dont l'action se déroule en 2041, met en fiction deux événements majeurs : un humain parvient, pour la première fois, à obtenir toutes les connaissances du monde et un dysfonctionnement informatique (un

[183] Delesalle-Stolper, Sonia, « Rencontre Olga Lossky en toute déconnexion », *Libération*, 2019 : https://www.liberation.fr/evenements-libe/2019/11/17/olga-lossky-en-toute-deconnexion_1763941/ consulté le 15/08/2022

bug) mondial provoque une paralysie globale dans tous les secteurs. L'essentiel de la technologie devient obsolète et la population mondiale se trouve déboussolée. À travers sa bande dessinée, Enki Bilal évoque la dépendance de plus en plus forte de l'humain vis-à-vis de la technologie, le transhumanisme, les risques liés au monde ultra-connecté et notre capacité à nous adapter aux bouleversements globaux.

Répondant à une question de Yannick Vely sur la dimension cinématographique de son œuvre, Enki Bilal ouvre une parenthèse sur la question générique : « Pour moi, la science-fiction n'existe plus, on la vit au quotidien. Nous sommes déjà entourés de robots, le terme science-fiction est impropre[184]. »

Comme Marc Dugain et Olga Lossky, Enki Bilal place son propos sur l'axe du réalisme et du vraisemblable. Son constat est similaire à celui d'Olga Lossky : notre réalité a d'ores et déjà rattrapé notre imagination science-fictionnelle. Sa conclusion est, toutefois, plus radicale que celles des auteurs cités précédemment car il estime que le concept catégoriel même de science-fiction n'existe plus. Nous vivrions déjà dans ce qu'imagine la science-fiction, par conséquent, le terme science-fiction est impropre.

Invité sur le plateau de La Grande Librairie, Enki Bilal manifeste sa désapprobation par rapport à l'emploi de la catégorie 'science-fiction' dans une question que lui posait François Busnel :

> J'essaie de voir le terme science et puis fiction. On est dans un monde régit par le scientifique, les innovations, les nouvelles technologies. Donc on est dedans depuis déjà quelques décennies. Ça nous prend. Et le mot fiction, moi je sépare les deux (science et fiction). Je préfère dire anticipation[185].

Cette déclaration confirme l'opinion exprimée par l'auteur dans le magazine *Paris Match* : nous vivons déjà dans la science-fiction. Il précise cependant ici sa préférence pour l'usage du terme 'anticipation'.

---

[184] Vely, Yannick, « Enki Bilal : "la science-fiction n'existe plus, on la vit au quotidien" », *ParisMatch*, 2019 : https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Enki-Bilal-la-science-fiction-n-existe-plus-on-la-vit-au-quotidien-1618755 consulté le 23/05/2023

[185] « Enki Bilal : "Bug, Tome 2" de l'an 2041 », YouTube, La Grande Librairie, 2019 : https://youtu.be/yrFiApk6z2w?si=mG-EZdivlpprIEqU consulté le 8/12/2022

Dans une optique commune, Enki Bilal et Marc Dugain ont, à la fois, rejeté la qualification science-fictionnelle de leurs projets littéraires respectifs en s'appuyant sur la proximité de ces derniers par rapport à la réalité du monde contemporain et exprimé leur approbation vis-à-vis de l'anticipation, considérant l'idée plus adéquate d'un point de vue référentiel.

Comme dernier exemple de déclaration épitextuelle, nous commenterons ci-après, un échange entre Mara Magda Maftei, professeure de littérature à l'Université de Bucarest et chercheuse associée à l'Université Paris Nanterre, et l'écrivain et chroniqueur français Nathan Devers autour de son roman intitulé *Les Liens artificiels*[186]. Il s'agit cette fois-ci d'un entretien qui n'est plus d'ordre journalistique mais universitaire. L'entretien a été publié dans la revue scientifique *Revue des Sciences Humaines*.

Paru en 2022, *Les Liens artificiels* raconte l'histoire de Julien Libérat, un musicien sans prétention qui mène une existence morne et sans le moindre succès, autant sur le plan professionnel que personnel. Après une phase de rupture amoureuse et une période de grande désillusion, Julien découvre et s'immerge dans l'Antimonde, un univers parallèle virtuel crée par Google. À travers ce texte, Nathan Devers explore les embuches d'un monde de plus en plus connecté où le phénomène de confusion du réel et du virtuel devient un risque, un danger pour le bon équilibre des individus et la bonne santé de nos sociétés.

La dernière question de l'entretien, posée par Mara Magda Maftei à Nathan Devers, est centrée sur l'aspect générique du roman. La chercheuse, dans la formulation même de sa question, propose également des alternatives au concept science-fiction :

> M-M. M : Une nouvelle catégorie littéraire que nous pouvons appeler fiction technologique et biologique, critique et spéculative, est construite donc autour des transformations que la technoscience inflige à l'humain. Qu'en pensez-vous ? Dans quelle catégorie placeriez-vous votre roman ?
>
> N. D. : Je vous remercie pour cette question car, en l'écrivant, je n'avais aucune idée de la catégorie générique dans laquelle s'inscrivait mon roman. Ou plutôt j'avais l'impression qu'il se situait dans une zone floue, à mi-chemin du réalisme social (point de départ de la narration), de la science-fiction (même s'il n'en relève pas vraiment), de l'uchronie, sans compter la présence de chapitres nourris de références philosophiques ou théologiques. Peut-être s'agit-il d'un roman de transition. Il commence par un tableau

[186] Devers, Nathan, *Les Liens artificiels*, Le Livre de Poche, Paris, 2024 (2022), p. 312.

> extrêmement réel : celui de la France de 2022 qui s'apprête à tourner la page du coronavirus. Et, progressivement, sans qu'on s'en rende clairement compte, sans qu'on puisse départager précisément entre ces deux registres, sans que les points d'ancrage dans la réalité disparaissent, le roman se déplace vers une projection futuriste, ou du moins déployant un imaginaire de l'avenir. Cet avenir, j'ai tenu à le situer dans le présent, c'est-à-dire dans la même année 2022, et ce, afin de me démarquer des canons du roman d'anticipation. En effet, peu importe que le métavers que je dépeins soit éventuellement amené à exister d'ici quelques années, peu importe aussi qu'il puisse connaître un échec retentissant : l'essentiel est que cet Antimonde réverbère la société dans laquelle nous nous voyons déjà. L'important, en d'autres termes, est que les conditions de possibilité du métavers sont déjà là, dans les liens réels que nous entretenons avec les sphères du travail, du désir, de l'amitié, de la politique. […]. Votre notion de 'fiction critique' me paraît exprimer pleinement l'aspiration qui était la mienne : tâcher, à travers l'image d'un monde qui n'est pas actuel (au double sens du terme, parce qu'il est virtuel et parce qu'il est 'futuriste'), de tendre un miroir au nôtre[187].

Nathan Devers développe principalement sa réflexion sur une mesure générique : celle du rapport au réalisme et à la vraisemblance. En cela, le propos rejoint les exemples précédemment cités de Marc Dugain, d'Enki Bilal et d'Olga Lossky. Cependant, à la différence de Marc Dugain et d'Enki Bilal, Nathan Devers écarte non seulement la science-fiction mais également l'anticipation – à laquelle, rappelons-le, Marc Dugain et Enki Bilal adhèrent. Nathan Devers voit dans son texte une œuvre hybride qui mêle, tout à la fois, le réalisme social, quelques éléments science-fictionnels – bien qu'il ouvre une parenthèse pour évacuer aussitôt la catégorie – et l'uchronie. La dimension référentielle et le cadre spatio-temporel du roman (situé en France, en 2022) le démarquerait des 'canons' du roman de science-fiction et d'anticipation. Notons que le romancier, à la fin de sa réponse, approuve la proposition générique de Mara Magda Maftei ('fiction critique') car, estime-t-il, elle exprime pleine son aspiration (l'intention de l'auteur). Son adhésion à la notion de 'fiction critique' relève, en l'occurrence, de la mesure thématique : l'auteur a tâché, à travers Les Liens artificiels de créer un effet de réverbération, 'de tendre un miroir' à notre monde. En somme, Nathan Devers formule négativement les relations de son texte avec les autres genres en prenant pour mesure générique les degrés de réalisme et de vraisemblance, cependant qu'il formule positivement le rapport de son texte à la notion de 'fiction critique' sur un axe thématique.

[187] Mara Magda Maftei, « Entretien avec Nathan Devers sur Les Liens artificiels », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 352 | 2024, mis en ligne le 23 janvier 2024, consulté le 08 juillet 2024. URL : http://journals.openedition.org/rsh/4917 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rsh.4917

Dans la même démarche descriptive des déclarations épitextuelles faites par les auteurs sur les aspects génériques de leurs propres œuvres, nous aborderons désormais deux réflexions génériques supplémentaires et qui sont, dans ces deux cas de figure, péritextuelles, en ce sens qu'elles apparaissent directement dans les livres concernés.

Il s'agit d'abord d'une note pour les lecteurs que l'écrivain et scénariste français Frédéric Beigbeder a placé au début de son œuvre intitulée *Une vie sans fin* (2018). Le récit d'*Une vie sans fin* se déroule à l'époque contemporaine dans un cadre spatial réaliste. Le personnage principal qui porte le même nom que son auteur, respectant une promesse faite à sa fille, s'engage dans une vaste enquête sur l'immortalité. Il sillonne alors le globe en partant à la rencontre des plus grands noms de la science et de la technologie, de centre de recherche en laboratoire. Cela l'amène à se rapprocher des cercles transhumanistes et lui permet de découvrir une part des réalités de ces tendances philosophiques.

Dans une « Petite précision ayant son importance », Frédéric Beigbeder note :

> La différence entre la fiction et la réalité, c'est que la réalité doit être crédible', dit Mark Twain. Mais que faire quand la réalité ne l'est plus ? La fiction est aujourd'hui moins folle que la science. Voici un ouvrage de science non-fiction ; un roman dont tous les développements scientifiques ont été publiés dans Science ou Nature. Les entretiens avec des médecins, chercheurs, biologistes et généticiens réels y sont retranscrits tels qu'ils ont été enregistrés au cours des années 2015 à 2017. Tous les noms de personnes ou d'entreprises, adresses, découvertes, start-up, machines, médicaments et établissements cliniques existent bel et bien188.

Le constat d'une réalité qui rattrape voire qui dépasse désormais la fiction est partagé par Frédéric Beigbeder qui développe, lui aussi, sa réflexion générique sur l'axe du réalisme et du vraisemblable. Comme nous l'avons évoqué plus haut, il est important de dissocier ce qui tient du réalisme et ce qui paraît vraisemblable car il se peut que la réalité soit parfois moins 'crédible' que la fiction. C'est ce qu'affirme l'auteur et ce pourquoi il estime que son texte ne peut correspondre à la catégorie science-fictionnelle – nous reviendrons plus tard sur son emploi de l'expression 'science non-fiction'. Frédéric Beigbeder insiste sur le caractère référentiel de son œuvre en évoquant des sources scientifiques de renom (*Science* et *Nature*), des entretiens retranscrits à l'identique et des noms directement tirés de la réalité. Ce que nous pouvons relever jusque-là, c'est l'itération de la même mesure (par les degrés de réalisme et de vraisemblance) dans les

[188] Beigbeder, *Une vie sans fin, op. cit*. p. 5.

raisonnements de l'essentiel des auteurs cités : Marc Dugain, Enki Bilal, Olga Lossky, Nathan Devers et Frédéric Beigbeder – Cléclia Renucci s'étant davantage appuyée sur l'axe thématique dans sa réflexion sur le genre.

Le dernier cas que nous décrirons ici est également d'ordre péritextuel. La citation ci-dessous se trouve sur la quatrième de couverture de *Species Technica* (2002), œuvre du Professeur et philosophe belge, spécialiste des transhumanismes, Gilbert Hottois. À travers *Species Technica*, l'auteur pense, par la fiction, le revers éthique de la modification du corps humain et des projets transhumanistes. Gillian, le personnage principal, est, comme l'auteur, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles. En réaction à la mystérieuse disparition de sa femme et de son fils, il entreprend une enquête poussée auprès d'un réseau mondial de scientifiques qu'il soupçonne de se rendre coupable d'enlèvements. Il parcourt alors cliniques et centres de recherche en Espagne puis aux États-Unis. Une partie importante du texte se constitue des dialogues entre Gillian et les scientifiques qu'il interroge.

> *Species Technica* est une œuvre atypique et hybride, à la fois critique et expressive de la postmodernité techno-symbolique. […] L'ouvrage illustre et analyse des questions relatives à la philosophie du XXe siècle, à l'importance du langage, de l'ordre symbolique et de la psychanalyse, à la religion, à la technoscience et à la bioéthique, au politique, à l'humanisme et aux tentations transhumanistes[189].

Gilbert Hottois, par cette quatrième de couverture, signifie d'emblée aux lecteurs la distance que prend son texte vis-à-vis des catégories génériques conventionnelles. Il parle d'œuvre 'atypique' et situe, par conséquent, Species Technica à la périphérie des genres littéraires reconnus (science-fiction et anticipation notamment). Bien que le récit soit traversé par des motifs souvent liés à la science-fiction (technologie, technoscience, transhumanisme), son auteur ne s'y associe pas. Nous retrouvons également, dans ce dernier exemple, l'idée d'hybridité que nous avons brièvement commenté dans la lecture des propos de Nathan Devers. De même, notons que chez les deux auteurs (Gilbert Hottois et Nathan Devers), l'idée d'œuvre – fiction – critique revient.

La question du genre littéraire, dans les différents cas que nous avons relevés, est approchée sur deux axes :

[189] Hottois, *Species Technica*, *op. cit.*, (cf. quatrième de couverture).

a. Lorsque les auteurs formulent négativement les relations de leurs textes avec autres genres, ils s'appuient sur la mesure relative au réalisme et à la vraisemblance des fictions (Marc Dugain, Enki Bilal, Olga Lossky, Nathan Devers, Frédéric Beigbeder).
b. Lorsque les auteurs formulent positivement les relations de leurs textes avec un genre, ils s'appuient sur la mesure thématique (Clélia Renucci, Nathan Devers).

Afin d'étudier plus en profondeur ce sujet, nous avons mené des entretiens ciblés avec des écrivains qui traitent tout particulièrement du posthumain.

2. Entretiens ciblés sur les questions d'intention auctoriale et de genres littéraires

2.1. Démarche et méthodologie

Afin d'approfondir notre réflexion sur la dimension générique d'œuvres francophones extrêmes contemporaines et profiter d'une matière testimoniale plus importante quant aux aspects créatifs et d'intention chez les auteurs, nous entrepris l'organisation de deux entretiens ciblés semi-directifs avec Josselin Bordat et Olga Lossky.

Le choix de ces deux auteurs répond d'abord à la présence des motifs transhumanistes dans leurs textes littéraires respectifs : *2069* (2020), *Le_zéro_et_le_un.txt* (2019) et *Risque zéro* (2019). Ensuite, ce sont deux auteurs francophones qui ne sont pas clairement inscrits, de par leur production, dans un genre particulier ou dans la science-fiction en l'occurrence. Enfin, les opinions de ces deux écrivains sont d'autant plus cruciales que leurs textes font partie de notre corpus d'étude.

Le premier entretien (avec Josselin Bordat) a été mené le 10/12/2023. Le deuxième entretien (avec Olga Lossky) a été mené le 17/01/2024. Les entretiens se sont déroulés par visio-conférence (audiovisuel) à travers la plateforme Zoom Workplace. Chaque entretien a duré environ quarante minutes. Les deux entretiens ont été intégralement enregistrés (Annexe 1 et Annexe 2) et retranscrits avant d'être repris, reformulés et synthétisés ci-dessous.

Pour les deux entretiens, nous avons préalablement fixé quatre axes (quatre interrogations principales) autour desquels s'est développé l'échange et à partir desquels

nous avons posé les questions secondaires – en rebondissant sur les réponses des auteurs. Les quatre axes sont : les inspirations de l'auteur, la dimension générique du texte, le moteur narratif et le transhumanisme. Ils peuvent être formulés sous les formes interrogatives suivantes :

- Quelles ont été vos inspirations dans l'écriture de votre texte ?
- Dans quelle(s) catégorie(s) littéraire(s) classeriez-vous ?
- Quel a été votre moteur narratif ? Quels ont été les enjeux (littéraires, philosophiques, sociaux, éthiques, religieux, politiques…) qui vous ont motivé dans la rédaction de votre texte ?
- Quelle est votre perception des courants transhumanistes ? Quelle place ont-ils dans votre œuvre ?

Nous avons mené notre premier entretien avec Josselin Bordat (Annexe 1). Né à Deauville en 1980, Josselin Bordat a passé son enfance à Campigny en Normandie. Il a soutenu une thèse sur la réception française de Mein Kampf et a occupé un poste à l'Université de Tours, enseignant l'Histoire des idées. Josselin Bordat s'intéresse notamment aux questions relatives aux sociétés occidentales contemporaines ainsi qu'à des questions d'ordre littéraire telles que les notions d'auteur et d'« auteurisation[190] ». Cela constitue un leitmotiv dans ces deux dernières publications (il en compte à ce jour sept) : son premier roman *Le_zéro_et_le_un.txt* (Flammarion, 2019) où la narration passe à travers la voix d'une intelligence artificielle et son dernier livre, le recueil de nouvelles *2069* (Anne Carrière, juin 2020) qui est notre corpus. *2069* est un recueil de douze récits (nouvelles) d'anticipation (spéculation) mêlant des projections transhumanistes et posthumanistes à une littérature particulièrement empreinte d'humour et d'érographie[191]. Nous avons mené notre deuxième entretien avec Olga Lossky (Annexe 2). Olga Lossky, née le 5 décembre 1980 à Paris, est une écrivaine contemporaine française d'origine russe, reconnue pour son approche littéraire qui mêle fiction et réflexions philosophiques. Arrière-petite-fille du célèbre théologien orthodoxe Vladimir Lossky et la fille d'André

[190] L'auteur a exposé ses réflexions autour de ces notions lors d'une rencontre organisée par la fondation Pernod Picard à l'occasion d'un cycle de rencontres intitulé Poésie plate-forme, en automne 2020.

[191] Terme fédérateur utilisé chez : Brulotte, Gaëtan, *Œuvres de chair : Figures du discours érotique*, Presses de l'Université Laval/*L'Harmattan*, Québec, 1998. Il désigne les œuvres à contenu sexuel explicite. Il est également employé afin d'éviter la distinction subjective, moralisante et historiquement relative, entre l'érotique et le pornographique.

Lossky, professeur de théologie liturgique, elle s'inpire de cet héritage culturel et spirituel a profondément dans son écriture. Olga Lossky s'illustre dans les genres du roman et de la biographie, et son œuvre a été sanctionnée du Prix Fénéon en 2004. Elle vit actuellement à Paris et continue de contribuer à la littérature contemporaine par ses réflexions sur la condition humaine et les enjeux de notre époque. Nous avons interrogé l'auteur sur son roman intitulé Risque zéro publié en 2019.

2.2. Entretien avec Josselin Bordat

Le propos se concentre, dans le cadre de l'échange avec l'auteur, sur deux œuvres éditées depuis 2019, en l'occurrence un roman, *Le_zéro_et_le_un_txt*, et un recueil de récits intitulé *2069*. Cet entretien semi-directif s'articule sur quatre sujets qui représentent quatre interrogations principales. Compte tenu du caractère semi-directif de l'entretien, quelques questions secondaires sont également posées en réaction aux réponses de l'auteur.

La première question concerne les inspirations de Josselin Bordat dans la construction de ses œuvres de fiction. Nous nous sommes ainsi interrogés sur les éléments culturels, idéologiques ou personnels ayant pu avoir une influence sur l'écriture de *Le_zéro_et_le_un_txt* et de *2069*. Sont-elles différentes ?

En réponse à cette première question, Josselin Bordat se positionne comme un *outsider* dans le domaine de la science-fiction, précisant qu'il ne s'identifie pas comme un « spécialiste de science-fiction » et n'en est pas un lecteur assidu, affirmant ainsi : « je ne faisais pas de la science-fiction. Ce n'est pas un terrain qui est le mien ». Cette prise de distance initiale oriente sa démarche créative, marquée par une double source d'inspiration, qu'il qualifie respectivement de « positive » et de « négative ».

L'inspiration négative provient de son rejet des tropes dominants et des clichés associés aux représentations *mainstream* du futur, que ce soit « le futur de l'humanité, du futur de la sexualité, ou du futur de l'intelligence artificielle ». Bordat explique que, se percevant comme un non-spécialiste, il s'est défini en opposition à ce qu'il décrit comme la « doxa de science-fiction » des années 2010, qu'il juge trop souvent ancrée dans un cadre dystopique et pessimiste, qu'il considère comme des « recettes un petit peu faciles ». Il cherche ainsi à se démarquer de ces représentations, préférant une approche plus nuancée et novatrice.

D’un point de vue positif, Bordat revendique l’influence majeure de J.G. Ballard, qu’il qualifie de « l'auteur dont je me sens le plus proche », notamment en raison de l'impact profond de *Crash* ! sur sa vision de la littérature. Ballard, selon lui, incarne une capacité à penser le futur tout en restant profondément enraciné dans des « préoccupations très présentes ». Bordat cite également Roger Ebert, qui décrivait *Crash* ! comme « si une intelligence artificielle avait conçu une histoire en mélangeant le porno et le monde des voitures », une phrase qui l'a particulièrement marqué. C'est dans cet esprit de combinaison d'éléments apparemment incompatibles que Bordat s'inscrit pour *Le_zéro_et_le_un_txt*, où il cherche à « mélanger des choses qui ne devraient pas a priori être mélangées et voir ce que ça fait ». Ainsi, son approche se distingue par un refus des conventions traditionnelles de la science-fiction, tout en revendiquant une créativité hybride et une subversion des attentes narratives.

Revenant, avant de passer au deuxième axe, sur la mise à l'écart des tropes, des clichés qu’il est possible d’observer aujourd'hui et qui s’expliquent, dans une certaine mesure, car c’est effectivement une tendance dystopique qui domine aujourd’hui au sein de la science-fiction, ou du moins, de l'écriture de la science-fiction, nous avons abordé la question de cet écart que Josselin Bordat souhaite observer, dans un souci de différenciation. Est-ce un effet esthétique qui est recherché ou cela répond-t-il à une volonté de neutralité, de recherche d'une certaine objectivité dans la fiction ?

Dans sa réponse, Josselin Bordat adopte une posture résolument critique à l’égard de la fascination contemporaine pour les dystopies, qu’il associe à une tendance propre au « capitalisme technoculturel ». Il affirme que ce dernier « aime bien la dystopie », en particulier les « dystopies à date courte », comme celles représentées dans des séries telles que *Black Mirror* ou *Years and Years*, car elles se situent dans un futur proche, presque immédiat. Selon lui, ces œuvres reflètent des phénomènes déjà en cours, et le fait de les « pousser un petit peu de manière dystopique » rend ces réalités plus acceptables pour le public.

Cette dystopie exacerbe les enjeux présents, mais pourrait aussi, selon Bordat, « masquer des enjeux réels » concernant des problématiques contemporaines telles que l’intelligence artificielle (IA) et ses usages.

En évoquant son œuvre *Le_zéro_et_le_un_txt,* Bordat précise que sa démarche était avant tout « critique d'un point de vue esthétique », et secondairement d'un point de vue politique. Il reconnaît cependant une erreur dans son analyse de l'évolution des IA, admettant qu'il n'avait pas anticipé certains développements actuels, notamment en ce qui concerne les IA génératives. Il souligne cependant qu'à l'époque de la rédaction du livre, celui-ci contenait « une intuition très intéressante » sur ce que deviendraient ces IA, particulièrement en plaçant le texte au centre de la réflexion sur la singularité et l'intelligence artificielle, un aspect qu'il juge aujourd'hui d'une importance cruciale dans les débats sur les IA génératives.

Bordat critique également le trope classique de la science-fiction, qu'il qualifie de tropes, en désignant des éléments spectaculaires comme « les lasers et les gros vaisseaux », tandis que son intérêt se portait sur une entité capable de traiter du texte, une approche plus subtile et novatrice dans le cadre de la science-fiction. Il évoque également sa tentative de faire une « parodie d'IA forte », visant à déconstruire le fantasme d'une intelligence artificielle consciente et omnipotente, en soulignant que l'attention devait plutôt se porter sur les « IA faibles », celles qui nous entourent déjà. Cependant, il admet que son analyse politique s'est avérée erronée, reconnaissant que le débat autour de la possibilité qu'une IA puisse penser ou surpasser l'humain est, à ses yeux, devenu « caduc » depuis plusieurs années. Pour lui, la véritable question politique est désormais de savoir « si les individus vont considérer que ces outils sont intelligents ». Il estime que cette interrogation, qu'il n'a pas pleinement explorée dans son livre, est déjà devenue centrale, à mesure que les IA génératives gagnent en importance.

À travers une troisième question, nous nous sommes concentrés l'adéquation de *Le_zéro_et_le_un_txt* et puis de *2069* aux genres littéraires existants tout en soulignant le fait que le recueil *2069* est étiqueté science-fiction et que dans la quatrième de couverture du roman *Le_zéro_et_le_un_txt*, il est aussi question de roman d'apprentissage.

L'auteur a exprimé son désintérêt pour les classifications littéraires traditionnelles, qu'il considère comme « un peu mortes » bien qu'elles continuent d'exister « de manière zombie ». Pour lui, la priorité en tant qu'auteur réside dans la substance même de l'œuvre plutôt que dans son appartenance à un genre spécifique. En ce sens, il affirme que lorsqu'il a entrepris d'écrire une autobiographie d'une intelligence artificielle qui prend conscience d'elle-même en temps réel, la forme du roman s'est imposée d'elle-même. Il explique que

« la forme du roman était la bonne en termes de longueur et tout simplement de formes et de mots », soulignant que son processus créatif partait des mots et que son personnage, dans *Le_zéro_et_le_un_txt*, était « constitué que par des mots ». Ainsi, le format du roman, au-delà de la simple structure narrative, devenait essentiel pour l'expression de son idée.

Cependant, Bordat reste critique vis-à-vis du genre romanesque, estimant qu'il n'est pas « adapté à ce qui arrive » avec le développement des IA génératives. Selon lui, ces technologies permettront de produire des milliers de romans chaque jour, remettant en question la pertinence de cette forme narrative à long terme. Néanmoins, il reconnaît que dans son cas, les mots ont une importance particulière, à la fois pour son personnage et pour son projet littéraire global, soulignant un « effet de mot » qui est ontologiquement central dans son œuvre.

En ce qui concerne *2069*, Bordat évoque l'idée directrice qui a structuré le roman, à savoir « traiter la sexualité du futur », un sujet qui l'intéressait particulièrement à l'époque. Toutefois, il continue à rejeter la catégorisation de ses œuvres en science-fiction, malgré le fait qu'elles se déroulent dans un futur hypothétique. Il insiste sur le fait que, même si « il y a toujours les contingences d'une classification littéraire », notamment en librairie, cela ne détermine pas son travail d'auteur : « Moi, je ne fais pas du genre », affirme-t-il, tout en reconnaissant que *Le_zéro_et_le_un_txt* et *2069* sont souvent classés en science-fiction pour des raisons « économiques » et « culturelles ». Il mentionne par ailleurs que son éditeur chez Flammarion s'est opposé à cette catégorisation, affirmant que ces œuvres ne relèvent pas de la science-fiction, un genre souvent perçu comme marginal en France. Bordat conclut en soulignant que, quelle que soit la classification, il se perçoit comme étant « toujours le même auteur », indifférent aux étiquettes génériques qui lui sont attribuées.

Pour approfondir le sujet, nous avons interrogé l'auteur sur la manière dont il aurait espéré que le public, le lectorat en tout cas, perçoive *Le_zéro_et_le_un_txt* et *2069* d'un point de vue générique. Quelles étaient les attentes par rapport à la réception de ces textes ?

Sur ce point, Josselin Bordat est revenu sur l'expérience de son premier roman, *Le_zéro_et_le_un_txt*, en soulignant deux aspects clés de son processus créatif :

l'angoisse et l'ambition. D'un point de vue négatif, il confie avoir ressenti une « angoisse » profonde lors de l'écriture, en particulier parce qu'il abordait un sujet technique qu'il ne maîtrisait pas pleinement : « je ne suis pas ingénieur », précise-t-il. Cette incertitude quant à la crédibilité scientifique de son ouvrage l'a poussé à vouloir se légitimer, ce qui, selon lui, se traduit parfois par des passages où « l'essai déguisé » prend le pas sur la narration. Avec le recul, Bordat reconnaît qu'il aurait préféré « dégraisser énormément » pour se concentrer davantage sur l'histoire, estimant que cette quête de crédibilité était finalement une « chimère ».

D'un point de vue positif, Bordat reconnaît qu'il nourrissait des ambitions littéraires démesurées, un phénomène classique pour un premier roman, selon lui. L'ambition principale reposait sur la création d'un personnage conceptuel, qu'il décrit comme « une planète qui pense ».

Cette idée, en lien avec le concept de noosphère — soit l'idée d'une pensée collective planétaire — incarnait pour Bordat une vision originale de la singularité. Il visait à représenter cette singularité dans le texte lui-même, à travers « une accélération de mots, par une digestion de mots ». Son objectif était de montrer comment une « infinité de mots agrégés entre eux » pouvait aboutir à la création d'un être qui pense ou, plus précisément, qui « croit penser ». Il reconnaît que cette ambition est « énorme », mais elle représente pour lui le cœur de son projet.

En comparaison, son second ouvrage, *2069*, qu'il considère comme « le meilleur texte que j'ai jamais écrit », s'inscrit dans une démarche plus modérée. Ayant déjà surmonté les défis de son premier roman, son ambition dans *2069* était plus restreinte, notamment en ce qu'il cherchait à déconstruire « à peu près tous les clichés de la science-fiction sur le futur de la sexualité ». Son objectif esthétique était de s'opposer à l'« esthétique cyber » dominante, en proposant au contraire un futur « nul », « rigolo » et « baroque », s'inspirant d'auteurs comme J.G. Ballard et Greg Egan. De plus, Bordat souligne que l'humour joue un rôle central dans *2069*, déjà présent en partie dans *Le_zéro_et_le_un_txt*. Il conclut que, bien que l'ambition de ce second roman soit moins « démesurée », il est beaucoup « plus maîtrisé » que son premier.

Ensuite, nous avons interrogé l'auteur sur plusieurs aspects conceptuels et littéraires de son œuvre, en établissant des parallèles avec des figures emblématiques de

la littérature et du transhumanisme. Nous avons relevé l'utilisation de termes tels que « noosphère » et « singularité », des concepts étroitement liés à l'imaginaire transhumaniste. La noosphère, notamment popularisée par Teilhard de Chardin, et la singularité, associée au transhumanisme singularitariste, sont deux notions qui renvoient à l'idée d'une transformation radicale de l'humanité, en grande partie par le biais de la technologie. Ces concepts invitent à penser les liens entre l'œuvre de Bordat et les réflexions transhumanistes. Nous avons également évoqué la figure du savant fou, un archétype récurrent dans la littérature scientifique et dystopique, avec des exemples célèbres comme Victor Frankenstein, le docteur Moreau de H.G. Wells, ou encore le docteur Jekyll. Ces personnages, pionniers d'une tendance littéraire où l'utopie cède la place aux « aventures scientifiques », incarnent des chercheurs dont les expérimentations, souvent vouées à l'échec, consistent à imiter ou recréer l'humain.

Nous avons interrogé l'auteur sur la création du personnage principal de *Le_zéro_et_le_un_txt*, « Gogol », l'intelligence artificielle centrale de l'histoire. C'est le fruit de l'intervention d'un savant fou. Cette idée du savant fou revient également dans les autres nouvelles de *2069*, notamment dans « One More Time ». Nous avons ainsi cherché à comprendre dans quelle mesure les œuvres de Bordat prolongent ou renouvellent cet héritage littéraire.

Dans sa réponse, Josselin Bordat propose une vision singulièrement moderne de la création dans *Le_zéro_et_le_un_txt*, en s'éloignant radicalement de la figure classique du « savant fou ». Il précise d'emblée qu'aucune figure de ce type n'existe dans son roman, expliquant que son objectif est de représenter ce qu'en sociologie on appelle un « effet d'émergence ». Il s'agit d'un phénomène qui survient sans l'intervention directe d'un créateur spécifique, une entité qui naît d'elle-même, par le simple cumul de forces ou de circonstances. Il insiste sur le fait que « personne n'a voulu que cette chose existe, mais elle émerge toute seule », rompant ainsi avec l'idée traditionnelle du savant qui serait à l'origine d'une créature ou d'une invention extraordinaire.

Bordat se positionne également contre les incarnations modernes de cette figure, comme Elon Musk ou Jeff Bezos, souvent perçus comme des « savants fous » contemporains, capables de transformer le monde par leurs innovations. Il rejette cette vision en insistant que, dans son récit, il n'y a pas de créateur unique, mais plutôt une « infinité de créateurs », diluant ainsi l'idée d'un auteur centralisé de la création

technologique. Cette approche renverse le « complexe de Frankenstein », où la créature échappe à son créateur, en remplaçant ce dernier par une multitude d'acteurs anonymes, voire l'absence complète d'un créateur identifiable.

Bordat met en avant l'émergence d'une entité sans créateur, soulignant que cette dynamique se développe dans *Le_zéro_et_le_un_txt* à travers une accumulation ininterrompue de mots, une sorte de flux de langage qui donne naissance à une entité autonome. Il se félicite de la réussite littéraire de ce passage, affirmant, avec modestie, qu'il parvient à montrer « ce que pourrait être l'émergence d'une créature sans créateur ». En ce sens, l'œuvre se prévaut d'une approche originale de la singularité et de l'intelligence artificielle, en se distinguant à la fois du trope du savant fou et des représentations plus modernes de la création technologique.

Interrogé sur les enjeux autour desquels, l'auteur axe son écriture, Josselin Bordat est revenu sur l'évolution de ses œuvres en mettant en lumière les dimensions esthétiques, éthiques et politiques de ses deux principaux romans, *Le_zéro_et_le_un_txt* et *2069*. Il reconnaît qu'à l'époque de *Le_zéro_et_le_un_txt*, son approche était principalement esthétique, sans intention initiale de créer un propos politique. Cependant, il admet qu'avec l'émergence des IA comme ChatGPT, son œuvre a pris une dimension politique involontaire, soulignant ainsi le lien complexe entre esthétique et politique dans la création littéraire. Ce constat démontre comment une œuvre peut être rétrospectivement interprétée à la lumière des évolutions technologiques contemporaines, ce qui illustre l'avant-gardisme involontaire de son roman.

En ce qui concerne *2069*, Bordat indique que son objectif esthétique était de renouveler l'imaginaire dystopique, en tentant de proposer une vision plus lumineuse et moins sombre que les dystopies traditionnelles. Il affirme avoir cherché un univers « plus solaire, de plus *steampunk*, de moins gris », s'éloignant ainsi des récits dystopiques classiques dominés par une esthétique morne. Il reconnaît toutefois que toute esthétique véhicule nécessairement des implications éthiques et politiques. Son projet politique dans *2069* ne repose pas sur l'attente de nouvelles inventions technologiques, mais plutôt sur les bouleversements à venir dans la sphère intime et idéologique, en particulier la gestion de l'intimité par les politiques. Bordat souligne que les changements à venir dans la sexualité et l'intime ne seront pas dictés par des innovations techniques comme « des

voitures qui volent », mais par des transformations plus profondes dans l'ordre idéologique et social.

Dans ce sillage, Bordat admet que les perspectives qu'il développait en 2020 dans *2069* ont été radicalement modifiées par les événements récents, notamment ceux de 2023. Il affirme que, depuis lors, le paysage politique, éthique et technique a changé de manière fondamentale, et que ce qui est en train de se produire doit être pensé différemment, remettant en question certaines de ses thèses initiales.

Dans la suite et la fin de cet échange, nous avons interrogé Josselin Bordat sur la notion d'éthique, non pas dans le sens d'une éthique de l'écriture, mais en tant que thème central de son œuvre. Nous cherchons à comprendre si, comme de nombreux auteurs de science-fiction technophiles, son moteur narratif est lié à l'imagination de nouvelles innovations technologiques, ou si, au contraire, il puise dans une sensibilité politique qui oriente son récit. Cette question vise à établir un lien entre les évolutions technologiques et les dilemmes éthiques dont il traite dans son œuvre.

Bordat répond en affirmant que les dilemmes qui l'intéressent sont de nature universelle. Au lieu de se concentrer sur les nouvelles technologies en tant qu'objets de fascination, il se penche sur des questions fondamentales liées à l'expérience humaine. Il s'interroge ainsi : « Que signifie être un papa tout seul ? Qu'est-ce que cela implique d'avoir un enfant qui n'est pas le sien ? Et que dit-on des préférences sexuelles partagées avec son ou sa partenaire ? » Ces interrogations mettent en lumière ses préoccupations éthiques, qui relèvent davantage des relations humaines et de la dynamique familiale que des avancées technologiques. En cela, il critique ce qu'il désigne comme l'« esthétique cyber », une approche qu'il juge désormais obsolète. Cette esthétique, selon lui, se concentre sur une vision simpliste du futur, où le plaisir sexuel serait réduit à l'utilisation de dispositifs technologiques tels que des puces implantées. Pour Bordat, cette représentation d'une sexualité médiée par la technologie appartient à une époque révolue, une esthétique qui « a fait son temps ».

En poursuivant cette conversation, Bordat aborde également ses projets littéraires futurs. Il partage son intention de ne pas s'arrêter à son premier roman, *Le_zéro_et_le_un_txt*, soulignant qu'il lui est impossible de rester figé sur ce texte. Depuis sa publication, une multitude d'événements ont eu lieu qui, selon lui, confirment

certaines de ses intuitions tout en montrant à quel point il avait pu rater la cible sur d'autres points. Cela le pousse à la nécessité d'écrire un nouveau texte. Il précise qu'il a déjà commencé à travailler sur ce projet.

Ce nouveau roman, selon ses dires, sera probablement sous la forme d'un polar. Toutefois, il insiste sur le fait qu'il ne s'agira pas d'un récit d'anticipation. À cet égard, il exprime une certaine frustration face à l'évolution des événements contemporains, en déclarant : « Clairement, je ne vois pas ce qui est anticipé, vu ce qui est en train de se passer. » Il met en lumière la dynamique actuelle où un petit groupe d'individus — notamment dans la Silicon Valley —, porteurs d'idéologies transhumanistes et longtermistes, impose des changements sans consulter le grand public. Il évoque une situation préoccupante dans laquelle des milliardaires, par le biais de leur pouvoir économique et culturel, décident que des professions, comme celle de traducteur, n'auront bientôt plus aucune valeur marchande. Pour lui, cette dynamique représente une véritable « attaque contre ce qui fait l'humanité même », car elle menace des compétences et des valeurs fondamentales qui sont au cœur de notre existence humaine.

Ainsi, ce dialogue avec Bordat met en lumière non seulement son approche éthique dans la création littéraire, mais aussi son engagement à naviguer dans les complexités d'un monde technologique en mutation rapide. Il souligne que l'éthique, loin d'être une question de style, devient une préoccupation essentielle lorsqu'il s'agit d'explorer les impacts de la technologie sur les relations humaines, les valeurs culturelles et l'identité. En dernier lieu, sa réflexion sur la nécessité de renouveler la forme littéraire face aux défis contemporains témoigne de sa volonté de faire de son œuvre un espace de questionnement et de critique face aux réalités de notre époque.

2.3. Entretien avec Olga Lossky

Risque zéro se distingue par la mise en fiction des implications profondes de la médecine numérique et des avancées technologiques sur notre humanité. Au cœur de cette œuvre, nous suivons Agnès, une anesthésiste travaillant à l'hôpital universitaire Delcourt. Au fil de son parcours, le lecteur découvre un monde dominé par l'entreprise Providence, à la pointe de l'innovation médicale. Le roman met également en lumière des personnages divers, comme Akim, qui incarne une posture plus conservatrice face à ces avancées, et le couple Le Ponti'ch, fervents partisans du transhumanisme, qui prônent une transformation radicale de l'espèce humaine.

Pour débuter cet échange, nous interrogeons Olga Lozski sur ses inspirations et motivations à l'origine de l'écriture de Risque Zéro. Elle nous révèle que ce projet l'accompagne depuis de nombreuses années et qu'elle a toujours été attentive à l'évolution de la société qui l'entoure. Cependant, de manière surprenante, elle précise qu'elle ne se considère pas comme une grande lectrice de science-fiction. En effet, ses auteurs de prédilection sont plutôt Dostoïevski et les existentialistes, qui s'intéressent davantage à des réflexions sur la condition humaine et les dilemmes existentiels. Elle explique : « Je ne suis pas forcément interpellée par la science-fiction. Je ne lis pas du tout de science-fiction. Moi, mes grands auteurs, c'est Dostoïevski, les existentialistes. » Olga évoque la manière dont elle aborde l'écriture : elle estime que les thèmes des romans ne sont pas toujours choisis consciemment, mais que ce sont souvent les récits qui s'imposent d'eux-mêmes. Cela reflète une approche organique de l'écriture, où les préoccupations personnelles et sociétales prennent le pas sur les conventions de genre. Elle note que « ce ne sont pas des thèmes que l'on décide vraiment », suggérant que l'écriture est un processus qui émerge des expériences et des réflexions internes. Dans le passé, elle a principalement écrit des romans historiques, utilisant les petites histoires de personnages pour mettre en lumière la grande histoire, en particulier celle de la Russie, son pays d'origine.

Cependant, face à l'emballement technologique et les révolutions quotidiennes qu'elle observe dans la société moderne, notamment en ce qui concerne la médecine et la biotechnologie, Olga ressent un besoin urgent d'explorer ces thèmes. Elle exprime son inquiétude face à cette évolution continue et sans fin, qui peut aboutir à des dérives si nous ne prenons pas garde. Elle intègre également ses réflexions personnelles sur la religion dans son écriture, indiquant que sa sensibilité spirituelle influence sa vision du monde. « Dans la religion orthodoxe, il y a cette idée très forte... d'attente du royaume de Dieu qu'on fait advenir dès maintenant », dit-elle, soulignant comment ces croyances façonnent ses préoccupations concernant les avancées technologiques.

En évoquant son expérience en tant qu'enfant d'immigrés, elle met en avant la conscience aiguë de la précarité des biens matériels et des structures sociales. Elle estime que : « quand on est fils d'immigrés, on sait que les choses passent, que les choses matérielles peuvent partir du jour au lendemain. »

Cette perspective l'amène à réfléchir à la possibilité de découvrir le secret de la vie éternelle, non pas dans un futur incertain, mais ici et maintenant : cela confirme l'idée que l'acte humain est motivé par la recherche de l'immortalité. Ce questionnement a été le point de départ de ses premières idées pour un roman, qui s'appelait à l'origine Assurances Vie Étendues. Ce projet explorait une société qui propose à ses adhérents de couvrir tous les risques, une métaphore puissante des aspirations humaines face à l'incertitude de la vie. Après avoir écrit un premier jet qui ne l'a pas satisfaite, elle a décidé de se concentrer sur d'autres projets, mais les évolutions sociétales la ramenaient constamment vers cette thématique. Elle a ressenti qu'il était impératif d'exprimer ces réflexions sous une forme romanesque. Pour elle, l'écriture devient un moyen d'interroger et de pousser à l'extrême certains traits de la société contemporaine, en particulier en Occident. Elle conclut en disant que cela l'« amusait » et l'« interpellait de pousser un peu, dans la fiction, des traits qu'on trouve aujourd'hui dans notre société contemporaine, occidentale en tout cas. » Dans *Risque Zéro*, Olga Lozski cherche à dépeindre une réalité qui résonne profondément avec ses préoccupations éthiques et philosophiques. Elle invite les lecteurs à réfléchir sur les conséquences des avancées technologiques sur nos vies, nos relations et notre compréhension de ce qu'être humain signifie. En abordant des questions aussi cruciales et actuelles, elle réussit à créer un récit qui va au-delà du simple divertissement. Son œuvre engage les lecteurs dans une réflexion sur le futur de l'humanité, tout en interrogeant les limites éthiques et morales du progrès technologique.

À travers ses écrits, Olga Losski se positionne en tant que voix critique dans le débat contemporain sur la technologie, la médecine et l'identité humaine (c'est-à-dire l'origine). Sa capacité à lier des préoccupations personnelles à des enjeux sociétaux plus vastes donne une profondeur et une pertinence à son travail qui sont à la fois touchantes et provocatrices.

