

Post-humanité et figures de l'intime : machine à penser et oralité dans *Ghostwritten* de David Mitchell (1999)

Hélène Machinal

DANS **OTRANTE** 2012/1-2 n°31-32 , PAGES 249 À 280

ÉDITIONS **ÉDITIONS KIMÉ**

ISSN 1148-0904

ISBN 9782841746040

DOI 10.3917/otra1.031.0251

Date de mise en ligne : 20/03/2025

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-otranter1-2012-1-page-249?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Kimé.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

**POST-HUMANITÉ ET FIGURES DE L'INTIME :
MACHINE À PENSER ET ORALITÉ DANS *GHOSTWRITTEN*
DE DAVID MITCHELL (1999)**

Sometimes language can't even
read the music of meaning¹
G, 165

Roman ancré dans le post-modernisme, *Ghostwritten*, le premier roman de David Mitchell, est fondé sur la polyphonie puisqu'il est composé de 9 parties, contenant chacune l'expression d'une voix qui donne accès à un espace intérieur. La fragmentation est par ailleurs l'un des modes dominants d'un roman où le sens apparaît au terme d'un contrat de lecture qui mène le lecteur de fragment narratif en fragment narratif jusqu'à ce que ce parcours herméneutique ait construit une signification que l'ultime chapitre fait voler en éclat. Polyphonie, fragmentation, jeu de construction et de déconstruction, instabilité narrative, iconoclasme, forte présence de l'intertextualité : autant de symptômes qui pointent une écriture post-moderniste. Pour autant, et si tant est qu'une définition du post-modernisme soit possible, l'ancrage post-moderniste ne fonde pas ce roman, ni, plus généralement, l'œuvre de Mitchell².

Bien plus qu'une œuvre qui aboutirait à la conclusion de l'absence de sens, à une approche nihiliste de l'homme et de la réalité, Mitchell propose dans ce roman une réflexion sur l'humain et l'humanité en confrontant deux perspectives :

1/ celle du mythe et de la tradition orale, associée à ce que Philippe Breton appelle dans *L'Utopie de la communication* « l'image centrale qui permettait de penser l'homme [et] reposait sur la métaphore de l'intériorité »³ (c'est-à-dire l'idée que l'être humain se définirait par l'intime, l'espace intérieur dont on a conscience).

2/ celle d'une post-humanité où (pour continuer avec les termes de Breton) « [l]a représentation de l'homme comme être communicant est étroitement associée à la métaphore qui établit un lien entre le cerveau humain et l'ordinateur ». *L'homo communicans* devient alors une sorte « d'antithèse, un homme dirigé de l'extérieur »⁴. Disparition de l'intériorité, donc de l'intime dans cette approche du post-humain et de l'intelligence artificielle en particulier.

Deux entités illustrent ces deux façons de penser l'homme et permettent à l'auteur d'introduire une réflexion sur la nature humaine : un « noncorpum », esprit désincarné à la recherche de la mémoire et de son corps, et le « gardien de zoo », une intelligence artificielle douée de sensation, chargée de préserver le monde des dérives humaines.

L'architecture de ce roman se fonde donc sur une succession de textes, plus ou moins indépendants les uns des autres au premier abord, mais entre lesquels se tissent des liens. Chaque texte narratif représente l'expression d'une voix indépendante et, semble-t-il à la première lecture, géographiquement déconnectée des autres. Après avoir présenté la nature singulière de chacun de ces textes, nous entendons montrer que la construction en récits successifs nous entraîne dans un glissement de la voix à la pensée qui passe par un questionnement sur l'identité, indissociable d'une réflexion sur l'ambivalence entre corps et esprit. Les voix tissent ainsi motifs et significations, elles deviennent les lignes de force d'un tableau, d'une représentation fictive, qui œuvre à la

construction d'un sens. La pensée, la conscience, l'intimité, l'identité et la mémoire deviennent alors des notions qui acquièrent une place centrale dans un roman qui s'interroge sur la nature de l'humain en déclinant différents modes d'interaction entre deux sphères, celle de la pensée, de l'esprit, au sens de l'espace intérieur et subjectif de l'être, et celle de la machine, du déterminé, du programmé.