Dans la suite de l'échange, nous avons interrogé l'auteure sur les inspirations et les motivations qui sous-tendent son écriture, en particulier à travers son dernier roman, *Risque Zéro*. Nous avons commencé par évoquer la place de la technologie dans la littérature de science-fiction, notant que beaucoup d'auteurs de ce genre sont souvent animés par une passion pour la technologie, une sorte de technophilie qui les pousse à explorer des innovations techniques à travers leurs récits.

Nous soulignons que, contrairement à cette tendance, l'écriture d'Olga semble davantage axée sur des questions philosophiques, éthiques et religieuses. Nous lui avons alors posé la question de savoir si ses inquiétudes face à l'avenir ont influencé son écriture.

Olga Lozski répond en apportant une perspective nuancée, en affirmant que son écriture est alimentée par une combinaison d'inquiétudes et d'espérances. Elle observe que, lorsqu'on étudie l'histoire, on peut dégager des récurrences qui semblent se répéter au fil des époques. Elle déclare : « Je pense que cette récurrence, elle n'est pas terminée. » Cela signifie qu'elle perçoit une sorte de cycle dans lequel la société humaine oscille entre des avancées technologiques significatives et des moments de crise. Elle évoque l'idée d'un sommet atteint en termes de technologie, tout en signalant que la société occidentale, particulièrement en Europe et aux États-Unis, traverse une période qu'elle qualifie de « fin de règne ». Elle décrit le sentiment ambivalent d'arriver à la conclusion d'un modèle, en lien avec la montée des extrémismes et la peur de l'inconnu, où beaucoup de références culturelles et idéologiques ont été remises en question, laissant un vide difficile à combler. Pour elle, « On a le sentiment d'arriver au bout de quelque chose, au bout d'un modèle. »

Cette réflexion sur la fragilité de la condition humaine dans un monde de plus en plus technologique est au cœur de son œuvre. Elle ne se considère pas comme une technophile, mais plutôt comme une observatrice critique de la société. Elle explique que son intention est de « mettre en œuvre une réflexion éthique et, dans la mesure du possible, de transmettre une espérance sur l'humain. » Son désir est de démontrer que, peu importe les choix technologiques que l'humanité pourrait faire, il y a toujours quelque chose d'essentiel qui demeure, et qui constitue l'essence même de l'humanité. Elle affirme avec conviction : « Tant qu'il y a cette humanité-là, on est sauvés. ». Pour dépeindre ces idées, elle fait appel au personnage d'Évagre le Pontique, un moine chrétien du IVe siècle. Son choix n'est pas anodin ; Évagre est connu pour ses écrits influencés par le néoplatonisme, une philosophie qui valorise l'esprit au détriment du corps. Olga souligne que, contrairement à cette vision, le christianisme est une « religion de l'incarnation », qui voit la rencontre avec le divin comme quelque chose qui se produit dans le corps, dans la matière. Elle précise : « Dans le christianisme, on a vraiment cette idée que l'on rencontre Dieu dans le corps, dans la matière. » Ainsi, son travail vise à explorer la relation entre la spiritualité et la matérialité, questionnant les implications de la dématérialisation dans un monde où la technologie tend à fragmenter cette union.

Une des préoccupations majeures qu'elle aborde dans Risque Zéro est la question de l'identité humaine à l'ère numérique. Elle évoque un projet futuriste découvert, porté par un milliardaire russe, qui cherche à dématérialiser la conscience humaine sur un support technologique. Cela soulève pour elle des interrogations profondes : « Mais c'est quoi l'humain ? C'est quoi l'être humain ? » Elle remet en question la dichotomie souvent faite entre le corps et l'âme, arguant qu'il n'est pas juste de considérer l'être humain comme une simple juxtaposition de ces deux éléments. Au contraire, elle insiste sur l'idée que « Une personne, c'est un tout, c'est un donné. » Elle ancre cette idée dans une perspective juive, où le corps et l'âme ne sont pas perçus comme des entités séparées, mais comme une unité indissociable.

Dans *Risque Zéro,* la peinture de l'humanité se fait aussi à travers le personnage d'Akim, qui, au départ, semble avoir compris l'importance de la vie humaine.

Cela dit, Olga avertit qu'il est dangereux de promouvoir la vie à tout prix, car cela peut occulter la dignité de la personne. Elle exprime cette préoccupation en affirmant : « Il faut d'abord rétablir la dignité de ce contexte de vie avant de défendre à tout prix la vie humaine. » Cela témoigne de son approche humaniste, où la valeur de l'existence humaine ne peut être dissociée de la dignité et de l'intégrité de l'individu.

Au centre de son récit, Olga Lossky place un couple moderne, Agnès et Victorien, qui symbolise les tensions et les contradictions de la société contemporaine. Elle explique que l'enfant joue un rôle clé dans sa narration : « Pour moi, finalement, l'archétype de la personne humaine, c'est l'enfant, c'est l'esprit d'enfance. » L'enfant est celui qui, par sa simplicité et son innocence, incarne la plénitude de l'expérience humaine. Olga voit en l'enfant « celui qui a tout compris sans le savoir », ce qui permet d'illustrer cette pureté et cette immédiateté de l'existence, souvent perdues à l'âge adulte.

Elle observe également que ses personnages prennent vie de manière autonome, dépassant souvent ses attentes initiales. Dans les premières versions de *Risque Zéro*, par exemple, le personnage d'Évagre le Pontique avait une importance plus marquée, tandis que celui de sa femme, qui était présentée comme une « bimbo complètement refaite de partout », était plus secondaire. Cette femme tentait de séduire Victorien, et il y avait toute une dynamique de séduction qui explorait les relations de pouvoir et d'identité dans un monde dominé par les normes esthétiques. Elle indique que cette évolution dans ses

personnages et dans l'intrigue a enrichi sa réflexion sur ce qui constitue l'humanité et comment les individus interagissent dans un contexte de changements rapides.

Durant notre conversation, nous sommes également revenus sur la nature de l'œuvre d'Olga Lossky, en interrogeant son rapport à la science-fiction et à la manière dont elle catégorise son dernier roman, *Risque Zéro*. Nous lui demandons si elle considère que son livre s'inscrit dans le genre de la science-fiction, ou si elle privilégie un autre concept littéraire.

Olga Lossky commence par préciser son point de vue sur les termes utilisés pour qualifier son roman. Elle souligne que, d'un point de vue étymologique, elle le qualifierait de roman d'anticipation, qui se rapproche de l'idée originale du terme. Elle explique que pour elle, l'anticipation signifie la capacité à envisager des scénarios réalistes basés sur des évolutions potentielles de notre réalité actuelle. Elle indique : « Étymologiquement, j'aurais appelé ça roman d'anticipation au sens vraiment premier du terme. » Cela montre qu'elle cherche à s'éloigner des conceptions plus fantaisistes de la science-fiction, qui pourraient inclure des éléments purement imaginaires et déconnectés de notre expérience quotidienne.

Olga partage également son expérience de lecture de romans de science-fiction plus extravagants, qu'elle apprécie, mais elle insiste sur le fait que son projet littéraire est fondamentalement différent.

Elle mentionne : « J'ai lu des romans de science-fiction très délirants et que j'ai adoré. » Un exemple qu'elle cite est *Les Monades Urbaines*, un ouvrage humoristique où les personnages vivent dans des tours, ce qui, selon elle, est emblématique d'un type de science-fiction très éloigné de son intention narrative. Son objectif principal avec *Risque Zéro* est de pousser la réflexion sur des innovations technologiques qui pourraient émerger dans un avenir proche. Elle explique que son intention était d'anticiper ce que pourraient être ces innovations d'ici 20 à 30 ans : « Mon but, c'était vraiment de prendre des choses réalistes d'aujourd'hui. » Cette démarche témoigne de son intérêt pour les implications concrètes et éthiques des avancées technologiques, plutôt que de se perdre dans des spéculations fantastiques.

Elle illustre cette idée avec un exemple tiré de son quotidien, en partageant une anecdote concernant ses enfants. Elle raconte : « Par exemple, mes enfants me disent :

Mais tu as vu, maintenant, la voiture volante, ça va exister ou la Salière, la voiture sans chauffeur, là, on y est presque. » Cela reflète non seulement la manière dont la technologie progresse, mais aussi son souhait d'intégrer ces évolutions dans une réflexion plus large sur l'avenir. Elle souligne ainsi que *Risque Zéro* se veut une réflexion sur les innovations qui, bien que réalistes, peuvent engendrer des questions éthiques et sociales.

En outre, elle évoque l'influence de ses lectures sur sa conception des personnages et des thématiques. Elle exprime une admiration particulière pour les personnages de Dostoïevski, qu'elle décrit comme des êtres complexes, ni entièrement bons ni entièrement mauvais. Elle souligne : « Moi j'aime beaucoup les personnages de Dostoïevski qui sont très complets. Ce n'est pas tout gentil ou méchant et je pense que ça correspond vraiment à une réalité. » Cette appréciation des nuances dans la nature humaine se retrouve dans son écriture, où elle cherche à dépeindre des personnages ambivalents, réfléchissant ainsi la complexité de l'expérience humaine. Olga explique que ce brouillage des limites entre le réel et l'irréel est une constante dans son écriture. Elle affirme : « Dans tous mes romans, il y a ça dans le risque zéro. Il y a ça dans quasiment tous mes romans, peut-être pas celui d'avant. » Ce phénomène d'incertitude quant à la réalité souligne sa volonté de repenser des thèmes contemporains tout en interrogeant la perception que l'on a de la réalité. En introduisant cette notion de flou, elle invite les lecteurs à s'interroger sur leur propre compréhension du monde et sur la façon dont la technologie et les innovations peuvent altérer cette perception.

En dernier point, il s'est agi de discuter la dimension de la mort qui est omniprésente dans le roman *Risque Zéro*. Dès le début de son œuvre, Olga Lossky cite : « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort. » nous lui avons donc demandé ensuite de préciser le rapport que ses personnages entretiennent avec la mort, ainsi que l'influence de cette thématique sur sa création littéraire.

Olga Lossky répond en affirmant que la question de la mort est véritablement au cœur de son écriture. Elle évoque la peur de la mort comme une force motrice essentielle qui pousse les êtres humains à créer et à réfléchir. Elle explique : « C'est la peur de la mort. C'est ce scandale de la fin de la vie qu'on commence par éprouver en perdant des gens, des êtres proches, etc. » Cela révèle comment la perte de proches a conduit son personnage à s'interroger sur le sens de la vie et de la mort, et cette exploration se traduit par une quête d'espoir face à l'inévitabilité de la mort.

Olga évoque également son héritage culturel et spirituel, en particulier la tradition chrétienne orthodoxe dans laquelle elle a été éduquée. Elle souligne que cette tradition met un accent fort sur la résurrection, un thème fondamental du christianisme orthodoxe. Elle explique : « Dans la tradition chrétienne que j'ai reçue, chez les orthodoxes, l'accent est vraiment mis sur la résurrection. » Ce point de vue donne une perspective d'espoir sur la mort, affirmant que, selon la foi orthodoxe, la résurrection est promise à tous ceux qui croient. Elle poursuit en mentionnant une expression qui a particulièrement résonné avec elle : la « mise à mort de la mort », qu'elle a rencontrée dans les écrits de Laurent Alexandre, un médecin et entrepreneur. Ce concept l'a amusée et l'a incitée à réfléchir plus profondément sur la mort et son traitement dans son roman. Elle partage : « Ça m'a vraiment interpellée. Ça m'a fait quelque part rire. » Cette réaction montre comment l'humour peut servir de porte d'entrée pour aborder des sujets aussi graves que la mort.

Comme une manière de dépasser la mort, Olga met également en lumière une dimension plus comique de la mort à travers ses personnages, notamment ceux de ses parents, qu'elle a transposés dans son roman sous les noms de Papaga et Mamaga. Elle veut capturer les célébrations qui se déroulent dans l'Église orthodoxe, notamment lors des festivités pascales, où des hymnes sont chantés en l'honneur de la résurrection. Elle explique : « À travers le personnage de mes parents, c'est mes parents que j'ai transvoisé dans le bouquin. » Cela souligne son désir de représenter la réalité de la vie et de la mort à travers une lentille personnelle et culturelle. Elle évoque plus spécifiquement un hymne orthodoxe qui parle de la mise à mort de la mort, attribué à Grégoire de Nazianz, un théologien du IVe siècle. Olga explique comment cet hymne célèbre la résurrection du Christ et la victoire sur la mort, créant ainsi un lien entre sa réflexion contemporaine sur la mort et les traditions anciennes. Elle précise : « Aujourd'hui, c'est la résurrection, nous fêtons la mise à mort de la mort. » Cette continuité entre passé et présent souligne l'importance des croyances traditionnelles dans la façon dont elle aborde la mortalité.

Elle souligne également un décalage entre les promesses religieuses de résurrection et la réalité du monde contemporain, qui est souvent marqué par la souffrance et la guerre.

Elle mentionne : « Le problème, c'est que c'est réellement un enfer. On va vivre comme ça éternellement ? Nos mêmes guerres, etc. » Cela témoigne d'un conflit intérieur, où l'espérance de la résurrection est confrontée à la réalité de la souffrance humaine. En

réponse à notre question sur l'émergence de ces idées dans *Risque Zéro,* Olga déclare que c'est ce décalage qui l'a incitée à écrire. Elle conclut en affirmant qu'elle souhaite témoigner de cette espérance, malgré tout : « Quand j'écris, c'est aussi une volonté de témoignage de cette espérance que la mort peut être vaincue mais peut-être par d'autres moyens. » Cette déclaration résume l'essence de son projet littéraire : offrir une réflexion sur la mort tout en préservant une lueur d'espoir pour l'humanité.

Chapitre 2. Le posthumain dans la théorie littéraire francophone

1. Gilbert Hottois
2. Amaury Dehoux
3. Mara Magda Maftei

Les tendances transhumanistes ainsi que le posthumain – en tant que concept ou que figure – connaissent depuis quelques années une intégration progressive dans la théorie littéraire francophone. Initiateur de cette ouverture des études littéraires francophones au posthumain, Gilbert Hottois regrettait, à travers une étude intitulée « Le transhumanisme dans la science-fiction : la science-fiction à l'avant-garde des questions philosophiques et éthique[192] », les lectures simplificatrices, les raccourcis et réductions trop nombreuses, pratiquées par les intellectuels, notamment dans le champ académique, de la pensée trans/posthumaniste et des interrogations éthiques relatives à notre monde technoscientifique et multiculturel. Ce constat est partiellement[193] partagé par Carole Guesse qui regrette le manichéisme et la réflexion simpliste de certains essais écrits par un groupe d'intellectuels français se faisant appeler les « Nouveaux philosophes » (ou philosophes médiatiques) et qui ont longuement commenté le transhumanisme durant les années 2000[194].

Toutefois, des travaux d'ampleur publiés, ces dernières années, ont considérablement contribué à élargir et approfondir ce champ de réflexion. Dans *Le Roman du posthumain*[195] (2020), Amaury Dehoux analyse les œuvres publiées par quinze auteurs de 1984 jusqu'à 2010 et qui sont traversées par la figure du posthumain. Il parcourt les littératures francophone, anglophone, hispanophone et japonaise avec, par exemple, les œuvres de Maurice Georges Dantec, William Gibson, Juan Eduardo Urraza et Kazuo Ishiguro. D'après le chercheur, le posthumain, par son décentrement et le

[192] Hottois, Gilbert, « Le transhumanisme dans la science-fiction : la science-fiction à l'avant-garde des questions philosophiques et éthique », *Futuribles*, n° 420, 2017, p. 63-67.

[193] Carole Guesse émet également des réserves quant aux définitions proposées par Gilbert Hottois au sujet des posthumanismes. Voir : Guesse, Carole, *Fictions and Theories of Posthuman From Creature to Concept*, Université de Liège, Liège, 2019, p. 143.

[194] Bernard-Henry Lévy est considéré comme le chef de file des Nouveaux Philosophes. Leurs publications jugées trop simplistes par Carole Guesse ainsi que la politique linguistique qui consiste à favoriser le français voire à interdire les publications académiques (mémoires et thèses) en anglais dans les universités françaises sont facteurs de nombreuses confusions au sujet des posthumanismes et de la non diffusion de la perspective posthumaniste anglo-saxonne dans le monde francophone. Voir la thèse de Carole Guesse.

[195] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p. 362.

renouvellement ontologique qu'il suggère, implique une nouvelle conception du roman. L'herméneutique de ce nouveau sous-genre littéraire est marquée par un caractère anthropologique paradoxal : c'est à partir de la certitude d'une différence foncière avec l'humain que le posthumain est interprété et représenté. Amaury Dehoux, tout en étudiant le posthumain, n'aborde pas – ou uniquement de manière périphérique – les transhumanismes.

1. Gilbert Hottois

Professeur belge en philosophie, spécialiste des questions philosophiques et éthiques liées à la technoscience, Gilbert Hottois (1946-2019) fait figure de pionnier dans la réflexion sur les transhumanismes au sein de l'espace francophone. À l'écart des simplifications et réductions abondantes dans les discours philosophico-médiatiques français, essentiellement réquisitoriaux vis-à-vis de pensées transhumanistes complexes[196], Gilbert Hottois développe très tôt un discours modéré, scientifique et qui tend à la neutralité idéologique dans son traitement des questions relatives aux technosciences, au technocentrisme et au transhumanisme. Dans les dernières pages de son ouvrage intitulé *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes* (2017), l'auteur précise : « […] ce qui nous a intéressé dans cet essai, ce sont les *idées* transhumanistes. Celles qui méritent d'être prises au sérieux par les philosophes. Penser ne signifie pas adhérer mais clarifier et comprendre, évaluer et prendre position de façon nuancée[197] ». Ce texte, qui représente le dernier livre de Gilbert Hottois, s'inscrit dans une démarche réflexive acribique sur les transhumanismes. Conjurant le réflexe historiciste qui domine jusque-là les lectures analytiques des tendances en question, le philosophe se montre vivement critique vis-à-vis non seulement de la rhétorique technophile incitant le transhumanisme à puiser dans les valeurs humanistes pour se réinventer, mais aussi de la posture luddite (ou néo-luddite) qui rejette systématiquement tout ce qui a trait au développement technoscientifique.

Le premier chapitre s'attache à retracer l'évolution des motifs transhumanistes en exposant les thèmes centraux développés par divers auteurs autour de la notion de posthumanisme. Le deuxième chapitre entreprend la réintégration de ce courant dans le

[196] Voir la thèse de Carole Guesse, *Fictions and Theories of Posthuman From Creature to Concept, op. cit.*, p. 143.

[197] Hottois, Gilbert, *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Vrin, Paris, 2017, p. 286.

contexte philosophique contemporain. Gilbert Hottois définit le transhumanisme comme « *une philosophie de la technique et de l'action qui ne se préoccupe sur ce qui 'est' qu'afin de déterminer ce qui est possible et souhaitable, non pour dire l'essence ou le sens de qui est – de l'Être – et trouver le repos dans une énonciation contemplative de la Vérité*[198] ». Il souligne également les relations variées entre le transhumanisme et les différentes religions, notant une compatibilité variable selon les croyances.

Dans le troisième chapitre, Gilbert Hottois esquisse une anthropologie centrée sur l'humain technicien tout en mettant l'accent sur le bouleversement du rôle du langage. Il poursuit, dans le quatrième chapitre, avec une éthique de la liberté et de l'ouverture, tout en prônant une certaine prudence face à la vulnérabilité inhérente à l'espèce humaine. L'auteur met en garde contre les excès transhumanistes, qui tendent parfois à dépasser le cadre de l'éthique pour se lancer dans une quête esthétique ou expérimentaliste à travers les techno-arts et les technosciences, comme explicité dans le cinquième chapitre.

Les chapitres six et sept soulèvent des questions sociopolitiques cruciales, notamment les risques d'inégalités et d'injustices, ainsi que la régulation des technologies convergentes, en s'appuyant sur des rapports politiques internationaux. Hottois aborde également la dissension interne au transhumanisme quant à ces questions.

Le dernier chapitre cherche à clarifier les relations entre transhumanisme et posthumanisme, en mettant en lumière des concepts comme la Singularité technologique et les dangers potentiels liés à la Super-Intelligence et à l'Intelligence artificielle. Dans cette conclusion critique, Hottois ne se contente pas d'une analyse descriptive, mais propose une réflexion philosophique plus profonde sur les limites et les risques du transhumanisme. Malgré la richesse de cet ouvrage, un développement plus poussé du posthumanisme aurait sans doute permis d'approfondir encore les enjeux soulevés.

Durant la même année (2017), Gilbert Hottois publie une étude intitulée « Le transhumanisme dans la science-fiction ». Dans cet article, le chercheur aborde, d'un point de vue littéraire, différentes facettes du transhumanisme. Il traite d'un large corpus composé d'œuvres de onze écrivains : Daniel Keyes avec *Des fleurs pour Algernon* (1972), Anne McCaffrey avec *La Vaisseau qui chantait* (1961), David Brin avec *Jusqu'au cœur du soleil* (1985) et *Marée Stellaire* (1986), Andreas Eschbach avec *Le Dernier de*

[198] Hottois, *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes, op. cit.*, p. 25.

son espèce (2003), Robert Reed avec *Le lait de chimère* (1992), Robert Heinlein avec *Les enfants de Mathusalem* (1958), Arthur Clarke avec *Terre, planète impériale* (1975), Bruce Sterling avec *Schismatrix* (1985), Iszzc Asimov avec son *Cycle des robots* (1950-1985), Grégory Benford avec *Le Cycle du centre galactique* (1978) et *La Grande Rivière du ciel* (1987), Vernor Vinge et sa notion de Singularité notamment introduite avec « The Coming Technological singularity : Hox to Survive in the Post-Human Era » (1993) et Greg Egan avec, notamment*, L'Énigme de l'Univers* (1995).

Les textes traités par Gilbert Hottois sont, pour la plupart, fréquemment cités dans les essais transhumanistes. Au-delà des mondes fictionnels spectaculaires qui y sont imaginés, ces textes constituent un corpus idoine pour penser et expérimenter, par le prisme de la fiction et la latitude réflexive qu'il suppose, les situations et défis que l'évolution de l'espèce humaine et le modelage technoscientifique poussé de son environnement sensoriel impliquent. Tout au long de son article, Gilbert Hottois s'appuie précisément sur ces œuvres pour mettre en exergue les figurations er représentations littéraires de problématiques proprement relatives aux transhumanismes : la question de la frontière entre le thérapeutique et l'augmentatif, la définition de la personne et de l'humain, les enjeux sociaux, politiques et éthiques liés à l'existence de robots intelligents et conscients ou encore à l'eugénisme et les nuances qui existent entre ce qui est entendu par la transhumain et le posthumain.

Gilbert Hottois a lui-même écrit une œuvre littéraire intitulée *Species Technica* (2002). Cette œuvre – qui est comprise dans notre corpus – se différencie toutefois de la liste des titres de science-fiction, cités plus haut, par la volonté de l'auteur d'écrire dans un genre différent : un genre très contemporain, porté sur le transhumanisme et qui s'écarte des codes science-fictionnels[199].

Cette idée de genre nouveau est d'ailleurs reprise dans la thèse[200] d'Amaury Dehoux, un autre chercheur belge pour lequel Gilbert Hottois n'est pas étranger puisqu'il figurera parmi les membres du jury de sa soutenance ainsi que dans ses références bibliographiques.

[199] Nous abordons *Species Technica* de façon plus approfondie dans les chapitres suivants.

[200] Dehoux, *Le Roman du posthumain, op. cit.*, p. 362.

2. Amaury Dehoux

Amaury Dehoux, dans *Le Roman du posthumain. Parcours dans les littératures anglophones, francophones et hispanophones*, s'il traverse les thèmes transhumanistes, n'évoque jamais la production littéraire issue du transhumanisme ou d'auteurs transhumanistes. Le chercheur décortique le posthumain romanesque et les spécificités qu'il apporte au roman à partir de la lecture critique d'un corpus réunissant quinze auteurs dont les textes sont parus entre 1984 et 2010. Ainsi qu'indiqué dans son titre, l'étude d'Amaury Dehoux couvre les espaces anglophone, francophone et hispanophone. Notons également la présence, dans le corpus étudié, de *La fin des temps* (1992), roman de l'écrivain japonais Haruki Murakami.

Amaury Dehoux propose de discerner trois catégories de figures posthumaines littéraires. Il retient ainsi la catégorie des êtres modifiés ou (re)modelé – catégorie dans laquelle il compte aussi l'être cloné. La deuxième catégorie est celle du cyborg – des êtres combinant le mécanique ou le cybernétique et l'organique. La troisième catégorie concerne les entités issues de l'intelligence artificielle. D'après Amaury Dehoux, l'action de la technoscience sur la base naturelle ou le substrat organique – pour reprendre l'expression de l'auteur – ouvre la voie à davantage de plasticité. Cette plasticité, elle-même, donne lieu à une possibilité de *design*[201]. L'opération de *design* accomplie est censée optimiser de manière considérable les conditions de l'être-au-monde posthumain. Chez Amaury Dehoux, le posthumain demeure cependant en lien étroit avec l'humain. C'est, par ailleurs, la tension présente entre le posthumain et l'humain auquel il se réfère toujours qui renseigne le *timeshape*[202] de la posthumanité. La littérature romanesque du posthumain demeure, de ce fait, tributaire de la figure de l'humain et ainsi d'une forme d'invocation du temps révolu. Constatons dans cette perspective que l'herméneutique du roman du posthumain reste, de façon paradoxale, anthropologique – malgré la dimension fondamentale de l'évacuation de l'être humain qui aurait dû nous ramener, d'après l'auteur, à un dépassement de l'anthropologie, à ce que l'auteur nomme justement la

[201] Dans le sens que lui donne l'auteur, l'idée de *design* renvoie ici non seulement à l'opération d'aménagement d'une sphère mais aussi l'ajustement du corps.

[202] Perspective temporelle non absolue.

« post-anthropologie ». Le *novum*[203] du posthumain est à son tour conditionné par cette tension entre l'humain et le posthumain qui liée au *timeshape* des personnages du roman. « Amaury Dehoux constate que le futur lointain et l'apocalypse, s'ils sont souvent des marqueurs de la posthumanité, n'en constituent pas le fondement. Le temps de l'après du roman du posthumain ne doit pas être, nous dit l'auteur, confondu avec le temps futur. Ici, le novum s'établit davantage à travers un rapport à la définition de l'humanité – en tant que repère – que par un lien avec un autre état du monde »[204]. Amaury Dehoux constate que le posthumain romanesque développe le récit d'une relation à soi. Il se définit dans un rapport interprétatif de son être « Le fondement ontologique premier du posthumain, son paradigme originel, devient la première justification d'une écriture fictionnelle à son sujet[205] ».

Au-delà de la question ontologique à laquelle nous ramène le posthumain, son traitement littéraire implique également une dimension identitaire. Cette problématique identitaire dépend toutefois de la catégorie de posthumain concernée. Ainsi que nous l'avons relevé, le posthumain littéraire se distingue à partir d'un *timeshape* et d'une relation spécifique au cadre spatial – qu'il s'agisse d'un espace des sols dans lequel évoluent les êtres modelés, les clones et les cyborgs ou un espace de flux qui concerne souvent l'intelligence artificielle. Ce rapport à l'espace est de première importance dans la distinction des identités. Une intelligence artificielle évoluant dans un flux de données est ainsi un cas qui, du point de vue identitaire, pose le problème de l'individualité et de la démarcation – essentiel dans l'acception de l'identité.

Chez Amaury Dehoux, « le posthumain transcende le référent terrestre, il est décentré[206] ». Le référent terrestre ne correspond plus au sol de tous les sols[207] pour emprunter la formule de Peter Sloterdijk. Le référent terrestre ne définit plus l'identité de l'individu posthumain. La Terre est défaite son caractère singulier. L'analyse d'Amaury Dehoux dévoile un hiatus séparant le monogéisme caractérisant l'être humain et le

[203] Concept d'usage courant dans la théorie de la science-fiction et qui désigne ce qu'il y a de nouveau dans le monde imaginé.

[204] Alloun, Mohamed-Sami ; Bouattou Bachir, « Le genre du posthumain : des transhumanismes à la théorie francophone », *Multilinguales*, Université de Béjaïa, n°19, 2023.

[205] *Ibid*., p. 215.

[206] *Ibid.*, p. 216

[207] Sloterdijk, Peter, *Globes. Sphères II*, Paris, Fayard, 1999, p. 688.

polygéisme propre au posthumain. De ce point de vue, l'humain, dans son rapport au posthumain, constituerait, dans une certaine mesure, un obstacle pour sa construction identitaire. À travers les illustrations littéraires convoquées par Amaury Dehoux, « le posthumain établit une dialectique entre la prégnance du tiers humain et sa dissolution. Il cherche à s'affirmer ». Le posthumain, par son design, s'applique à l'expression de ses différences et à l'établissement de la norme même de son espèce. Il modèle sa présence individuelle : « À travers la dualité du singulier et du paradigmatique, il expose une série de traits, de propriétés, de signes de reconnaissance, qui autorisent la délimitation d'une catégorie générique de la posthumanité[208]. »

En associant son expression individuelle à une expression discursive collective, le posthumain en tant qu'entité distincte « suggère une éthique de l'espèce impliquant l'engagement d'un principe unificateur de la diversité des posthumains. Par l'abandon du tiers humain et la figure de contestataire du posthumain, ce dernier éclipse l'ordre établi et, en ce sens, efface la référence séculaire de l'homme occidental ».

Amaury Dehoux réfute la thèse de Francis Fukuyama[209] (*La fin de l'homme*, 2002) selon laquelle le facteur X, caractère insaisissable qui définit la condition d'existence de la personne, est propre à l'homme et incompatible avec le posthumain « L'indéfinition n'est pas l'apanage de l'humain[210] ». Si le posthumain partage ce caractère avec l'homme, l'auteur va jusqu'à considérer qu'il peut se prévaloir d'une complexité qui déborde l'être humain.

La représentation de la posthumanité est hybride, complexe et dotée d'une intériorité indéterminée. Dans la diégèse du roman du posthumain, les personnages se lisent en dehors du Grand Partage de Bruno Latour : la différenciation de l'être et de la technique n'est plus pertinente. L'essai du chercheur Amaury Dehoux explore l'émergence d'un roman qui, de par ses spécificités anthropologiques, ne se lit plus comme le roman de la tradition qui véhicule une vision usuelle de l'homme occidental.

[208] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p.292.

[209] Fukuyama, Francis, *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, Paris, Folio, 2004, p. 448.

[210] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p. 301.

L'humain, dans sa figure occidentale et sa définition traditionnelle, se trouve être, en permanence, un motif de contraste dans la littérature romanesque du posthumain.

3. Mara Magda Maftei

Les travaux de Mara Magda Maftei entrent, dans une large mesure, en résonance avec ce qui a été initié par Gilbert Hottois et ce qui, en 2022, a été traité dans *Fictions posthumanistes* de Mara Magda Maftei[211]. La chercheuse y analyse les œuvres publiées par dix-huit auteurs de 1998 à 2020. Elle s'intéresse dans son ouvrage aux sources d'inspiration, aux interrogations et aux idéologies qui sous-tendent les imaginaires transhumanistes. Bien que l'étude de la chercheuse embrasse des auteurs de diverses nationalités, elle se focalise principalement sur la littérature française et aborde des auteurs tels qu'Antoine Bello avec *Ada*[212], Michel Houellebecq avec *La Possibilité d'une île*[213] – roman également étudié par Amaury Dehoux –, Pierre Ducrozet avec *L'Invention des corps*[214] ou encore Gabriel Naëj (pseudonyme de l'informaticien et philosophe Jean-Gabriel Ganascia) avec *Ce matin, maman a été téléchargée*[215]. Ce n'est plus tant la figure du posthumain qui motive le choix du *corpus* – comme chez Amaury Dehoux – que la posture critique des textes vis-à-vis d'un transhumanisme que Mara Magda Maftei associe au « totalitarisme » et au « nazisme[216] ». De Gilbert Hottois à Mara Magda Maftei en passant par Amaury Dehoux, les divergences sont sans doute nombreuses mais le constat de l'apparition d'une nouvelle perspective littéraire est le même. Tous ces travaux théoriques attestent de l'importance que revêt cette fiction dans la méditation et l'approche raisonnée de l'avenir de l'humain, de la technoscience et – pour ce qui nous intéresse le plus ici – de la médecine.

Tout comme *Le Roman du posthumain*, *Fictions posthumanistes* part du constat de l'apparition d'une forme littéraire particulière. Des différences notables séparent cependant les deux propositions catégorielles. La fiction posthumaniste est décrite

[211] Maftei, Fictions posthumanistes, *op. cit*., p. 363.

[212] Bello, Antoine, *Ada*, Gallimard, Paris, 2016.

[213] Houellebecq, Michel, *La Possibilité d'une île*, Fayard, Paris, 2005.

[214] Ducrozet, Pierre, *L'Invention des corps*, Actes Sud, Paris, 2017.

[215] Naëj, Gabriel, *Ce matin, maman a été téléchargée*, Paris, Buchet-Chaste, Paris, 2019.

[216] Maftei, *Fictions posthumanistes : Représentations littéraires et critiques du transhumanisme, op. cit.*, p. 90.

comme bâtie sur la critique du transhumanisme. Elle rassemble des textes littéraires « anti-transhumanistes » pour reprendre l'expression du professeur Gilbert Hottois qui avait ainsi qualifié les mondes de George Orwell et d'Aldous d'Huxley dans un article[217]. Aussi, la fiction posthumaniste n'apparaît-elle, d'après la chercheuse, qu'en amont du transhumanisme. Les auteurs de fictions posthumanistes seraient impliqués dans une contestation face au transhumanisme. Mara Magda Maftei distingue toutefois cette implication de l'engagement : c'est une forme littéraire qui se rapproche du roman à thèse mais qui n'est jamais engagée :

> La littérature française posthumaniste […] [est] très nourrie par le substrat idéologique du transhumanisme avec lequel elle est en contestation. […] Il existe aussi des similarités entre le roman à thèse et le roman posthumaniste grâce au pouvoir de démonstration que les deux partagent et à leurs visées didactiques et réalistes[218].

Dans *Fictions posthumanistes*, le transhumanisme, vivement critiqué, est défini comme étant un courant du posthumanisme. Il n'existerait qu'un seul transhumanisme. Ce dernier est notamment qualifié par l'auteure de courant eugéniste, totalitariste et nazi. Nick Bostrom, cité à plusieurs reprises par l'auteure, passerait sous silence les risques que représente l'émergence d'une entité posthumaine. Il ignorerait les effets secondaires de la manipulation morphologique. La définition du posthumain que propose Mara Magda Maftei est également spécifique « Le posthumain est, avant tout, un être dont le comportement sera modifié et ainsi en permanence contrôlé[219] ».

Les différentes tendances des transhumanismes – la branche sociale d'Allen Buchanan et de James Hughes, celle libertarienne de Ronald Bailey, les différences remarquables entre le singularitarisme de Kurzweil et les perspectives de Bostrom ou de Max More – ne sont jamais prises en compte par Mara Magda Maftei. *Fictions posthumanistes* prend la forme d'une méta-critique sensiblement opposée à un transhumanisme toujours singulier. La réflexion de Mara Magda Maftei aboutit à une définition pessimiste et extrêmement restreinte du posthumain – tantôt appelé homme posthumain tantôt semi-humain.

---

[217] Hottois, Gilbert, « Humanisme, transhumanisme, posthumanisme », *Revista Colombiana de Bioética*, vol. 8, n° 2, 2013, pp. 140-166.

[218] Maftei, *Fictions posthumanistes, op. cit*., p.18-19

[219] *Ibid*., p. 22.

La fiction posthumaniste en tant que forme littéraire est d'abord l'œuvre d'un techno-savoir. Elle exploite la construction d'un sujet posthumain et, par la spéculation, porte une critique sur le présent et le futur proche. Elle est dotée d'une visée didactique en ce sens qu'elle avertit les lecteurs sur les éventuels effets négatifs de la montée du transhumanisme. Le récit reprend le scénario créateur/créature + investisseurs privés et attentats. Il se lit dans un réseau de références essentiel à la compréhension du texte. Un ensemble pédagogique qui rapporte au lecteur des avancées scientifiques effectives ou potentielles et un autre ensemble agonistique où s'opposent transhumanistes et humanistes composent la part discursive de la fiction posthumaniste. Cette dernière se distingue aussi de la science-fiction par son « esthétique française contemporaine ». Elle s'adresse à un public plus large qui ne baigne pas nécessairement dans la technoculture.

Mais un autre critère de différenciation proposé par Mara Magda Maftei semble s'éloigner du champ de réflexion sur lequel la théorie littéraire peut encore avoir prise. La science-fiction ou, plus précisément, le cyberpunk mettrait en scène le peu probable tandis que la fiction posthumaniste demeurerait dans le potentiel. Par cette distinction des différentes possibilités (probable ≠ potentiel), Mara Magda Maftei s'applique à l'appréciation spéculative des avancées scientifiques en les classant, par conséquent, elles-mêmes avant de traduire ce classement dans la critique littéraire. Elle commente ainsi la science en tant que telle, prend position d'un point de vue scientifique avant de revenir au corpus.

> *Le Roman du posthumain* et *Fictions posthumanistes* malgré de nombreux motifs communs suivent des perspectives divergentes :
>
> Le premier examine les contingences anthropologiques et post-anthropologiques dont est tributaire une forme littéraire qui traverse les langues et les littératures francophone, anglophone, hispanophone et japonaise et qui tend vers la reconsidération du genre romanesque tel qu'il se construit avec le posthumain.
>
> Le second voit, dans un ensemble de romans français contemporains, apparaître la critique d'un transhumanisme radical et singulier. Ce discours différencie les récits qui en sont porteurs des récits de science-fiction[220].

[220] Alloun, Mohamed-Sami ; Bouattou Bachir, « Le genre du posthumain : des transhumanismes à la théorie francophone », *Multilinguales*, Université de Béjaïa, n°19, 2023.

Au-delà des différences, ces deux textes témoignent d'un décalage grandissant entre la production et la théorie littéraires qui se saisissent désormais des post/transhumanismes.

À travers cette contribution, nous nous engageons également sur ce terrain et nous interrogeons sur le rapport qui peut exister entre les actualisations littéraires atypiques des transhumanistes évoquées précédemment et certains textes littéraires francophones de l'extrême contemporain.

En considérant les apports théoriques évoqués, il convient à présent d'examiner le traitement de la dimension médicale dans deux romans francophones contemporains considérés comme appartenant à la littérature du posthumain. Bien entendu, cette catégorisation ne se limite pas à une thématique. Elle répond à des critères liés au contexte, au fond et à la forme des œuvres. Ces romans brossent le portrait de l'humain qui se métamorphose et mettent en récit le dépassement de la médecine moderne. Si *Risque zéro* projette la pénétration toujours plus franche des corps par la technologie, *Le Lièvre d'Amérique* imagine le modelage, la transhumanisation salvatrice du patient souffrant.

Chapitre 3. La littérature du posthumain : morphologie d’un nouveau genre

1. Textes atypiques
2. Littérature phylogénétique
3. Littérature anti-thanatographique
4. De l’esprit technique à l’esprit éthique
5. Enquête littéraire et transitivité de la littérature du posthumain
6. Contours et transgénéricité
7. Littérature du posthumain et science-fiction
8. La catégorie littéraire du posthumain

1. Textes atypiques

L'émergence et la prolifération du posthumain dans la littérature de l'extrême contemporain répondent à un climat d'opinion bipolaire, dont la latitude critique se déploie du néo-luddisme technophobe au technocentrisme technophile (Figure 1).

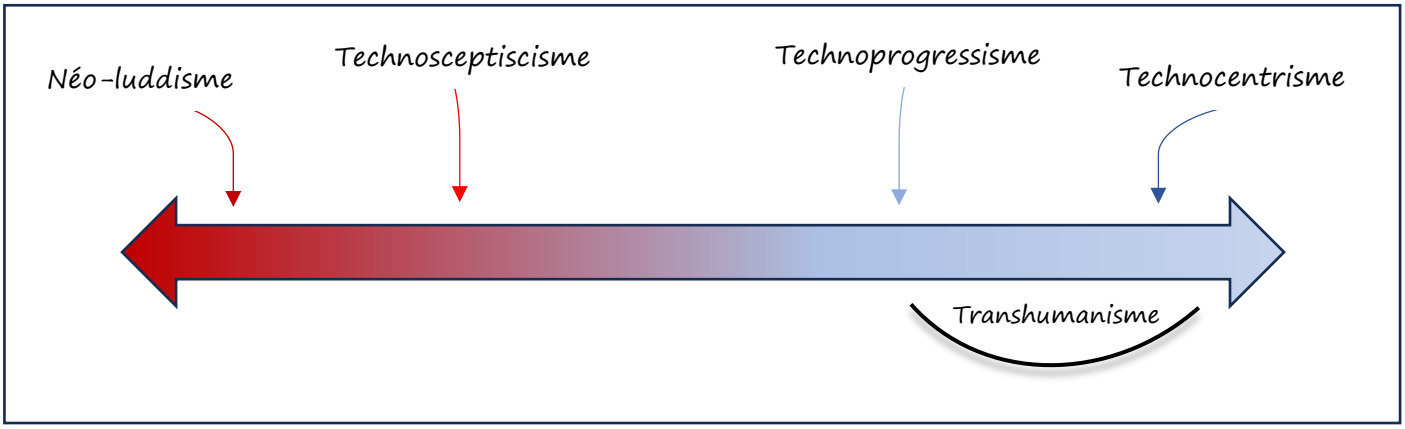


Figure 1 Latitude critique du posthumain

Ainsi que nous le schématisons dans la figure ci-dessus, le champ de réflexion critique du posthumain peut-être scandé via la mesure des différents types de rapports et de postures entretenus avec la technique et la science.

S'il semble difficile de déterminer avec précision ce qu'est le véritable commencement de la littérature du posthumain – ses premiers textes –, soulignons tout de même que, par définition, cela ne peut précéder le développement des tendances transhumanistes des années quatre-vingt-dix. En effet, cette nouvelle catégorie correspond, dans une large mesure, à un changement d'attitude et de perspective vis-à-vis de ce qui n'appartenait jusque-là qu'à l'imaginaire scientifique, au folklore, qui était l'apanage de la science-fiction mais qui, de manière fulgurante, est entré dans une phase expérimentale dans le monde réel. Fereidoun M. Esfandiary (FM-2030), Peter Diamandis, Raymond Kurzweil, Marvin Minsky, Anders Sandberg ou encore Nick Bostrom sont des sommités universitaires dans leurs domaines et des transhumanistes dont les discours ne pouvaient plus être assimilés, de par leur légitimité scientifique, à l'escapisme science-fictionnel. Des travaux majeurs menés notamment sur l'âgisme ou la biogérontologie par des scientifiques comme David Sinclair ou Aubrey de Grey sont rapportés dans les

journaux scientifiques qui, à leur tour, considèrent qu'aider le public à « distinguer la science de la science-fiction est une étape importante[221] ».

Les transhumanistes commencent très tôt à adjoindre de brefs récits littéraires à leurs essais philosophiques et scientifiques. Nous en donnerons ici trois exemples.

Ronald Bailey, au début *Liberation Biology* (2005) imagine la journée ordinaire d'une famille de la fin du vingt-et-unième siècle. Une arrière-arrière-arrière-grand-mère participe à une partie de football tactile avec son arrière-arrière-arrière-petit-fils. Ses muscles et sa peau se prévalent de la même souplesse et fermeté que ceux de son adversaire de jeu – malgré le siècle qui les sépare. La lointaine grand-mère s'exprime avec une grande acuité et discute de sujets universitaires. Ronald Bailey insiste sur le caractère réaliste du récit :

> Ce fantasme idyllique est plus que réaliste, compte tenu des percées et des extensions raisonnablement attendues de notre connaissance de l'humain. La biologie végétale et animale et la maîtrise des techniques – connues sous le nom de biotechnologie – nous permettent de manipuler et ajuster le biologique afin de répondre aux besoins et aux désirs humains[222].

Ce bref récit correspond, d'après son auteur, à une extension raisonnable de l'état de nos connaissances actuelles. Tout son essai va justement s'inscrire dans cette perspective : le développement que connait la biotechnologie libérera bientôt l'humain d'une partie de sa condition.

Publié durant la même année (2005), *The Fable of Dragon Tyrant* paraît, pour la première fois, dans *Journal of Medical Ethics* : une revue scientifique internationale dont le domaine couvert s'étend des sujets liés à l'éthique médicale jusqu'aux questions relatives à la démarche éthique dans la pratique médicale et la recherche scientifique de manière générale. Figurant dans la rubrique « Genetics » du numéro, le récit de Bostrom fait contraste. Il s'agit, bien entendu, de l'unique texte littéraire du volume. La nature de la revue, le titre du numéro comme celui de la rubrique ne laissent entendre la présence d'une fiction au sein des travaux universitaires, des entretiens et des comptes rendus.

---

[221] Warner, Huber ; Anderson, Julie ; Austad, Steven ; Bergamino, Ettore, « Science fact and the SENS agenda », *EMBO reports*, vol. 6, 2005, p. 1008.

[222] Bailey, Ronald, *Liberation Biology. The Scientific and Moral Case for the Biotech Revolution*, Prometheus Books, New York, 2005, p. 15.

L'aspect formel de *La fable du dragon-tyran* relève typiquement du conte merveilleux. Le texte est bref, l'action est située dans un monde imaginaire, les temps et lieux ne sont jamais référentiels et le déroulement des événements axé sur une situation problématique claire permet au lecteur de rapidement identifier l'intrigue singulière du récit. La formule d'ouverture choisie par l'auteur « Il était une fois » nous ramène de la même façon à la catégorie littéraire classique du conte.

Le conte consiste dans le récit d'un peuple (de l'espèce humaine) soumis à la puissance et à la terreur qu'inspire un dragon. Au rythme d'une consommation exponentielle, le dragon exige, chaque jour qui passe, une quantité plus importante de chair humaine. Au début du récit, le cadre temporel évolue très vite. La première séquence du conte se situe dans un passé absolu. Le narrateur enchaîne les ellipses narratives jusqu'à ramener le lecteur à un cadre spatio-temporel qui ressemble à celui de l'époque contemporaine. Les périodes sont ainsi très vite traversées par le narrateur qui opère un découpage des âges selon le rapport entretenu par l'humanité avec le dragon. Il est, par conséquent, possible de distinguer trois temps :

> D'abord le temps chevaleresque et magique. Quelques héros et mages essaient tant bien que mal d'affronter le dragon qui n'en fait qu'une bouchée. Il s'agit d'un temps naïf. Le dragon dévore les humains, il faut donc tout simplement le tuer.
>
> Puis le temps de la spiritualité qui est également un temps de soumission. D'une part, certains gourous expliquent au peuple que le dragon à sa place en ce bas monde et que c'est grâce à lui que l'humanité peut accéder à l'au-delà, à une vie meilleure et sans fin - en référence, bien évidemment, aux discours religieux. D'autre part, quelques intellectuels démontrent au peuple, toujours à l'écoute, que le dragon à toute sa place dans l'ordre naturel et qu'il y a un sens profond à finir sa vie au fond de son estomac. D'autres encore, plus pragmatiques, constatent que le dragon est une aubaine puisqu'il permet de maintenir un niveau de population adéquat et que toute la logistique mise en place pour le servir permet, malgré tout, de créer de l'emploi.
>
> Enfin, le temps de la transhumanisation. Des scientifiques parviennent à convaincre le roi et le peuple de la possibilité de se libérer de leur condition. Les avancées technoscientifiques mettent un terme à l'existence du dragon et l'humain devient posthumain, c'est-à-dire une espèce issue ou ayant un lien de proximité avec

> l'humain qui transcende ce dernier par son potentiel d'action et son degré de liberté[223].

Il est, de ce point de vue, impossible d'associer ce conte à une littérature de science-fiction. Pourtant, tout lecteur averti perçoit bel et bien les enjeux éthiques, philosophiques et technoscientifiques scénarisés par Nick Bostrom. Le lecteur de *La fable du Dragon Tyran* est évidemment conscient du contrat de lecture parabolique que lui propose l'auteur. En plus des éléments paratextuels que nous avons déjà évoqués, la simplicité de la narration et l'absence de véritable effort imaginatif dans la construction du monde fictionnel du conte suggère d'emblée la recherche d'un allégorisé à travers la fiction aussitôt perçue comme allégorisante.

Dans la perspective de Corin Braga, nous pourrions, *mutatis mutandis*, lire, dans ce conte, une utopie construite sur la séparation temporelle du *mundus* de l'humain mortel et de l'ailleurs des posthumains amortels. Nous appelons ici « l'image du monde que l'utopiste prend comme repère imago mundi ou, tout simplement, mundus[224] ».

Ce qui renforce le caractère utopique du texte est que la fin de la sénescence (du dragon, du mal) permet, dans *La fable du Dragon Tyran*, de proposer de nombreuses réformes vertueuses destinées directement au *mundus* et qui concernent notamment le financement public, le bien-être social, la démographie et la natalité. Ainsi, Nick Bostrom applique les opérations de séparation du bien et du mal (pré-dragon et post-dragon) et d'extrapolation du bien dans un ailleurs temporel (la mort du dragon est vécue comme une libération qui donne accès à l'utopie). L'image du mal est liée à l'ici et au maintenant de l'humain tandis que les éléments relatifs au bien, au vertueux sont concentrés dans l'ailleurs posthumain.

Bien que *La fable du Dragon Tyran* n'entre pas tout à fait dans le concept catégoriel d'utopie – l'ailleurs n'étant jamais vraiment décrit puisque qu'il marque la fin du conte : il n'y a qu'un seul lieu –, Nick Bostrom s'évertue à des opérations qui le rapproche de l'écrivain utopiste. La fiction est construite sur une polarisation simplificatrice qui réduit au positif l'avènement du posthumain. En effet, « la pensée

[223] Alloun, Mohamed-Sami, « Le conte transhumaniste de Nick Bostrom : du débat idéologique de la communication argumentative à la communication narrative », *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles*, n° 25, pp. 147-158, 2024.

[224] Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, *op. cit*., p. 108.

utopique procède par une séparation artificielle du bien et du mal. L'utopiste agit (…) comme un "bricoleur" : il défait le monde réel en composantes qu'il réorganise selon son propre projet intellectuel[225] ». À travers cette démarche, Nick Bostrom aboutit à une proposition de réforme éthique.

Depuis de nombreuses années, la notion de Singularité, popularisée dans les écrits de Vernor Vinge (1993) et Isaac Asimov (1945), envisage l'émergence d'une intelligence surpassant celle de l'humain vers les années 2040 (ou 2050 selon divers auteurs). Cette perspective, menaçant l'existence humaine sans préparation adéquate, a donné naissance au courant transhumaniste du « singularitarisme », avec la Singularity University[226] en Californie (Silicon Valley) comme épicentre. Le scénario de la Singularité repose sur divers arguments, dont la loi de Moore qui souligne l'inévitabilité d'une super-intelligence émergente compte tenu de l'accélération de la puissance informatique. La Singularité est donc l'idée d'une sorte d'accélération soudaine des événements, un bouleversement, un tournant qui touchera tous les aspects de la vie humaine (de la sexualité à la spiritualité) et par rapport à laquelle il faut se préparer.

Nick Bostrom critique et réfute la loi de Moore émise par le physicien Gordon Earle Moore en 1965 et qui est à la base de la Singularité. Le philosophe critique tout particulièrement l'utilisation jugée confuse du mot *singularity* dans le contexte technologique et souligne que cette projection, sans fondements rigoureux, a contribué à favoriser la diffusion d'idées techno-utopistes. Dans *Superintelligence*, l'accent est mis sur la possibilité d'un emballement de l'intelligence, notamment avec la perspective de créer une machine superintelligente[227]. Cela dit, plutôt que de se baser uniquement sur des projections de croissance économique passée, Bostrom adopte une approche plus précise, loin des connotations utopiques associées à la singularité technologique.

Il semble toutefois qu'à travers la morale de *La fable du dragon tyran*, c'est un autre type de singularité qui est proposé :

> Aujourd'hui, nous sommes dans une situation différente. Quoi que nous manquions toujours d'un moyen effectif et acceptable pour ralentir le

[225] *Ibid.*, p. 98

[226] Fondée en 2008 par Peter Diamandis, Salim Ismail et Raymond Kurzweil, cette université a été pensée comme pôle de recherche visant principalement à développer les connaissances nécessaires à la réalisation des objectifs technologiques transhumanistes.

[227] Bostrom, Nick., *Superintelligence*, Dunod, Paris, 2015, p. 352.

> processus de vieillissement, nous pouvons identifier des axes de recherche qui pourraient mener au développement de moyens de ce type dans un avenir prévisible. Les récits et idéologies "mortalistes" qui conseillent l'acceptation passive ne sont plus des sources de consolation inoffensives. Elles sont des barrières fatales à des actions nécessaires d'urgence[228].

L'auteur suggère ainsi qu'une autre forme de singularité se profile. Dans le cas de cette nouvelle singularité, le point de bascule n'est plus en rapport avec la puissance informatique mais avec l'atteinte d'une amortalité potentielle. Nick Bostrom évoque le fait que bien que nous n'ayons toujours pas de moyen probant pour ralentir (voire inverser) le processus de vieillissement, nous pouvons d'ores et déjà identifier des pistes de recherche qui pourraient conduire au développement de tels moyens dans un futur proche.

Le troisième exemple que nous aborderons ici est encore un texte de Nick Bostrom qui partage la même particularité péritextuelle que celui de Ronald Bailey : le récit littéraire est antéposé par rapport à l'essai qui le suit. « La fable inachevée des moineaux… » est un bref récit placé au début de *Superintelligence : Paths, Dangers, Strategies*, ouvrage majeur de l'auteur. Pour Nick Bostrom, la technologie demeure neutre avant son usage. Il faut donc faire preuve de circonspection et d'anticipation pour écarter, au maximum, les risques liés à ses différents développements et utilisations. Dans *Superintelligence*, l'auteur fait l'inventaire de nombreux dangers et risques pour l'humanité directement liés au développement incontrôlé que connait actuellement l'intelligence artificielle[229]. Les réflexions et illustrations « scientifiques » que Nick Bostrom expose tout au long de *Superintelligence* sont précédées d'un prologue éminemment littéraire intitulé « La fable inachevée des moineaux… » – fable ayant, par ailleurs, inspiré l'illustration de couverture du livre (Annexe 3). Ce bref texte littéraire en forme de fable animalière figure, de manière allégorique, la posture d'une humanité en tension : partagée entre l'enthousiasme que génère les nouvelles possibilités de progrès sociaux et sécuritaires et la crainte d'une perte de contrôle fatale pour l'espèce humaine.

Nick Bostrom recourt, de cette façon, à la fiction littéraire. Il s'en sert, non seulement, pour capter l'attention du lecteur mais aussi pour diriger cette dernière, par le

[228] Bostrom, *Superintelligence*, *op. cit*., p. 352.

[229] *Ibid*., p. 352.

pathos, vers le point de tension à partir duquel l'auteur légitimise – et aggrave – son discours.

2. Littérature phylogénétique

Les courts textes littéraires de Ronald Bailey et Nick Bostrom partagent une lecture transhumaniste de l'évolution humaine qui écarte le spectre de la mort ontogénétique soit en mettant en scène une centenaire en excellente santé, soit en figurant la mise à mort de la sénescence, la mort de la mort. La fin de *La fable du dragon tyran* n'est que le début d'une humanité libérée de la mort programmée. Nick Bostrom, en faisant le récit du passage de l'humain au posthumain, place sa fiction sur un niveau phylogénétique. Cela a pour conséquence une importante diminution de la consistance des personnages lorsqu'ils sont considérés individuellement. D'un point de vue narratif, l'individu devient périphérique. L'espèce devient centrale dans la fiction et revêt une fonction structurante.

Depuis quelques années, la littérature francophone, investie par les transhumanismes et la figure du posthumain, redessine les contours de la mort et réinterroge les paramètres du rapport de l'humain avec son ontogénèse. Dans *Risque Zéro*, Olga Lossky met en fiction une révolution de la médecine censée évacuer tout risque pour la santé de l'espèce humaine. Parmi les voix du roman, le lecteur retrouve aussi celles de transhumanistes à l'instar du couple Le Ponti'ch qui appelle de ses vœux la dématérialisation de l'humain. Si *Risque Zéro* demeure, en surface, ce que l'on pourrait appeler un récit ontogénétique, c'est bien une réflexion d'ordre phylogénétique qui sous-tend tout le texte. Olga Lossky fait la peinture d'une période charnière où tout peut basculer : la médecine se métamorphose et l'humain s'apprête à bondir dans l'inconnu de l'emballement technologique. C'est en lisant le récit à un niveau phylogénétique que l'on comprend l'intensité des tensions entre les différentes figures et les principes qui régissent les personnages – les maximes (dans la perspective de Thomas Pavel[230]) auxquelles les personnages se soumettent. Agnès, le personnage principal, suit un principe de modération : elle est ouverte à la médecine numérique tout en exerçant son métier de médecin de manière 'traditionnelle'. Victorien, le mari d'Agnès, est, quant à lui, bien plus technophile : il participe directement au développement de la médecine numérique et

[230] Voir : Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris, 2003, p. 658.

soutient le projet « Risque Zéro ». Akim, le chirurgien et collègue d'Agnès, se rapproche davantage du néo-luddisme. Il est radicalement opposé à la médecine numérique. À l'autre extrême, le couple Le Ponti'ch considèrent que la médecine numérique est insuffisante et que la seule voie efficace pour se rapprocher du véritable « risque zéro » est celle de la transhumanisation[231].

Olga Lossky saisit ainsi l'espèce humaine sur un point de bascule, un seuil de l'évolution au-delà duquel l'être change qualitativement. L'évolution de la médecine est directement liée à celle de l'espèce humaine. Le portrait de l'humain se dresse ici dans une dimension conflictuelle qui oppose l'imaginaire posthumain à l'imaginaire mortaliste[232].

Ce même point de bascule est également au centre du roman de Mireille Gagné, intitulé *Le Lièvre d'Amérique*. La fonction structurante de la phylogénèse est encore plus claire dans le récit de Diane, le personnage principal. Elle s'augmente et se transforme grâce à une opération médicale qui constitue l'axe principal autour duquel la narration et la structure du texte sont développées.

Le récit de Diane est réparti d'une façon particulière : narration non linéaire et changement de voix narratives (hétérodiégétique et homodiégétique). L'intrigue évolue sur différents axes temporels indiqués, tout au long du roman, par J+ (commence avec J+1), J- (commence avec J-128) et un temps passé plus lointain auquel nous renvoie la narration à la première personne des souvenirs (anecdotiques) de Diane. Le « J » correspond au jour de l'opération que subit Diane et qui vise à augmenter ses performances professionnelles. L'épilogue qui constitue un récit à part entière (une légende) – détaché de la trame narrative principale – accentue l'écart esthétique. De manière très schématique, disons que l'axe « J- » prend en charge l'essentiel de la tension narrative du récit tandis que l'axe « J+ » prend en charge son achèvement – le passage à l'acte cardinal étant le « J » : l'opération qui n'est jamais narrée.

Les aventures du personnage principal s'achèvent sur l'amorce d'une nouvelle vie : Diane, radicalement transhumanisée, rejoint un mystérieux congénère et s'enfonce dans la forêt. Le récit débute avec l'espèce humaine et se termine par l'émergence du

[231] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, *op. cit.,* p. 122.

[232] Qualificatif souvent utilisé dans les textes transhumanistes pour désigner les personnes considérant que la mort est nécessaire ou bénéfique à l'humanité.

posthumain. Paradoxalement, l'ontogénèse de Diane prend la forme d'une phylogénèse qui, parce qu'elle est provoquée par intervention, ne nécessite plus le temps et les générations qui permettent l'évolution naturelle.

Nous retrouvons encore cette spécificité dans un roman de Julie Girard qui s'intitule *Le crépuscule des licornes* (2023). À travers le personnage d'Éléonore, journaliste scientifique s'intéressant particulièrement aux nouvelles technologies, le lecteur suit les péripéties de Juergen Gadamer, physicien, ex-employé de Google et fondateur de Higgs World, start-up qui cherche à révolutionner la communication humaine par l'association de l'ordinateur quantique et de la neuropuce. Dans les milieux transhumanistes que fréquente la journaliste dans le cadre de ses enquêtes, l'humain et surtout le cerveau humain sont considérés comme naturellement handicapés, souffrant de nombreuses imperfections. Il est par conséquent impératif de modifier l'espèce humaine, de l'augmenter :

> L'humain est victime en permanence d'une douzaine de biais qui altèrent sa capacité de jugement. En plus d'être biaisé, le cerveau humain dispose d'une capacité d'abstraction limitée. […] Notre objectif est d'augmenter la puissance du cerveau humain par l'usage d'un ordinateur quantique. L'implant permettra cette connexion[233].

L'espèce humaine est désignée comme étape à dépasser : « *Vous, en tant qu'humain, n'êtes capable d'anticiper que deux à trois coups d'avance*[234] ». Tout le roman de Julie Girard est construit autour des enjeux éthiques qui découlent d'une expérimentation en cours, censée mener l'humain vers le posthumain. L'auteure, par le leitmotiv de l'évolution de l'espèce, dévoile, petit à petit, les dissensions entre les différentes voix du roman et les principes qui gouvernent les personnages. Éléonore demeure critique vis-à-vis de ce qu'annoncent les scientifiques qu'elle interroge mais s'interroge elle-même sur l'idée que ce soit « peut-être cela la pente naturelle de l'évolution[235] ».

La substance du texte est fondamentalement liée à sa dimension phylogénétique. Un des passages clés du roman met en scène le physicien Juergen dans son échange avec Aditya Vijay, numéro deux de Neurathink (référence évidente à Neuralink). Vijay

[233] Girard, *Le crépuscule des licornes*, *op. cit.*, p. 49.

[234] *Ibid.*, p. 50.

[235] *Ibid.*, p. 55.

propose à son interlocuteur d'associer sa technologie quantique aux neuropuces de Neurathink. Le lecteur comprend que l'avenir de l'espèce humaine dépend de la réponse de Juergen : « Votre technologie alliée à nos implants ouvrirait l'ère de la post-humanité[236] ». Les histoires individuelles et ontogénétiques de Juergen, d'Éléonore ou de Vijay – qui constitueraient, dans un roman conventionnel, le cœur de la fiction – sont ici reléguées au statut d'intrigues secondaires. L'intrigue principale relève de la phylogénèse.

La fiction littéraire du posthumain redéfinit ainsi l'idée de phylogénèse par l'imagination du passage possible d'une espèce à une autre dans un cadre qui est pourtant ontogénétique. En effet, si, dans *La fable du dragon tyran*, il s'agissait bien encore d'un cadre phylogénétique qui s'étendait, comme le suggère l'adjectif, sur plusieurs générations et sur une mesure temporelle que l'on peut qualifier d'historique, dans *Risque Zéro*, *Le Lièvre d'Amérique* et *Le crépuscule des licornes* la narration se limite à un cadre de taille humaine. Cette poétique de la transhumanisation est aussi au cœur de *Species Technica* (2002) de Gilbert Hottois, d'*Une vie sans fin* (2018) de Frédéric Beigbeder, des *Furtifs* (2019) d'Alain Damasio ou encore de *Transparence* (2019) de Marc Dugain.

3. Littérature anti-thanatographique

Cette liste de romans a encore en commun un caractère anti-thanatographique qui apparaît d'emblée dans leurs épigraphes. Une lecture verticale des épigraphes – qui annoncent *in nuce* l'esprit du texte – de ces romans donne un aperçu du statut fondamental de l'idée de mort dans la littérature du posthumain. Les deux citations choisies par Olga Lossky dans *Risque zéro* se rapportent à la question de la mort ou de l'immortalité : « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort[237] », et :

> Dans l'autre qui change, si j'aime aussi ce changement, je pressens celui ou celle qui ne change pas. Je pressens son icône, sa vocation, comme si Dieu m'associait à l'amour qu'il a pour lui, pour elle, de toute éternité, à cet appel que de toute éternité il lui adresse. Alors l'autre, pour moi, existe non seulement dans le temps de la mort et de la discontinuité, mais aussi dans le temps ressuscité où l'on mûrit comme un étrange fruit d'immortalité[238].

[236] *Ibid*., p. 169.

[237] Lossky, Risque zero, *op. cit.*, p. 9.

[238] *Ibid*., p. 9.

La citation de Xavier Bichat, reprise dans Risque Zéro : « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort », fait aussi office d'épigraphe dans *Transparence*[239] de Marc Dugain, un roman qui met en fiction des motifs communs (le posthumain, l'omniprésence de l'intelligence artificielle, la société de contrôle et de surveillance).

Dans *Une vie sans fin*[240] de Frédéric Beigbeder, récit d'un journaliste investiguant sur l'immortalité au sein des milieux transhumanistes, des épigraphes monothématiques sur la mort ponctuent les différentes parties du texte : « La mort, c'est stupide[241] » (Francis Bacon) ; « Vivre, comment[242] ? » (Boulgakov) ; « Vieillir n'est pas fait pour les poules mouillées[243] » (Bette Davis) ; « N'est pas mort pour toujours qui dort dans l'Éternel, Et d'étranges éons rendent la mort mortelle[244] » (H. P. Lovecraft) ; « C'est ainsi qu'un jour, Un beau jour d'été, La mort de sa main distraite M'enlèvera la tête[245] » (Marina Tsvetaeva) ; « *Mort, où est ta victoire*[246] ? » (St. Paul) ; « Je serai un grand mort[247] » (Jacques Rigaut) ; « Quelquefois la fuite de la mort fait que nous y courons[248] » (Montaigne).

Julie Girard, dans *Le crépuscule des licornes*, place en épigraphe la définition dictionnairique du mot 'immarcescible' : « Immarcescible, adj, Litt. Qui ne peut se flétrir, impérissable[249] ». Julie Girard ouvre ainsi son roman sur un motif anti-thanatographique. Stéphanie Solinas, dans son livre intitulé *L'Être plus* (2023) qui est un récit littéraire – en grande partie dialogué – de son enquête auprès de scientifiques et de personnalités transhumanistes, reprend en épigraphe une citation de Simone de Beauvoir traitant de la nature de la mort humaine : « Il n'y a pas de mort naturelle : rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels : mais pour chaque homme sa mort est un accident et, même s'il la

[239] Dugain, Marc, *Transparence*, Gallimard, Paris, 2019, p. 230.

[240] Beigbeder, *Une vie sans fin*, *op. cit*., p. 11.

[241] *Ibid*., p. 13.

[242] *Ibid*., p. 81.

[243] *Ibid*., p. 103.

[244] *Ibid*., p. 129.

[245] *Ibid*., p. 175.

[246] *Ibid*., p. 225.

[247] *Ibid*., p. 261.

[248] *Ibid*., p. 295.

[249] Girard, *Le crépuscule des licornes*, *op. cit*., p. 5.

connaît et y consent, une violence indue[250] ». Cette épigraphe invite le lecteur à réexaminer la perception humaine de la mort comme quelque chose de profondément perturbateur et non naturel, en dépit de sa fatalité. Cette réflexion est typique des existentialistes. Elle fait toutefois écho, à plus forte raison dans ce contexte, à la critique transhumaniste de la condition humaine.

La récurrence de ce motif à travers différents textes publiés dans la même période et pris ici comme échantillon de la littérature du posthumain n'est pas d'ordre accidentel mais bien circonstanciel. Le caractère anti-thanatographique est directement lié au genre du posthumain. Le premier facteur qui puisse expliquer cette association morphologique relève de la dimension phylogénétique des textes qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux concepts littéraires, implique un changement paradigmatique des relations entre les différentes formes de vies et la notion de fin. Gilbert Hottois résume cette séparation de la mort et de la fin à travers le discours du Professeur Vitovsky, qui fait office de figure du savant fou dans *Species Technica* et qui considère que l'espèce « ne peut évoluer que parce que les individus meurent. Mais la mort ordinaire des individus n'est qu'une goutte d'eau dans le fleuve de l'évolution[251] ». Sur le paradigme phylogénétique qui est celui de la littérature du posthumain, la mort existe encore bel et bien, elle se vide toutefois du sens de la fin, elle ne représente plus qu'une 'goutte d'eau', insignifiante.

La littérature du posthumain, en intégrant une logique de révolution permanente et d'arborescence des formes de vie, se distingue nettement de la thanatographie conventionnelle. À la différence du modèle biblique décrit par Frank Kermode[252], ainsi qu'au cycle naturel de la naissance, de la croissance, de la dégénérescence et de la mort, cette littérature figure, via une poétique du seuil, l'idée de la régénération constante, de la transhumanisation tendant vers une expansion continue de la vitalité.

Comme dans *La fable du dragon tyran, Les Furtifs* et *Le Lièvre d'Amérique* se ferment sur un nouveau commencement rendu possible grâce à la transhumanisation. La fin ontogénétique qui se projette habituellement dans l'esprit du lecteur – même dans le cas des fins ouvertes – se retrouve débordée par la logique évolutive du posthumain. Si

[250] Solinas, Stéphanie, *L'Être plus*, Seuil, Paris, 2023, p. 240.

[251] Hottois, *Species Technica*, *op. cit*., p. 37.

[252] Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.,* p. 125.

l'épilogue de *La fable du dragon tyran* annule la mort des actants par la mise en scène de la victoire contre le dragon symbole de sénescence, la mort des personnages telle que nous pouvons l'anticiper dans *Les Furtifs* et *Le Lièvre d'Amérique* n'est plus synonyme de fin de l'histoire, le paradigme de la fabulation étant désormais phylogénétique.

Le deuxième facteur de la récurrence anti-thanatographique dans la littérature du posthumain nous ramène aux transhumanismes. La littérature du posthumain, née avec, pour et contre les tendances transhumanistes, a hérité du même ordre de priorité. La mort de la mort, étant l'axe cardinal commun de tous les transhumanismes, est aussi devenu le premier moteur narratif des écrivains du posthumain.

Deux des textes de notre corpus principal affichent leur priorité anti-thanatographique directement au niveau des titres : *Risque Zéro* et *Une vie sans fin*. Ces intitulés évoquent d'emblée les préoccupations contemporaines sur la mortalité et l'immortalité dans la littérature et la société.

Enfin, l'anti-thanatographie peut, sous un autre angle, être liée à la nature des espèces-personnages à l'instar de l'humanité débarrassée de la sénescence dans *La fable du dragon tyran* ou des furtifs dont la substance même échappe à la mort naturelle :

> Pour chaque type d'organisation, il existe un seuil au-delà duquel tout progrès fait par l'individu, toute structuration acquise, est une chance de mort.' […] Ce qui me fascine chez les furtifs, c'est qu'ils se tiennent au seuil du réversible. Chaque mouvement, chaque réinvention subite de forme, est une naissance. Ils viennent au monde perpétuellement[253].

Ainsi, le personnage du furtif illustre parfaitement la combinaison posthumaine de la phylogénèse et de l'anti-thanatographie. Les furtifs incarnent l'idée de la régénération éternelle, remettant en cause le principe cyclique de l'ontogénèse. En tant que figure du posthumain, le furtif célèbre un modèle de vie sans fin, aligné sur les aspirations transhumanistes de dépassement de la condition biologique de l'être humain.

Le récit du posthumain se distingue par sa propension à transcender la mortalité, défaisant la logique de la fin de vie par de perpétuelle renaissances, évolutions et arborescences, symbolisées, dans ce dernier exemple, par les furtifs.

[253] Damasio, *Les furtifs*, *op. cit.*, p. 534.

4. De l'esprit technique à l'esprit éthique

L'absence totale de la technologie ou de tout élément futuriste dans *La fable inachevée des moineaux…* peut paraître surprenante compte tenu du paratexte. Du moins, elle nous éloigne de l'horizon d'attente science-fictionnelle. Le moteur narratif de Nick Bostrom n'était évidemment pas lié à une quelconque volonté technopoétique. L'auteur ne cherche pas à imaginer ou anticiper les inventions du futur. Paradoxalement, nous savons que cette fable animalière est éminemment soucieuse de l'avenir de l'humain. Le souci technique en lui-même n'est cependant pas important dans cette littérature. *La fable inachevée des moineaux…* met en scène un débat éthique et philosophique autour de la place à donner aux nouveaux développements technoscientifiques – de l'intelligence artificielle en particulier – dans nos vies. De la même manière, dans *La fable du dragon tyran*, *Le Lièvre d'Amérique*, *Une vie sans fin*, *Le crépuscule des licornes* ou *L'Être plus* les auteurs n'inventent aucune nouvelle technologie. Dans la littérature du posthumain, on s'interroge moins sur ce que deviendront les technologies du futur que sur ce que deviendra l'humain : on se préoccupe moins des avancées technologiques que de leurs effets.

Diane n'est pas la figure féminine d'un futur ultra technologisé. C'est une femme excédée par son quotidien en société, aliénée dans un contexte néolibéral, étouffée par la condition humaine. Sa transhumanisation ne relève pas d'un dépassement technique qu'aurait voulu mettre en scène Mireille Gagné dans son roman, mais plutôt d'un dépassement éthique. La décision de franchir – de violer – la frontière de l'espèce humaine ainsi que les raisons impliquées dans cette prise de décision constituent le point culminant de la tension narrative du *Lièvre d'Amérique* ; alors que la démarche technique de l'opération n'est même pas narrée – elle est insignifiante. Diane est au bord du suicide quand une collègue, décrite comme supérieure à elle et qui suscite sa profonde jalousie, lui donne l'adresse de Génomixte, clinique qui se chargera de sa transhumanisation :

> Diane n'en peut plus du stress du surcontrôle de sa vie de son travail de ses abysses de ses pensées aliénantes de son insatisfaction perpétuelle de sa médiocrité de ses échecs répétés surtout de cette femme à son travail de son entière perfection […] alors qu'elle est sur le point d'enfiler l'anneau autour de son cou quelqu'un cogne à sa porte c'est elle encore elle la parfaite qu'elle déteste […] la femme se met alors à fouiller dans sa sacoche et en sort un cahier de notes […] Diane ne réfléchit pas trop longtemps prend son téléphone et compose le numéro indiqué sur la page de couverture […] plus aucun retour

> en arrière possible Diane vit un moment de plénitude à l'idée d'être enfin à la hauteur de l'horizon[254].

Tout au long de l'axe narratif « J- », c'est-à-dire avant l'opération 'médicale', le personnage principal est présenté comme moralement fragilisé. Le passage mentionné montre que l'alternative de la transhumanisation n'est pas suscitée par une quête d'expérimentation ou d'innovation technoscientifique mais par un désir intense pour Diane de transcender ses limites humaines et de trouver une solution à son malaise existentiel. La rencontre avec une collègue qu'elle envie, figure de perfection – ayant semblablement déjà profité des services de Génomixte –, catalyse cette décision en lui fournissant une échappatoire via la transhumanisation. Diane se transhumanise en désespoir de cause, elle est moralement à bout de souffle.

Cette décision met en lumière le thème central du texte : l'intérêt n'est pas tant celui de l'évolution des technologies elles-mêmes – puisque ces dernières ne sont jamais décrites, ni même évoquées – mais dans l'impact éthique et humain des possibilités qu'elles ouvrent. Diane, dans sa recherche du franchissement de son état humain, reflète un besoin de libération et de soulagement des pressions sociétales et personnelles, plutôt qu'une réflexion sur le potentiel technique de la transhumanisation. La science médicale, représentée par Génomixte, sert ici de toile de fond à un débat sur l'humanité et ses frontières éthiques.

Dans *Une vie sans fin*, Frédéric, le narrateur-personnage, se lance dans une quête d'immortalité respectant la promesse faite à sa fille de ne jamais mourir. L'auteur, dans une note aux lecteurs, précise que tous les entretiens menés avec des médecins, chercheurs, biologistes et généticiens sont réels et fidèlement retranscrits, de même que l'ensemble des noms de personnes – à l'exception de ses proches –, établissements, technologies, découvertes et entreprises mentionnés existent réellement. Il propose ainsi un contrat de lecture réaliste. Le cadre spatio-temporel de cette enquête littéraire est référentiel : les actions se déroulent en 2017, entre la France et les États-Unis. Frédéric va à la rencontre des transhumanistes et des plus audacieux scientifiques contemporains. Il explore les différentes solutions technoscientifiques partiellement mises au point ou en cours d'expérimentation visant à ralentir voire à inverser le processus de vieillissement.

[254] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, *op. cit*., pp. 94-96.

Mais l'auteur n'invente rien, il se limite à l'état actuel (2015-2017) de nos connaissances. Arrivant au bout de ses investigations, Frédéric doit faire face à un dilemme éthique :

> Rajeunir, impossible sans emprunter la jeunesse d'un autre […]. Il suffisait d'y penser : la seule chance pour Homo Sapiens de vivre éternellement était de tuer ses propres enfants. Même Dieu avait crucifié son fils. Je n'ai pas été capable de suivre l'exemple évangélique : je ne pouvais pas égorger Romy. C'est pourquoi je suis tombé malade[255].

Cette réflexion sur les implications morales des avancées technologiques illustre le passage d'un esprit technique à un esprit éthique. Le personnage principal est confronté à dilemme éthique ultime : l'obtention de l'immortalité passe par le sacrifice des générations futures. Sa quête sort, subséquemment, de la dimension technique et se retrouve intimement liée à des choix moraux profonds et troublants. La peinture des dispositions morales et des enjeux éthiques de la société contemporaine surpasse, dans l'œuvre de Frédéric Beigbeder, l'intérêt pour la science et la technologie.

Éléonore, Le personnage principal du roman de Julie Girard, place les enjeux éthiques au cœur de ses enquêtes journalistiques sur les développements technoscientifiques : « Avec l'aide d'experts, la journaliste abordait sans détour les dilemmes éthiques soulevés par les technologies digitales invasives[256] ». En axant l'intrigue sur les dilemmes éthiques, l'auteure, à travers sa fiction, ne cherche pas à exposer, célébrer ou critiquer les avancées technologiques en elles-mêmes. Cette fiction est tributaire d'un discours critique qui interroge les empreintes et effets des projets transhumanistes sur la société et les individus. Se reflète ainsi, dans le texte, une forte sensibilité pour tout ce qui affecte les valeurs humaines, les droits individuels et les normes sociales. Notons, toujours en ce sens, que l'ouverture de l'ère de la posthumanité, dans *Le crépuscule des licornes*, est une ambition qui ne rencontre dans l'intrigue du roman aucun obstacle technique. Ce qui freine Juergen dans sa décision de donner libre cours à cette 'nouvelle ère' relève là encore de considérations éthiques, au premier chef :

> – Matt, Matt ! s'emporta Juergen. Pas Neurathink ! Ce serait, d'un point de vue éthique, totalement irresponsable. […] – Vous croyez que c'est éthique de mettre en danger vos investisseurs ? De vous asseoir sur cent millions de

[255] Beigbeder, *Une vie sans fin*, *op. cit.*, p. 318.

[256] Girard, *Le crépuscule des licornes*, *op. cit.*, p. 85.

> dollars pour des motifs puérils ? Si vous vouliez faire de l'éthique, il fallait rester à Stanford[257].

Cet extrait de dialogue illustre la nature de la tension narrative recherchée par Julie Girard. Le conflit direct entre, d'une part, les considérations éthiques de Juergen et, d'autre part, les intérêts économiques de Matt Lawkins confèrent des traits passionnels à l'acte de lecture. Cet échange révèle que le caractère révolutionnaire dans ambitions transhumanistes implique inévitablement une confrontation d'ordre idéologique. Cela renforce l'idée que, dans le contexte du posthumain, ce qui dessine les contours de la société en devenir ne se restreint pas aux possibilités techniques mais repose, en grande partie, sur les valeurs éthiques et les responsabilités morales.

Nous nous limiterons à ces exemples. Nous aurions également pu revenir sur la situation idéologique conflictuelle – l'idéologie suggère ici un système fermé – qui sépare les différents personnages d'Olga Lossky dans *Risque Zéro* ou encore sur les multiples discours transhumanistes et néo-luddites par les fils desquels Gilbert Hottois tissent soigneusement la trame de *Species Technica*. Comme nous l'avons déjà indiqué, la dimension éthique de la littérature du posthumain sera toutefois abordée avec davantage de profondeur dans la dernière partie de notre thèse, sous son aspect gnoséologique.

Les exemples que nous avons donnés mettent en exergue la prééminence de la dimension éthique dans l'écriture du posthumain. Le spectaculaire futuriste propre à la science-fiction devient purement accessoire voire inutile dans cette catégorie littéraire. Deux moineaux conversant au creux d'un arbre suffisent à traiter des enjeux éthiques, sociaux et politiques impliqués par l'émergence du posthumain. Tandis que la science-fiction, se nourrissant de la culture technique, invite ses auteurs à faire preuve de toujours plus d'inventivité et de scrupules dans leurs imaginations technoscientifiques, la littérature du posthumain s'écrit davantage dans une optique anthropologique (ou post-anthropologique) essentiellement portée sur les peurs, inquiétudes, espoirs, espérances et questionnements éthiques, politiques et sociales.

[257] *Ibid.*, p. 174

5. Enquête littéraire et transitivité de la littérature du posthumain

L'importante récurrence du schéma narratif de l'enquête dans notre corpus nous pousse à interroger ce choix d'écriture d'un point de vue générique. En effet, six des œuvres de notre corpus mettent en scène une enquête qui est, dans tous les cas, menée par le narrateur ou le personnage principal. Dans *Species Technica*, toute l'intrigue est axée sur Gillian, un enseignant universitaire, qui décide d'investiguer sur l'enlèvement de sa femme et de son fils. C'est encore une soudaine disparition de la fille du personnage principal qui constitue l'élément perturbateur des *Furtifs*. Ne retrouvant plus sa fille, Lorca s'engage dans une vaste enquête sur l'existence du furtif, figure posthumaine. Frédéric, dans *Une vie sans fin*, est un journaliste qui enquête sur l'immortalité dans les cercles transhumanistes. C'est, cette fois-ci, une promesse faite à sa fille qui motive sa démarche. Dans *La fabrique des souvenirs*, la quête amoureuse de Gabriel, le personnage principal, se transforme rapidement en une enquête très fouillée à travers les fractions de mémoires humaines commercialisées. Nous retrouvons la figure du journaliste avec Éléonore, dans *Le crépuscule des licornes*, qui enquête sur le revers éthique des technologies invasives. Enfin c'est par le terme d'enquête que *L'Être plus* de Stéphanie Solinas est défini dans sa quatrième de couverture. Précisons que le schéma de l'enquête ne fut en aucun cas pris en compte dans les critères de sélection des œuvres du corpus. La réitération de cette pratique narrative ne fut constatée et étudiée qu'à posteriori. Elle ne procède pas, en ce sens, d'une démarche compilatoire ; elle est manifestement significative de par un phénomène de réplétion du champ littéraire examiné.

D'après Régis Messac, la littérature romanesque d'enquête prolifère en profitant du triomphe du rationalisme et du positivisme au sein des sociétés modernes[258]. En effet, l'enquête littéraire ouvrirait un espace fictionnel idoine pour le lecteur souhaitant expérimenter une démarche analytique et de déchiffrement dans un contexte vulgarisé. De plus, cette littérature « propose des usages herméneutiques et des exemples incarnés que le lecteur peut s'approprier à la manière d'une leçon d'expérience[259] ». Cette forme littéraire serait ainsi intimement liée à l'influence de la pensée scientifique.

[258] Messac, Régis, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Champion, Paris, 1929.

[259] Demanze, Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *COnTEXTES*, n°22, 2019.

La littérature du posthumain qui, elle-même, accompagne l'émergence des tendances transhumanistes, s'accommode naturellement du geste scrutateur et d'élucidation garanti par l'enquête littéraire.

Le recours à cette pratique permet à Gilbert Hottois, dans *Species Technica*, de scander les différents discours en les plaçant sur un paradigme indiciaire. Le dévoilement par indices, par bribes, des 'réalités' du néo-luddisme et du technocentrisme donne lieu à un élargissement du panel des nuances offert au lecteur. À côté des dimensions didactique et gnoséologique que cela implique, le paradigme indiciaire de l'enquête de *Species Technica* installe un jeu de va-et-vient dans l'expérience de lecture : les deux tendances idéologiques en présence dans la fiction sont à de multiples reprises, au rythme des indices, incriminées et/ou réhabilitées. Le personnage principal est constamment maintenu dans le doute. Gillian penche d'abord modérément en faveur des évolutions technoscientifiques concernant le franchissement de la condition humaine : « il est difficile et dangereux de se contenter en ces matières d'un manichéisme simple : entièrement pour ou totalement contre. Je suis plutôt favorable aux recherches portant sur le dépassement technologique de l'homme naturel[260] ». Au fur et à mesure des premières découvertes de son enquête, le doute va définitivement investir l'esprit de notre protagoniste : « – Le plus terrible, c'est que je me demande depuis quelque temps s'ils n'ont pas raison. Je ne parle pas de leurs actes qui sont cruels, barbares et sans excuses. Je parle de leur évaluation morale des possibles techno-scientifiques, de leur appréciation de l'avenir de l'espèce[261] ». Ici, Gillian fait référence aux anarchecs, une mouvance néo-luddite, radicale et violente qui contraste, dans le roman, avec les technoscients, des technocentristes transhumanistes qui s'adonnent à des expériences sans aucune limite éthique. Par contamination et identification, le lecteur est, à son tour, pris dans cette oscillation positionnelle. Sa faculté de jugement est en permanence sollicitée et son esprit critique stimulé.

Gilbert Hottois renforce ainsi la fonction déstabilisatrice de sa fiction et sa capacité à nous faire renouer avec une forme de complexité dans notre rapport au monde, dans notre interaction avec un environnement discursif pro- ou anti-transhumaniste, en l'occurrence, et notre perméabilité au climat d'opinion contemporain.

[260] Hottois, *Species Technica*, *op. cit*., p. 25.

[261] Hottois, *Species Technica*, *op. cit*., p. 58.

C'est dans une perspective similaire que Damasio entretient le soupçon et l'hésitation de Lorca et, par conséquent, du lecteur vis-à-vis du statut des Furtifs : une figure posthumaine responsable de la disparition de Tishka, fille du personnage principal. Dans un premier temps, le furtif est perçu comme malfaisant puisque responsable de kidnapping. Mais, à mesure que les indices sont recueillis et que l'enquête avance, cet être apparaît sous un jour nouveau : il devient l'image de la rébellion contre la société de contrôle et de surveillance et symbolise la liberté dans un monde où les peuples opprimés semblent définitivement voués à l'esclavage moderne.

Bien entendu, le schéma narratif de l'enquête peut tout à fait servir au développement d'une même posture, par gradation, sans forcément préposer les éléments de discordance censés catalyser le balancement de l'opinion. C'est le cas que l'on retrouve dans *Le crépuscule des licornes* et *La fabrique des souvenirs*. Sans nécessairement nous ramener à une littérature dite d'engagement, cette forme littéraire donne au lecteur l'occasion d'éprouver, sur le temps long du roman, une opinion en chantier, une construction rationnelle de point de vue, par fragments.

Avec *Une vie sans fin*, l'enquête devient une 'narration documentaire' pour reprendre l'expression de Lionel Ruffel ou une 'littérature de terrain' pour citer Dominique Viart. Comme il l'indique en avant-propos, dans une « Petite précision ayant son importance », Frédéric Beigbeder intègre des entretiens réels et des développements scientifiques tirés d'articles publiés dans *Science* et *Nature*. Au début de la deuxième partie de son texte, Beigbeder va jusqu'à insérer un véritable scan de son cœur : « Connaissez-vous beaucoup de romanciers qui vous dévoilent l'intérieur de leur corps ? Céline disait qu'un écrivain devait 'mettre sa peau sur la table'. Avec mon scanner coronaire, il est clair qu'une étape de l'histoire littéraire a été franchie. (Note de l'auteur prêt à tout[262]) ». Dans la même voie que l'écrivain américain Richard Powers, neuvième personne au monde à voir son génome entièrement séquencé et dont l'entreprise était motivée par la rédaction de *Générosité* (2008) – un roman dit 'scientifique', de littérature 'documentée'[263] –, Beigbeder se fait cobaye de sa propre plume. Cette démarche est symptomatique d'une recherche de transitivité de la fiction. Selon Laurent Demanze, chercheur en littérature, ce procédé relève de trois facteurs : esthétique, épistémologique

[262] Beigbeder, *Une vie sans fin, op. cit.*, p. 91.

[263] Powers, *Richard, Générosité : Un perfectionnement*, Le Cherche Midi, Paris, 2011, p. 480.

et éthique. Sur le plan esthétique, on observe une réappropriation de la transitivité par une littérature qui se détourne du cadre réflexif d'antan. Épistémologiquement, l'auteur répondrait, par ce procédé, à l'exigence de l'époque contemporaine valorisant les objets transdisciplinaires et les méthodologies transversales. Du point de vue de l'éthique, bien que la littérature ait, un temps, tourné le dos à l'engagement sartrien, critiquant son surplomb idéologique, émergent aujourd'hui de nouvelles pratiques communicationnelles axées sur l'enquête en immersion et la collecte de témoignages. De cette façon, l'écrivain de terrain mettrait en exergue des relations horizontales, formalisant des exercices d'empathie[264].

Frédéric Beigbeder, par l'intégration du document et de l'information dans un espace de fiction et de représentation, marque un déplacement vers le réel qui dépasse le champ du réalisme. L'écrivain empiète sur le cadre réflexif conventionnel de la littérature de fiction pour embrasser une forme plus transitive, où la narration sert à scénariser des faits réels et des expériences tangibles. Sa démarche confère à *Une vie sans fin* un aspect authentique qui résonne avec les perspectives évoquées plus haut d'esthétique, d'épistémologie et d'éthique. C'est aussi dans cette perspective que s'inscrit *L'Être plus* de Stéphanie Solinas. L'auteure fait de la littérature à partir d'enquêtes de terrain.

Il convient également de souligner que ce rapprochement de la réalité via l'usage du document et de l'information permet à Frédéric Beigbeder de surligner sa démarcation initiale avec le champ de la science-fiction. *Une vie sans fin* ou *L'Être plus* ne sont décidément pas des textes de science-fiction : ils n'en reprennent ni les codes, ni la forme, ni le contrat de lecture.

De *Species Technica* à *Une vie sans fin*, en passant par *Les Furtifs*, *Le crépuscule des licornes*, *La fabrique des souvenirs* et *L'Être plus*, la littérature du posthumain trouve dans l'enquête un moyen de mettre en récit un développement réflexif nuancé, par l'étalage poétique de ses composants sur un paradigme indiciaire. Elle y recourt aussi dans une recherche de transitivité et d'authenticité. La littérature du posthumain, en tant que littérature de l'extrême contemporain imprégnée de la philosophie technoscientifique, se prête volontiers à un schéma narratif fondamentalement positiviste et rationaliste.

[264] Demanze, Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *COnTEXTES*, n°22, 2019.

6. Contours et transgénéricité

Notre corpus (principal et secondaire) est génériquement hétérogène. *La fable du dragon tyran* est un conte merveilleux, *La fable inachevée des moineaux…* une fable animalière, *Le Lièvre d'Amérique* un roman, *L'Être plus* une narration documentaire, *Bug* une bande-dessinée, *2069* un recueil de nouvelles. Nous pourrions aussi intégrer des pièces de théâtre telles que *Jeanne et les posthumains ou le sexe de l'ange* (2015) de Fabrice Hadjadj ou *Cocon !* (2018) de Dominique Roodthooft. La littérature du posthumain ne peut être assimilée exclusivement à aucun genre littéraire majeur en particulier ni aucun sous-genre. Elle constitue une catégorie spécifique, extrême contemporaine dont la forme littéraire de prédilection, si nous nous focalisons sur la littérature francophone, semble être principalement le roman et tout particulièrement le schéma narratif de l'enquête mais qui s'accommode tout à fait de formats plus courts tels que la fable, le conte et la nouvelle, de l'expression narrative graphique de la bande-dessinée ou de l'actualisation scénique du théâtre.

La littérature du posthumain conserve cependant des contours catégoriels qu'il convient d'établir avec clarté et précision. Sur le plan diachronique, la littérature du posthumain est extrême contemporaine. Bien que nous puissions trouver des formes embryonnaires du posthumain – sujet traité précédemment – avec *La terre australe connue* (1676) de Gabriel de Foigny, *Giphantie* (1760) de Charles-François Tiphaigne de la Roche, *Mizora* (1890) de Mary Bradley Lane ou *Odd John* d'Olaf Stapledon (1935), l'émergence de la littérature du posthumain est associée aux tendances transhumanistes modernes. De par la période et l'environnement culturel de son apparition, découle une première délimitation d'ordre contextuel qui la distingue déjà d'autres catégories voisines telles que la science-fiction, le merveilleux ou la littérature réaliste, renvoyant respectivement à 'la révolution scientifique', aux Lumières (pour le conte merveilleux) et au réalisme du dix-neuvième siècle. Les thématiques de la littérature du posthumain sont calquées sur les discours transhumanistes. Les motifs de la mortalité (immortalité et amortalité), du dépassement de la condition humaine, de l'évolution de l'espèce ou du remplacement de l'humain par une espèce posthumaine, de la modification ou de l'évacuation du corps constituent les leitmotivs de la catégorie. Dans la perspective de l'auteur du posthumain, nous notons une prééminence de la sensibilité éthique face aux enjeux contemporains des projets transhumanistes. Du point de vue rhétorique, la

littérature du posthumain redéploye, dans ses intrigues, la bipolarité du champ critique entourant les transhumanismes et qui s'étend du néo-luddisme technophobe au technocentrisme technophile. Elle est aussi, comme nous avons pu le constater, fondamentalement phylogénétique et anti-thanatographique en ce sens que l'écriture du posthumain se place sur le paradigme de la phylogénèse et se soustrait, par conséquent, du cadre conventionnel du récit humain, individualisé. Le schéma narratif de l'enquête, structure de prédilection du genre, du moins dans le monde francophone, apporte au posthumain une fonction déstabilisatrice, renforce sa dimension gnoséologique et augmente son degré de transitivité – amenant quelquefois la narration jusqu'au terrain.

7. Littérature du posthumain et science-fiction

Plusieurs des thèmes du posthumain existent, évidemment, dans la littérature science-fictionnelle mais ils y sont toujours représentés dans un cadre futuriste et hautement technologisé – cadre qui disparaît ou qui devient accessoire dans la littérature du posthumain. Les descriptions techniques et explications scientifiques imaginaires accompagnent les représentations science-fictionnelles quand la littérature du posthumain les évacue pour interroger les ressorts éthiques, philosophiques et socio-politiques des mêmes choses. De cette différence de démarche, la littérature du posthumain gagne en degrés d'adaptabilité générique. Ne dépendant pas des mêmes codes, elle se prête aussi bien à l'imaginaire merveilleux qu'à la narration documentaire.

Darko Suvin et Jacques Favier considèrent que la science-fiction se construit sur des préalables hypothétiques développés raisonnablement dans une logique extrapolative : « la SF part d'une hypothèse de fiction (ordre 'littéraire') et la développe avec rigueur par l'extrapolation (ordre 'scientifique') [265]». Aucune hypothèse imaginaire préalable ne motive Frédéric Beigbeder dans *Une vie sans fin* ou Julie Girard dans *Le crépuscule des licornes* et aucune extrapolation de rigueur scientifique ne décrit la transhumanisation de Diane dans *Le Lièvre d'Amérique* ou l'accès à l'amortalité dans *La fable du dragon tyran*. Selon les mêmes théoriciens, le contexte narratif de la science-fiction doit toujours être radicalement différent de l'environnement ordinaire du lecteur, il intègre, dans tous les cas, un *novum*. Écartant de la 'bonne science-fiction' « 80 à 90 %

[265] Suvin, Darko ; Favier Jacques « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *Littérature*, n°10, 1973, p. 100.

de pacotille débilitante[266] », Darko Suvin retient, tout de même, deux grands types science-fictionnels :

- Le type extrapolatif : correspond à une création s'appuyant sur une extrapolation temporelle ou spatio-temporelle (futur, monde parallèle, espace extraterrestre etc.), « *quelle que soit sa localisation apparente, la création de modèles par l'extrapolation est [toujours] orientée vers une futurologie*[267] ».
- Le type analogique : correspond à une création plus fantaisiste qui se limite à une cohérence logique.

De ces deux types retenus par Darko Suvin, nous constatons que le *comment* du drame est fondamental dans la science-fiction. L'inventivité et la pertinence explicative tracent l'intangible frontière du genre.

À contrario, la littérature du posthumain fait le récit du *pourquoi* (relatif à la philosophie) – le *comment* (relatif à la science) est accessoire. Le drame posthumain s'engage sur les raisons, les motifs et significations profondes. Il exécute le tableau des causes sous-jacentes et des implications philosophiques et morales. Le *pourquoi* du posthumain inclut des réflexions sur le sens des actions et événements liés au dépassement de la condition humaine, des questionnements sur les valeurs, croyances et significations existentielles dont sont tributaires les tendances transhumanistes, une narration centrée les enjeux éthiques, philosophiques et socio-politiques du seuil de l'espèce et du point de bascule phylogénétique. C'est justement parce que la littérature du posthumain est fondamentalement un récit du *pourquoi* que Nick Bostrom se satisfait d'une conversation entre moineaux pour traiter des conséquences éthiques et philosophiques de l'émergence du posthumain, que Mireille Gagné ne s'embarrasse pas de quelque discours rationalisant la transhumanisation de Diane et que Frédéric Beigbeder réinterroge le rêve transhumaniste via l'usage du 'document', abandonnant l'exercice science-fictionnel de l'imagination scientifique et de l'extrapolation, privilégiant le terrain.

8. La catégorie littéraire du posthumain

Nous délimitons ici les tendances générales qui dessinent les contours catégoriels des littératures en question. Cela dit, rien n'empêche l'écrivain d'empiéter sur deux ou

[266] Suvin ; Favier, « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire » *op. cit.*, p. 113.

[267] *Ibid.*, p. 100.

trois (ou plus) genres littéraires à travers une seule et même œuvre. Cela vaut aussi bien pour la littérature du posthumain qui, dans certain cas, peut devenir science-fictionnelle. L'exemple des *Furtifs* est édifiant. Alain Damasio équilibre habilement le *comment* et le *pourquoi* : il s'agit bien d'un cadre futuriste hypothétique qui inscrit le roman dans le genre de la science-fiction, même si, il faut le noter, l'imaginaire technique est très limité. Il s'agit aussi d'une littérature phylogénétique du posthumain qui met en scène l'émergence de la figure posthumaine du furtif et qui accorde un important espace textuel au traitement éthique, politique et philosophique des limites et du dépassement de la condition humaine. L'hybridité générique du posthumain ne concerne pas uniquement sa relation avec la science-fiction mais également avec le merveilleux – nous l'avons vu dans *La fable du dragon tyran* – ou encore la fiction animalière – *La fable inachevée des moineaux* par exemple.

Nous avons représenté, dans le schéma ci-dessous (Figure 2), la relation de la littérature du posthumain avec les trois champs littéraires concernés : la littérature de l'imaginaire qui comprend notamment la littérature fantastique, le merveilleux et la science-fiction, la littérature mimétique qui englobe la littérature réaliste, naturaliste ou encore historique et la littérature de non-fiction qui couvre entre autres la littérature de terrain (ou la narration documentaire), les biographies et autobiographies. Les termes « étrangée » et « historique » sont ici repris de la classification proposée par Darko Suvin et Jacques Favier dans leur article sur « La science-fiction et la jungle des genres ». Les deux catégories correspondent respectivement à l'imaginaire et au mimétique (ou aux littératures réalistes).

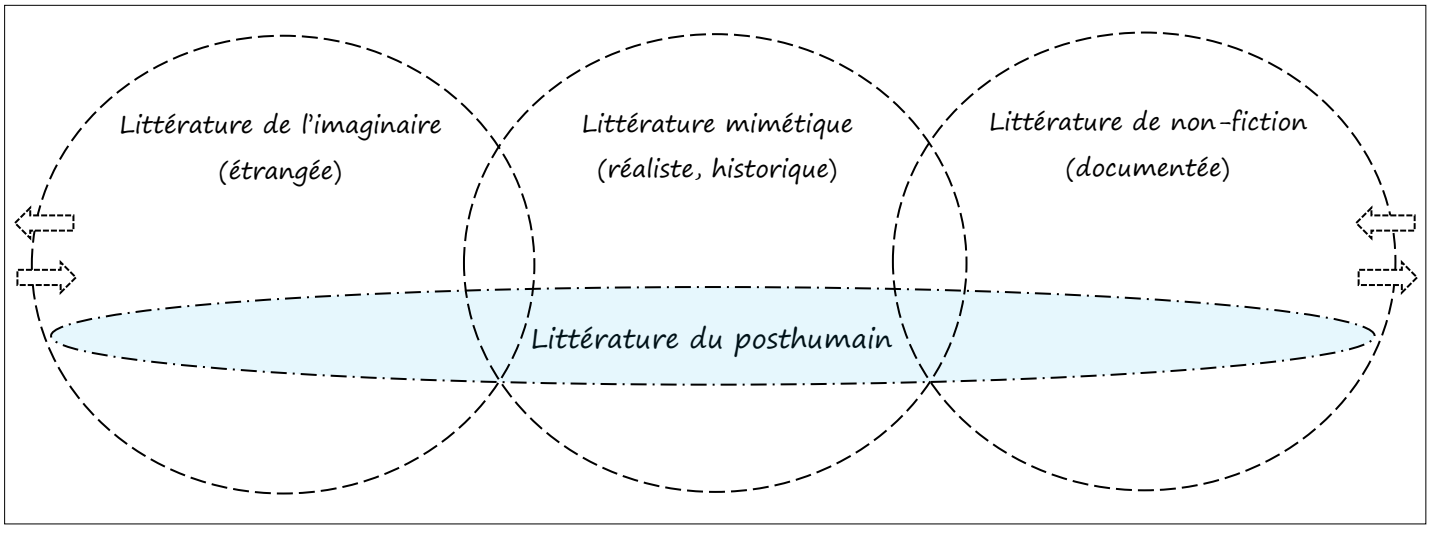


Figure 2 Transgénéricité de la littérature du posthumain

Le chevauchement entre les différents champs littéraires est censé rappeler ici les naturelles possibilités de croisements architextuels. À titre d'illustration, *Une vie sans fin* de Frédéric Beigbeder est un texte du posthumain qui mêle le document à la fiction – tout en demeurant loin de l'imaginaire – et qui se situerait, par conséquent, dans la zone de croisement entre la littérature de non-fiction et la littérature mimétique. *Species Technica* de Gilbert Hottois se situerait dans l'autre zone de croisement où se chevauchent la littérature de l'imaginaire et la littérature mimétique. En effet, le texte est, dans l'ensemble, très réaliste. Le dépassement éthique mis en scène dans le récit est cependant figuré par des expériences de laboratoires qui nous rapprochent, dans une certaine mesure, de l'esthétique science-fictionnelle. Les deux autres zones de chevauchements possibles sont : le croisement entre la littérature de l'imaginaire et la littérature de non-fiction et le croisement des trois champs en une seule œuvre littéraire. Cette dernière possibilité est très rare. Nous l'avons négligée dans le schéma par pur souci esthétique et de simplicité. Cela dit, *Le Lièvre d'Amérique* correspond bien à cette zone puisque le cadre et les premières actions sont réalistes, la transhumanisation est d'ordre imaginaire et le texte intègre de nombreuses pages qui sont exclusivement de genre documentaire sur le lièvre d'Amérique « Le lièvre d'Amérique (*Lepus americanus*) est un mammifère de l'ordre des lagomorphes et de la famille des léporidés[268] ». Les possibilités de jeux de croisements entre les différents genres et sous-genres de la littérature sont théoriquement innombrables et donc difficiles à illustrer schématiquement.

Ainsi, si nous devions formuler, de manière concise, la définition de la littérature du posthumain, nous dirions que c'est une catégorie littéraire transgénérique englobant des récits phylogénétiques et anti-thanatographiques centrés sur les enjeux éthiques, philosophiques et socio-politiques de la pensée transhumaniste.

[268] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, *op. cit*., p. 9.

Partie 3. Figuration et gnoséologie

Dans la troisième et dernière partie de notre thèse, nous nous attacherons à sonder la fonction gnoséologique de la littérature du posthumain. Pour cela, nous nous appuierons sur les contours morphologiques relevés dans les chapitres précédents et nous considérerons les enseignements, tant généraux que particuliers, qu'une lecture active peut engendrer. Dans un premier temps, nous dresserons un inventaire des diverses représentations du posthumain au sein des œuvres de notre corpus par l'analyse, chacune d'elles, de leur consistance, de leurs traits spécifiques et de leurs effets rhétoriques. La littérature francophone contemporaine, en effet, constitue un véritable répertoire de figurations du posthumain, chacune traduisant des choix esthétiques et discursifs particuliers. Une étude approfondie de la figure posthumaine exige inévitablement un examen de sa diversité, comme si cette pluralité reflétait la complexité même de notre époque.

Ensuite, nous entreprendrons une lecture analytique des enseignements éthiques, sociaux et politiques que délivrent les textes de notre corpus principal. Il ne s'agit pas ici de s'attacher à la dimension didactique de la littérature du posthumain dans une optique strictement référentielle ou historique, mais plutôt d'explorer ce que les récits, par l'entrelacement de leurs éléments narratifs et des émotions qu'ils suscitent, offrent au lecteur comme véritables expériences de pensée. Ces expériences s'avèrent d'autant plus pertinentes qu'elles sont intrinsèquement transdisciplinaires, franchissant les barrières entre les disciplines et ouvrant des perspectives nouvelles.

Dans cette même veine, le dernier chapitre de notre thèse nous entraînera au-delà de l'aire francophone pour présenter les résultats d'une enquête de terrain réalisée à Cyberjaya, portant sur Ejen Ali (2016), une série d'animation malaisienne très prisée en Asie du Sud-Est.

L'objectif de notre démarche, qui se déploie sur une observation sur le terrain et une enquête par questionnaire, réside dans l'évaluation de l'impact de la figuration fictionnelle de l'homme augmenté (du transhumain ou du posthumain) sur les représentations et opinions du public, ou plus précisément des téléspectateurs. En nous éloignant des conventions établies, nous espérons dévoiler comment ces récits résonnent avec la réalité contemporaine et façonnent, à leur tour, notre compréhension de l'humanité à l'ère numérique.

La littérature du posthumain ne se contente pas de narrer ; elle interroge, remet en question et élargit notre horizon. Elle engendre des réflexions essentielles sur notre condition actuelle.

Chapitre 1. Figures du posthumain et du transhumaniste dans la littérature francophone de l’extrême contemporaine

1. Le représentant de l’espèce et l’espèce personnage
2. L’implanté
3. Le présagé
4. La figure animale

1. Le représentant de l'espèce et l'espèce personnage

Figuration récurrente du posthumain, le représentant de l'espèce est reconnaissable à son caractère non exceptionnel, collectif et/ou accessible à tous.

Dans *Le Lièvre d'Amérique,* Diane, en état post-opératoire, n'est plus tout à fait humaine. Elle est augmentée et semblablement hybridée avec une part de lièvre d'Amérique. Le lièvre est déjà présent dans le titre du roman et dans la couverture de Génomixte, clinique qui se charge de l'opération de Diane. D'autres descriptions renvoient encore à l'idée du rongeur :

> Lentement, j'enlève ma veste, puis ma chemise, que je laisse glisser sur le sol. Une légère brise fraîche me caresse le dos. Je frissonne. Je me déchausse lentement, me dépars de mes bas, de mes pantalons, de mes sous-vêtements. Ma peau nue, laiteuse et éclatante, comme les restants d'un pelage d'hiver, illumine la forêt. Sauvage, je secoue mes cheveux. Mes poils se dressent. […] Une renaissance[269].

Diane se dénude ou n'a plus besoin de vêtements. Elle compare sa peau à un pelage hivernal, propre au lièvre. Sa peau laiteuse nous ramène à la blancheur de la robe du lièvre d'Amérique durant la saison froide. La narratrice poursuit son rapprochement du monde animal en s'autoqualifiant de 'sauvage' et par l'évocation des poils dressés. Nous reviendrons plus en détails sur la figure animale dans la littérature du posthumain, nous nous arrêterons ici à sa représentation spécifique.

Diane découvre Génomixte grâce à une collègue qu'elle jalouse et qui s'est elle-même déjà transhumanisée. De plus, Diane, à la fin du récit, semble rejoindre un congénère dans la forêt, ce qui renforce le caractère collectif de ce qu'elle représente désormais. Diane ne bénéficie d'aucune sélection ou élection, d'aucun processus exceptionnel qui l'exclurait de l'ordinaire. Elle est invitée à suivre une collègue et profite des services d'un établissement ayant pignon sur rue dont les coordonnées sont publiquement affichées : « sur la couverture la photo d'un lièvre sauvage le nom l'adresse le numéro de téléphone[270] ». Le caractère collectif et accessible de la voie de la transhumanisation, dans *Le Lièvre d'Amérique*, laisse entendre que l'espèce change et/ou

[269] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit*., 108.

[270] *Ibid*., 95.

qu'une espèce nouvelle émerge. Diane en constitue un spécimen, une représentante posthumaine.

Il en est de même pour Tishka Varèse, la fille de Lorca Varèse (personnage principal), dans *Les Furtifs* d'Alain Damasio. Elle est transformée en furtif par un mécanisme qui demeure magique, qui n'est du moins pas clairement expliqué, et profite d'un potentiel d'action et d'un degré de liberté supérieurs : elle change de forme à volonté, gagne en vitesse, acquiert la faculté de voler et d'échapper aux regards – capacité devenue éminemment importante dans un contexte de surveillance exacerbée et de surcontrôle des populations. C'est une forme supérieure du vivant : « Les furtifs, tels que je les comprends, incarnent la forme la plus élevée du vivant[271] ». Il s'avère, au fil de l'enquête de Lorca Varèse, que les furtifs sont nombreux et constituent une forme de vie, qui dépasse même l'idée d'espèce et dont Tishka n'est qu'une représentante parmi d'autres. Très vite, Tishka endosse un symbole politique de révolution et de libération face au joug d'un pouvoir toujours plus vertical et oppressif : « Tishka, dans les luttes actuelles, atteint une dimension quasi mythologique[272] ». L'espèce-personnage du furtif renferme l'idéal utopique du peuple révolté dans le roman. Son degré de liberté et son caractère régénératif – anti-mort – suscite l'espoir d'une importante partie de l'humanité :

> La nouvelle résurrection de Tishka Varèse fait partie de ces événements qui marquent une époque. […] la fascination joyeuse que suscitent les furtifs, leur accueil enthousiaste dans les communautés autogérées qui s'efforcent, progressivement, d'en apprivoiser la présence témoignent d'un renouvellement profond de notre rapport au vivant[273].

La vision utopique ne se traduit plus ici par un ailleurs spatial (le voyage extraordinaire) ou temporel et technique (futurologie science-fictionnelle). Elle est désormais portée sur une espèce constituant la voie à suivre pour relever les défis contemporains :

> Le XXIe siècle se sera ouvert sur le réchauffement climatique, la sixième extinction des espèces, l'épuisement tranquille et écœurant des ressources fossiles. Il aura été celui de l'anthropocène et des écocides enfin perçus à leur juste mesure. Il bascule, au mitan, sur l'émergence d'une espèce que la science n'avait jusqu'ici pas été capable de déceler[274].

[271] Damasio, *Les furtifs, op. cit.*, p. 533.

[272] *Ibid.*, p. 799.

[273] *Ibid.*, p. 812.

[274] *Ibid.*, p. 812.

Cette perspective s'ancre dans la transformation de l'espèce humaine :

> Si la résurrection de l'hybride Varèse [Tishka] est appelée à s'inscrire dans l'histoire, c'est aussi parce qu'elle a ouvert une porte à l'homme hors de sa propre condition. Elle est le soupirail qui nous fait entrevoir la sortie de l'anthropocène – ou tout au moins son dépassement possible[275].

En imaginant une évolution posthumaine qui transcende les limitations actuelles, l'auteur propose une utopie où la phylogénèse et la régénération du vivant tracent le chemin d'une réconciliation possible avec notre environnement dégradé. L'espèce-personnage représentée par Tishka Varèse suggère que le futur de l'humanité pourrait dépendre de notre ouverture au posthumain, de notre capacité à embrasser des formes de vie nouvelles et à redéfinir notre rapport à nous-mêmes, à notre environnement et au vivant, offrant une alternative à l'apocalypse ontogénétique.

Avec *La fable du dragon tyran*, *Le Lièvre d'Amérique* et *Les Furtifs*, la littérature du posthumain propose un nouveau porteur narratif du discours utopique. L'ailleurs n'est ni spatial, ni temporel. Après les dialogues platoniciens, la relation de voyage et la futurologie, après les utopies qui changent d'espace et les utopies qui changent de temps, notre catégorie, par une utopie phylogénétique, invite le lecteur à changer de corps. L'ailleurs utopique devient, *mutatis mutandis*, transpécifique. Il est incarné par l'espèce-personnage.

Remarquons que, différemment des utopies totalitaires, celles qu'ébauchent nos trois textes sont non contraignantes et fondamentalement libératrices.

2. L'implanté

De nombreux projets transhumanistes reposent sur des technologies invasives (qui entrent dans le corps) à l'instar des puces sous-cutanées ou des neuropuces mettant en place des dispositifs d'interface cerveau-machine visant plusieurs objectifs : cela vise, par exemple, à décupler l'intelligence humaine, à augmenter la mémoire de l'humain, à élargir son potentiel d'action sur son environnement, à pallier un handicap de motricité, à prévenir de risques sanitaires etc. Ces technologies, de manière générale, existent déjà, même si certaines d'entre elles ne sont pas encore tout à fait au point ou ne sont que des expériences en cours. La société suédoise DSruptive Subdermals, spécialisée dans les

[275] *Ibid.*, p. 813.

implants à micro-puces propose à ses clients de placer sous leur peau une puce qui fera office de passe sanitaire. Neuralink, plus proche des tendances transhumanistes, a testé, en 2024, une neuropuce sur un patient tétraplégique. Après trois semaines durant lesquelles la puce *Telepathy* a eu l'effet escompté, permettant à Noland Arbaugh, jeune américain de trente ans, d'interagir avec son ordinateur et même de jouer à des jeux-vidéos par la seule force de sa pensée, l'expérience a dû être interrompue pour cause de panne. À l'heure actuelle, la puce *Telapathy* serait testée sur un deuxième patient[276].

Ces exemples se multiplient et les technologies invasives sont, depuis quelques années déjà, définitivement entrées dans la réalité partagée. La littérature du posthumain traite des enjeux éthiques, philosophiques et socio-politiques liés à ce type de technologie en mettant notamment en scène des personnages implantés.

Dans *Risque Zéro*, Olga Lossky imagine une prolifération des puces sous-cutanées par le biais du développement de la médecine numérique : une médecine qui est censée apporter une présence médicale continue à ses clients via des plateformes numériques où sont échangées en permanence les informations que la puce recueille sur l'état de santé de son porteur et les recommandations médicales appropriées. C'est, dans le roman, une entreprise portant le nom de Providence qui se charge de la médecine numérique en proposant à ses patients (clients) la plume d'ange, une puce sous-cutanée. Comme l'indique le titre du roman, la médecine numérique, reposant sur une technologie invasive, a pour objectif de garantir un monde débarrassé de tout risque sanitaire. Les implantés devraient ainsi jouir d'une plus grande tranquillité, assurés d'une vie, sans doute, plus longue et toujours en bonne santé. Dès les premières pages du roman, le lecteur comprend cependant que les implantés, comme le commun des mortels, n'échappent pas au lot d'imprévus et aux accidents. Une cliente de Providence, d'un âge avancé, heurtée sur la voie publique par la chute d'un panneau, décède de ses blessures. Les critiques fusent de tous bords et s'abattent en particulier sur Providence.

Dans le roman, les implantés sont perçus de différentes manières. Le discours critique varie selon la posture idéologique du locuteur. Akim, chirurgien algérien de tendance conservatiste et/ou traditionnaliste, considère que l'implanté est déshumanisé et que chasser le risque, tel que le fait Providence, revient à réduire l'humain au niveau de

[276] Joulin, Morgane, « Ce qu'il faut savoir sur Telepathy, la puce cérébrale de Neuralink qui inquiète les spécialistes », *National Geographic*, 2024, consulté le 5/05/2024 :

la machine : « Tu n'as même pas idée qu'on marche sur la tête avec ce truc. Sous prétexte de sécurité, on est en train de vider la vie humaine de ce qui fait sa substance : l'imprévu. La seule chose qui fait qu'on n'est pas encore complètement devenus des machines[277] ». Totalement à l'opposé de la position du chirurgien algérien, les transhumanistes, représentés par le couple Le Ponti'ch, considèrent, au contraire, que l'implant est tout à fait insuffisant et que le problème réside dans le corps humain :

> Malgré les allégations et slogans de Providence, le risque zéro n'est pas pour demain. Nos corps sont trop fragiles, trop sujets aux multiples traumatismes qui les guettent pour rendre une telle utopie applicable. Le rêve du risque zéro ne pourra devenir une réalité que lorsque l'humain aura trouvé une façon d'échapper à la dictature de sa propre finitude[278].

Agnès, cependant, demeure assez neutre face à l'idée de l'implant. Elle est elle-même abonnée à Providence tout en gardant un esprit critique vis-à-vis de ce qu'elle porte.

L'implanté dans *Risque Zéro* est, en ce sens, soumis au lecteur sous de multiples points de vue : il fait figure d'humain avantagé aux yeux des pro-Providence, il est réduit à une 'vulgaire machine' selon Akim, il est insuffisamment changé d'après les transhumanistes. Le traitement du personnage implanté dans le roman d'Olga Lossky fait de lui un pseudo posthumain, figurant idéalement dans la rhétorique du seuil et du point de bascule que met en place l'écrivaine. L'implanté est lui-même une expérience en cours, une étape intermédiaire au carrefour de laquelle l'être encore humain doit choisir entre le rétropédalage et la continuité phylogénétique.

La figure de l'implanté joue également un rôle déterminant dans *Le crépuscule des licornes* de Julie Girard. La problématique de la technologie tactile invasive et tout particulièrement de l'implant cérébral est au cœur de l'intrigue du roman. Éléonore, personnage principal, se concentre, dans son enquête journalistique, sur le revers éthique de ces nouvelles technologies. Dans ce cadre, elle se rapproche de Juergen, un physicien qui met au point un technologie s'appuyant sur l'ordinateur quantique et qui est censée permettre, à terme et grâce à son association avec une puce cérébrale, d'augmenter considérablement les capacités du cerveau humain, rendant possible la communication par la pensée, une mémoire sans faille et un accès quasiment illimité à l'information. Bien

[277] Lossky, *Risque zéro, op. cit.*, p.26.

[278] *Ibid.*, p.89.

qu'Éléonore adopte une position critique vis-à-vis des projets en cours de Juergen, ce dernier est décrit comme étant un transhumaniste 'modéré' puisqu'il refuse catégoriquement de céder Higgs World (société qui prend en charge le développement de sa technologie) à Neurathink (allusion évidente à Neuralink), considérant que l'acheteur, par son manque d'éthique, met en péril l'avenir de l'humanité. Sous une lourde pression du monde de la finance, Juergen se voit cependant contraint à la vente :

> Je vous le dis tout de suite, sans les puces, c'est la fin de Higgs World. À partir du moment où la presse financière aura pris connaissance de cet article, vous pourrez faire une croix sur votre start-up si vous n'avez pas un fournisseur de puces sous la main. […] Une solution de repli est inévitable. À ce stade, Neurathink me parait la seule solution[279].

Sans autre alternative, Juergen cède et Neurathink ne tarde pas à lancer la production, puis la vente de ses neuropuces : « l'humanité augmentée devenait une réalité, Neurathink venait d'annoncer la commercialisation de la puce aux États-Unis. Un monde était sur le point de basculer[280] ». L'acceptation forcée de Juergen marque une transition nette vers une réalité où l'augmentation humaine via des implants devient courante. L'arrivée de la puce Neurathink sur le marché est retentissante. Elle signale un point de non-retour. Cela renforce l'idée que les implantés représentent une humanité en transformation, à la croisée de l'humain conventionnel et du posthumain. C'est Zack, mari d'Éléonore et technoprogressiste avéré, qui fera figure de représentant des implantés dans le roman. Zack s'enthousiasme, dans un premier temps, à l'idée de s'implanter le dernier produit de Neurathink : « Cette puce, c'est l'avenir[281] ». Éléonore, demeurait, quant à elle, dubitative, elle « avait conscience que cette puce était une prouesse technologique mais elle savait aussi que rien ne garantissait la fiabilité de la version offerte par Neurathink[282] ». Les premiers jours suivant l'opération 'augmentative' de Zack lui permirent de découvrir les différentes options qui s'offraient désormais à lui. Son cerveau accédait instantanément à d'innombrables ressources notamment en se connectant directement aux cerveaux d'autres utilisateurs : « Tu ne peux pas imaginer le nombre de docteurs disponibles ! […] C'est le Airbnb de la conscience[283] ». Notons que

[279] Girard, *Le crépuscule des licornes, op. cit.*, p. 174.

[280] *Ibid.*, p. 238.

[281] *Ibid.*, p. 241.

[282] *Ibid.*, p. 241.

[283] *Ibid.*, p. 245.

cette puce et toutes les options qu'elle propose nécessitent un revenu bien au-dessus de la moyenne. Cette technologie est donc réservée à une population privilégiée. Rapidement, quelques premiers effets secondaires commencent à survenir. Zack est perturbé, il interagit différemment avec son entourage et son environnement : « Cette puce a un potentiel de dénaturation identitaire très élevé [284] ». L'intrication des consciences impliquée par la connexion d'une trop importante quantité de cerveaux déboussole le porteur qui perd petit à petit sa conscience identitaire individuelle. D'autres effets dégradant cette fois-ci sa santé physique apparaissent :

> La puce rendait Zack Irritable. Ses colères se multipliaient. Son sommeil s'était considérablement détérioré. […] il tentait en vain de venir à bout de maux de tête effroyables. Il avala deux ibuprofènes puis s'installa à son bureau, ouvrit un tableau Excel et se mit à recenser l'ensemble des effets secondaires indésirables de l'implant[285].

Et Zack ne constitue pas un cas isolé : « Sur les forums, les utilisateurs se plaignaient d'une litanie de troubles similaires : céphalées, pensées mélancoliques, insomnies, troubles obsessionnels compulsifs… Certains rapportaient même des pensées suicidaires[286] ». L'enthousiasme de Zack s'évapore au rythme des nouvelles altérations de sa santé. Il se résout finalement à désactiver et à retirer la neuropuce. La figure de l'implanté est de nouveau ici largement imparfaite. La neuropuce de Neurathink n'est qu'une version. Le dépassement de l'humain est encore un projet en chantier, une expérience en cours.

Dans *Risque Zéro* comme dans *Le crépuscule des licornes*, l'implanté représente une étape intermédiaire, une intersection au croisement de laquelle l'humanité est appelée à prendre position et à réinterroger ses limites éthiques en vue de redessiner les contours de valeurs partagées. Dans la littérature du posthumain, l'implanté est un personnage des temps troubles qui, par l'exposition de son corps augmenté ou profané selon les perceptions, incarne le drame phylogénétique par excellence. Le personnage de l'implanté, à lui seul, encapsule plusieurs motifs contrastés : néo-luddisme et transhumanisme, choix évolutifs et conséquences éthiques, identité et progrès, égalité sociale et discrimination libérale.

---

[284] *Ibid.*, p. 248.

[285] *Ibid.*, p. 250-256.

[286] *Ibid.*, p. 256.

3. Le présagé

Les discours transhumanistes ont, en point commun, une dimension spéculative : ils spéculent (espèrent et/ou prévoient et/ou présument) sur l'émergence, dans les décennies à venir, d'une forme d'intelligence supérieure (superintelligence) et d'une transhumanisation nécessaire de la population. Certaines fictions du posthumain s'arrêtent à cet état de fait et n'intègrent la figure du posthumain que par la voie du présage. Le personnage posthumain ou transhumain n'existe pas dans le texte en tant qu'actant, il est seulement évoqué, cité. Nous appellerons ce cas de figure : le posthumain présagé.

Species Technica de Gilbert Hottois ne met en scène aucun personnage posthumain en tant que tel. Gillian, le personnage principal, est un universitaire belge qui a perdu sa femme Monique et son fils Pierre. Les enquêtes policières demeurant infructueuses pour révéler les tenants et les aboutissants de ces deux douloureuses disparitions, Gillian prend la décision d'entreprendre lui-même une large investigation. Il part d'une intuition double : le mauvais coup vient peut-être d'un mouvement néo-luddite ou d'une tendance, au contraire, technocentriste. C'est un universitaire connu pour sa position plutôt favorable aux recherches sur le dépassement technique de l'humain, il est, par conséquent, probable qu'il attise l'inimitié des néo-luddites (anarchecs dans le roman). En même temps, ce qu'il entendra d'abord comme rumeurs sur des expériences illégales et immorales menées sur des humains et puis ce qu'il verra lui-même à l'Institut de Recherches Bio-cybernétiques de Gador, en Espagne, laissera germer en lui le doute sur une potentielle implication des cercles technocentristes radicaux (technoscients dans le roman) dans la disparition de sa femme et de son fils.

Le motif du posthumain est omniprésent tout au long du roman, dans le discours porté d'abord par Gillian lui-même qui considère que « Nous acquerrons de plus en plus le pouvoir de modifier, de déconstruire et de reconstruire le vivant en général, l'humain en particulier. L'homme de demain est à inventer. Au sens technologique du terme 'inventer'[287] ». Gillian s'interroge également sur la nature du posthumain présagé :

> Mais est-il sûr que cette invention méritera encore le nom d'homme et d'humanité ? Au-delà du problème de savoir quelle pourrait être l'identité de

[287] Hottois, *Species Technica*, *op. cit*., p. 22

> 'l'espèce technique' que nous produirons peut-être – s'agira-t-il, ainsi d'une sorte de Cyborg ? sera-ce plutôt un être génétiquement remodelé ? Ou une espèce technique ayant tiré parti du possible cybernétique et du possible biologique[288] ?

Remarquons que l'absence d'actant posthumain dans le récit donne matière à un plus large champ de réflexion phylogénétique car l'auteur, exempté des balises d'une figure posthumaine déjà tracée, jouit d'une plus grande liberté discursive et imaginative quant aux voies évolutives et aux formes potentielles sur lesquelles ces voies débouchent. Et Gilbert Hottois en profite pleinement. Gillian, au cours de son enquête, découvre diverses formes humaines modifiées et hybridées qui sont autant de chemins arpentés dans la recherche de la transhumanisation et du posthumain. Dans *Species Technica,* les technoscients souhaitent surpasser la nature en reprenant à leur compte le futur de l'espèce humaine : « *Nous n'imitons plus la Nature ; nous la transcendons*[289] ». Gillian découvre un monde scientifique insoupçonné. Il découvre surtout le « Projet Fils de l'Homme », regroupant tout un réseau secret de scientifiques ayant pour but de créer le posthumain. Cela inspire à Gillian l'idée d'une fiction autour de ce sujet :

> Voyez-vous, John, Gador m'a donné l'envie d'écrire un nouveau livre d'un genre sensiblement différent et peut-être assez original. Un livre qui serait à la limite du roman, du récit et de l'essai philosophique. Au carrefour du vécu, de l'imaginaire et du spéculatif. Un récit de fiction spéculative. L'histoire d'une quête : la quête de l'identité du mutant. L'histoire de la recherche de la suite… ou du Fils de l'Homme, si je puis dire[290].

Par un jeu de miroir, Gilbert Hottois, à travers la voix de Gillian, décrit en réalité son propre texte, *Species Technica*. Et ce genre littéraire nouveau dont parle le personnage correspond à ce que nous appelons ici la littérature du posthumain. Ce passage montre aussi le rôle central du posthumain présagé dans la rhétorique de l'œuvre. C'est autour de lui que le débat a lieu et que les tensions convergent. Son caractère abstrait tout comme son imminence mettent en lumière un panel de designs composant le tableau coloré d'un climat d'opinion bipolaire, s'étendant du néo-luddisme extrême des anarchecs au technocentrisme radical des technoscients.

Le posthumain présagé est également au cœur de *La fable inachevée des moineaux* de Nick Bostrom. Rappelons que cette fable animalière a été publiée à l'intérieur même

[288] *Ibid*., p. 22.

[289] *Ibid*., p. 131.

[290] *Ibid*., p. 115.

(en position de prologue) d'un ouvrage scientifique de l'auteur, intitulé *Superintelligence : Paths, Dangers, Strategies*. À l'instar de toute fable animalière, *La fable inachevée des moineaux* impose une lecture parabolique à travers des actions et dialogues entre animaux. C'est le moineau qui est choisi dans cette fable pour mettre en scène l'action jusqu'à l'expression de la morale. Le moineau est un passereau commensal de l'humain et très répandu à travers le globe terrestre. Son statut de conservation ne fait, par ailleurs, l'objet d'aucune préoccupation particulière. Mais ce passereau demeure, tout de même, un petit animal, sans grand moyen de défense face à ses prédateurs : félins, rapaces ou reptiles. Le choix de Nick Bostrom s'est semblablement porté sur le moineau pour cette raison. Tous les transhumanismes soulignent la fragilité de l'espèce humaine et la défense rudimentaire de cette dernière face aux menaces que constituent les maladies, la senescence, la mort. Partant de ce constat, les transhumanismes proposent différentes voies de transhumanisation – dont nous avons eu un aperçu notamment avec Species Technica – qui élèveraient l'humain au-dessus de sa condition actuelle.

La courte fable de Nick Bostrom s'ouvre sur le motif de la vulnérabilité : « *Nous sommes si petits et si faibles*[291] ».

Dans ce passage du début de la fable, le premier locuteur s'exprime sur deux points. Il relève d'abord la fragilité de la condition des moineaux qui sont « si petits et si faibles ». Et, il propose ensuite une solution pour l'amélioration de leur condition de vie : obtenir l'aide d'une chouette :

> Comme la vie nous serait facile si nous avions une chouette pour nous aider à construire tous ces nids. – C'est sûr, lui répondit son voisin, elle nous aiderait aussi à prendre soin de nos parents et de nos enfants. – Elle nous donnerait des conseils, et elle surveillerait le chat du coin ajouta le suivant[292].

La chouette est un oiseau de proie qui, dans la culture populaire, est souvent perçue comme mystérieuse, elle peut être associée au mauvais augure, au mauvais présage (dans le folklore romain ou du moyen-âge occidental) ou à la connaissance, à l'érudition et à la sagesse (Chouette d'Athéna, Chouette de Minerve). C'est un animal nocturne et très discret. Son vol est silencieux. La chouette est plus grosse et plus forte que le moineau : le rapace constitue un prédateur pour le passereau. L'auteur n'a évidemment pas choisi ce deuxième oiseau au hasard. La chouette concentre nombre de

[291] Bostrom, *Superintelligence, op. cit*., p. 7.

[292] *Ibid*., p. 7.

motifs qui font d'elle une figuration adéquate du posthumain présagé, de la superintelligence attendue dont traite l'ouvrage de Bostrom. La chouette et le posthumain présagé sont mystérieux, nous ne les comprenons pas bien. Dans l'obscurité de la nuit ou dans l'ombre d'un futur incertain, la chouette et le posthumain ne donnent jamais d'eux-mêmes une image limpide. Le posthumain présagé nous renvoie à autant de formes possibles que de symboles contradictoires. Il peut aussi représenter une sagesse positive et supérieure (Chouettes d'Athéna et de Minerve) ou un désastre apocalyptique (le mauvais présage).

Pastus, le doyen des moineaux, ordonne à ses congénères « de trouver une jeune chouette ou même un œuf. Un petit corbeau aussi ferait l'affaire, ou une belette[293] ». Par cette action, Pastus fait figure de chef irresponsable. Il se préoccupe peu de la forme de l'animal à inviter dans le nid des moineaux. La légèreté de sa prise de décision concerne pourtant l'avenir même des moineaux. Une position, sans doute, plus raisonnable sera représentée par Scronkfinkle, un moineau borgne et râleur, qui estime que faire venir une chouette sans connaître préalablement le moyen de la gérer risque de mettre en péril la communauté des passereaux : « Ce sera sûrement notre perte, dit-il… nous devrons réfléchir à la manière de domestiquer les chouettes et de les dresser, avant d'introduire chez nous une telle créature[294] ». En deçà de la parabole, Scronkfinkle souligne les risques de l'adoption irréfléchie d'entités plus puissantes ou plus intelligentes, avant d'en cerner circonspectement les conséquences possibles. Il illustre une position sceptique et prudente dans la réflexion transhumaniste, insistant sur l'impératif de la maîtrise précédant l'introduction. Ce débat opposant Pastus et Scronkfinkle est rendu possible par l'idée du posthumain présagé. Ainsi que nous l'avons vu dans *Species Technica*, si un posthumain avait déjà été présent en tant qu'actant dans le récit, le sujet aurait forcément été traité différemment, restreint aux caractéristiques de la forme posthumaine imaginée en l'occurrence. Nick Bostrom, se basant sur le présage de l'émergence d'une entité 'superintelligente', propose un récit du posthumain, en forme de fable animalière, mettant en exergue des préoccupations éthiques et pragmatiques vis-à-vis des promesses et dangers potentiels que recèlent les avancées technoscientifiques, exhortant à une gestion raisonnée et éclairée de ces bouleversements avant de les accepter.

[293] *Ibid.*, p. 7

[294] *Ibid.*, p. 8.

De même, tout l'ouvrage de Nick Bostrom tourne autour de cette problématique : l'examen des modalités par lesquelles nous pourrions concevoir et réguler une intelligence qui dépasserait celle de l'humain (superintelligence ou intelligence posthumaine) de manière à éviter les risques existentiels tout en maximisant les bénéfices pour notre civilisation.

Par l'évocation d'une entité potentielle, sans concrétisation, le posthumain présagé joue un rôle poétique central. Il n'est pas incarné par des personnages consistants mais sert de catalyseur pour des réflexions polyphoniques, plus ouvertes sur les formes, les espoirs et inquiétudes que suscite l'idée de la posthumanité. Paradoxalement, son absence enrichit le débat transhumaniste et sur le transhumanisme, stimulant les méditations éthiques et philosophiques sur les voies évolutives et leurs implications.

4. La figure animale

Ainsi que nous l'avons constaté plus tôt, la toute première occurrence du mot '*posthuman'* en littérature associait déjà cette idée à la figure animale, dans *The Shadow out of Time* (1934) de Howard Phillips Lovecraft : « On savait en effet qu'elles seraient toutes mortes à l'époque de la race posthumaine des coléoptères dont les esprits en fuite seraient les locataires[295]. » Cela dit, bien que le posthumain prenne chez Lovecraft la forme de l'insecte, il est bel et bien supérieur à l'humain, il lui succède et devient la nouvelle espèce dominante sur Terre. Dans sa première association au posthumain, la figure animale ne se rapportait donc pas à une dégradation de l'humain ou à l'idée d'un retour à la nature.

Nous ne reviendrons pas, dans les cas de figure que nous abordons ci-après, sur les paraboles animalières telles que celles de *La fable inachevée des moineaux…* ou *La fable du Dragon Tyran*. Nous nous limiterons ici à des personnages dont la forme et le fond relèvent, au moins en partie – dans les cas d'hybridité –, d'une consistance animale.

Dans *Species Technica*, la figure animale apparait dans la cadre d'expériences scientifiques sur l'humain. Gillian poursuit son enquête aux États-Unis lorsqu'il est

[295] Lovecraft, *Dans l'abîme du temps, op. cit.*, p. 53.

amené à suivre des néo-luddites radicaux jusqu'à leur lieu de 'procession'. Là, il aperçoit un être hybride, fruit d'essais sauvages :

> Elle avait de grands yeux de gazelle au-dessus d'un museau pointu comme un bec d'oiseau. Elle était dressée sur ses membres postérieurs et toute recouverte d'une toison grise et blanche dont il était impossible de dire si elle était de duvet ou de fourrure. Par l'échancrure de cette toison, la poitrine nue évoquait les seins roses et blancs d'une femme[296].

Après un discours réquisitorial du Père Sertigo, religieux et fanatique luddite contre les 'technoscients', la créature mi-femme mi-gazelle est exposée à la foule et sacrifiée sous les clameurs des partisans : « Le sang tachait la toison d'hermine, coulant à grosses gouttes dans le calice. Pour sacrifier la fragile démone, Sertigo l'avait saisie à bras le corps[297] ». L'être est décrit comme faible, fragile, inadapté. La femme gazelle ne répond en rien à la définition du posthumain. Elle n'en est pas une figure. Cela dit, Gilbert Hottois utilise la figure animale non pour illustrer un objectif transhumaniste voulu et abouti mais plutôt des échecs, des expériences ratées et des chemins hasardés.

Cette esthétique de l'hybridité expérimentée, de forme ou de figure animale, n'est pas sans rappeler des œuvres plus anciennes à l'instar de *La Découverte Australe par un Homme-volant, ou le dédale Français* de Nicolas Edme Rétif de la Bretonne (1781) – qui imagine des êtres semi-anthropomorphes tels que des hommes-singes, des hommes-ours, des hommes-chiens ou encore des femmes-génisses – ou *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells (1896) – qui peuple sa fiction d'hommes-loups, hommes-porcs ou d'hommes-taureaux. Même si la perspective est différente puisque, comme nous l'avons déjà expliqué, dans la littérature du posthumain, la science vise non pas à atteindre une condition humaine perçue comme 'stade ultime' mais à dépasser un humain jugé trop lacunaire. Dans les deux cas, l'hypothèse mise en jeu via l'espace d'expérimentation fictionnelle relève de l'évacuation de l'ordre naturel et du dépassement éthique. L'usage de la figure animale s'explique ici par l'attaque frontale de l'homme divinisé contre Mère Nature que cherchent à mettre en scène les auteurs : la forme animale étant intrinsèquement associée à la dimension naturelle.

Dans *Species Technica,* Gilbert Hottois en use également pour intensifier la situation conflictuelle qui oppose néo-luddites et transhumanistes et ajouter de la gravité

[296] Hottois, *Species Technica*, *op. cit*., p. 105.

[297] *Ibid*., p. 106.

au drame posthumain : « *Une moitié de l'humanité se donnait pour vocation de créer des monstres et des merveilles que l'autre moitié croyait devoir sacrifier en expiation*[298] ». La situation déstabilise le lecteur qui est confronté à deux positions opposées mais qui sont toutes les deux moralement insupportables : les uns jouent avec le vivant, violant l'ordre naturel et l'intégrité du corps humain, les autres tuent des êtres innocents.

Mireille Gagné et Alain Damasio recourent également à la figure animale. Leur perspective est toutefois différente de celle de Gilbert Hottois. Diane s'hybride avec le lièvre d'Amérique et Tishka fusionne avec le furtif qui n'est pas déterminé par un aspect formel rigide mais qui, dans le roman, est décrit comme une sorte d'écureuil-mangouste-aigle. Chez les deux personnages, cela apporte un surplus de facultés, de puissance et de vivacité. Le but des auteurs n'est plus, dans ces deux romans, d'opposer les protagonistes à la nature. Bien au contraire, les deux romans dénotent d'une forte sensibilité écologique.

Un survol rapide des titres des œuvres poétiques et romanesques de Mireille Gagné nous permet très vite de constater la récurrence et l'importance du motif animal chez l'auteur : *Les oies ne peuvent pas nous dire* (2010), *Les hommes sont des chevreuils qui ne s'appartiennent pas* (2015), *Le lièvre d'Amérique* (2021), *Frappabord* (2024). Les furtifs, quant à eux, apportent l'espoir de résoudre (ou de stopper) le désastre écologique en cours :

> Le XXIe siècle se sera ouvert sur le réchauffement climatique, la sixième extinction des espèces, l'épuisement tranquille et écœurant des ressources fossiles. Il aura été celui de l'anthropocène et des écocides enfin perçus à leur juste mesure. Il bascule, au mitan, sur l'émergence d'une espèce que la science n'avait jusqu'ici pas été capable de déceler[299].

Mireille Gagné et Alain Damasio s'éloignent de l'esthétique science-fictionnelle des cyborgs et autres êtres métalliques. La figure animale, dans *Les Furtifs* et *Le Lièvre d'Amérique*, répond à une poétique posthumaine qui ne rejette donc pas Mère Nature mais qui l'embrasse. Les deux auteurs sortent conséquemment de la logique de l'homme-dieu qui défie l'ordre naturel pour adopter une posture moins discordante et plus harmonieuse vis-à-vis de l'environnement.

Ensuite, le furtif et le lièvre sont tous les deux régis par un principe de fuite. Le lièvre est un animal craintif connu pour sa vitesse. C'est une proie tout en bas de l'échelle

[298] *Ibid.*, p. 106.

[299] Damasio, *Les furtifs, op. cit.*, p. 812.

alimentaire et un gibier pour l'humain, il est abondamment chassé. Cette caractéristique se reflète sur Diane qui, transhumanisée, est d'abord victime de la prédation de son patron. Elle cherche ensuite à s'échapper à tout prix de son lieu de travail et enfin de tout espace urbain : « Ses yeux n'ont sans doute pas encore cligné qu'elle est déjà assise dans son auto. Diane démarre, embraie et roule, roule, roule, encore et encore, pour sortir le plus rapidement possible de la ville[300] ». Chez Alain Damasio, le mot même de furtif est, dans le roman, l'acronyme de « Fuir Un Réseau Trop Intrusif ». Le furtif est chassé tout au long du roman. La figure posthumaine est victime d'une politique génocidaire. Un comité de chasse populaire est créé :

> La mise en place des Chasses populaires représente, n'en déplaise aux donneurs de leçons sociaux-démocrates, la proposition la plus démocratique que notre pays ait connue depuis trente ans. […] Si le furtif n'a pas sa place dans nos villes, ceux qui le défendent et s'en inspirent n'en ont guère davantage[301].

Enfin, la figure animale offre une meilleure visualisation au lecteur. L'évocation du lièvre à l'instar de celle de la mangouste, de l'écureuil ou de l'aigle dessinent des formes et des symboles dans nos esprits, des signifiés connus et partagés. Évidemment, l'espèce animale choisie par l'auteur dans la figuration de son actant correspond aussi à un choix esthétique.

Dans *Species Technica*, *Les Furtifs* et *Le Lièvre d'Amérique*, la figure animale apporte à la littérature du posthumain un véhicule de réflexion sur les frontières mouvantes entre l'humain et le non-humain. Chez Gilbert Hottois, elle introduit une dimension expérimentale impliquant des positionnements éthiques. Cette figure illustre souvent les dérives d'une science qui, cherchant à franchir les limites humaines, finit par engendrer des êtres hybrides inadaptés, symboles d'échecs dans le défi de l'ordre naturel. En revanche, Chez Mireille Gagné et Alain Damasio, elle renoue avec une sensibilité écologique, où l'hybridité avec l'animal représente un retour harmonieux à la nature – plutôt qu'une opposition. Notons, ainsi, que l'animalité dans la littérature du posthumain ne se résume pas à une métaphore des excès scientifiques et de l'homme-dieu, son usage relève également de la critique et/ou de la valorisation des conceptions divergentes du

[300] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit.*, p. 100.

[301] Damasio, *Les furtifs, op. cit.*, pp. 841-842.

rapport entre l'humain et son environnement. La figure animale facilite enfin la visualisation du lecteur et nourrit l'expression esthétique de l'auteur.

Chapitre 2. Les transhumanismes en littérature : enjeux éthiques et politiques

1. Littérature du posthumain : éthique de l'intégrité, du rapport au corps et à la mort

1.1. Postures et engagements des personnages

1.2. Discours délibératifs

1.3. Thanatographie de la mort

1.4. Tension corporelle et tension narrative

1.5. Une opération augmentative et salvatrice

1.6. Limites d'un genre et d'une pratique

1.7. Ambivalence du dépassement éthique

2. Éthique et enjeux politiques

2.1. Augmentation et déstabilisation sociale

2.2. Le posthumain, figure de résistance et de fuite

2.3. Domination et aliénation dans Le Lièvre d'Amérique

2.4. Transhumanisation et résistance féconde

2.5. Fonction gnoséologique et intensité émotionnelle

1. Littérature du posthumain : éthique de l'intégrité, du rapport au corps et à la mort

Plusieurs textes de notre corpus principal mettent en fiction le dépassement éthique de l'intégrité du corps. *Risque zéro* d'Olga Lossky dont l'intrigue, située dans un futur relativement proche (2039), se déploie à travers les aventures d'Agnès, anesthésiste à l'hôpital universitaire Delcourt.

L'univers des personnages centraux est essentiellement médical et détermine le cadre général de la fiction. Ainsi, Victorien, l'époux d'Agnès, se trouve être le responsable multimédia de Providence : entreprise de médecine numérique qui compte huit millions d'adhérents et dont l'importance tient au fait qu'y a été développée une puce sous-cutanée appelée « la plume d'ange », capable d'analyser en temps réel l'état de santé de ses porteurs.

Autre personnage incontournable, le chirurgien Akim, collègue d'Agnès, qui par sa présence dans le récit, renforce la dimension philosophique dont l'auteure de « risque zéro » prétend vouloir habiller l'intrigue du roman. D'un point de vue narratologique, l'élément perturbateur intervient à travers le décès impromptu d'une cliente de Providence à l'hôpital et entre les mains impuissantes d'Agnès et du chirurgien Akim. C'est à partir de ce point de rupture que se développe la narration autour de la problématique de la responsabilité et de la culpabilité que l'hôpital parisien et Providence ne veulent pas assumer et se renvoient l'un l'autre. C'est sur cette base narrative que l'auteure Olga Lossky suggère une réflexion sur la médecine, ses progrès et ses limites. On y décèle notamment une rhétorique comparée des visions du médical et de l'humain exprimées dans le discours des personnages et à travers leurs comportements.

1.1. Postures et engagements des personnages

Au cœur de la réflexion qui est suscitée dans ce roman, le lecteur découvre, de prime abord, le positionnement « orthodoxe » d'Agnès et Akim sur la médecine des points de vue de l'éthique et de la déontologie.

Apparemment sourde aux sirènes du progrès, Agnès exerce son art dans un hôpital qui prône un exercice de la médecine « à l'ancienne », gardant ses distances avec la

médecine numérique qui en 1939 a, bien-sûr considérablement avancé. Cette position est fortement dictée par l'intérêt qu'elle a toujours manifesté pour les populations peu nanties et par sa certitude que rien, dans la pratique de la médecine, ne remplace l'impact thérapeutique du contact humain porté par la relation du médecin avec son patient.

Cependant, bien que l'entreprise Providence se trouve à l'opposé des principes que sous-tend la profession de foi d'Agnès, le produit « la plume d'ange » avec les avantages qu'il recèle étant réservé aux plus riches, l'héroïne se trouve dans une situation contraire à ses principes déclarés du fait de son statut de membre de Providence et de sa disposition ainsi que son mari et ses enfants de la fameuse puce sous-cutanée et d'une panoplie d'autres technologies dites d'assistance comme « WonderCooker » qui propose des repas répondant idéalement aux besoins nutritionnels de chacun ou « Cinnamome », le robot ménager.

Seul le chirurgien Akim est en fait égal à lui-même, rejetant sans ambages la médecine numérique et ces technologies qui tendent à transformer l'humain en complexes mais néanmoins vulgaires machines : « *Sous prétexte de sécurité on est en train de vider la vie humaine de ce qui fait sa substance : l'imprévu. La seule chose qui fait qu'on n'est pas encore complètement devenus des machines*[302] ». On peut relever, ici, que l'auteure, pour mieux placer l'époque dans un univers très avancé technologiquement et complexifier plus son intrigue a introduit une mise en abyme dans le récit en mettant en scène Victorien concepteur d'un jeu vidéo qui recrée, dans le virtuel, les personnes que ce dernier côtoie dans la réalité. C'est dans cette dimension virtuelle que la romancière radicalise la position rebelle du chirurgien Akim, allant jusqu'à y voir un cyber-terroriste agissant contre ce qu'il considère constitutif d'une destruction de l'humain par le biais d'une hybridation poussée homme-machine.

En comparaison avec la posture du docteur Akim, l'auteure invite implicitement le lecteur à voir dans l'opposition d'Agnès, non une attitude hypocrite mais raisonnable. En effet, tout en demeurant gravement préoccupée quant aux préjudices que cause l'intervention intempestive de certains moyens technologiques dans le monde de la santé, dont la grave aseptisation du quotidien et l'angoisse ou les dommages psychiques qu'elle peut engendrer chez l'humain par son suivi acharné de l'état physique des personnes, elle ne nie pas les bienfaits qu'apportent les nouvelles technologies : « Le monde de

[302] Lossky, *Risque Zéro, op. cit.*, p. 26.

Providence se résumait à cela : on se drapait dans une soie douillette à souhait mais n'en sortait jamais aucun papillon. Manquait un ciel où déployer ses ailes multicolores[303] ».

Si le récit fait vite apparaître les différentes postures qui se révèlent à travers les personnages, principalement Agnès et Akim, au sujet de Providence et ce qu'elle représente en tant que question éthique, il exacerbe de manière plus significative la tension narrative en faisant intervenir l'entreprise du couple Le Ponti'ch, concurrente à Providence qui travaille également sur des projets de thérapie génétique mais qui entend intervenir dès la gestation et va jusqu'à proposer des services inédits tels que la dématérialisation et le téléchargement de la conscience. Cette concurrence entre les deux établissements est voulue agressive par les Le Ponti'ch et s'exprime notamment à travers les attaques de Helena Doukhovna- Le Ponti'ch qui reproche aux procédés de Providence d'être faibles et inefficaces, ne changeant rien à la fragile condition de finitude de l'humain.

Ainsi, une perspective dialectique contradictoire est offerte au lecteur qui peut clairement y déceler l'important écart qui existe entre Providence et Le Ponti'ch dans leurs ambitions respectives de tirer profit des avancées de la science et des technologies.

Face à l'idéal « risque zéro » entretenu par l'entreprise Providence qui agit pour assurer le plus haut degré de confort de santé et de vies sauvées grâce à la « plume d'ange », les Le Ponti'ch proposent des solutions radicales qui peuvent être jugées dignes d'un « transhumanisme dur ».

Dans son discours destiné à discréditer Providence, Helena Doukhovna-Le Ponti'ch, prenant argument du décès d'une dame abonnée à l'entreprise concurrente, juge inefficaces les dispositifs de celle-ci :

> Malgré les allégations et les slogans de Providence, le risque zéro n'est pas pour demain. Nos corps actuels sont trop fragiles, trop sujets aux multiples traumatismes qui les guettent pour rendre une telle utopie applicable. Le rêve du risque zéro ne pourra devenir réalité que lorsque l'humain aura trouvé une façon d'échapper à la dictature de sa propre finitude[304].

Une troisième posture, moins apparente, mais qu'une connaissance biographique d'Olga Lossky peut aisément révéler, tient de l'obédience chrétienne orthodoxe à laquelle

[303] *Ibid.*, p. 301

[304] *Ibid.*, p. 89

appartient la famille d'origine russe de la romancière. Vladimir Lossky, aïeul d'Olga Lossky, est un des plus importants théologiens orthodoxes du vingtième siècle. Elle-même, poursuivant la voie léguée, a consacré un ouvrage intitulé *Vers le jour sans déclin*[305] témoignant de la vie de la célèbre théologienne Élisabeth Behr-Sigel. Quelques traits communs sont ainsi prêtés par l'auteur à Agnès et ses parents dont, principalement, l'origine russe orthodoxe, la grande piété et la vie en France. Par ailleurs, le lecteur peut aussi noter l'interprétation religieuse des phénomènes dans un texte censé se baser sur un discours scientifique : « Au fond, j'aimerais pouvoir jouir de tous les avantages de Providence sans le savoir, se dit-elle en déverrouillant la porte d'un revers de main. Ça me dédouanerait de ces éternelles triturations de conscience. C'est la nostalgie de l'innocence d'Éden, dirait Mamag[306] ». Parallèlement à la « Providence technologique », intervient, en écho, la providence divine des grands-parents d'Agnès.

1.2. Discours délibératifs

Risque zéro, en mettant en scène une médecine numérique qui supplante la médecine moderne et qui par le truchement des Le Ponti'ch consacre à terme sa disparition – tout étant voué à disparaitre selon dans ce contexte civilisationnel –, notamment par l'évacuation pur et simple du corps et la dématérialisation de la conscience, installe le lecteur dans une figuration problématique de la limite éthique. Dans le roman, toutes les situations présentées sont empreintes de dangers. Ainsi, dès l'ouverture du texte, le lecteur assiste aux vaines tentatives de sauver une patiente à l'hôpital Delcourt pour découvrir ensuite que l'utilisation des « plumes d'ange » de Providence est abusive et s'opère souvent dans un cadre non médical : l'époux d'Agnès arrive, en piratant les données de son épouse, à obtenir sur elle diverses informations : émotions, emplacements, activités. Pour sa part, Horace, l'arrière-grand-père d'Agnès, en refusant tout suivi médical trop intrusif, s'expose non seulement à tous les types de risques liés à son âge (cent huit ans) mais aussi à la prise en charge de l'État par la contrainte : un ultimatum est donné au centenaire qui doit choisir entre la prise en charge par un proche ou celle d'une instance spécialisée car il n'a plus le droit de vivre seul.

---

[305] Lossky, Olga, *Vers le jour sans déclin : Une vie d'Élisabeth Behr-Sigel (1907-2005)*, Paris, Cerf, 2007.

[306] Lossky, *Risque zéro*, *op. cit.*, p. 176.

De ce qui précède, plusieurs questions sont suggérées : La *praxis* moderne peut-elle jouir d'un plein développement technologique sans perdre ses repères éthiques ? Dans quelle mesure les avancées de la médecine risquent-elles de mettre en péril l'humain ? Jusqu'à quel point les frontières de l'humain demeurent floues ? Comment séparer le soin de l'augmentation ? Autant d'interrogations qui dans cette fiction apparaissent à travers les limites plus ou moins larges dans lesquelles chaque personnage semble s'être tracé. Les Le Ponti'ch préconisent l'élimination du corps. Providence se limite à l'hybridation et à la manipulation génétique. Agnès, sans refuser l'intrusion des technologies dans le corps, désavoue les méthodes discriminatoires utilisées et l'efficacité même des dispositifs. Akim, quant à lui, est d'avis que la technologie doit se limiter à son rôle d'outil sans atteindre à l'intégrité physique de l'homme et sans se substituer à l'humain : « Bien sûr qu'on a besoin de la technologie mais il faut la laisser à sa place. On a dépassé une ligne rouge. On en est venus à avoir avec le patient la même approche qu'une machine[307] ». Enfin, dans un échange entre Agnès et Horace, son bisaïeul, la limite est allègrement franchie : « Tu vois, une puce, c'est comme une broche, rien de plus. Tu es déjà un transhumain, alors un corps étranger de plus ou de moins dans le corps[308] ». Il y a dans ce propos une double comparaison qui, d'une part, établit une relation directe entre l'appareil de soin inséré dans le corps et le statut d'humain et d'autre part, ne fait plus de distinction entre l'intervention médicale réparatrice et celle augmentative[309] . Cette question a toute son importance considérant la place quasi vitale que certains instruments occupent aujourd'hui et dont le monde actuel a du mal à se passer. Dans la première moitié du roman, l'exemple est clair qui qualifie la privation d'Agnès de son téléphone d'amputation : « La priver de cet instrument qui, même si elle était la première à le déplorer, était devenu constitutif de sa personne, l'amputait de ses capacités élémentaires[310] ».

[307] *Ibid.*, p. 306.

[308] *Ibid.*, p. 144.

[309] Sur cette distinction voir : Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit.*, p. 46. Voir aussi : Goffette, Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*, Vrin, Paris, 2008.

[310] Lossky, *Risque zéro*, *op. cit.*, p. 56.

1.3. Thanatographie de la mort

Cette polarisation des perspectives ne serait-elle pas née de la relation *sui generis* avec la mort qui existe dans les transhumanismes et, en l'occurrence, dans la littérature du posthumain ?

Bien entendu, le thème de la mort n'est pas abordé dans ces textes comme il peut l'être si l'on se réfère au sens strict de la « thanatographie ». En théorie de la littérature, cette notion renvoie à tous les récits de mort ; généralement sous forme de biographies. Toutefois, si dans la thanatographie, la mort est explicitement traitée, force est d'admettre que la fatale disparition de l'être est omniprésente dans la littérature (tous genres confondus), mais, le plus souvent, de façon implicite : même lorsque la mort n'est pas franchement évoquée, le personnage, dans l'esprit du lecteur, tend inéluctablement vers sa fin. C'est cela qui, relativement, particulariserait la littérature du posthumain par ce qu'elle engendre comme bouleversement, suivant la formule transhumaniste célèbre : « la mort de la mort ». Aussi, d'une thanatographie de la vie – autant qu'on puisse se permettre ce pléonasme – du roman traditionnel, la littérature du posthumain s'engagerait dans une poétique thanatographique de la mort. Nous passerions, ainsi, de l'ontogenèse – qui de la vie tend vers la mort –, à la phylogénèse de l'humain et du posthumain, autrement dit, de la mortalité vers l'immortalité. Cette autre perspective se retrouve dans *Risque zéro* : « Montaigne affirme que philosopher, c'est apprendre à mourir. Providence prétend apprendre aux gens à vivre[311] ».

Dans ce roman, si c'est la mort d'une cliente de Providence qui constitue l'élément perturbateur, ce sont bien les conséquences de ce drame qui induisent une modification profonde dans le comportement du personnage principal. Agnès, soupçonnée d'être, directement ou indirectement, responsable du décès, est placée détention provisoire et c'est à partir de ce fait que le lecteur peut remarquer l'introduction de la pensée chrétienne orthodoxe dans le récit et prendre, dans le même temps, la mesure de ce que l'individu peut être atteint dans son intégrité physique et morale dans une société de contrôle autoritaire. En effet, la narration use de l'image du lapin pour exprimer la grave détresse d'Agnès à un moment du récit : « tournant en tous sens dans son clapier pour échapper à la main du paysan qui cherchait à le saisir par les oreilles[312] ».

[311] *Ibid.*, p. 48.

[312] *Ibid.*, p. 57.

La démarche de Diane nous enseigne un nouveau transhumanisme, un transhumanisme qui, tout en critiquant la condition humaine, continue de célébrer le corps. Le corps guéri de Diane devient objet et sujet poétique. La protagoniste se laisse porter par lui :

> Lentement, j'enlève ma veste, puis ma chemise, que je laisse glisser sur le sol. Une légère brise me caresse le dos. Je frissonne. Je me déchausse lentement, me dépars de mes bas, de mes pantalons, de mes sous-vêtements. Ma peau nue, laiteuse, comme les restants d'un pelage d'hiver, illumine la forêt. Sauvage, je secoue mes cheveux. Mes poils se dressent. Pendant un instant, je me sens entière[313].

Comme pour évacuer tout filtre, toute entrave dans son rapport corporel au monde, Diane se dénude et laisse ses sensations la guider, faire sens. Dans un contraste total avec tous les maux dont il souffrait avant sa transhumanisation, le corps de Diane profite désormais de la 'fraicheur d'une brise', sa peau est 'éclatante', elle 'illumine' son environnement. Le sens péjoratif de l'animalité semble être ici réservé à l'esprit perturbateur qui traine les basses pulsions de la jalousie, de l'égoïsme et de la compétition, qui nourrit le stress et le mal-être. Quant au corps, il devient une échappatoire poétique. Cette disposition en négatif résonne avec les mots d'Oscar Wilde, dans *Le portrait de Dorian Gray* (1891) : « Il y a de l'animalité dans l'âme et le corps a ses moments de spiritualité. Les sens peuvent s'affiner et l'intelligence se dégrader[314] ».

Publié par l'écrivaine canadienne Mireille Gagné en 2020, *Le Lièvre d'Amérique* dépeint une société ultralibérale où l'individu est, cette fois-ci, non plus figuré par l'image d'aliénation d'un lapin dans son clapier mais par celle libératrice d'un animal qui en est très proche : le lièvre.

1.4. Tension corporelle et tension narrative

Fable néolibérale[315] et/ou roman d'écologie[316], ce texte partage nombre de points communs avec *Risque zéro*. Dans *le lièvre d'Amérique*, le personnage principal est une

[313] *Ibid*., p. 108.

[314] Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Le Livre de Poche, Paris, 1972 (1891), p. 83.

[315] Ce qualificatif est employé dans la quatrième de couverture du roman. Elle est à saisir dans le sens où les évènements se situent dans un contexte néolibéral.

[316] Mireille Gagné, avec *Le Lièvre d'Amérique,* a fait partie de la liste des finalistes du Prix du roman d'écologie 2021. Le titre et plusieurs autres éléments du texte peuvent également rappeler le roman d'André Langevin intitulé *L'Élan d'Amérique* et publié en 1972.

jeune dame prénommée Diane, employée désespérée d'une entreprise qui prend la décision de se livrer, tout comme Agnès dans *Risque zéro,* à la modification de son corps. La différence est que dans cas, il ne s'agit plus de l'insertion d'une puce sous-cutanée, mais d'une intervention substantielle sur l'organisme, destinée à mettre fin, radicalement, à une faiblesse autant physique que psychologique qui obère gravement ses performances professionnelles et dont ne semble pas souffrir sa collègue, laquelle, par ailleurs lui aura soufflé l'idée d'une telle intervention chirurgicale.

> Des semaines et des semaines et des semaines à sentir de la pression sur ses épaules sa tête dans un étau une fatigue physique et mentale persistante un manque d'énergie de nombreux réveils nocturnes de l'insomnie un épuisement mental une attention déficiente des cauchemars récurrents du bruxisme une perte d'appétit de poids des nausées des crampes répétées des raideurs des lombalgies la nuque tendue des douleurs aux jambes la mâchoire crispée des migraines des acouphènes des vertiges des palpitations cardiaques de l'hypertension un ulcère d'estomac récalcitrant une transpiration abondante la gorge sèche de l'hyperventilation une perte de cheveux des troubles visuels de l'eczéma des trous de mémoire un désintérêt pour tout un désengagement soudain de l'irritabilité une hypersensibilité[317].

En éliminant la ponctuation et tout verbe conjugué tout au long de ce passage, le narrateur place le lecteur dans une dimension temporelle figée (ou absente) qui accentue les effets du registre pathétique ainsi que les procédés d'intensification : répétitions, gradation, et concentration sur l'élément de souffrance. C'est l'ensemble de son corps (épaules, tête, nuque, jambes, estomac, oreilles, gorge, cheveux, yeux, peau, poitrine…) qui est source de supplices. Autant de symptômes physiques et psychiques qui sont, ici, longuement mentionnés sur plus d'une page. Pour marquer cela, une rupture du temps verbal est opérée de manière à ce que le lecteur soit conduit à suivre les espaces corporels qui sont, ainsi, nominalement listés pour mieux saisir la dynamique de l'intrigue. C'est ce que l'auteure intitule l'axe « J- » dans une logique d'alternance sur deux axes de temps (J- et J+) établis sur la base d'un point « J », lequel correspond au jour de l'opération d'augmentation que le personnage a choisi de subir. De plus, ces passages particuliers sont entrecoupés de deux autres séquences : une description d'ordre documentaire du lièvre d'Amérique (l'animal réel) et des souvenirs d'enfance de Diane. Ainsi, L'élément médical est de nouveau réitéré dans l'œuvre pour constituer le point d'orgue d'une narration concentrée principalement sur le récit des souffrances de la jeune femme.

[317] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit*., 75

1.5. Une opération augmentative et salvatrice

Dès lors, c'est dans cette situation de grand malaise que Diane entreprend fermement de se faire opérer dans la clinique médicale Génomixte. A son sens, il s'agit de l'unique recours pouvant lui permettre survivre dans une Cité où le culte de la performance est la règle et ou toute faiblesse relègue l'individu au statut de paria, d'autant plus qu'une nouvelle collègue de travail performante et dynamique lui renvoie l'image heureuse de ce qu'elle n'est pas. De ce fait, Diane est obsédée par l'idée de s'améliorer : elle travaille méthodiquement chacun de ses muscles et aspire à une vie exempte de toute imperfection. Dans un premier temps, le lecteur note qu'effectivement la métamorphose par la chirurgie s'opère, censée mettre fin à son calvaire. Au bureau, Diane parvient vite à offrir une image d'elle à l'opposé de ce qu'elle et devient même plus performante que ses collègues. Elle est admirée. Cependant, ce nouvel être-au-monde plein de puissance qu'elle a atteint fait aussi vite d'exacerber la sensation d'étouffement qu'elle ressent dans une ville bâtie sur l'aliénation. C'est comme si elle n'avait agi que sur les effets mais non sur les causes. Paradoxale situation : Autant le personnage est « amélioré » autant, il opère psychologiquement un rejet de son nouveau rôle de centre des attentions et des regards, positifs ou négatifs soient-ils. Elle y réagit en prenant la décision de quitter la ville pour aller se réfugier dans la forêt : « Diane démarre, embraie et roule, roule, roule, encore et encore, pour sortir le plus rapidement possible de la ville. Dans son champ de vision, des immeubles plantés de chaque côté de sa voiture lui indiquent la direction à prendre[318]. »

Finalement, Génomixte a transformé Diane en un être hybride mi-femme mi-lièvre qui s'émancipe dans un milieu naturel et sauvage. Incapable d'intervenir de manière conséquente sur son environnement afin que ce dernier s'accorde à sa façon d'être, la jeune femme accomplit le *design* de son propre substrat organique. Le *design*, tel que Amaury Dehoux le définit, suppose un double processus admettant non seulement l'aménagement de la sphère de l'homme mais également – et surtout lorsque cet aménagement se révèle insuffisant pour l'optimisation de son être-au-monde – le modelage de son propre corps[319]. Il est entendu qu'à ce niveau, le lecteur peut légitimement se demander quelle motivation profonde a pu conduire Diane jusqu'à la transhumanisation. Notons, à ce titre, que la métamorphose du corps féminin en animal

[318] *Ibid*., p. 100.

[319] Voir : Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit*., p. 46.

nous rappelle *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq[320] – pour peu que l'on puisse faire l'impasse sur le fait que dans le cas de *Truismes* , c'est la magie, le surnaturel, qui préside à ladite transformation et non une intervention chirurgicale ainsi que cela s'est fait pour Diane.

Souffrant dans tout son être, le personnage s'en remet, pour remédier à ses faiblesses, à une médecine qui ne maîtrise pas ses limites. Problématique amplement traitée dans les travaux du médecin et neuroscientifique Hervé Chneiweiss[321], les frontières de la médecine se confondent avec celles-là mêmes qui semblent définies pour l'humain. Dans cette acception, toute intervention par le modelage, la manipulation génétique ou le remplacement qui toucherait les caractères naturels de l'humain, s'exclurait du domaine médical. Par l'option Génomixte, Diane ne veut juste guérir de ses maux : elle cherche à s'affranchir de sa condition humaine pour enfin se délivrer de « la fatigue d'être soi[322] » pour reprendre le titre d'une étude d'Alain Ehrenberg.

1.6. Limites d'un genre et d'une pratique

Entre *Risque zéro* et *Le Lièvre d'Amérique* s'ouvre un large éventail de personnages (humains, transhumains, posthumains) et de pratiques médicales qui se fondent tous et toutes sur des normes idéologiques spécifiques, une découpe singulière du monde. Dans *Le Roman du posthumain,* Amaury Dehoux présente pertinemment un triptyque de la posthumanité[323] :

1. L'être modelé et le clone – à l'instar de Diane
2. Le cyborg et l'être virtuel – objectif recherché par les Le Ponti'ch
3. L'intelligence artificielle – qui n'existe pas ici avec la consistance d'un personnage (actant) mais que l'on peut aisément retrouver dans les œuvres de Josselin Bordat par exemple[324].

En envisageant la structure de tels textes, une observation fondamentale peut être établie : les auteurs procèdent à des constructions qui se placent au cœur des récits, alors

[320] Darrieussecq, Marie, *Truismes*, P.O.L., Paris, 1996.

[321] Voir : Chneiweiss, H., *L'homme réparé*, Plon, 2012.

[322] Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.

[323] Dehoux, *Le Roman du posthumain*, *op. cit*., p. 14.

[324] *Ibid*., p. 14.

que dans la science-fiction, ces constructions, si elles existent, se situent en périphérie. En l'occurrence, il s'agit moins de motifs futuristes technologiques décorant une intrigue finalement « réaliste » que de fables méditatives sur l'avenir. Ainsi, dans le roman de Mireille Gagné aucune technologie futuriste n'est décrite et l'auteure, même, qualifie son œuvre de fable néolibérale. En cela, *Le Lièvre d'Amérique* partage, ce point commun avec *The Fable of the Dragon-Tyrant*[325] de Nick Bostrom, professeur à Oxford et philosophe transhumaniste majeur. *The Fable of the Dragon-Tyrant* constitue un exemple patent de cette caractéristique formelle. En effet, le récit, pour avoir la pertinence qui lui est accordée, fait l'économie d'un monde imaginaire poussé : environnement ultra-moderne, foisonnement technologique, voyage intergalactique. Aussi, force est de noter que le spectaculaire technologique qui caractérise le *cyberpunk*, le post-apocalyptique et le *space-opera* n'est d'aucune utilité dans un récit phylogénétique[326] qui relate la victoire contre la mort – figuré dans la fable par un dragon allégorique qu'une équipe de scientifiques finit par exterminer au moyen d'un missile métaphorique.

1.7. Ambivalence du dépassement éthique

Dans la littérature du posthumain, lorsque le motif scientifique est présent, il s'agit bien plus souvent de la mise en fiction et de la scénarisation d'un dépassement éthique plutôt que de la mise en récit d'un dépassement technique. Quand Gillian, dans *Species Technica*, se retrouve au sein des instituts de recherche et laboratoires, il est moins impressionné par les prouesses technoscientifiques qu'on lui expose que choqué voire bouleversé par le rapport éthique que ces scientifiques entretiennent ou n'entretiennent plus vis-à-vis de ce qu'ils expérimentent. L'œuvre de Gilbert Hottois se présente ainsi davantage comme un récit sur la morale et la philosophie du progrès technoscientifique qu'un récit sur le progrès technoscientifique en lui-même.

Species Technica signale très tôt au lecteur l'ambivalence du dépassement éthique qui peut autant provenir des technocentristes que des néo-luddites ou de l'extrême individualisme. Ce double dépassement, dans les deux sens opposés, est formidablement

[325] Bostrom, Nick, (2005), « The Fable of the Dragon-Tyrant », *Journal of Medical Ethics*, 31, n° 5, 2005, p. 273-277.

[326] Le récit est phylogénétique dans le sens de la relation de l'histoire évolutive l'espèce humaine (homo sapiens). Le conte traverse les âges, d'un passé absolu jusqu'à la victoire contre la mort : victoire qui fait évoluer l'humain en posthumain.

mis en scène par le sacrifice (le meurtre) de la créature mi-femme mi-gazelle que nous avons déjà évoquée plus haut. Le personnage principal juge de prime à bord le caractère monstrueux de la créature qui « induisait d'emblée le malaise et l'inquiétude indéfinie vaguement surnaturels que l'homme éprouve lorsqu'il se retrouve soudain confronté avec cela même qui ne pourrait ni ne devrait être[327] ». La créature représente ainsi elle-même le franchissement éthique du technocentrisme. Elle est ensuite froidement assassinée par un « *sacrificateur barbare*[328] » qui, à son tour, devenait monstrueux. Dans cette scène, la monstruosité concerne par conséquent les deux camps qui s'affrontent : technoscients et anarchecs : technocentristes et néo-luddites. L'éthique est débordée des deux côtés.

Le Professeur Jauret, ancien enseignant de Gillian qui est devenu son collègue à l'Université Libre de Bruxelles, condamne, en ce sens, les deux parties : « qu'il s'agisse des Anarchecs ou des… Technoscients. Ce sont des fous, Gillian, les uns comme les autres, et des fous dangereux[329] ! ». Gilbert Hottois promène ainsi le lecteur d'une perspective à l'autre lui montrant, pour chaque cas de figure, les risques potentiels de radicalisation et d'immoralité. À travers Gillian, le lecteur tend l'oreille à toutes les rhétoriques, à une panoplie d'arguments pro ou anti-transhumanistes, ainsi qu'à un discours corrosif qui rejette les deux camps.

Cette ambivalence du dépassement éthique domine progressivement l'esprit et le discours de Gillian. Le personnage principal, favorable, dans un premier temps, aux recherches sur le dépassement technique de l'humain, se retrouve déstabilisé par les formes 'réelles' sous lesquelles les expériences se déclinent. Gillian « commençait à se rendre compte qu'entre ses spéculations technologiques et la rencontre existentielle d'un cyborg il y avait une différence qu'il n'était plus aussi sûr de pouvoir supporter[330] ». Cet effet, imaginé par Gilbert Hottois sur son personnage, correspond semblablement à l'effet que l'auteur cherche à avoir sur le lecteur : le déstabiliser afin de le réorienter vers une réflexion plus profonde et plus nuancée.

Le réexamen de la position de départ de Gillian connait son point paroxystique dans l'avant dernier chapitre du texte « Le Fils de l'Homme ». Gillian se rend dans le

[327] Hottois, *Species Technica, op. cit.*, p. 104.

[328] *Ibid.*, p. 105.

[329] *Ibid.*, p. 85.

[330] *Ibid.*, p. 29.

Centre d'Anthropotechnologie, en Arizona. Ce centre de recherches est souterrain, il se situe au fond d'un cratère de volcan. C'est en ce lieu que Gillian découvre le pire : c'est de là que l'enlèvement de son fils et de sa femme a été commandité et c'est au sein de ce centre qu'ils sont décédés à la suite d'expériences illégales. Le choix de l'auteur de placer ces scènes sous terre, au creux d'un volcan, n'est pas fortuit. Il nous renvoie, dans un premier temps, au schéma mythique et biblique du *descensus ad inferos*, de l'enfer souterrain. Ce schéma abonde en littérature et l'espace souterrain (lorsqu'il est relatif à l'enfer) est souvent construit en miroir par rapport à l'image traditionnelle du Paradis céleste. Ici, Gilbert Hottois demeure plus modéré et le jeu de miroir est plutôt mis en place par rapport au monde éthique de la surface. Deux espaces contrastent ainsi, le premier est éthique, sa science est déontologique, le second est immoral, sa science ne connait aucune frontière éthique. Ajoutons également que l'espace souterrain se charge encore, dans le cas de *Species Technica,* d'une dimension maternelle et embryonnaire car c'est dans le Centre d'Anthropotechnologie que couve l'embryon du posthumain rêvé et attendu par les technoscients :

> Il faut savoir, Monsieur Gillian, que lors de sa constitution, voici une douzaine d'années, le groupe des Technoscients Fondateurs, dont je fais partie, inscrivait en priorité parmi ses recherches, des investigations poussées concernant le futur de l'espèce. […] C'est alors que naquit en moi le projet Le Fils de L'homme auquel je travaillai comme directeur de ce Centre[331].

Les technoscients couvent un projet posthumain qui est marqué de l'estampille infernale. Le posthumain présagé est ainsi condamné avant sa naissance.

Si le personnage principal ne rejette jamais catégoriquement l'idée d'une évolution de l'espèce humaine par le biais technoscientifique, il informe le lecteur sur les périls d'une telle entreprise lorsqu'elle se départ de tout souci éthique et déontologique. Cela n'est pas sans rappeler la perspective nietzschéenne de la mort du divin. Le recul de la sensibilité éthique au sein des sociétés contemporaines est souligné par le Professeur Jauret, qui occupe, dans le récit, une fonction de locuteur intellectuel mais nostalgique. Il partage son constat avec Gillian : « Sous les coups conjugués du socialisme et de la technologie qui organisent et rendent impersonnelle et automatique l'assistance à des individus devenus, eux aussi, anonymes, la 'sensibilité éthique' tend à disparaître[332] ».

[331] *Ibid.*, p. 146.

[332] *Ibid.*, p. 87.

Son constat apporte une dimension politique et une autre psychologique qui complexifient, par conséquent, le regard porté sur la question transhumaniste. Il ne s'agit plus d'aborder le sujet unilatéralement : le sujet n'est plus uniquement technoscientifique mais il embrasse nécessairement l'éthique, la politique et la psychologie. Soulignons que Jauret n'évoque pas ici le remplacement de l'humain mais simplement la problématique de la mécanisation de son environnement et de l'assistance qui lui est apportée. Le motif de la vulnérabilité de l'humain découle, chez Jauret, d'une rhétorique conservatrice : notre espèce serait trop fragile pour résister à de tels bouleversements, il faut donc l'en préserver. Cette fragilité est située à plusieurs niveaux : au niveau de la structure et de la psychologie sociales et au niveau du bien-être physique et de la psychologie de l'individu. Le thème médical entre aussitôt en ligne de mire : « Cette assistance moderne n'est plus l'aide de l'homme auprès de l'homme. Elle est le fait de la Machine : machine sociale, technologie médicale, organisation des soins… La Machine est au chevet de l'Humanité, Gillian. Et nous n'avons nul besoin de cette monstrueuse sollicitude[333] ».

Notons que la dimension éthique ouverte par les problématiques transhumanistes impliquent inévitablement une remise en cause de la médecine dans les perspectives conservatrices ou progressistes :

> La manipulation génétique, je vais vous dire ce que c'est : c'est l'art de produire des variations tautologiques à partir d'une espèce donnée. Mais mille tautologies n'apportent pas un gramme de nouveauté. Seulement du vide, du creux ! Quant au cybernanthrope, dont le pauvre Paul me parlait souvent, c'est de l'inceste technologique[334].

Cette remise en cause touche, ainsi que nous le montre le passage ci-dessus, jusqu'aux principes fondateurs de certains domaines scientifiques – l'ingénierie génétique en l'occurrence.

2. Éthique et enjeux politiques

En raison des avancées rapides et considérables de la technoscience, les capacités d'anticipation de l'humain sont mises à rude épreuve, ce qui a conduit, dans une certaine mesure, à réduire la dimension gnoséologique des arts et de la littérature à une fonction

[333] *Ibid.*, p. 87.

[334] *Ibid.*, p. 77.

alternative en tant que source de la connaissance[335]. Le cas français de la Red Team Défense[336] constitue une parfaite illustration de ce qui est tenté pour atténuer cette tendance. En effet, la Red Team Défense, fondée en 2019 sous l'égide du Ministère français des Armées, a mis en commun des écrivains de science-fiction, des designers, des universitaires et des militaires dans un projet d'étude prospective. Au carrefour de l'imaginaire et des préoccupations militaires, géopolitiques et environnementales, cette équipe, agissant sous mandat ministériel, procède de l'hypothèse que la littérature de science-fiction peut concrètement alimenter, l'efficience des institutions d'Etat dans leur projection dans l'avenir. Ainsi formalisée, la fonction de la littérature n'est pas sans rappeler l'enjeu rationnel et intellectuel lié au texte littéraire, lequel ne saurait être réduit à la dimension dite 'passionnelle' d'évasion fictionnelle et de plaisir esthétique. Cette initiative du Ministère des Armées aura privilégié le genre de la science-fiction – ou l'espace littéraire qu'elle représente –, considérant qu'une optique strictement scientifique – coupée de la force de l'imagination – ne permet que peu une franche ouverture sur le champ des possibles.

2.1. Augmentation et déstabilisation sociale

Le problème éthique du risque zéro est également mis en scène par Julie Girard dans *Le crépuscule des licornes*. Éléonore, journaliste enquêtant sur les ressorts moraux des nouvelles technologies invasives, manifeste sa désapprobation vis-à-vis des implications sociales potentielles de la prolifération et de la démocratisation des neuropuces augmentatives :

> Vous imaginez comment le monde d'après ? Un monde où tout le monde porterait votre puce…
>
> Efficace !
>
> Vous croyez que les gens sortiront encore de chez eux ?
>
> Non, je ne le crois pas.

[335] Voir à ce propos : Kerlan, Alain, « À la source éducative de l'art », *STAPS*, n° 102, 2022, p. 17-30.

[336] Voir à ce sujet : Roussie, Marie, Cédric Denis-Rémis, Jean-Baptiste Colas, « La Red Team Défense : quand la science-fiction permet aux armées françaises d'explorer le futur », *Annales des Mines - Responsabilité et environnement*, n° 107, 2022, p. 75-78.

> Mais alors… ils resteront cloîtrés dans leurs espaces intimes ? Une sorte de casaniérisme XXL.
>
> Oui.
>
> Et vous trouvez ça positif ?
>
> Il n'y aura plus d'accidents de la route[337].

L'interlocuteur d'Éléonore est un jeune mathématicien qui travaille pour Higgs World, société censée amener sur le marché de nouvelles puces cérébrales associées à l'apport de l'ordinateur quantique. Les deux locuteurs contrastent à plusieurs niveaux. Dans la forme même de l'échange, les personnages s'expriment dans des styles bien différents. Éléonore est plus bavarde, plus chaleureuse, donnant une impression plus humaine. Elle marque des suspensions, suit ses questions de suggestions et semble émue par l'échange. Le mathématicien, quant à lui, s'exprime dans une économie linguistique austère, ne se contentant que de brefs énoncés voire de mots-phrases (Efficace ; Oui). Son langage paraît mécanique. Une impression d'indifférence ressort de la monotonie du ton et de la rectitude de l'expression du jeune homme. Ce détachement contraste avec l'émotion et l'implication d'Éléonore. La position transhumaniste est ainsi déshumanisée dans son expression même.

Dans le roman de Julie Girard, la quête du risque zéro comme celle de l'augmentation sont autant de voies vers la mécanisation de l'humain. L'émergence de la posthumanité s'accompagne de l'évacuation de la chaleur humaine, de l'émotion :

> Zack comme le mathématicien ne raient pas. Une telle spontanéité contrevenait par nature à l'automatisme dans lequel leurs corps optimisés s'étaient murés. Rire restait l'une des seules expressions que l'on ne pouvait produire sur commande dans le théâtre de l'humanité augmentée. […] Pour Zack comme pour le mathématicien, il eût fallu envisager un rire contrôlé, un faux rire à défaut d'un fou rire[338].

Les personnages technocentristes tels que Zack et le mathématicien incarnent des sujets automatisés, émanations et représentations idoines de la société de contrôle qui semble être le véhicule idéologique et politique du transhumanisme. L'entrée dans la posthumanité signe la fin de toute spontanéité. Elle conduit inexorablement à un déficit de sens que les personnages réfractaires, à l'instar d'Éléonore, tachent tant bien que mal

[337] Girard, *Le crépuscule des licornes*, *op. cit.*, p. 56.

[338] *Ibid.*, p. 57-58

de combler. Le ‘vrai’ résiderait dans l’émotion. Le rire spontané résonne comme un acte de résistance face au monde froid et métallique du transhumanisme triomphant.

À travers la figure de Zack, mari d’Éléonore et grand technophile, Julie Girard met en scène l’échec transhumaniste dans l’augmentation mécaniste (matérielle) de l’humain. D’abord très enthousiaste à l’idée de s’implanter la nouvelle neuropuce de Neurathink qui était censée considérablement améliorer son accès à la connaissance, à l’information et faciliter sa communication avec les autres utilisateurs, Zack, après quelques jours d’utilisation, doit se rendre à l’évidence : la puce cérébrale le tue à petit feu : « Zack était effrayé à l’idée que sa capacité intellectuelle ait pu être endommagée. Il désactiva la puce. Après avoir repris ses esprits, il procéda à une analyse méthodique : teste de quotient intellectuel, Sudoku, mémorisation d’une page du dictionnaire… Zack échouait lamentablement[339] ». Zack souffre également de troubles d’identité, de troubles compulsifs et obsessionnels, de dépersonnalisation, de maux de tête et d’insomnie. Le cerveau n’a pas résisté au corps étranger. Il ne réagit pas comme un simple ordinateur auquel on aurait ajouté un élément d’optimisation. Il ne répond pas au modèle mécanique de la conscience proposé par Neurathink et Higgs World. L’équilibre et le prolongement du cerveau à travers le corps, le rapport à soi et le rapport aux autres se retrouvent défaits par l’implant qui, au contraire, semble fonctionner en cercle fermé, dans une relation exclusive aux données et aux autres utilisateurs. Le monde des données remplace le monde de l’expérience humaine. L’équilibre est rompu et Zack est intérieurement désorganisé.

Julie Girard imagine ici un effet d’entropie qui met à mal la perspective mécaniste et matérialiste souvent prêtée aux tendances transhumanistes, considérées comme héritières de l’approche cybernéticienne de Norbert Wiener[340]. L’échec transhumaniste que subit Zack ne serait que la conséquence de l’erreur éthico-philosophique plus grande et plus grave de l’association conceptuelle du vivant et du mécanique, de l’humain et de la machine, considérant que l’un comme l’autre sont régis par les mêmes principes.

En brossant un portait dépréciatif du mathématicien et de Zack qui sont ‘robotisés’, Julie Girard construit une opposition entre l’humain et la machine qui fait du

[339] *Ibid*., p. 256.

[340] Wiener, Norbert, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Hermann, Paris, 1961 (1948).

technocentrisme une force déshumanisante. Il demeure tout de même une lueur d'espoir avec la figure plus nuancée de Juergen. Le physicien continue, jusqu'à la fin du roman, d'affirmer la possibilité d'une solution plus saine dans la combinaison d'une interface cerveau-machine.

Par la mise en récit de dilemmes éthiques liés aux avancées technoscientifiques à travers des personnages et discours contrastés, *Le crépuscule des licornes* amène le lecteur sur quatre grands champs de réflexion : les valeurs humaines, la définition de l'humain, la confrontation entre l'éthique et les intérêts économiques et la posthumanité. Si le posthumain – le posthumain présagé en l'occurrence –, dans sa dimension politique, relève, chez Julie Girard, d'une idéologie liberticide qui automatise et maîtrise chaque fait et geste d'une humanité autrefois libre et spontanée, il revêt, comme nous le verrons, dans *Les furtifs* d'Alain Damasio et *Le lièvre d'Amérique* de Mireille Gagné, l'image d'une force de résistance libératrice et insurrectionnelle qui s'oppose justement à la société de contrôle et de surveillance du néolibéralisme et du capitalisme triomphant.

2.2. Le posthumain, figure de résistance et de fuite

Dans le sens, ici considéré, la gnoséologie de la résistance procède de l'analyse de la valeur du récit du posthumain[341] en tant que médiateur d'un enseignement relatif à la résistance dans son acception politique. Suivant la définition de Jean-Pierre Le Bourhis et Pierre Lascoumes [342], la résistance se réfère aux différentes mobilisations de l'opposition, englobant les pratiques, les actions et les discours qui contestent un dispositif de pouvoir dans le but d'en restreindre ou d'en annuler l'influence. Il faut inclure les manifestations de résistance inhérentes au rapport de pouvoir instauré par l'instrument étatique. Le concept de gnoséologie est pris en compte ici comme une thématique portant non pas sur la connaissance scientifique (épistémologie) mais sur un autre mode de connaissance, transmis à travers la littérature lorsqu'elle fait le récit, certes fictionnel, d'expériences et témoignages qui constituent autant de savoirs de tout ordre – lorsqu'elle fait « tourner les savoirs[343] » pour reprendre l'expression de Roland Barthes.

[341] Ce sens du mot 'posthumanisme' n'est pas associable au posthumanisme issu du postmodernisme (de Ihab Habib Hassan à Neil Badmington, Donna Haraway ou Rosi Braidotti).

[342] Jean-Pierre Le Bourhis, Pierre Lascoumes, « Les résistances aux instruments de gouvernement. Essai d'inventaire et de typologie des pratiques », *Archives ouvertes HAL*, Paris, 2011. https://hal.science/hal-00569347v2

[343] Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 18.

Aussi, cette étude trouve-t-elle son motif dans l'idée que « la littérature [en véhiculant] un nombre considérable de connaissances, exerce une fonction gnoséologique[344]. »

Plus précisément, il s'agit maintenant d'aborder la façon dont deux romans francophones de l'extrême contemporain, *Le Lièvre d'Amérique*[345] (2021) de Mireille Gagné et *Les Furtifs*[346] (2019) d'Alain Damasio, sont susceptibles d'influencer le lectorat dans sa manière, implicite ou explicite, de repenser les rapports Pouvoir/résistance dans les conditions d'un collectif 'posthumain'. Pour les besoins de l'analyse quatre axes ont été dégagés. Dans un premier temps et considérant l'importante polysémie du 'posthumain', il s'agit de proposer une définition qui corresponde à l'emploi qu'en font deux textes (un roman et un ouvrage théorique). Dans un deuxième temps, l'intérêt se concentrera essentiellement sur les figurations littéraires du posthumain qu'il est possible de dégager à travers ce corpus. Dans cette optique, deux personnages en particulier (Diane et Tishka) seront analysés et comparés sur la base des caractéristiques distinctives retenues dans l'acception du posthumain littéraire. Dans un troisième temps, l'attention sera portée les diverses déclinaisons des représentations de la résistance qui sont à dégager de ces deux romans. L'objectif est, ici, non seulement de faire ressortir le traitement thématique des rapports de pouvoir dans le corpus mais également d'étudier l'alternative de résistance qui est spécifique au personnage posthumain et, du point de vue narratologique, de définir le rôle structurant attribué à ce dernier. Enfin, en mettant à profit les apports théoriques de Vincent Jouve, il s'agira de relever et d'analyser les procédés d'intensification de l'émotion qui renforcent l'expérience fictionnelle des enjeux politiques du posthumain. Une attention particulière sera également portée sur la figure de la jeune fille. Présente dans les deux romans, cette figure occupe une position centrale dans le déploiement de ce qui est appréhendé, en l'occurrence, comme une gnoséologie de la résistance.

Entre les concepteurs[347] et la population, il existe une relation de sujétion favorisée par des moyens technologiques avancés de contrôle (bagues d'identification,

[344] Jean-Louis Dufays ; Michel Lisse ; Christophe Meurée, *Théorie de la littérature : une Introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 8. http://hdl.handle.net/2078.1/77426

[345] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit.* p. 122.

[346] Damasio, *Les furtifs*, *op. cit.*, p. 935.

[347] Le choix du terme 'concepteur' est justifié ici par le degré supérieur de pouvoir dont jouit le statut par rapport au terme 'décideur' qui est généralement utilisé dans des occurrences similaires.

saturation de l'espace public de caméras de surveillance). En effet, toute une panoplie de gadgets est déployée pour conditionner les comportements individuels et de groupe, ce qui a pour conséquence de pallier tout risque d'insubordination. Une série de scènes de résistance individuelle et collective apparaît bien dans *Les furtifs*.

Représentations de la résistance pacifique :

L'action civique : Dans le deuxième chapitre du roman « Proferrance », le lecteur apprend que Sahar, l'ex-épouse de Lorca Varèse, s'est employée à faire de l'enseignement bénévole sur la voie publique une forme d'engagement personnel et actif dans la résistance pacifique. Ceci l'expose à une répression systématique de la part des sociétés, propriétaires de la ville : « En vertu du Code de la concurrence, je vous arrête, madame Sahar Varèse, pour exercice illégal de l'enseignement[348]. ». Une illustration de l'action de Sahar est faite par l'auteur, à travers un compte-rendu du cours du 17 juillet 2041 de Sahar Varèse, apparaissant à l'horizontale sur deux pages dans le quatorzième chapitre « Le réel & la réul ». On y découvre, notamment, l'intitulé du cours dont est établi le compte-rendu « *Dans une société comme la nôtre, comment vous rendre invisible[349] ?* » ainsi que celui du prochain cours prévu « Quelle est la dernière fois où vous vous êtes vraiment senti(e) libre[350] ? », ce qui, pour le lecteur, donne la mesure de l'engagement de Sahar et révèle la portée subversive de son enseignement.

Le boycott : Dès le début du récit, le lecteur apprend également l'existence de groupes rebelles dénonçant activement la privatisation de l'espace public. Des villes françaises entières sont acquises par de grandes marques : Paris par LVMH, Cannes par Warner, Orange (la ville) par Orange (l'entreprise) et sont dites « libérées » de la mainmise de l'Etat au profit de riches entreprises. Ceci, en conséquence, a amené des collectifs de citoyens à se constituer en groupes de résistance pacifique prônant le boycott de ces entreprises considérées comme prédatrices :

Parmi ces collectifs, Reprendre fait figure de modèle éloquent. C'est une association de citoyens fermement opposés à la reprise de leur ville par une entreprise. Ce collectif défend le principe qu'une ville, en tant que domaine public, est inaliénable et se propose, face à la démission de l'Etat, de créer une commune autogérée par ses

[348] Damasio, *Les Furtifs*, *op. cit.*, p. 68.

[349] *Ibid.*, p. 526.

[350] *Ibid.*, p. 527.

résidents, à l'instar de ce qui a été opéré pour de nombreux villages à travers toute l'Europe. Pour sa part, Orange, le groupe privé concerné par la reprise de la ville et combattu par Reprendre, adopte, par réaction, une politique d'intéressement consistant à offrir une généreuse prime de mille maos par foyer à tous ceux qui souscrivent à son forfait citoyen. Sa proposition l'emporte finalement, légitimée par un référendum qui lui accorde plus de la moitié des voix[351].

Face à la privatisation des biens publics traditionnels qui constituent l'ensemble des espaces urbains de vie des gens, une fraction de la population s'est donc, naturellement engagée dans des actions de résistance organisées et improvisées dont :

La subversion : Le boycott ne suffisant pas, les citoyens se résolvent, toujours pacifiquement, à se réapproprier de facto les biens et espaces de manière à ce que cela ne profite pas à leurs nouveaux propriétaires. Illégalement donc, Ils investissent les zones moins contrôlées de la ville et imposent aux éléments urbains des codes d'usage inédits, particulièrement de l'habitat et des transports qui n'assurent pas de dividendes aux groupes privés qui les possèdent et qui permettent d'échapper à leurs systèmes de surveillance :« Ils partent du principe que la ville doit être redonnée réofferte. […] Eh ben ils construisent des habitats rapides… surtout en zone premium et privilège. Partout où ça s'insère naturellement, où ça peut permettre que des gens se mélangent[352]. » Cette forme de subversion qui a pour effet de modifier la dimension de l'usage urbain, permet d'échapper, effectivement, au contrôle systématique des administrateurs des cités privées. Ainsi, c'est le tracé cartographique même de la ville qui s'en trouve bouleversé : « L'idée, ça a toujours été que les villes sont trop conçues… trop vécues du sol […] On voulait trouver d'autres chemins, des trajets à nous qui ne décalquent pas les rues… des obliques, des traçantes[353]. »

L'opposition partisane : Le vingt-et-unième chapitre du roman est intitulé « Les chasseurs populaires ». Il constitue la part la plus politique (liée au pouvoir) du roman. Au bout d'échecs répétés, la résistance s'organise à travers un Parti inédit et entend lutter démocratiquement : « Le Parti furtif a été créé et il est en ordre de marche. Il a déjà fait des petits en Scandinavie et en Amérique du Sud. Louise l'a annoncé d'emblée : il ne

[351] *Ibid*., p. 57.

[352] *Ibid*., p. 295-296.

[353] *Ibid*., p. 294.

s'agit pas d'un parti-pour-être-élu[354]. » Malgré son caractère pionnier puisqu'ayant inspiré nombre d'autres Partis similaires à travers le monde, le Parti Furtif perd face à Gorner, représentant du pouvoir et candidat favori qui remporte largement les élections avec 72% des voix. Avec seulement 28%, l'opposition essuie un autre échec.

Représentations de la résistance violente :

Les frictions : Comme le terme l'indique, La friction peut être perçue comme une forme faussement passive de résistance qui suppose un affrontement potentiel mais qui n'est pas frontal, non expressément violent. Elle s'inscrit bien dans une dimension de contestation pacifique mais peut contenir une prédisposition à la violence face, notamment au risque toujours présent de répression. Ce cas est bien illustré à travers l'épisode de l'interpellation ratée de Sahar par les forces de l'ordre. On y décèle deux formes de résistance : celle relative à l'action civique (enseignement illégal) que nous avons déjà évoquée et ensuite celle de l'affrontement de Lorca Varèse aidé de quelques citoyens avec le service d'ordre déployé pour arrêter l'enseignante : « Des cris descendent des fenêtres, des groupes accourent en renfort[355]. » Le comportement protecteur de Lorca et la réaction spontanée de la foule transforment la résistance pacifique en une résistance physique et violente que les agents de l'ordre arrivent difficilement à contenir.

La guérilla : la guérilla est une méthode de combat urbain souvent utilisée lorsque les forces qui s'affrontent sont inégales. Elle ne manque pas de figurer dans la panoplie des résistances mises en scène dans *Les Furtifs*. La partie guérilla apparaît bien à travers l'épisode de la bataille de Porquerolles, une île qui s'érige en symbole de résistance et refuge pour les rebelles de tous bords. C'est ainsi que de nombreux groupes de résistants se retrouvent, s'organisent et constituent une force telle que ça finit par préoccuper sérieusement Gorner, ministre de l'intérieur et chef des milices privées. Devant cette menace, il décide de lancer un assaut sur l'île et écrase la dissidence. Le récit de cette scène révèle une importante tension narrative et marque un tournant dans l'intrigue : « Le maquis prend feu d'un coup, juste devant moi. T'arrête pas, colle à la terre, rampe, lézard, lézard[356] ». L'essentiel de l'action 'post-Porquerolles' des personnages principaux se résume à la fuite.

[354] *Ibid*., p. 816.

[355] *Ibid*., p. 70.

[356] *Ibid*., p. 747.

Après tant de batailles perdues, le lecteur suit une série d'évènements complexes faits d'escalade, d'effet de seuil, d'émotions, de résilience et d'espoir posthumain qui donnent le ton au soulèvement général libérateur concluant le récit.

Tout au long du roman, la surveillance et le contrôle sont largement décrits comme oppressifs tandis que les résistances apparaissent comme toujours isolées et réduites. Quant aux différentes formes de résistance évoquées, elles sont présentées comme autant d'axes d'action finalement inopérants tant qu'elles ne bénéficient pas d'une adhésion générale des populations.

2.3. Domination et aliénation dans *Le Lièvre d'Amérique*

À la différence d'Alain Damasio qui, à travers son roman, fait la part belle au thème politique, Mireille Gagné offre à ses lecteurs *Le Lièvre d'Amérique* qualifié dans la quatrième de couverture de fable néolibérale mais dont la dimension politique est implicitement considérée : « Ce roman, une fable animalière néolibérale, s'adresse à celles et ceux qui se sont égarés[357]. ». En effet, ce premier roman de Mireille Gagné nous offre une lecture des rapports de pouvoir qui, loin de s'exprimer à travers des entités explicitement politiques met en jeu les comportements et discours d'un personnage principal qui subit les affres d'une réalité professionnelle comprise dans un environnement aliénant. Le récit se déroule principalement à travers des actions et des discours qui mettent en exergue, d'une part, un rapport de domination, et d'autre part une lutte visant à se libérer de l'emprise hiérarchique.

Dans l'axe narratif, Mireille Gagné a voulu distinguer l'état physique et psychologique en deux temps, un temps préopératoire qui, dans le texte est exprimé sans la moindre ponctuation et un temps postopératoire respectueux, dans la forme, de la syntaxe :

> Diane ne la supporte pas cette nouvelle employée au boulot qui vient d'être engagée et qui travaille jour et nuit elle ne peut pas l'évacuer de son esprit elle ne comprend pas comment ni pourquoi cette femme y arrive mieux qu'elle termine au moins deux dossiers de plus par jour rapporte plus d'argent de contrats à la compagnie son patron est tout le temps dans son bureau[358].

[357] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit*., (cf. quatrième de couverture).

[358] *Ibid*., p. 39.

À un niveau postopératoire, c'est la transhumanisation de Diane qui est mise en avant. Elle est effectivement changée, elle le ressent dans tout son être et particulièrement par cette énergie nouvelle, cette puissance qu'elle dégage, à peine les signes de traumatisme postopératoires atténués. Les effets de ce grand changement se font sentir immédiatement dans son milieu professionnel. Elle fait preuve d'une grande performance, son rendement est supérieur et sur les plans physique et nerveux, elle ne ressent plus la fatigue qui l'affectait avant. Ainsi transformée, elle est de même immédiatement remarquée par ses collègues et son directeur qui l'entoure tout de suite de ses assiduités, profitant de son statut de supérieur hiérarchique : « dès que les finalités deviennent importantes, une incitation à détruire [la] symétrie apparaî*t*[359]. » Elle devient vite une proie dans un rapport de prédation où, de fait, le harcèlement sexuel est constitué en condition de promotion professionnelle :

> Elle lève ses yeux vers son patron et observe son visage. Ses yeux aux aguets. Son nez légèrement plissé. On dirait qu'il la hume. Puis, sans avertir, il s'approche d'elle et effleure son épaule avec sa hanche. Diane se lève de sa chaise et recule d'un pas. Son patron s'esclaffe : - Sois pas farouche, Diane, voyons ! Allez, viens, je t'invite à souper. T'as assez travaillé[360].

Ici, le lecteur peut aisément percevoir le message politique implicite quant à la nature d'un rapport de hiérarchie que nous pouvons traduire par une relation dominant-dominé inévitable, donc totale, notamment dans un environnement dit néolibéral.

Dans un tel contexte, il n'est pas difficile d'interpréter psychologiquement la réaction première de Diane face à l'attitude de son patron qui tente d'affirmer son emprise sur sa personne. Diane se résigne d'abord devant le pouvoir informel qui est exercé à son endroit jusqu'à atteindre son intégrité physique et morale. Ceci est exprimé dans les faits et gestes du directeur ainsi que dans un discours animalisant et particulièrement injonctif. Certes, Diane manifeste sa désapprobation par un mouvement de recul mais ce n'est qu'une réaction physique. Elle sait que c'est par la soumission qu'elle peut assurer le déroulement normal de sa carrière et espérer une promotion que ses compétences et ses performances dans le travail ne garantissent pas : « En sortant du taxi, il lui tape une fesse

[359] Bühlmann, Christian, « Le concept d'asymétrie : une plus-value pour comprendre les conflits modernes ? », *Stratégique*, vol. 2-3, no 100-101, 2012, p. 229-268.

[360] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique, op. cit*., p. 63.

en badinant. Diane voudrait tellement se défiler, mais l'idée d'une promotion est si forte qu'elle se convainc de rester[361]. »

Toutefois, à travers cette scène, le lecteur comprend vite le dilemme auquel elle fait tout de suite face. Il y a, en cette occurrence, deux attitudes significatives : la résistance et l'acquiescement. La tentation de Diane se situe dans la perspective d'un profit qu'elle tirerait d'un consentement à un comportement somme toute dégradant mais nécessaire. De manière générale, cette scène révèle, de la façon la plus réaliste, l'effet déstabilisant des relations de pouvoir que peuvent avoir les dirigeants sur leurs subordonnés. Sitôt débarrassée de ses faiblesses et complexes d'avant, Diane se retrouve devant une situation d'aliénation du fait même de l'énergie nouvelle qu'elle dégage et qui engendre fatalement l'intérêt qui s'opère autour d'elle. Au gré de la narration, le lecteur assiste au jeu complexe des pouvoirs formel et informel qui peuvent susciter une dynamique où la manipulation, l'abus et la domination deviennent les règles dans des relations où il est impossible de distinguer ce qui relève de la vie privée et ce qui concerne la vie professionnelle. Dans une interprétation politique, cette scène peut rappeler les failles que cache tout système bâti sur une forte dépendance d'une partie d'une collectivité par rapport à une autre. Chez notre personnage, c'est l'ambition de faire bonne carrière qui justifie son attitude et tend à annuler le sentiment de rejet éprouvé devant le comportement prédateur de son chef. Cependant, cette emprise que le supérieur tente de réaliser trouve vite ses limites. Dans les passages qui suivent, le lecteur réalise que le comportement du directeur participe volontairement de la volonté de soumettre Diane, aussi bien physiquement que moralement. C'est à ce niveau du récit que le lecteur réalise l'importance du fait que le personnage de Diane, à travers sa transformation, a développé une forme d'animalité. Elle-même n'en a pas tout à fait conscience quoique se doutant combien cela provoque une attirance quasi instinctive des hommes à son endroit et explique l'attitude prédatrice du patron. Un besoin de rupture se manifeste, alimenté par l'évolution de Diane vers une espèce différente. Cette attitude du directeur va jusqu'à transformer un dîner en scène, où toutes les convenances sont rompues et où l'employée-invitée est amenée à accepter le menu qu'on lui dicte et à le consommer : « Est-ce que ça va ? T'aimes pas la chair tendre[362] ? »

[361] *Ibid.*, p. 64.

[362] *Ibid.*, p. 65.

Diane, contrainte de consommer un steak saignant, commandé sans son avis, est ainsi poussée dans ses derniers retranchements et fait, finalement, le choix de résister.

Nous pouvons noter, ici, que la résistance de Diane se développe suivant un processus de gradation où il est loisible de situer trois étapes dans la réponse du personnage principal après son dépassement du dilemme de départ : la rupture, la fuite et l'affirmation identitaire.

La rupture : Diane fait le choix de se soustraire aux assiduités de son patron et de s'extraire de l'espace où il l'avait entraînée. Elle se retranche dans son appartement et ne répond pas aux appels et messages intempestifs de cet homme : « Elle ne répond pas. Un texto apparait : Reviens tout de suite au restaurant. Je t'attends. La soirée n'est pas terminée… Silence radio[363]. » Elle retourne une dernière fois sur son lieu de travail mais se sait incapable de la moindre activité. Elle est affligée et s'exprime par des cris plaintifs : « Des plaintes qui rappellent un animal dont la patte est prise au piège[364]. » Elle est finalement reconduite hors des bureaux et se retrouve seule. Ayant comme perdu ses repères habituels.

La fuite : Ayant perdu ses repères habituels, Diane aspire à rejoindre un espace naturel qui puisse la soustraire de la société humaine. Dans un premier élan, elle opte, instinctivement pour la forêt laurentienne du Biodôme, un havre au cœur de l'espace urbain mais est très vite repérée par la sécurité : « On vous laisse une chance cette fois-ci. Mais qu'on ne vous reprenne pas ici ! Le responsable de la sécurité claque la porte. Diane se retrouve de nouveau seule. Le soleil n'est pas encore levé. Pourtant, maintenant, Diane sait précisément dans quelle direction aller[365]. » Enfin décidée, Diane prend la direction de l'île où se trouve la forêt encore vierge de son enfance.

L'affirmation identitaire : En rejetant le monde dans lequel elle a toujours évolué, Diane vit également une remise en cause de son ancienne identité : « Elle se demande comment elle a pu ne pas s'en apercevoir avant. Il n'y a aucune trace d'elle ici[366]. » Ainsi, en rejoignant la forêt, en s'y intégrant naturellement, elle embrasse un nouvel être-au-monde : « Arrivée à l'orée de la forêt, je me penche pour entrer […] On dirait que mes

[363] *Ibid.*, p. 66.

[364] *Ibid.*, p. 84.

[365] *Ibid.*, p. 88.

[366] *Ibid.*, p. 99.

parents ont construit ici une chambre[367]. » Cette aspiration à changer fondamentalement, à se transformer est d'autant plus forte qu'elle tire son origine de la mémoire qu'elle garde des circonstances qui ont marqué la disparition, en pleine forêt, d'Eugène, son ami d'enfance : « Je. Moi. À ton nom, j'ai figé. J'ai senti mon corps revenir dans le paysage[368]. » Cette courte phrase exprime ainsi une prise de conscience par Diane de sa propre singularité, au niveau de son identité même (Je. Moi.). Elle n'est plus 'subordonnée' à rien, soumise à personne. Elle se trouve libérée de toute relation de pouvoir, de toute asymétrie ; en considérant que « *tout conflit est basé sur un déséquilibre* »[369]. En sus, l'évocation du nom d'Eugène ajoute à cette dimension libératrice, un sens affectif. Globalement, Diane éprouve, entier, un sentiment de reconnexion avec son nouvel environnement. Elle achève sa transhumanisation en se dénudant, en dévoilant à l'air libre son nouvel aspect. En s'intégrant entièrement dans cette nature qu'est la forêt, elle vit une renaissance : « Sauvage, je secoue mes cheveux. Mes poils se dressent. Pendant un instant, je me sens entière ; j'appartiens à l'île, en phase avec ses marées, plus aucune fente, délivrée de toute attache possible. Une renaissance[370]. » Elle semble sereine et la solitude où elle se trouve ne dure pas. Un lièvre d'Amérique qui semble la reconnaitre vient à sa rencontre. Elle se sent traversée par un courant électrique, une puissance inouïe et s'en va, libre, avec lui.

2.4. Transhumanisation et résistance féconde

Le terme 'transhumaniser' aurait été utilisé pour la première fois, en 1949, par le philosophe et théoricien de l'évolution (évolutionnisme) Teilhard de Chardin : « Liberté : c'est-à-dire la chance offerte à chaque homme (en levant les obstacles et en mettant à sa disposition les moyens appropriés) de se "transhumaniser" en développant au maximum ses potentialités[371]. » Notons, à ce propos, que l'auteur met en relation étroite l'idée de transhumanisation avec celle de la recherche de liberté et de potentialités nouvelles.

[367] *Ibid*., p. 106.

[368] *Ibid*., p. 103.

[369] Bühlmann, « Le concept d'asymétrie : une plus-value pour comprendre les conflits modernes ? », *art. cit*., p. 229-268.

[370] Gagné, *Le Lièvre d'Amérique*, *op. cit*., p. 108.

[371] Cité dans : Olivier Dard, Alexandre Moatti, « Aux origines du mot 'transhumanisme' », *Futuribles*, n° 413, 2016.

Précisons également que chez Teilhard de Chardin, cette forme verbale n'est pas à confondre avec ce que les courants transhumanistes lui accordent aujourd'hui comme sens. Aussi, « faut-il attendre la publication des essais transhumanistes et surtout d'une littérature d'idées vivement engagée contre les transhumanismes pour que la transhumanisation soit réduite l'idée d'une mécanisation du corps humain par la technologie[372]. »

Ce passage dans *Les Furtifs* revient sur cet aspect :

> Avant Tishka et l'hybridation qu'elle potentialise, le dépassement de nos limites ne s'imaginait que sous une forme technologique et "augmentée". Elle était l'empire du transhumanisme auquel les très-humanistes ne pouvaient répondre qu'à la force des philosophies et des spiritualités fines. Aujourd'hui, une alternative est née. Elle n'est pas technologique : elle est organique[373].

Cela dit, dans une optique littéraire, Transhumaniser et transhumanisation seront envisagés, ici, dans le sens de processus de transformation d'un individu humain en posthumain, nonobstant la voie évolutive considérée.

Il faut ajouter que l'emploi de 'transhumanisation' reflète le sens particulier qui renvoie à l'idée précise d'un dépassement de l'espèce humaine et l'émancipation d'une condition antérieure sans que cela comprenne, par les degrés de cette conséquence, l'exceptionnalisme de l'élection divine, du monstre ou du super héros. Comme dans la pensée transhumaniste, la vision du posthumain dans notre corpus littéraire se veut foncièrement horizontale. De même, considérant que la figure du posthumain n'est pas de caractère exceptionnel, nous parlerons, à juste titre, de 'transhumanisation' plutôt que de 'métamorphose' pour préciser la nature des transformations, respectivement, de Diane de Tishka et les décrire. D'autre part, nous mettrons en lumière le fait que la résistance aboutie et féconde de nos deux personnages participe des effets spécifiques de cette transhumanisation.

Qu'il s'agisse de *Les Furtifs* avec Tishka ou du *Le Lièvre d'Amérique* avec Diane, le recours à la transhumanisation est dicté par une même cause : un environnement oppressif. Cette cause est, en effet, commune lorsque le lecteur découvre ses manifestations et ses différentes expressions. Il s'agit de régimes politiques et économiques ultralibéraux, bâtis sur les principes de performance et de compétition et

[372] Alloun, « Gnoséologie de la résistance dans le récit du posthumain », *op. cit.*, p. 60.

[373] Damasio, *Les furtifs, op. cit.*, p. 813.

révélant des sociétés inégalitaires marquées par des politiques de contrôle et de surveillance extrêmes.

Autres points communs non négligeables : la transhumanisation qui s'opère dans les deux cas n'élimine pas le phénomène d'oppression – qui en est le moteur –, dans sa réalité sociale mais sa source chez les deux personnages. En outre, elle se réalise de manière pacifique.

Dans *Les Furtifs*, plus que les rebelles qui ont fait de l'île de Porquerolles leur base, c'est le phénomène de transhumanisation observé chez les enfants qui préoccupe principalement les autorités et les amène à agir et réagir par des moyens très violents : « [On] franchissait un cap de vertige et de terreur. Juste insinuer ça : « Un enfant peut muter furtif" pousserait n'importe quel gouvernement à leur extermination radicale[374]. »

Pour leur part, les rebelles s'efforcent de protéger les furtifs qu'ils considèrent comme une incarnation prometteuse d'un avenir débarrassé du joug des concepteurs. Toni Tout-fou, activiste rebelle et personnage important du roman, partage ses inquiétudes avec Lorca Varèse :

> Ça me fait ultrapeur. Car si on ouvre la trappe à merde et que les gens sont mis au jus, qu'ils apprennent que les fifs vivent là, parmi nous, vous croyez qu'il va se passer quoi ? Qu'ils vont leur tendre les bras, oh les jolis doudous ? Rêvez. Ce sera la panique direct ! L'appel à l'extermination, mode cafard. Kill them all ! Et on aura tout perdu[375].

L'attitude éradicatrice des dirigeants vis-à-vis de l'apparition du posthumain et de la menace qu'il constitue, potentiellement, se concrétise avec l'élection de Gorner : « Gorner est résident. Et son programme d'extermination a commencé hier[376]. » Ainsi, tout au long du roman, le lecteur est mis devant le contraste qui apparait, d'une part dans les tentatives vaines de résistance des administrés et d'autre part, dans la mise place par les concepteurs de toutes sortes de dispositifs avancés, destinés à saisir la réalité et la nature particulière des furtifs afin de les neutraliser (création d'une brigade spécialisée et inventions de nouvelles technologies). Il est évident qu'aux yeux des concepteurs, la simple existence des furtifs, en tant qu'issue posthumaine, passe pour une menace sérieuse à leur système de pouvoir – menace autrement plus grave que la rébellion

[374] *Ibid*., p. 209.

[375] *Ibid*., p. 515.

[376] *Ibid*., p. 841.

multiforme menée dans les milieux populaires. À ce niveau de l'intrigue, le lecteur serait en droit de s'interroger sur les raisons de la grande inquiétude que suscite, chez les concepteurs, le phénomène d'apparition des furtifs qui, en tout état de cause se fait, naturellement, dans la discrétion et ne semble pas causer une nuisance directe à l'ordre établi. De la même manière, le lecteur a la latitude d'un positionnement, considérant les différents points de vue qui vont du constat de la présence pacifique des furtifs aux conséquences que cela entraîne – dont le plan envisagé d'extermination.

Dans *Le Lièvre d'Amérique*, c'est dépassant les séquences qui décrivent l'inadaptation de Diane à son environnement dans le moment préopératoire et à partir de la transformation de Diane que se révèle, précisément, une relation dominant-dominé problématique et l'expression d'une prédation combinée à une volonté de contrôle et de dépersonnalisation.

Dans les deux romans, le gain de force et le dépassement des handicaps qui s'opèrent chez les protagonistes par la transhumanisation, en fait des victimes potentielles aux yeux des décideurs.

À travers Tishka et Diane, nous avons l'illustration d'un posthumain libéré d'une condition sociale principale, celle de la dépendance vis-à-vis du système d'Etat. Ainsi, il se retrouve en dehors des rapports de pouvoir tout en demeurant présent dans l'espace où s'exerce ce pouvoir. Fondamentalement, on aurait donc une réalité posthumaine qui établit une symétrie dans une relation de pouvoir systémique construite dans une logique asymétrique parce que fortement hiérarchisée. L'établissement d'un tel équilibre individu-autorité ou encore groupe-autorité se fait donc au détriment des Pouvoirs en place, en faisant perdre à ces derniers la capacité de contrôle et le pouvoir de coercition.

D'un point de vue narratologique, la transhumanisation de Diane et de Tishka représente l'expression de l'élément quête et constitue la base de l'élément perturbateur dans les deux récits. Le posthumain est, ici, dans une large mesure, objet et sujet du schéma actantiel – dans *Les Furtifs*, c'est Lorca plutôt que Tishka qui apparait en tant que personnage principal.

2.5. Fonction gnoséologique et intensité émotionnelle

Le lecteur s'informe d'abord sur lui-même en vivant, par l'émotion, des expériences qui ne sont pas à sa portée en dehors de ce que la fiction lui offre, rappelle Vincent Jouve. Dans le même sens, par les effets de l'émotion que permet la littérature, le roman délivre un savoir impossible à acquérir au moyen de la science.

« Elles permettent d'accéder à des formes de savoir qui ne sont pas transmissibles conceptuellement[377]. » Vincent Jouve s'appuie sur trois facteurs constitutifs de la latitude qu'a l'écrivain d'intensifier la part d'émotion dans ses fictions : la proximité, l'improbabilité et la gradualité. Dans cette optique, le personnage se trouve au centre de la dimension émotionnelle : « Imaginons un cambrioleur en fuite prenant un otage. La scène suscitera de l'émotion chez la plupart des gens (par empathie pour la victime). Mais l'émotion sera encore plus forte si l'otage est un enfant[378]. » En ce qui nous concerne, précisons que Mireille Gagné et Alain Damasio recourent à la figure de la jeune fille, laquelle suggère, à priori déjà, une adhésion émotive du lecteur et constitue, à n'en pas douter, un levier d'intensification du message fictionnel. Du point de vue de la proximité, précisons en premier lieu que Diane et Tishka, avant leur transhumanisation, apparaissent comme deux filles ordinaires, évoluant dans un cadre familial tout aussi ordinaire : Tishka est la fille unique de Lorca et Sahar. Cela peut être le cas de Diane (sa famille n'est pas évoquée dans le détail). La seule attache importante citée est incarnée par Eugène, son ami d'enfance et les anecdotes liées à sa personne.

Dans cette perspective, précisons également que la disparition puis la transhumanisation de la petite Tishka – chassée comme un vulgaire gibier par le gouvernement – alors qu'il ne s'agit que d'une enfant vivant chez ses parents, relève d'une forte improbabilité. Cette improbabilité est présente aussi dans le cas de Diane, mais uniquement dans une dimension morale, la prédation soudaine qu'elle subit n'étant pas, dans la réalité, un phénomène extraordinaire. Si exception il y a, elle s'explique plutôt par les effets de la transformation remarquable et remarquée du personnage. Diane, qui

[377] Jouve, Vincent, « Les émotions de la fiction ». Godeau, Florence, et Sylvie Humbert-Mougin (dir). *Vivre comme on lit : Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 301-314. Web. <http://books.openedition.org/pufr/9912>.

[378] Jouve, « Les émotions de la fiction », *art. cit*., p. 301-314.

n'était qu'une employée appelée à agir dans son cadre professionnel, devient, du jour au lendemain, une proie cyniquement chassée et humiliée.

Ainsi, nous devons évoquer le point important du seuil de l'intolérable et « l'effet de mur » tel qu'il apparaît dans les deux fictions, à travers la gradation de l'acharnement des hommes de pouvoir contre les posthumains. La question du soulèvement général des populations dans est ainsi posée dans *Les Furtifs* : « À quoi tient une révolution ? […] L'effet de seuil ? L'accumulation sous-marine de particules de colère, en suspension, qui s'agrègent en magma, in fine, au plus propice des moments[379] ? »

Tel que nous l'avons observé, c'est aussi par une réaction graduée que Diane s'oppose et rejette l'emprise de son directeur, ce qui, en vérité, procède d'une prise de conscience de sa propre transhumanisation.

Dans une perspective politique, le statut posthumain suggère l'empathie du lecteur pour peu que l'on considère qu'il est livré dans la figure et la voix d'une jeune fille. Dans le corpus, il est évident que la gnoséologie de la résistance est endiguée par le fait qu'il s'agit dans les occurrences de deux êtres ne pouvant être perçus que comme sensibles, fragiles et naturellement bons. Il s'agit-là d'une intensification notable de l'émotion fictionnelle : Mireille Gagné et Alain Damasio plongeant le lecteur dans l'aliénation et la résistance et lui en faisant vivre la dynamique. De plus, le lecteur « bénéficie de ce qui manque à la transmission purement intellectuelle : l'accès aux processus d'engendrement[380]. »

Ainsi, *Le Lièvre d'Amérique* et *Les Furtifs* installent émotionnellement le lecteur dans les limites des défis et échecs des voies connues de la résistance, qu'elle soit violente ou pacifique et lui offrent une perspective politique inédite dans sa lecture de ce que peut être le posthumain.

[379] Damasio, *Les furtifs*, *op. cit.* p. 872.

[380] Jouve, « Les émotions de la fiction », *art. cit.*, p. 301-314.

Chapitre 3. Enseignement et influence : le cas d'*Ejen Ali* à Cyberjaya (enquête de terrain – chapitre pratique)

1. Ejen Ali

2. Cyberjaya

3. Enquête de terrain : démarche et échantillon

3.1. Phase observationnelle

3.2. Phase d'investigation

4. Résultats et commentaires

4.1. Axe : Cyberjaya dans la réalité

4.2. Axe : Cyberjaya dans la fiction

5. Synthèse de l'enquête

Dans la perspective d'élargir l'espace culturel et le champ de réflexion de notre étude qui s'est limitée jusque-là au monde occidental, nous avons entrepris d'intégrer, dans notre corpus, une œuvre de fiction malaisienne partageant, avec les textes étudiés, des motifs transhumanistes et du posthumain. Il ne s'agira pas de présenter ici une étude textuelle – l'œuvre en question étant audiovisuelle et cinématographique – mais de revenir sur la démarche et les conclusions d'une enquête de terrain que nous avons menée à Cyberjaya, en Malaisie. L'objectif de notre enquête était d'examiner la perception du posthumain dans l'imaginaire collectif des habitants de Cyberjaya tout en évaluant l'influence de la fiction du posthumain sur l'image de l'homme augmenté et de la ville intelligente. En plus de mettre en scène un personnage augmenté par un dispositif d'interface cerveau-machine – faisant écho aux projets transhumanistes –, l'œuvre qui nous intéresse dans le cadre de cette enquête a pour décor la ville de Cyberjaya, qui est par conséquent présente dans la réalité et dans la fiction étudiée. Symbole du progrès technoscientifique malaisien, la ville de Cyberjaya est tributaire d'un imaginaire futuriste largement partagé au sein de la société malaisienne.

1. Ejen Ali

Ejen Ali (Agent Ali) est une série d'animation que l'on peut considérer comme singulière dans le paysage culturel malaisien, tant du point de vue du succès et de la popularité inégalée dans son genre que du point de vue de l'esthétique, témoignant d'une fusion sophistiquée entre modernité technoscientifique et tradition narrative. La série cumule les records d'audience dans les chaines malaisiennes et au-delà. Publié sur YouTube en 2019, le premier épisode de la série a dépassé les 56 millions de visionnages[381]. À titre comparatif, le premier épisode de l'international *Pokémon* en est à 19 millions[382]. Réalisée par l'animateur kaélois Usamah Zaid Yasin avec les studios de WAU Animation, *Ejen Ali* met en scène les aventures de Ali, un jeune garçon de douze

[381] « UK : Enter Pikachu ! | Pokémon Journeys : The Series Épisode 1 », YouTube, The Official Pokémon YouTube Channel, 2020 : https://youtu.be/uKEnSOCmD3A?feature=shared consulté le 05/05/2022.

[382] « Ejen Ali Episod 1 – Misi : IRIS », YouTube, Ejen Ali, 2019 : https://youtu.be/Qt8kfgolt8Q?feature=shared consulté le 05/05/2022.

ans, qui se retrouve accidentellement propulsé au rang d'agent spécial et investi de nouvelles facultés.

Au cœur de cette transformation se trouve l'Infinity Retinal Intelligent System (IRIS), un dispositif de pointe développé par la Meta Advance Tactical Agency (MATA), une organisation paramilitaire fictionnelle évoquant les agences d'espionnage les plus secrètes et efficientes. Le système IRIS est régulé par des signaux cérébraux. Le dispositif confère au personnage principal une habilité et une intelligence spatiale surhumaines. Les manœuvres d'Ali sont suggérées par ordinateur, rendant possibles une précision d'exécution mathématique.

Nous retrouvons ainsi, avec *Ejen Ali,* les motifs posthumains de dépassement de la condition humaine et les projets transhumanistes de l'interface cerveau-machine et de la prothèse augmentative.

L'univers de la série, installé dans la ville intelligente de Cyberjaya, constitue un autre axe central de la narration. Directement inspirée de la véritable ville de Cyberjaya, située à 25 km au sud de Kuala Lumpur et inaugurée en 2003, le cadre spatio-temporel d'Ejen Ali incarne l'idéal urbain, déjà recherchée dans la vraie ville, de l'innovation et de l'avancée technologique.

L'organisation secrète MATA, autour de laquelle gravitent les personnages principaux de la série, n'est pas sans rappeler les agences Pinkerton, remodelées toutefois en phase avec l'univers contemporain hyperconnecté. L'organisation intègre le jeune Ali. Il y retrouve son oncle Bakar qui lui servira aussi de guide. C'est la MATA qui devient le théâtre des opérations de nos protagonistes.

Combinant l'innocence de la figure de l'enfant avec les réalités intrusives d'un monde hypertechnologique, *Ejen Ali* devient, pour nous, l'objet *ad hoc* d'une réflexion critique sur les modalités de l'approbation des motifs transhumanistes au sein d'une population avertie et d'une communauté culturelle ayant largement adoptée la fiction en question. Cette œuvre, initialement envisagée sous la forme d'un long métrage, s'est rapidement développée en une série ambitieuse, qui ne se limite pas à une actualisation télévisée mais qui s'expose également au niveau cinématographique, solidifiant ainsi sa place dans l'imaginaire collectif malaisien.

2. Cyberjaya

Dans les chapitres précédents portants sur les figurations des transhumanismes dans la littérature contemporaine, une place importante est accordée au bouleversement de 'l'être-au-monde' humain et posthumain par rapport au développement de l'environnement. Plusieurs des textes qui composent notre corpus sont, par ailleurs, traversés par le motif récurrent de la ville intelligente ou de la *cybercity* : *Les furtifs* d'Alain Damasio (2019), *Risque zéro* d'Olga Lossky (2019), *Transparence* de Marc Dugain (2019), *2069* de Josselin Bordat (2020). Compte tenu de la nature même de notre problématique principale (sur les rhétoriques et les figurations transhumanistes) – nécessitant des allers-retours constants entre ce qui est traité dans les essais transhumanistes, la littérature du posthumain et ce qui apparaît (ou qui est en train d'émerger) dans la réalité –, l'adoption d'une démarche référentielle s'avère, de ce point de vue, essentielle. La nouvelle ville intelligente de Cyberjaya est, dans cette perspective, le cas d'étude approprié.

Cyberjaya (de *cyber* et *jaya*) est une nouvelle ville incarnant, dès sa conception, l'idéal futuriste de la Malaisie. Elle constitue un véritable épicentre du progrès technologique national. Située dans le district de Sepang, dans l'État de Selangor, elle accueille le Super Corridor Multimédia et aspire à devenir la 'Sillicon Valley malaisienne'. Fondée en 1997 et inaugurée en 2003 par le Premier ministre malaisien de l'époque, Mahathir Mohamad, Cyberjaya est officiellement présentée comme une ville du futur, une '*smart city*' ou une '*cybercity*'[383]. Cœur d'un parc scientifique à la fine pointe de la technologie, la nouvelle cité s'étend sur près de 29 kilomètres carrés, occupant un terrain dominé autrefois par la culture de palmiers à huile. La ville se prévaut aujourd'hui d'une infrastructure ultramoderne. Cyberview, l'entité chargée de la mise en œuvre des initiatives de développement et des programmes communautaires, jour un rôle central dans l'évolution de Cyberjaya, veillant à ce que la ville demeure à la hauteur de ses ambitions de hub technologique national voire international. En 2008, Cyberjaya a d'ailleurs été couronnée du prix de la 'Best Brand in National ICT Hub' aux

[383] Voir : Norhafezah Yusof ; Joost van Loon, « Engineering a Global City: The Case of Cyberjaya », *Space and Culture XX(X)*, vol. 1, n°19, 2012.

BrandLaureate Awards, confirmant ainsi la reconnaissance de la ville comme noyau de la révolution numérique malaisienne.

Dès ses débuts, la ville de Cyberjaya s'est distinguée par sa vocation à combiner le développement urbain avec l'innovation numérique. Dans l'optique de sa conception, Cyberjaya devient à la fois laboratoire et vitrine du futur. Cette optique se cristallise également dans la fiction puisque la ville profite d'une présence marquée dans *Ejen Ali*. La représentation de Cyberjaya, avec ses systèmes de transport ultrarapides, participe à la construction d'un imaginaire où la technologie ne se cantonne plus à sa fonction d'outil mais où elle s'impose en tant que force omniprésente et semi-autonome, définissant le cadre de vies des personnages et, par extension, celui du drame. Ainsi, Cyberjaya, autant par la réalité des projets officiels que par sa figuration dans la fiction, s'érige en espoir d'avenir pour tout le peuple malaisien.

3. Enquête de terrain : démarche et échantillon

Dans un article intitulé « Cyberjaya, Malaysia : Bridging the Cap Between User Acceptance and the 5G Technology Readiness », les chercheurs Rosmaini Tasmin, Lim Jea Yi et Suwaibah Abu Bakar examinent les facteurs qui influencent l'acceptation et la préparation des habitants de Cyberjaya face à l'introduction de la 5G – Cyberjaya est la première ville de Malaisie à en avoir profité. Cette recherche s'est basée sur le modèle du Technology Readiness Index (TRI) qui évalue l'attitude générale des personnes dans leur rapport avec les nouvelles technologies. L'article souligne qu'il existe un lien significatif entre l'approbation de la technologie 5G et l'influence sociale, perçue comme un facteur complexe, où les croyances d'un individu sur ce que les autres pensent de son usage de la 5G affectent son adoption. Notons que l'optimisme technologique, défini comme la croyance positive dans le rôle de la technologie pour améliorer notre vie quotidienne, et l'innovation, qui nous ramène à la volonté de faire partie des premiers à adopter une nouveauté technologique, sont considérés par les auteurs comme déterminants dans le degré d'influence impactant l'individu. D'autres aspects tels que les attentes de performance et l'effort requis sont également cruciaux[384].

[384] Rosmaini Tasmin, Lim Jea Yi et Suwaibah Abu Bakar, « Cyberjaya, Malaysia : Bridging the Cap Between User Acceptance and the 5G Technology Readiness », *Research in Management of Technology and Business*, vol. 4, n°1, 2023, pp. 822-834.

Dans cette perspective, il s'est agi pour nous d'amener la réflexion sur le champ de la fiction, dans la mesure où cette dernière, en agissant sur nos émotions et notre intellect, façonne notre imaginaire et, subséquemment, consolide ou, au contraire, ébranle nos positions, nos idées reçues, en l'occurrence : notre optimisme ou pessimisme face aux développements technoscientifiques et à la transformation de l'humain. Le personnage principal de la célèbre série d'*Ejen Ali* est un modèle parfait d'humain augmenté largement connu et suivi par la population malaisienne. Notre première interrogation concerne justement la manière dont le jeune Ali est perçu par les habitants de Cyberjaya qui partagent avec notre protagoniste le même espace de vie – si ce n'est évidemment la frontière du réel et de la fiction. Nous nous intéressons, ensuite, au regard que portent les habitants de Cyberjaya sur la refiguration de leur propre ville dans la fiction.

Ce travail de terrain s'est articulé sur deux phases :

Une première phase observationnelle qui nous a permis de mieux saisir, dans un premier temps, le rapport à l'environnement et l'intention de modernité qui accompagnent la construction de Cyberjaya et, dans un deuxième temps, les motifs partagés entre la ville réelle et la ville fictionnelle.

Une seconde phase d'investigation qui nous a permis, à travers un questionnaire, de recueillir des éléments de réponse quant à la perception du protagoniste principal de Ejen Ali et, par extension, de l'influence de ce dernier sur l'approbation d'un nouveau rapport au technologies intrusives et donc à la transhumanisation.

3.1. Phase observationnelle

Cette première étape a consisté en un séjour dans la ville de Cyberjaya durant lequel nous avons pu noter quelques éléments importants à souligner avant de passer aux résultats de l'investigation. Cyberjaya est une ville très moderne qui est encore en chantier. Nous employons ici l'adjectif 'moderne' dans le sens de ce qui relève des avancées les plus récentes, « qui bénéficie des progrès les plus récents[385] ». À titre d'illustration, la disponibilité précoce de la 5G à Cyberjaya est un trait de modernité. Nous ne nous contentons donc pas de définir la 'ville moderne' par sa simple opposition à l'espace rural ou par la présence de commodités collectives moyennes.

[385] Dictionnaire Le Robert, [En ligne] : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/moderne, consulté le 09/04/2022.

En traversant la ville, nous avons pu constater l'omniprésence des espaces verts qui occupent, en réalité, beaucoup plus de terrain que les espaces urbains.

Les espaces urbains constituent bien souvent des ilots urbains reliés par des routes et de modestes trottoirs qui semblent enveloppés par les forêts. Bien que l'espace dédié soit très large, les parties pavées ou bétonnées des trottoirs sont très souvent extrêmement réduites. Les trottoirs en béton ou autres matériaux cèdent leur place, dans certaines zones, à un simple parterre de gazon.



Figure 3 Trottoirs à Cyberjaya

Les espaces verts paraissent bien préservés, la vie sauvage y abonde jusqu'à investir parfois la chaussée.

La ville de Cyberjaya reflète adéquatement l'esprit éco-futuriste, respectant la vie sauvage et accordant une place privilégiée à la vie végétale au sein de la cité. Cette dimension est également présente dans la figuration de Cyberjaya dans Ejen Ali. Dans la série d'animation, Cyberjaya est beaucoup plus avancée. Nous pouvons tout de même noter une forme de fidélité des auteurs dans la figuration fictionnelle de Cyberjaya. Au-delà de la dimension éco-futuriste partagée, les similarités architecturales sont évidentes.

3.2. Phase d'investigation

Dans le cadre de notre investigation, nous avons opté pour une enquête par questionnaire. Le questionnaire se compose de deux parties. La première partie optionnelle concerne l'identification de la personne interrogée. La deuxième partie relève des questions à choix multiples, elle est répartie sur trois axes : Cyberjaya dans la réalité ; Cyberjaya dans la fiction ; Commentaire libre.

Dans la sélection de l'échantillon interrogé, ont été pris en considération trois critères :

1. La personne interrogée doit résider à Cyberjaya depuis plus de six mois de préférence.
2. La personne interrogée doit bien connaitre Ejen Ali.
3. La personne interrogée doit être lettrée et d'un niveau universitaire de préférence.

Afin d'assurer le respect de ces critères, les questionnaires ont donc été distribués, sous forme physique, à Cyberjaya. Nous avons visé un public jeune pour augmenter la probabilité de connaissance d'*Ejen Ali*. La soumission des questionnaires a, par conséquent, été entreprise au sein de deux universités de la ville : l'Université de Multimédia et l'Université de Cyberjaya.

L'échantillon retenu se compose de vingt étudiants malaisiens. N'ont été comptabilisé que les vingt étudiants répondants aux critères préalablement établis : résidence à Cyberjaya, connaissance d'*Ejen Ali*, universitaire.

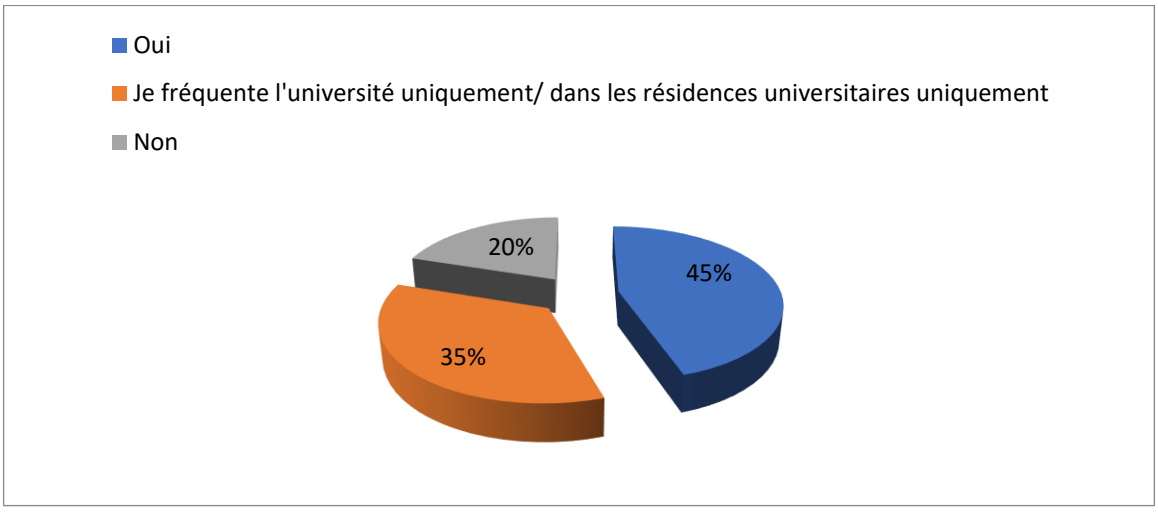
En plus des questions optionnelles sur l'identité, le genre, l'âge, l'affiliation universitaire et la spécialité étudiée, les questions soumises aux étudiants portaient sur la qualification de Cyberjaya en tant que 'ville intelligente', les exigences technologiques qu'imposent (ou non) la ville à ses habitants, la ressemblance entre la ville réelle et la ville fictionnelle, le modèle d'adaptation à la ville intelligente représenté par le personnage principal de la fiction en question, le degré d'humanité d'Ali dans *Ejen Ali*, l'appréciation d'une reproduction du modèle d'Ali avec les habitants réels de Cyberjaya, l'évaluation de l'influence qu'une fiction à l'instar d'*Ejen Ali* peut avoir sur l'approbation des nouvelles technologies au sein de la population de Cyberjaya.

4. Résultats et commentaires

Nous exposons ci-dessous les résultats obtenus à partir des questionnaires distribués aux étudiants de la ville de Cyberjaya. Les réponses et taux présentés et commentés sont organisés à partir des deux axes du questionnaire : Cyberjaya dans la réalité et Cyberjaya dans la fiction. Les étudiants interrogés avaient entre 18 et 24 ans. Dans notre échantillon, nous avons relevés quatre affiliations universitaires différentes : University of Cyberjaya (Cyberjaya), Multimedia University (Cyberjaya), Management and Science University (Shah Alam), University of Malaya (Kuala Lumpur). Les étudiants étaient également inscrits dans spécialités différentes : médecine, management, informatique, technologie, multimédia et business.

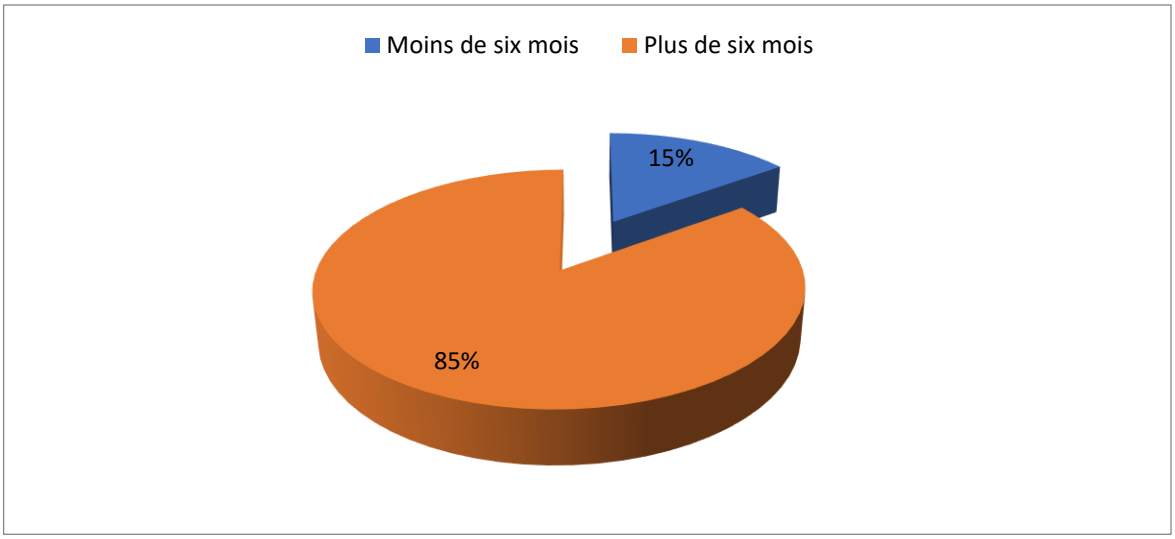
4.1. Axe : Cyberjaya dans la réalité

1. Résidez-vous à Cyberjaya ?



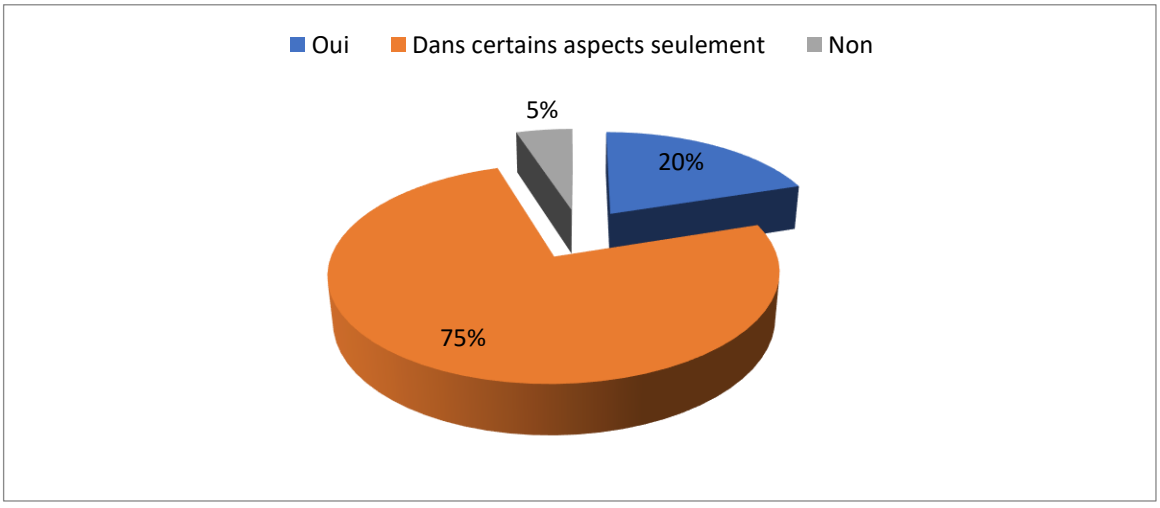
La majorité (80%) des étudiants interrogés vivent de manière permanente ou résident dans le cadre de leurs études à Cyberjaya. Cette question permet d'évaluer le degré de familiarisation de l'échantillon avec la ville de Cyberjaya. La majorité des étudiants sont aussi, dans notre cas, des résidents de la ville. Ils sont donc majoritairement familiarisés avec cet espace qu'ils expérimentent au quotidien et qui représente pour eux un lieu de vie. Leur connaissance du sujet abordé renforce, bien évidemment, la pertinence de l'enquête de réponses recueillies.

2. Combien de temps résidez-vous à Cyberjaya durant l'année ?



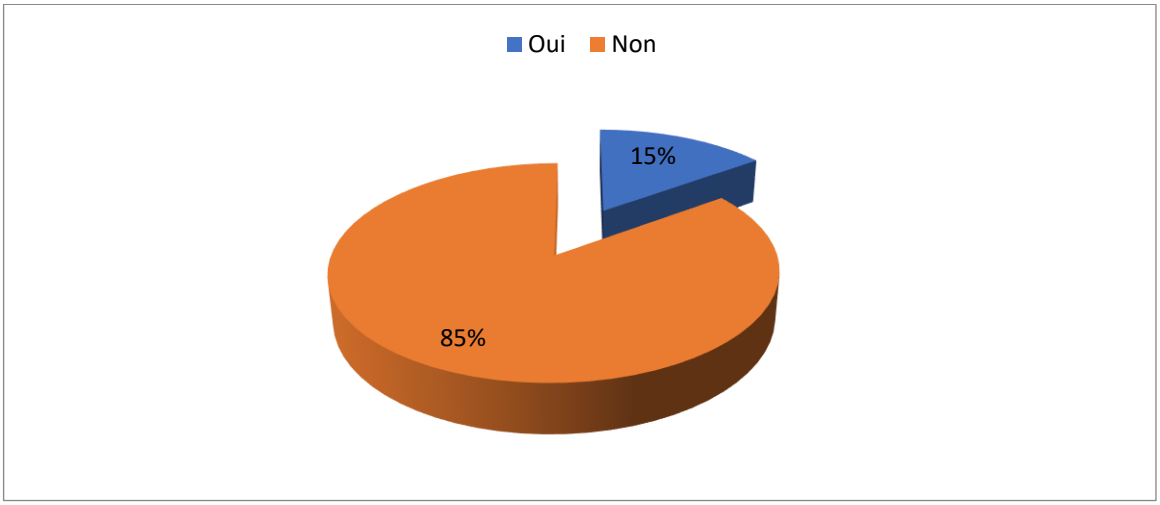
La majorité (85%) des étudiants interrogés passent plus de six mois par an à Cyberjaya. Cela signifie que l'échantillon est caractérisé par une longue expérience de la ville. Cyberjaya représente, pour la majorité de notre échantillon, le lieu de résidence principal du point de vue strictement temporel. En s'appuyant sur les résultats des deux premières questions, il est possible d'affirmer que la majorité des étudiants interrogés ont un haut degré de familiarisation avec la ville de Cyberjaya.

3. Pensez-vous que l'idée de « smart city/ville intelligente » correspond à ce qu'est Cyberjaya dans la réalité ?



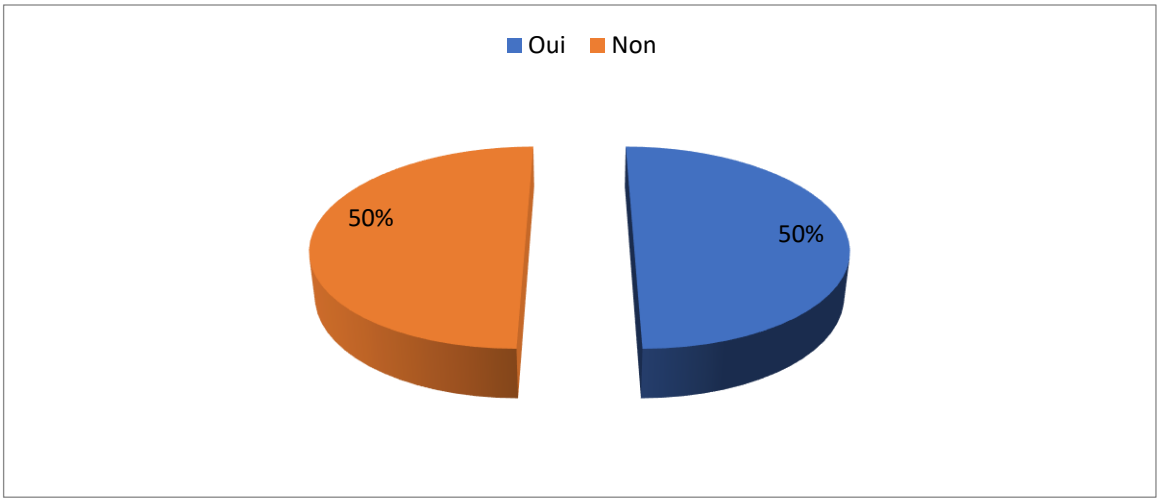
La majorité (95%) des étudiants considèrent que Cyberjaya mérite d'être qualifiée de ville intelligente, au moins dans certains aspects.

4. Pensez-vous qu'il soit possible de vivre de manière ordinaire (accès au transport, aux services de santé, à l'alimentation, aux informations etc.) à Cyberjaya sans avoir accès à internet ?



La majorité (85%) des étudiants interrogés affirment qu'il est nécessaire de disposer d'un accès à internet pour vivre sans difficultés particulières à Cyberjaya. Cela entre en résonnance avec l'idée de ville intelligente, relative à un environnement différent de ce qui est entendu usuellement par le nom de ville – ville traditionnelle et moderne. Résider dans la ville de Cyberjaya nécessite, en ce sens, une extension technologique de l'humain dans son rapport à l'environnement citadin. L'humain, restreint à sa condition naturelle primaire, serait, par conséquent, inadapté à cet espace.

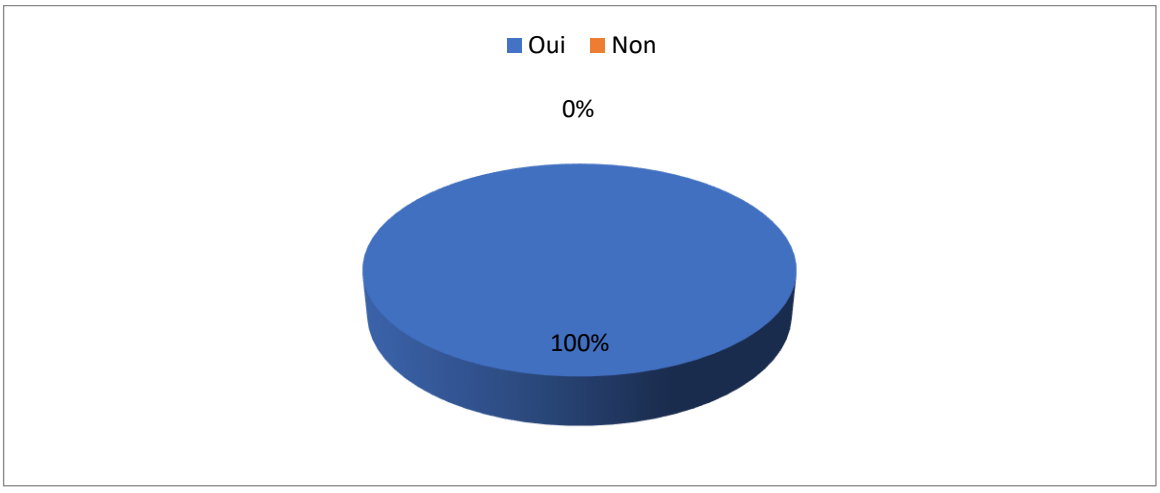
5. Pensez-vous qu'il soit possible de vivre de manière ordinaire à Cyberjaya sans accès à la connexion 5G ?



La moitié des étudiants interrogés considèrent que l'accès à la connexion 5G est nécessaire à pour vivre de manière ordinaire à Cyberjaya. Cette question vise à déterminer l'importance du degré de performance de la technologie dans le niveau d'adaptation de la population à l'environnement intelligent de Cyberjaya. Le cas de la connexion 5G montre que le niveau de performance de la connexion internet des individus entre moyennement en compte dans la facilitation du quotidien et du rapport entretenu avec l'environnement citadin de Cyberjaya.

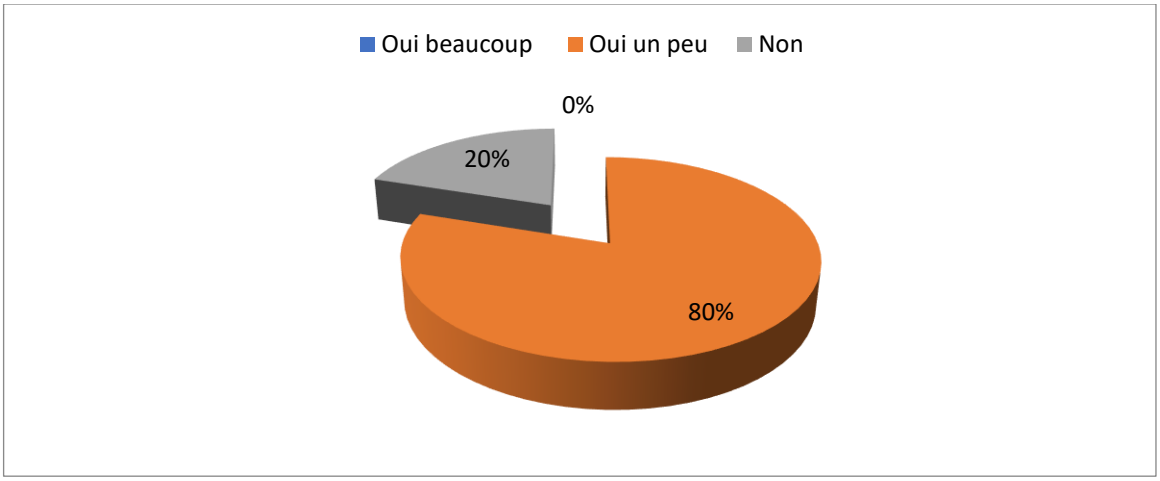
4.2. Axe : Cyberjaya dans la fiction

6. Connaissez-vous la série d'animation *Ejen Ali* ?



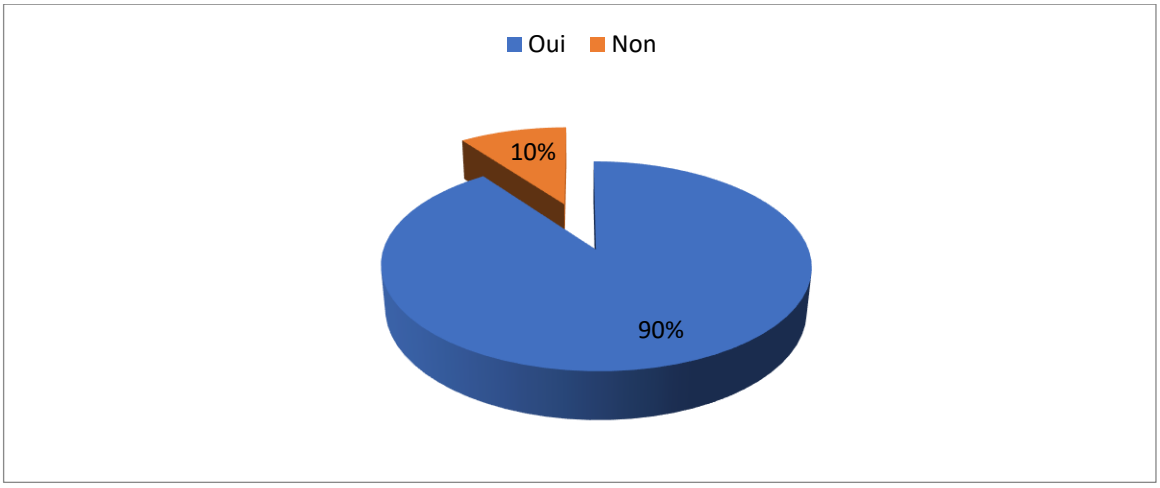
Tous les étudiants interrogés (100%) déclarent connaitre *Ejen Ali*. Ce préalable est nécessaire à la préservation de la logique et de la pertinence des questions et des réponses qui suivent.

7. Trouvez-vous que la ville de Cyberjaya dans *Ejen Ali* ressemble à la ville de Cyberjaya dans la réalité ?



La majorité (80%) des étudiants interrogés considèrent qu'il existe une légère ressemblance entre la ville de Cyberjaya dans *Ejen Ali* et la ville réelle. Cette question permet de déterminer le degré de latitude comparative qu'il est possible d'intégrer dans notre réflexion sur la ville de Cyberjaya entre la fiction et la réalité. Ce taux de réponse indique l'existence effective de points communs entre les deux versions de Cyberjaya.

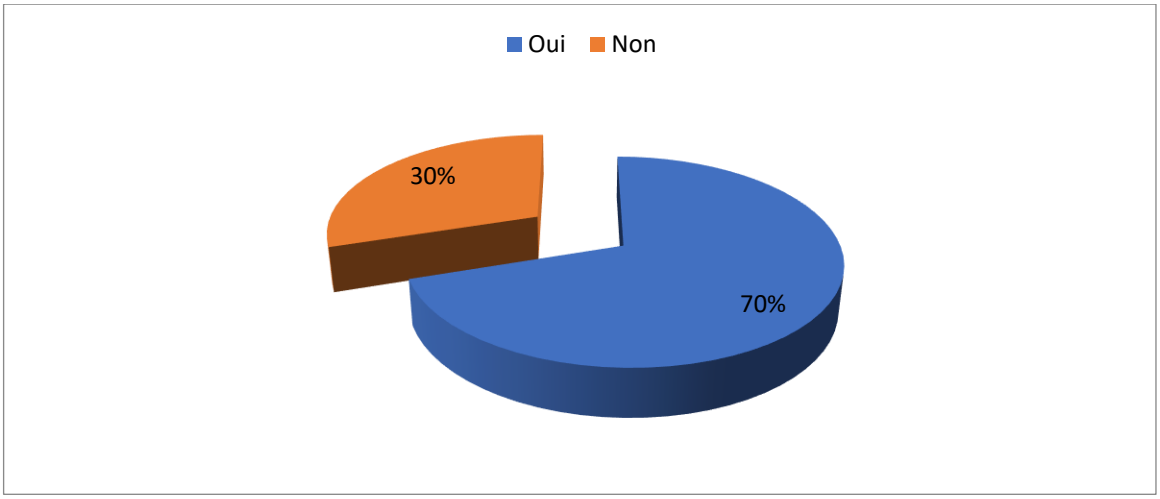
8. À votre avis, le personnage d'Ali est-il un modèle d'adaptation à la ville intelligente ?



La majorité (90%) des étudiants interrogés considèrent que le personnage d'Ali représente un modèle d'adaptation à la ville intelligente. Ce taux très élevé des réponses

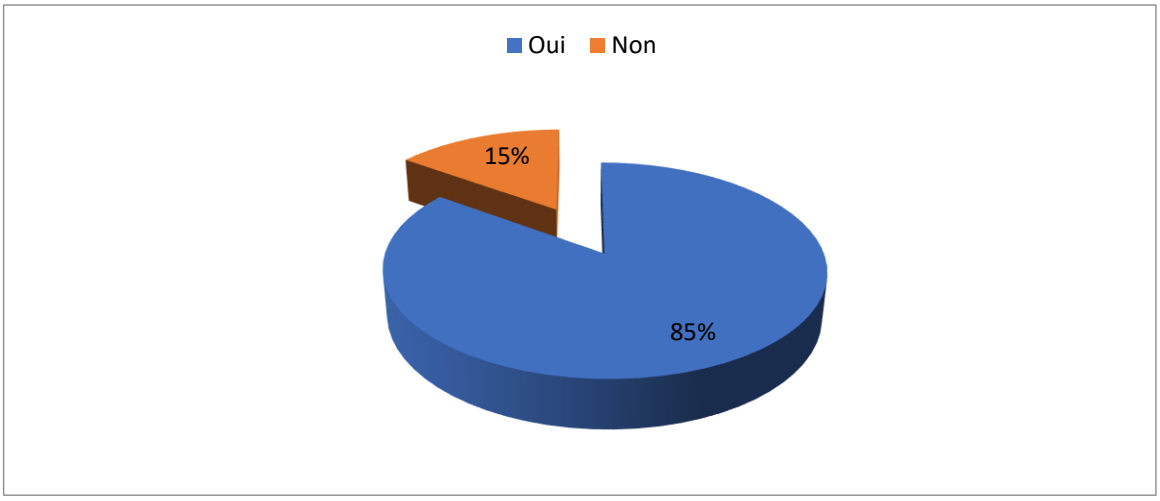
affirmatives nous informe sur la perception positive de la majorité des étudiants interrogés.

9. Le personnage d'Ali, équipé des multiples technologies qui optimisent son expérience de Cyberjaya, échappe-t-il de votre conception de l'être humain ?



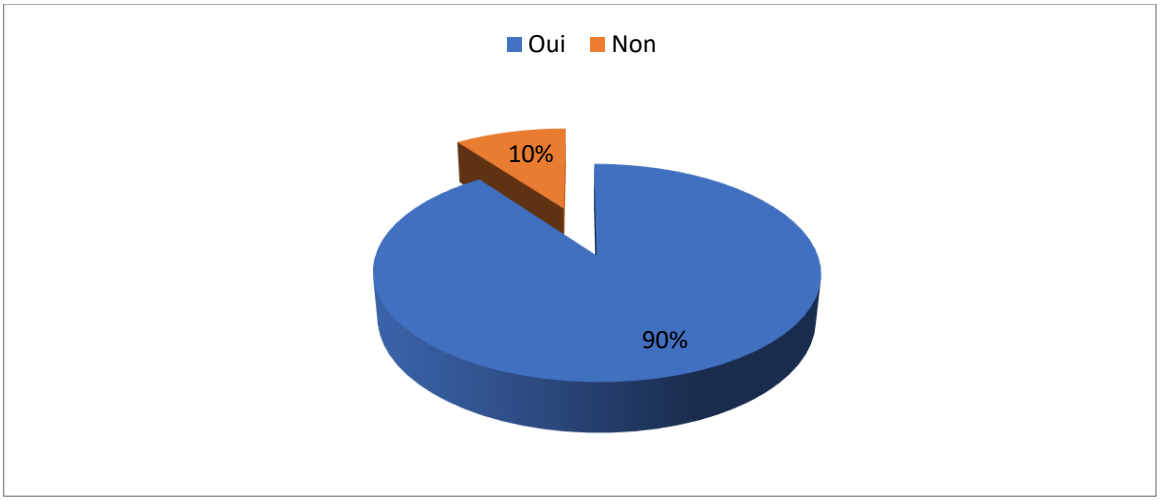
70% des étudiants interrogés considèrent que le personnage d'Ali ne correspond à ce qu'est l'humain. Toujours dans le sens de notre évaluation de la perception des étudiants interrogés quant à ce que représente le personnage principal d'Ejen Ali, ce taux de réponse indique que l'augmentation technologique dont profite Ali et qui lui permet d'optimiser son évolution dans la ville fictionnelle de Cyberjaya a également pour conséquence de le sortir de la conception majoritaire de l'être humain.

10. Seriez-vous favorable à l'idée d'équiper les habitants de Cyberjaya de technologies similaires à celles d'Ali ?



La majorité (85%) des étudiants interrogés déclarent être favorables à l'intégration, dans la population de Cyberjaya, d'équipements technologiques individuels similaires à ceux dont profite le personnage principal d'*Ejen Ali* dans le but d'améliorer l'expérience citadine des habitants de la ville en question. Par le recoupement des taux de réponses obtenus à travers les questions 8, 9 et 10, il est possible de noter qu'en dépit du caractère perçu précédemment comme non-humain ou posthumain d'Ali, les étudiants interrogés demeurent majoritairement favorables à l'application d'augmentations technologiques similaires sur les habitants de Cyberjaya dans la réalité.

11. Pensez-vous que les fictions (comme Ejen Ali par exemple) contribuent à favoriser l'acceptation des nouvelles technologies en Malaisie ou à Cyberjaya plus précisément ?



La majorité (90%) des étudiants interrogés considèrent que les fictions comme Ejen Ali influencent l'opinion des personnes quant aux nouvelles technologies et favorisent leur acceptation.

5. Synthèse de l'enquête

La majorité des étudiants interrogés réside à Cyberjaya, que ce soit de manière permanente ou temporaire, pour la durée de leurs études, la plupart d'entre eux y passant plus de six mois par an.

Cela traduit une familiarité importante avec l'environnement de cette ville, renforçant ainsi la validité des données recueillies. Dans l'ensemble, les étudiants sont donc bien accoutumés à leur cadre de vie. La plupart d'entre eux considèrent que Cyberjaya mérite le qualificatif de "ville intelligente", même si cette opinion n'est pas unanime et varie selon les aspects analysés. Cette perception met en lumière la reconnaissance des infrastructures technologiques de la ville, tout en laissant place à des critiques ou à des attentes non comblées. La majorité des résidents dépend d'internet pour accéder aux services du quotidien (transports, santé, alimentation, etc.), ce qui souligne l'importance d'une connectivité continue pour garantir une vie ordinaire à Cyberjaya. En effet, près de la moitié des étudiants interrogés perçoit l'absence de technologies avancées, telles que la 5G, comme un obstacle potentiel à la qualité de vie, mettant ainsi en avant l'importance cruciale de la performance technologique dans leur quotidien.

Tous les étudiants connaissent la série d'animation Ejen Ali, ce qui valide la pertinence des questions liées à la représentation fictive de Cyberjaya dans le programme. Une majorité d'entre eux observe une certaine ressemblance entre la Cyberjaya réelle et celle dépeinte dans la série, suggérant que la fiction s'inspire en partie de la réalité tout en gardant une certaine distance avec elle. Quant au personnage principal, Ali, il est perçu par la majorité comme un modèle d'adaptation à la ville intelligente, traduisant une identification positive avec sa capacité à naviguer dans un environnement hautement technologique. Cependant, sur la question de l'humanité d'Ali, une majorité des étudiants estime que, à cause de ses nombreuses augmentations technologiques, il échappe à leur conception de l'humain traditionnel. Ce point de vue illustre la distinction perçue entre

l’humain naturel et l’humain technologiquement augmenté, soulevant des interrogations sur les implications de ces technologies sur l'identité humaine.

En dépit de cette perception d’Ali comme un être technologiquement distinct, une majorité des étudiants se déclare néanmoins favorable à l’idée d’équiper les habitants de Cyberjaya avec des technologies similaires à celles qu’utilise Ali. Ce paradoxe révèle une acceptation générale des technologies augmentatives, même lorsqu'elles modifient la condition humaine, à condition qu'elles améliorent l’expérience urbaine. Par ailleurs, une majorité des étudiants estime que des fictions comme Ejen Ali contribuent à favoriser l'acceptation des nouvelles technologies en Malaisie, en particulier à Cyberjaya, montrant ainsi le rôle clé des représentations médiatiques dans la diffusion et l'adoption sociale des innovations technologiques. Cela permet aux concepts futuristes, souvent perçus comme disruptifs, d’être mieux compris et acceptés par le grand public.

Les données de cette enquête montrent que les étudiants ont une perception ambivalente vis-à-vis de la technologie : ils en reconnaissent les bénéfices pour l'amélioration de la qualité de vie, tout en prenant conscience des impacts potentiels sur l’identité humaine. La fiction, notamment à travers des séries comme *Ejen Ali*, semble jouer un rôle crucial en tant que médiateur entre les progrès technologiques et leur acceptation par la société. Ces récits culturels façonnent l'imaginaire collectif autour de la ville intelligente et de l'humain augmenté. Les résultats soulèvent ainsi des questions philosophiques profondes sur la condition humaine dans un contexte technologique de plus en plus avancé.

Cyberjaya, perçue comme une ville intelligente, incarne la promesse d'un avenir où la technologie devient une extension intégrée de l’expérience urbaine et humaine. Toutefois, cette intégration suscite une tension entre l’homme et la machine, entre l’humain naturel et l’humain augmenté. Le personnage d'Ali, bien qu'admiré pour son adaptation, échappe à la conception traditionnelle de l’humanité, rappelant les réflexions transhumanistes sur l'avenir de notre espèce.

Ali, à la frontière du biologique et du technologique, incarne un être hybride qui remet en question l’essence même de l’humain. Malgré cela, les étudiants, en reconnaissant les avantages pratiques des technologies augmentatives, expriment une forme de pragmatisme, voire une acceptation résignée face à l’inévitabilité du progrès

technologique. Cependant, cette acceptation n'est pas exempte de réflexions éthiques et ontologiques sur les transformations induites par ces évolutions.

Conclusion générale

Tantôt perçue comme seule issue possible et souhaitable d'une humanité condamnée, tantôt considérée comme « l'idée la plus dangereuse du monde[386] », la perspective de la transhumanisation constitue, pour beaucoup, la problématique la plus 'grave' de cette première moitié de vingt-et-unième siècle ou, peut-être, du vingt-et-unième siècle tout entier – si nous acceptons, en ce sens, que le premier enjeu d'une espèce est sa propre conservation. Les aspirations au dépassement phylogénétique et les idéaux transhumanistes qui en découlent remontent naturellement au perpétuel affrontement que mène l'humanité face à son monde ontogénétique. Dans le cadre de nos recherches, nous avons eu l'occasion de visiter une galerie proposée par le British Museum sous le titre de *Living and Dying*[387], durant le mois de novembre 2023. L'installation centrale de cette galerie était intitulée « Cradle to Grave » (du berceau à la tombe), reprenant les deux jalons de l'ontogénèse. « Cradle to Grave » présentait deux larges pans de tissus noirs sur lesquels étaient tissés 14 000 médicaments – soit la moyenne de médicaments prescrits pour un individu britannique sa vie durant –, des éléments hétéroclites comme la photo d'un nouveau-né intubé ou des seringues étaient disposés à proximité. L'œuvre confectionnée par Susie Freeman, une artiste textile, David Critchley, un vidéaste et le médecin généraliste Liz Lee est donnée au public comme objet de réflexion autour de notre approche de la santé et du bien-être. Les milliers de drogues agencées dans leurs formes et couleurs variées symbolisent l'intensité de la relation entre la vie et la mort, la médicalisation abusive ainsi que la lutte effrénée pour la santé et la prolongation de la longévité. Le tissu noir nous rappelle, dans ce contexte, l'omniprésence de la mort et la vanité du combat livré contre elle. Toujours dans cette même galerie, une autre exposition intitulée « Living with land and sea : Peru and the Andean world » explorait la manière dont les populations défiaient les conditions difficiles de leurs milieux de vie et s'adapter aux environnements les plus rudes des Andes centrales, en Amérique du Sud. D'autres expositions de la galerie portaient, par exemple, sur la pratique de la divination en Afrique, en Asie ou en Europe, comme moyen d'apporter des

[386] Francis Fukuyama, « Transhumanism », *Foreign Policy*, n°144, 2004, pp. 42-43.

[387] *Living and Dying*, British Museum, Londres, 2023 : www.britishmuseum.org/collection/galleries/living-and-dying .

explications sur les sources des maux vécus par les individus, ou encore sur le bannissement des maladies par la chasse des esprits dans la culture des Melanaus (Sarawak, Malaisie). *Living and Dying*, par l'exposition dans un même lieu d'une telle diversité de cultures et de périodes historiques, met en exergue le caractère universel de l'acte de résistance contre la mort dans la pluralité de ses stratégies et le rêve commun d'une longévité humaine accrue. Les transhumanismes actualisent par conséquent des motifs plurimillénaires qui, portés aujourd'hui par les espoirs technoscientifiques, semblent enfin pouvoir se concrétiser.

Toutes les tendances transhumanistes, quelles que soient leurs inclinations philosophiques et leurs sensibilités politiques, se rejoignent dans le dessein posthumain. Elles engendrent une multitude de formes posthumaines qui avancent progressivement sur le terrain de l'imaginaire collectif et qui s'offrent, subséquemment, au remodelage fictionnel des arts et des lettres.

La posthumanité est ainsi née dans la littérature francophone sous l'impulsion des transhumanismes américains qui gagnèrent, dans la fin des années quatre-vingt-dix et le début des années deux-mille, une ampleur historique. Un champ critique bipolaire apparaît aussitôt, s'étendant du néo-luddisme technophobe au technocentrisme technophile. Avec *Species Technica* (2002), Gilbert Hottois mettra en fiction cette disposition réflexive. Il publiera une œuvre atypique qui échappe aux catégories littéraires traditionnelles de la science-fiction ou du fantastique et que nous considérons ici comme étant le premier texte francophone de ce nous avons nommé « la littérature du posthumain ». En quelques années, le posthumain commence à imposer un nouveau paradigme littéraire qui dévalue la tension thanatographique du récit conventionnel, le personnage individualisé et ontogénétiquement balisé, les schémas narratifs traditionnels, le voyage du héros[388] et le partage générique.

À travers une sélection d'œuvres francophones extrêmes contemporaines (*Une vie sans fin* de Frédéric Beigbeder, *Risque zéro* d'Olga Lossky, *Les furtifs* d'Alain Damasio, *Le lièvre d'Amérique* de Mireille Gagné, *La fabrique des souvenirs* de Clélia Renucci et *Le crépuscule des licornes* de Julie Girard) publiées entre 2018 et 20203 et partageant de nombreuses caractéristiques avec le texte précurseur de Gilbert Hottois (*Species Technica*), cette étude a permis de tracer les contours morphologiques de la littérature du

[388] Campbell, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, J'ai lu, Paris, 2018 (1949), p. 640.

posthumain dans l'espace francophone et de développer le cadre théorique d'une approche catégorielle de cette même littérature.

Dans la première partie de cette thèse, il s'est agi de redéfinir le champ de réflexion dans lequel se situaient le posthumain et sa figuration littéraire. Par une contextualisation diachronique des notions et concepts clefs relatifs aux transhumanismes, nous avons passé en revue les associations courantes et les confusions persistantes entre ce qui relève du posthumanisme transhumaniste et ce dont est tributaire le posthumanisme postmoderniste (dit *critical posthumanism*). Cette recherche de précision et de clarté dans le sujet abordé nous a également conduit à examiner un raccourci largement repris dans les textes traitant du posthumain et qui prêtent à ce dernier un lien parenté avec la créature de Frankenstein. L'examen critique de ce raccourci a montré l'inadéquation des deux figures et a été suivi de la proposition d'une filiation littéraire alternative du posthumain. Cette démarche généalogique s'est appuyée sur quatre textes publiés durant les quatre siècles précédents : *La terre australe connue* (1676) de Gabriel de Foigny, *Giphantie* (1760) de Tiphaigne de la Roche, *Mizora* (1890) de Mary Bradley Lane et *Odd John* (1935) d'Olaf Stapledon. Dans le dernier chapitre de cette première partie, nous sommes revenus sur la notion de genre et son caractère plastique, sur la relation complexe qu'entretiennent les idées de vraisemblance et de véridiction en littérature, sur la distinction fondamentale, dans le cadre du posthumain, du récit ontogénétique et du récit phylogénétique, sur l'opposition entre la thanatographie et l'anti-thanatographie et sur l'acception littéraire du concept de gnoséologie. Ce travail de redéfinition et d'examen critique a outillé notre analyse et situé notre corpus principal dans une perspective historique, généalogique et morphologique spécifique.

La deuxième partie est consacrée à la question catégorielle relative aux textes littéraires francophones contemporains traversés par les motifs transhumanistes de l'augmentation, du posthumain ou de la prolongation de la vie. Nous nous sommes d'abord intéressés à la dimension intentionnelle des auteurs, relevant, dans les médias, leurs différentes déclarations en lien avec notre sujet. Il est ressorti de cette recherche qu'un sentiment de rejet de la catégorie science-fictionnelle est partagé par la majorité des auteurs de notre corpus qui s'opposent à l'indentification de leurs œuvres respectives au genre SF. En analysant le refus catégoriel de la science-fiction par ces auteurs, nous avons mis en lumière des tensions complexes. Les auteurs estiment que leurs textes s'inscrivent dans une forme de réalisme technologique et que, la vitesse du

développement de la technoscience ayant rattrapé nombre de motifs autrefois réservés à la science-fiction, le maintien de l'étiquette SF est devenu impropre. Dans une volonté d'approfondir cette question, nous avons mené deux entretiens ciblés avec Josselin Bordat et Olga Lossky qui ont appuyé ce point de vue et apporté d'importants éléments supplémentaires quant à leurs inspirations essentiellement puisées de l'actualité, leurs moteurs narratifs (enjeux littéraires, éthiques et politiques) et leurs perceptions critiques des courants transhumanistes. Les entretiens que nous avons menés avec Olga Lossky et Josselin Bordat ont, significativement, enrichi notre propos en apportant un éclairage sur la manière dont les auteurs perçoivent eux-mêmes leur place dans le panorama littéraire contemporain. Cette investigation a été suivie d'une synthèse (non exhaustive) de la théorie littéraire francophone existante sur la littérature du posthumain. Il a été principalement question des travaux de Gilbert Hottois, d'Amaury Dehoux et de Mara Magda Maftei. Dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, en parallèle d'une étude plus poussée des textes de notre corpus, nous avons relevé les caractéristiques distinctives de la littérature du posthumain. Ces caractéristiques marquent les frontières catégorielles du posthumain et définissent l'espace transgénérique que cette littérature occupe.

La troisième partie s'est focalisée sur la fonction gnoséologique de la littérature du posthumain. L'étude de la rhétorique des textes a mis en relief les enseignements éthiques, sociaux et politiques qu'elle véhicule. Cela nous a permis d'analyser les implications de ces récits sur les perceptions contemporaines de l'augmentation humaine, de la rupture avec les principes fondamentaux de l'intégrité de l'espèce et de l'émergence de la posthumanité. Par la cartographie des diverses représentations du posthumain dans le corpus, nous avons mis en relief la manière dont chaque récit traduit des expériences de pensée uniques qui transcendent les limites de la fiction pour engager le lecteur dans une méditation sur les enjeux actuels. Ces récits ébranlent l'esprit du lecteur via le double biais critique et émotionnelle. Ils réinterrogent nos valeurs et réinterprètent la trajectoire humaine à travers le prisme phylogénétique. La littérature du posthumain ne se contente pas d'imaginer des futurs hypothétiques (ce dont se charge la littérature de science-fiction). La littérature du posthumain analyse les possibles présents, actuels et les tensions qu'ils suscitent. Elle devient ainsi un puissant vecteur de réflexion sur les dépassements éthiques du fait technoscientifique et sur les transformations sociopolitiques qu'il implique. Cela permet, entre autres, de réexaminer notre rapport à l'espèce humaine, à son intégrité et à la place de la technoscience non seulement dans notre environnement

quotidien mais surtout dans notre corps. La péripétie posthumaine reflète les aspirations et les angoisses d'une époque qui traverse des bouleversements sans précédent.

Au regard de ce que nous avons relevé, le posthumain, dans ses différentes figurations, qu'il s'agisse du représentant de l'espèce, de la figure de l'implanté, du posthumain présagé, de l'hybride animal ou de l'intelligence artificielle, est porteur d'un enseignement transversal recouvrant autant le champ de l'éthique et de la philosophie avec la rhétorique récurrente de la limite et du dépassement (*Species Technica, Une vie sans fin, Risque zéro, Le Lièvre d'Amérique, Le crépuscule des licornes*) que celui de la sociopolitique avec sa gnoséologie de la résistance (*Les furtifs, Le Lièvre d'Amérique*) et sa scénarisation de l'aliénation et de la dépersonnalisation (*Species Technica, Les furtifs, La fabrique des souvenirs, Le crépuscule des licornes*). Les auteurs du posthumain mettent en fiction des dilemmes éthiques profonds, des identités en mutation, et des reconfigurations sociopolitiques qui excèdent le discours intellectualisant de la discipline scientifique et qui parviennent, par l'imaginaire et l'affect, à produire une gnoséologie de l'expérience posthumaine. Chaque œuvre de notre corpus apporte, dans cette logique, une contribution spécifique et singulière à un dialogue complexe sur l'ontologie et les potentiels post-anthropologiques. Ces œuvres, par leurs scénarios, mettent les lecteurs face à des mondes souvent inquiétants, parfois fascinants, mais toujours profondément ancrés dans notre réalité. Elles interrogent non seulement les frontières entre ce qui est possible et ce qui est souhaitable, mais elles poussent aussi à une réflexion sur les idéologies qui sous-tendent le discours sur le progrès. Dans le but d'élargir l'espace culturel et le champ de réflexion de notre étude qui s'était cantonnée, dans les deux premières parties, au monde occidental, nous nous sommes engagés dans une enquête de terrain à Cyberjaya, en Malaisie, pour étudier *Ejen Ali*, une œuvre de fiction malaisienne partageant, avec les textes étudiés, des motifs transhumanistes et du posthumain. Nous avons examiné la perception du posthumain, à travers la réception d'*Ejen Ali*, chez un groupe d'étudiants résidant à Cyberjaya. Nous avons entrepris l'évaluation de l'influence de la fiction du posthumain sur l'image de la transhumanisation et de la ville intelligente. Ce travail d'observation et d'investigation a mis en évidence l'important impact d'*Ejen Ali* sur l'acceptation des technologies dites invasives et la dévalorisation du modèle anthropologique traditionnel chez les étudiants de Cyberjaya.

La littérature du posthumain, dans sa transgénéricité et son hétérogénéité formelle, témoigne d'un imaginaire phylogénétique profond et murissant. Au terme de ce parcours

dans la nébuleuse des transhumanismes et des figures qu'ils inspirent aux écrivains, il est possible de mettre en relief quelques lignes de force relatives aux perspectives rhétorique et morphologique de notre catégorie littéraire extrême contemporaine. Pris dans sa fonction de personnage, le posthumain cristallise les inclinations et les nuances de celui qui le projette dans son esprit ou dans l'espace fictionnel qu'il lui dédie. Chaque degré de la latitude critique et discursive de notre rapport au modelage technoscientifique de l'environnement sensoriel et à la transhumanisation reparamètre le posthumain aux mesures séantes. Abordé en tant que thème, le posthumain se révèle fondamentalement transculturel et transdisciplinaire. Il ne se limite à aucun cadre de valeurs, à aucune identité spécifique, à aucune frontière dessinée par l'homme. Son idée globale couvre l'humanité en tant qu'espèce et ne développe son altérité que dans cette relation interspécifique. Le thème du posthumain est tributaire d'une ré-interrogation générale de l'humain et de l'ensemble de ses activités. Dans son sens discursif, le posthumain se présente comme l'expression d'une déstabilisation radicale du conventionnel et du statu quo dans les paradigmes matériel et moral de l'humanité. Cette réflexion ontologique, importée en littérature, nourrit un imaginaire qui, à son tour, émerge sous une esthétique du franchissement, du remodelage et de l'autodafé. Nous avons eu un aperçu de l'innovation littéraire de nos écrivains dans la représentation du franchissement de la condition humaine, du remodelage de l'espèce et du viol de son intégrité. Considéré du point de vue chronologique, le posthumain s'inscrit dans la dimension temporelle de la phylogénèse. Le récit du héros conventionnel, balisé par la naissance et la mort, devient une fraction infinitésimale de l'histoire évolutive : la mort disparait laissant place à l'arborescence des nouvelles formes de vie. Engagé dans cette chronologie des espèces, l'écrivain du posthumain choisit souvent de se placer sur le point de bascule (la singularité) du dépassement ou de l'écartement. Le posthumain littéraire devient alors un espace d'expérimentation. Nous expérimentons le temps surhumain de la phylogénèse, nous pensons l'espèce et les repères usuels s'effacent. C'est par les degrés de cette conséquence que la littérature du posthumain se construit en structure singulière et que le posthumain agit en cadre structurant.

Qu'est-ce que la littérature du posthumain ? La littérature du posthumain est une catégorie littéraire extrême contemporaine et transgénérique qui couvre l'ensemble des textes littéraires phylogénétiques et anti-thanatographiques figurant des motifs transhumanistes. C'est une littérature du *pourquoi* qui joue un rôle pédagogique et

subversif. Elle nous amène à envisager des environnements sensoriels alternatifs, à remettre en cause les discours dominants sur le progrès autant que sur l'être humain, à vivre, par l'expérience de pensée, de nouvelles façons de cohabiter avec la technologie et l'altérité et à cultiver une lucidité de l'affect face aux enjeux éthiques, sociopolitiques et philosophiques liés aux bouleversements technoscientifiques ainsi qu'à l'effondrement des principes par la thèse de l'instinct de conservation de l'espèce – notamment formulée par Jean-Jacques Rousseau[389].

Dans le sillage de ces réflexions théoriques, un travail rigoureux doit encore être entrepris pour ouvrir l'étude morphologique du posthumain sur les littératures du monde, dans la pluralité des langues. Les enjeux du posthumain sont fondamentalement universels, transculturels et interdisciplinaires. Le rapprochement de la théorie littéraire des autres disciplines des sciences humaines et sociales offrirait encore une masse intellectuelle insoupçonnée. De nouvelles pistes de recherches en lien avec la didactisation de la littérature du posthumain, son intérêt politique ou ses rapports avec les discours religieux passés et contemporains restent encore à emprunter. Elles constitueraient des problématiques idoines et éminemment importantes au vu de la complexité des défis intellectuels que représentent les possibles posthumains.

[389] Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, Paris, 2011, (1755), p. 304.

Annexes

Annexe 1 : Entretien intégral avec Josselin Bordat

Lien d'accès : https://youtu.be/U-T_C5D-azw?si=pn_t6u2JuvLPjiR7



entretien avec Bordat.m4a

Annexe 2 : Entretien intégral avec Olga Lossky

Lien d'accès : https://youtu.be/QS1JzURurno?si=nAJebluskIiPncKd



entretien avec Lossky.m4a

Annexe 3 : Illustration de couverture de Superintelligence (éd. Dunod, 2015).

Quai des Sciences

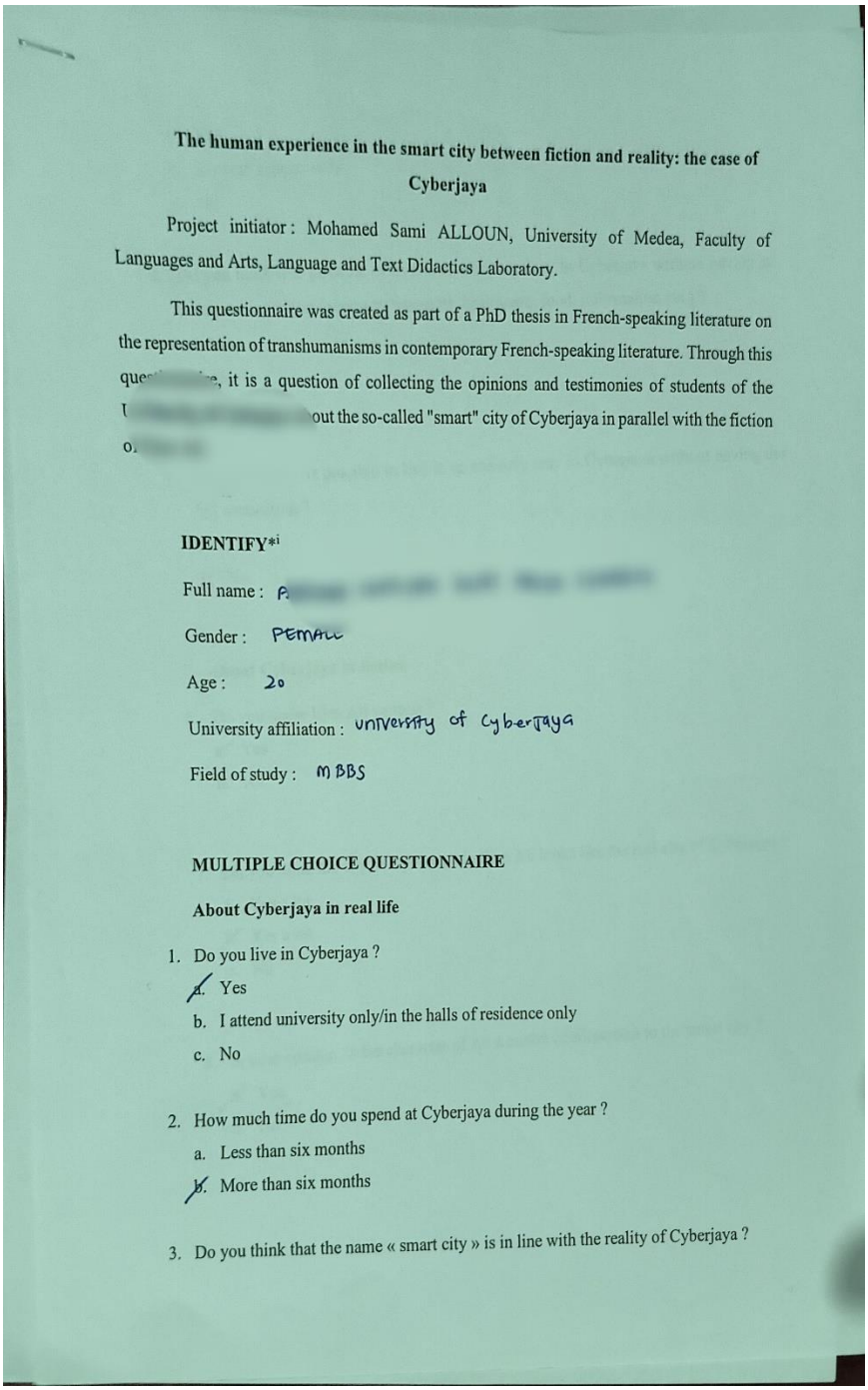
Nick Bostrom

Super intelligence



DUNOD

Annexe 4 : Exemplaire de questionnaire (enquête Cyberjaya)



The human experience in the smart city between fiction and reality: the case of Cyberjaya

Project initiator : Mohamed Sami ALLOUN, University of Medea, Faculty of Languages and Arts, Language and Text Didactics Laboratory.

This questionnaire was created as part of a PhD thesis in French-speaking literature on the representation of transhumanisms in contemporary French-speaking literature. Through this que[illegible]e, it is a question of collecting the opinions and testimonies of students of the [illegible] out the so-called "smart" city of Cyberjaya in parallel with the fiction o[illegible]

IDENTIFY[i]

Full name : P[illegible]

Gender : FEMALE

Age : 20

University affiliation : University of Cyberjaya

Field of study : MBBS

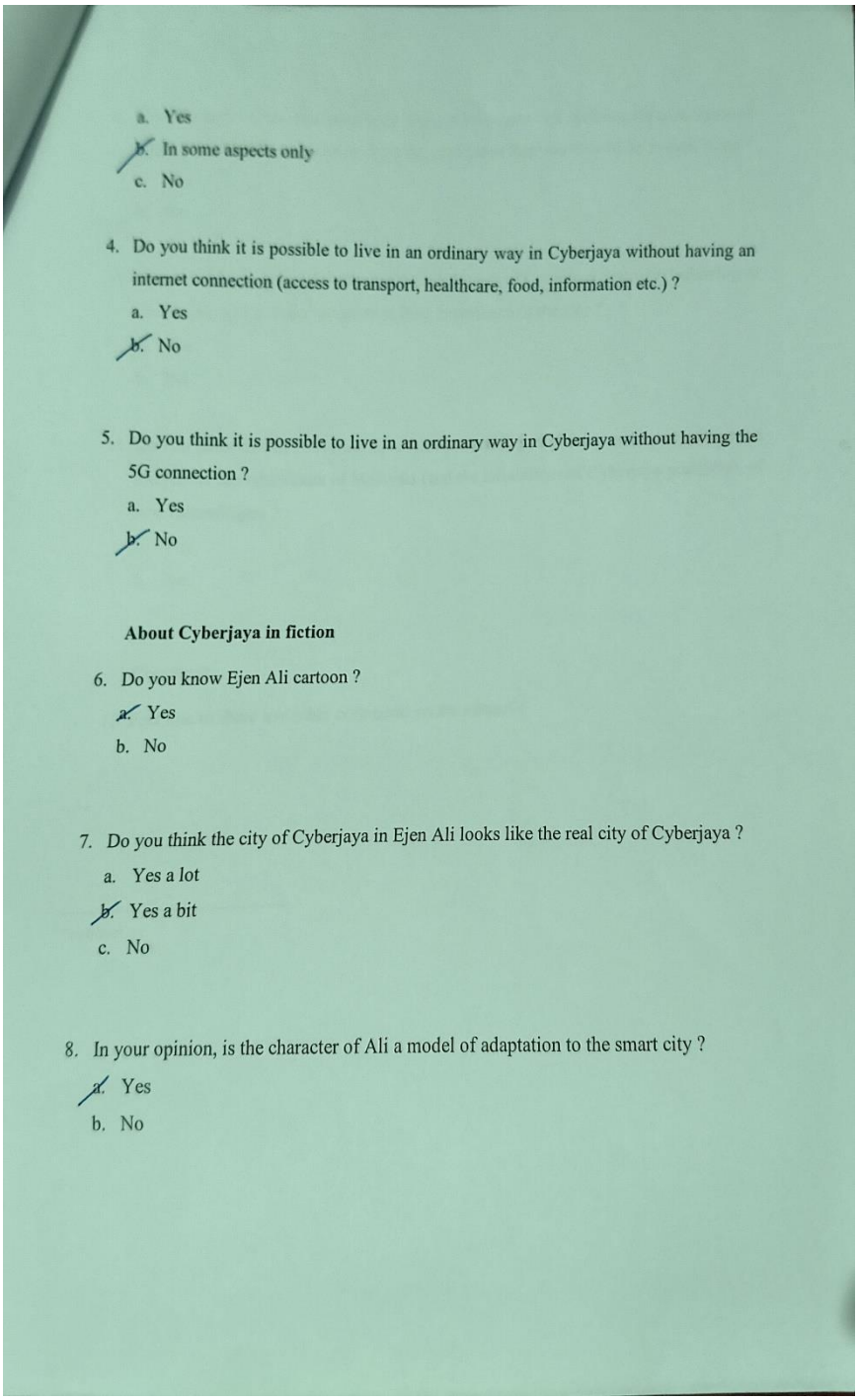
MULTIPLE CHOICE QUESTIONNAIRE

About Cyberjaya in real life

1. Do you live in Cyberjaya ?
   a. Yes
   b. I attend university only/in the halls of residence only
   c. No

2. How much time do you spend at Cyberjaya during the year ?
   a. Less than six months
   b. More than six months

3. Do you think that the name « smart city » is in line with the reality of Cyberjaya ?



a. Yes
b. In some aspects only
c. No

4. Do you think it is possible to live in an ordinary way in Cyberjaya without having an internet connection (access to transport, healthcare, food, information etc.) ?
   a. Yes
   b. No

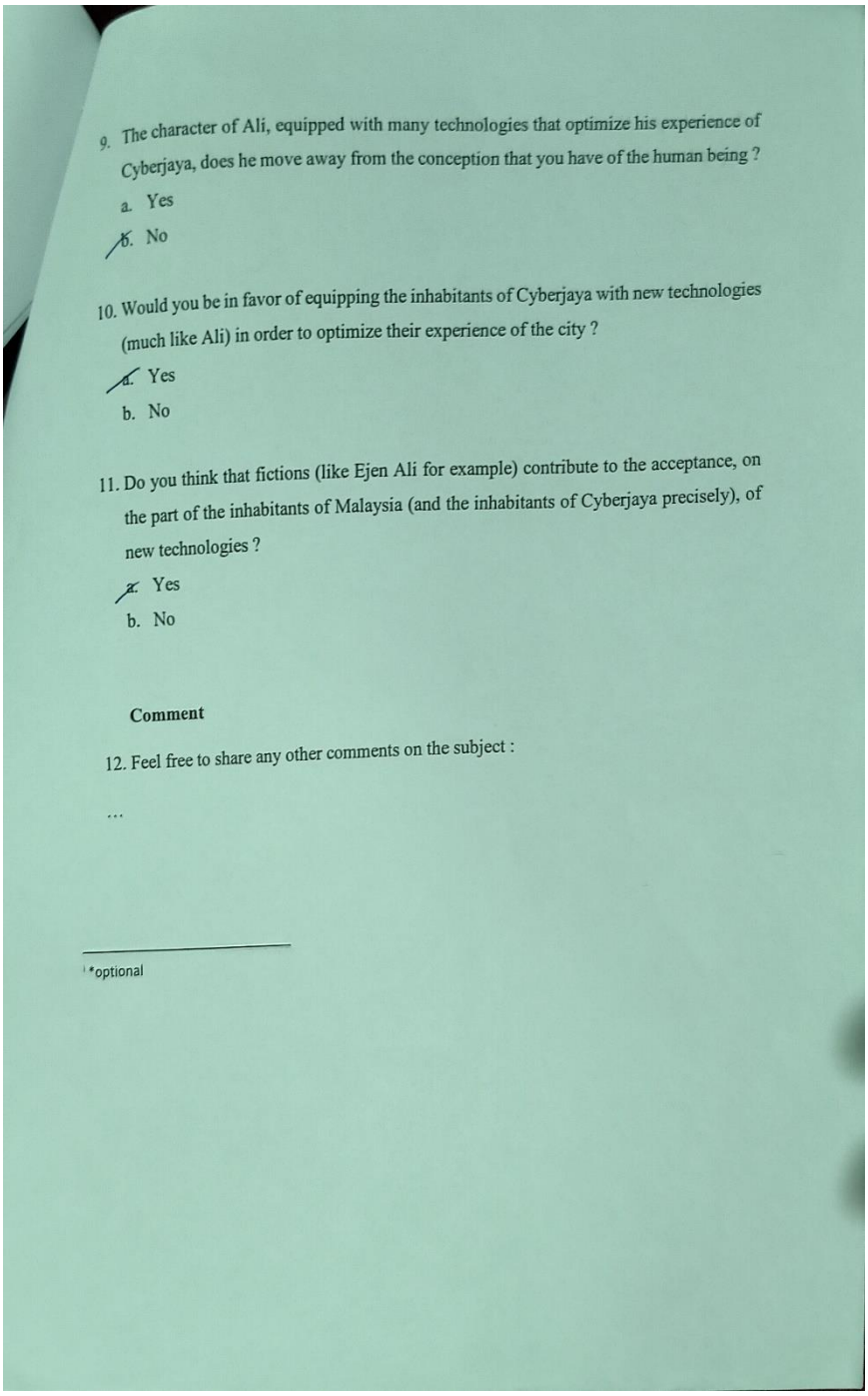
5. Do you think it is possible to live in an ordinary way in Cyberjaya without having the 5G connection ?
   a. Yes
   b. No

About Cyberjaya in fiction

6. Do you know Ejen Ali cartoon ?
   a. Yes
   b. No

7. Do you think the city of Cyberjaya in Ejen Ali looks like the real city of Cyberjaya ?
   a. Yes a lot
   b. Yes a bit
   c. No

8. In your opinion, is the character of Ali a model of adaptation to the smart city ?
   a. Yes
   b. No



9. The character of Ali, equipped with many technologies that optimize his experience of Cyberjaya, does he move away from the conception that you have of the human being ?
   a. Yes
   b. No

10. Would you be in favor of equipping the inhabitants of Cyberjaya with new technologies (much like Ali) in order to optimize their experience of the city ?
   a. Yes
   b. No

11. Do you think that fictions (like Ejen Ali for example) contribute to the acceptance, on the part of the inhabitants of Malaysia (and the inhabitants of Cyberjaya precisely), of new technologies ?
   a. Yes
   b. No

Comment

12. Feel free to share any other comments on the subject :

...

*optional

Bibliographie

Corpus primaire

Beigbeder, Frédéric, *Une vie sans fin*, Paris, Le Livre de Poche, 2020 (2018).

Damasio, Alain, *Les furtifs*, Paris, Folio SF, 2021 (2019).

Gagné, Mireille, *Le lièvre d'Amérique*, Paris, Le Livre de Poche, 2020.

Girard, Julie, *Le crépuscule des licornes*, Paris, Gallimard, 2023.

Hottois, Gilbert, *Species Technica, Suivi d'un dialogue philosophique autour de Species Technica*, Paris, Vrin, 2002.

Lossky, Olga, *Risque zéro*, Paris, Denoël, 2019.

Renucci, Clélia, *La fabrique des souvenirs*, Paris, Albin Michel, 2021.

Corpus secondaire

Bilal, Enki, *Bug*, Paris, Catserman, 2017.

Bordat, Josselin, *2069*, Anne Carrière, 2020.

Bordat, Josselin, *Le_zéro_et_le_un.txt*, Flammarion, 2019.

Bostrom, Nick, « The Fable of Dragon-Tyrant », *Journal of Medical Ethics*, vol. 31, n° 5, 2005, pp. 273-277. http://dx.doi.org/10.1136/jme.2004.009035

Bostrom, Nick., « La fable inachevée des moineaux… », *Superintelligence*, Dunod, Paris, 2015.

Bradley Lane, Mary, *Mizora*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999 (1890).

Charles François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, Paris, Points, 2022 (1760).

Devers, Nathan, *Les liens artificiels*, Paris, Le Livre de Poche, 2024.

Dugain, Marc, *Transparence*, Paris, Gallimard, 2019.

Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue : c'est-à-dire la description de ce pays inconnu jusqu'ici de ses mœurs et de ses coutumes*, Paris, Société des textes français modernes, 1990 (1676).

Hadjadj, Fabrice, *Jeanne et les posthumain ou Le sexe de l'ange*, Editions de Corlevour, 2015.

Lovecraft Howard Phillips, *Dans l'abîme du temps*, Paris, Ebooks libres et gratuits, 2006 (1936).

Shelley, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris, Corréard, 1821 (1818).

Solinas, Stéphanie, *L'Être plus*, Paris, Seuil, 2023.

Stapledon, Olaf, *Odd John: A Story between Jest and Earnest*, New York, E. P. Dutton and Co., 1935.

Sterling, Bruce, *Schismatrix*, Westminster, Arbor House, 1985.

Zaid Yasin, Usamah, *Ejen Ali*, WAU Animation, 2016.

Transhumanisme et posthumain

Achouche, Mehdi, *L'utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010 : transhumanisme, posthumanité et le rêve de « l'hommemachine »*, Université de Grenoble, 2011.

Bailey, Ronald, *Liberation Biology. The Scientific and Moral Case for the Biotech Revolution*, Prometheus Books, 2005.

Besnier, J-M., *Demain les posthumains*, Paris, Hachettes littératures, 2009.

Bostrom, Nick., *Superintelligence*, Dunod, Paris, 2015.

Braidotti, Rosi ; Hlavajova, Maria, *Posthuman Glossary*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

Braidotti Rosi, *Posthuman Feminism*, New York, Polity Press, 2021.

Caccamo, E., Bonenfant, M., « Rhétorique des discours transhumanistes : arguments et fondements discursifs », *Communication & langages*, Presses Universitaires de France, vol. 4, n° 210, 2021, pp. 5 -31.

Després, Elaine, *Le posthumain descend-il du singe ?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020.

Ferrando, Fransesca, « A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts », *Palgrave Communications*, n°2, 2016.

Ferry, Luc, *La révolution transhumaniste*, Paris, Plon, 2016.

Fukuyama, Francis « Transhumanism », *Foreign Policy*, n°144, 2004.

Fukuyama, Francis, *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, Paris, Folio, 2004.

Goffette, Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain,* Paris, Vrin, 2008.

Harrison, Peter ; Wolyniak, Joseph, « The History of 'Transhumanism », *Notes and Queries*, vol. 62, n°3, 2015.

Hottois, Gilbert, « Humanisme, transhumanisme, posthumanisme », *Revista Colombiana de Bioética*, vol. 8, n° 2, 2013.

Hébert, Louis, « L'analyse des modalités véridictoires et thymiques : vrai/faux, euphorie/dysphorie », *Semiotica*, vol. 1, n°4, 2003.

Hottois, Gilbert, « Le transhumanisme dans la science-fiction : la science-fiction à l'avant-garde des questions philosophiques et éthique », *Futuribles*, n° 420, 2017.

Hottois, Gilbert, *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Paris, Vrin, 2017.

Huxley, Julian, « Knowledge, Morality, and Destiny », *Psychiatry*, n°14, vol.2, 1951, pp. 129-140. DOI : 10.1080/00332747.1951.11022818

Maftei, Mara Magda, « La fiction posthumaniste -Michel Houellebecq », *HAL*, 2020. [En ligne] halshs-02948086

Mara Magda Maftei, « Le personnage posthumaniste », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°23, 2021.

Mara Magda Maftei, « Entretien avec Nathan Devers sur Les Liens artificiels », *Revue des sciences humaine*, n°352, 2024.

More, Max, « A Letter to Mother Nature », *The Transhumanist Reader*, [En ligne] https://doi.org/10.1002/9781118555927.ch41, consulté le : 15/11/2022]

Olivier Dard, Alexandre Moatti, « Aux origines du mot 'transhumanisme' », *Futuribles*, n° 413, 2016.

Pepperell, Robert, « What is a Human ? », *Intelligent Tutoring Media*, vol. 5, n°1, 1994.

Pepperell, Robert, *The Post-human Condition*, Bristol, Intellect Books, 1995.

Pepperell, Robert, « Posthuman Manifesto », *Kritikos*, vol. 2, n°1, 2005,.

Rey, Olivier, *Leurre et malheur du transhumanisme*, Desclée de Brouwer, 2020.

Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955.

Teilhard de Chardin, *L'Avenir de l'Homme*, Paris, Seuil, 1959

Terence, Mathieu, *Le transhumanisme est un intégrisme*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012.

Wiener, Norbert, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris, Hermann, 1961 (1948).

Wolfe, Cary, *What is Posthumanism ?*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2009.

Postmodernisme

Caramello, Charles, « On Ihab Hassan », *Chicago Review*, vol. 33, n°. 3, 1983.

Ihab Habib Hassan, « Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? », *The Georgia Review* n°31, vol. 4, 1977.

Ihab Hassan, *The Right Promothean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Illinois, University of Illinois Press, 1980.

Jeffrey Deitch, « Post Human », 1992, [En ligne] https://www.deitch.com/archive/curatorial/post-human

Kellner, Douglas ; Best, Steven, *The Postmodern Turn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Théorie littéraire

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Adam, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, coll. Sciences du langage : carrefours et points de vue, 2011.

Alloun, Mohamed-Sami ; Bouattou Bachir, « Le genre du posthumain : des transhumanismes à la théorie francophone », *Multilinguales*, n°19, 2023.

Alloun, Mohamed-Sami, « Le conte transhumaniste de Nick Bostrom : du débat idéologique de la communication argumentative à la communication narrative », *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles*, n° 25, 2024.

Aristote, *La poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Paris, Seuil, 1980.

Angenot, Marc, « Chapitre 8. Une gnoséologie romanesque », *1889. Un état du discours social*, 2021, [En ligne] : https//www.gnoseofr.com//iziboot534

Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

Berndt, Frauke, *Facing Poetry. Alexandre Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*, Berlin, De Gruyter, 2020.

Boileau, Nicolas, *Art poétique*, Œuvres de Boileau Despréaux, Paris, Librairies associées, 1772.

Braga, Corin, Pour une morphologie du genre utopique, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Brulotte, Gaëtan, *Œuvres de chair : Figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.

Cadioli, Alberto, « L'activité éditoriale dans le processus créatif de textes littéraires », *Genesis*, n°44, 2017.

Campbell, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, J'ai lu, Paris, 2018 (1949).

Canvat, Karl, « L'écriture et son apprentissage : une question de genres ? États des lieux et perspectives », *Pratiques : linguistique, littérature et didactique*, n°117-118, 2003.

Citton, Yves ; Marra, Emilia, « Merveille et altermodernité », *La Deleuziana – Revue en ligne de philosophie*, n°5, 2017.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 2014.

Courtès, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Demanze, Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », *COnTEXTES*, n°22, 2019

Ducrot, O., Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Dufays, Jean-Louis ; Lisse, Michel ; Meurée, Christophe, *Théorie de la littérature : une Introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Frye, Northrope, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 456.

Goeury, Julien, « La thanatographie : récit et interprétation de la mort », *De bonne vie s'ensuit bonne mort. Récits de morts, récits de vie en Europe (XVe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2006.

Jouve Vincent, « Les émotions de la fiction », Godeau, Florence, et Sylvie Humbert-Mougin (dir). *Vivre comme on lit : Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Lombardo, Giovanni, « La métamorphose dans la Divine Comédie de Dante », Métamorphose*(s) : XIIIe Entretiens de la Garennes Le mot* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 14 mai 2021). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pur/40013. ISBN : 9782753547032. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.40013.

Messac, Régis, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929.

Milat, Christian, « Entre thanatographie et pathographie, la mort médicalisée d'Hervé Guibert », *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 7, n° 2, 2012.

Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Perru, Olivier, « L'idée de métamorphose au XIXe siècle, un obstacle à l'évolution biologique ? », *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, n°2, vol. 24, 2017.

Pitetti, Connor, « Les usages de la fin du monde : l'apocalypse et la post-apocalypse en tant que modes narratifs », *Res Futurae* [En ligne], n°16, 2020.

Suvin, Darko ; Favier Jacques « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *Littérature*, n°10, 1973.

Suvin, Darko, « The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre », *Science-Fiction Studies*, vol. 6, n°1, 1979.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976 (1970).

Weinmann, Frédéric, « Je suis mort ». Essai sur la narration autothanatographique, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.

Victorri, Bernard ; Fuchs, Catherine, *La polysémie - construction dynamique du sens*, Hermès, 1996. halshs-00713735

Littérature

André Langevin, *L'Élan d'Amérique*, 1972

Arthur Clarke, *Childhood's End*, Londres, Ballantine Books, 1953.

Bello, Antoine, *Ada*, Paris, Gallimard, 2016.

Darrieussecq, Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

Ducrozet, Pierre, *L'Invention des corps*, Paris, Actes Sud, 2017.

Houellebecq, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

Naëj, Gabriel, *Ce matin, maman a été téléchargée*, Paris, Buchet-Chaste, 2019.

Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Le Livre de Poche, 1972 (1891).

Powers, *Richard, Générosité : Un perfectionnement*, Le Cherche Midi, 2011.

Divers

Bühlmann, Christian, « Le concept d'asymétrie : une plus-value pour comprendre les conflits modernes ? », *Stratégique*, vol. 2-3, no 100-101, 2012, p. 229-268.

Chneiweiss, H., *L'homme réparé*, Plon, 2012.

Ehrenberg, Alain, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Haeckel, Ernst, *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*, Paris, C. Reinwald et Cie, 1874.

Kerlan, Alain, « À la source éducative de l'art », *STAPS*, n° 102, 2022.

Le Bourhis, Jean-Pierre ; Lascoumes, Pierre, « Les résistances aux instruments de gouvernement. Essai d'inventaire et de typologie des pratiques », *Archives ouvertes HAL*, 2011. https://hal.science/hal-00569347v2

Lossky, Olga, *Vers le jour sans déclin : Une vie d'Élisabeth Behr-Sigel (1907-2005)*, Paris, Cerf, 2007.

Maftei, Mara Magda ; Viart, Dominique, « La fiction posthumaniste – projections, représentations et critiques du transhumanisme », Université Paris-Nanterre, Paris, 2022. [En ligne] : https://www.parisnanterre.fr/actualite-de-la-recherche/litterature-colloque-la-fiction-posthumaniste-projections-representations-et-critiques-du-transhumanisme#:~:text=Ce%20colloque%20s'adresse%20aux,au%20Transhumanisme%20et%20au%20Posthumanisme.&text=Retrouvez%20les%20replays%20des%204%20demi%2Djourn%C3%A9es.

Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976.

Niiniluoto, Ilkka ; Sintonen, Matti ; Wolenski, Jan eds, *Handbook of epistemology*, New York, Springer, 2004.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, Paris, 2011, (1755).

Roussie, Marie, Cédric Denis-Rémis, Jean-Baptiste Colas, « La Red Team Défense : quand la science-fiction permet aux armées françaises d'explorer le futur », *Annales des Mines - Responsabilité et environnement*, n° 107, 2022.

Rosmaini Tasmin, Lim Jea Yi et Suwaibah Abu Bakar, « Cyberjaya, Malaysia : Bridging the Cap Between User Acceptance and the 5G Technology Readiness », *Research in Management of Technology and Business*, vol. 4, n°1, 2023.

Sloterdijk, Peter, *Globes. Sphères II*, Paris, Fayard, 1999, p. 688.

Warner, Huber ; Anderson, Julie ; Austad, Steven ; Bergamino, Ettore, « Science fact and the SENS agenda », *EMBO reports*, vol. 6, 2005.

Living and Dying, British Museum, Londres, 2023 : www.britishmuseum.org/collection/galleries/living-and-dying

Médias

Harscoet, Johann, « Nick Bostrom : La fin du travail humain est le but implicite de l'IA », *L'Echo*, 2023.

Joulin, Morgane, « Ce qu'il faut savoir sur Telepathy, la puce cérébrale de Neuralink qui inquiète les spécialistes », *National Geographic*, 2024, consulté le 5/05/2024 : https/wwwnationalgeographic.com//ejyfcvjgkbhz