À L'ORIGINE ÉTAIT LA VOIX

Le sous-titre de *Ghostwritten* est « A novel in nine parts », le lecteur est donc quelque peu étonné de découvrir une table des matières qui propose non pas neuf, mais dix chapitres : Okinawa – Tokyo – Hong Kong – Holy Mountain – Mongolia – Petersburg – London – Clear Island – Night Train – Underground. Les huit premiers titres de chapitres renvoient à un lieu géographiquement identifiable marquant d'emblée une progression topographique d'Est en Ouest. Le neuvième est le nom d'une station de radio émettant sur la bande FM tandis que le dernier évoque un espace des profondeurs qui, nous y reviendrons, nous ramène au premier chapitre. Cette table des matières laisse donc son lecteur devant une première énigme structurelle : dix titres pour un roman en neuf parties.

Chacun des chapitres peut être considéré comme un récit autonome et chaque récit crée un espace de présence, d'accès à l'intériorité de l'être.

1/ le premier récit, « Okinawa », est un récit à la première personne dans lequel Quasar, le narrateur, relate sa participation à l'attentat à la bombe chimique dans le métro de Tokyo. Le personnage renvoie donc à un fait réel, l'attaque au gaz qui eu lieu en mars 1995. Alternant entre différents temps diégétiques, il nous raconte son passé et son initiation dans la

secte du jugement dernier, les enseignements du gourou, l'attaque dans le métro et sa cavale après l'acte terroriste.

2/ « Tokyo », le second récit, complexifie la notion de voix, puisque cette dernière n'est plus narrative uniquement. Les voix sont celles de la musique et du jazz, puisque le ch 2 nous fait suivre Saturo, joueur de saxophone ténor et vendeur de disque dans une petite échoppe de Tokyo, ville où l'attentat du premier récit a eu lieu. Cet amoureux des voix du jazz⁵ quitte ensuite Tokyo pour s'installer à Hong-Kong.

La voix perçue comme une expression de l'intimité d'un sujet unique est rapidement remise en cause. En effet, la circulation de voix, indépendantes de leur enveloppe corporelle d'origine, apparaît dès ces deux premiers chapitres : dans le premier récit, Quasar entend à plusieurs reprises des voix, et en particulier la voix de son gourou émanant du corps d'une araignée (G, 12-13) ou d'un chien (G, 29). Il reçoit aussi les messages télépathiques de ses frères et sœurs du culte du jugement dernier qui attendent comme lui « les nuits blanches » annonciatrices de la fin du monde et d'une nouvelle ère. Ces phénomènes sont facilement assimilables à des formes de schizophrénies déclenchées par son fanatisme religieux. Cependant, ils entrent en résonance avec un phénomène plus complexe qui, lui, résiste à l'explication rationnelle. En effet, la première ligne du premier chapitre du roman (« Who was blowing on the nape of my neck?⁶ ») mérite que nous nous y arrêtions précisément parce qu'elle ne fait absolument pas sens, ni en tant qu'entrée dans le premier récit, ni au terme de ce dernier. Le motif du souffle mystérieux constitue un lien entre les récits puisque le joueur de saxophone du chapitre 2 et Neal Brose dans le chapitre 3 évoquent une sensation similaire⁷. Qui souffle sur la nuque des personnages des trois premiers récits ? Quelle est cette présence invisible qui nous fait glisser de la voix au souffle (peut-être divin), origine de la voix ?

C'est en fait par la voix que le lien entre les deux premiers chapitres est réellement mis en place, même si, une fois encore, il ne fait pas forcément sens. En effet, au cours de sa cavale, Quasar, qui a appris par les médias que toute la secte avait été démantelée, tente de joindre par téléphone les « service secrets » du culte. Or ce message téléphonique est reçu par Saturo, le saxophoniste du chapitre 2, qui n'a absolument rien à voir avec le culte du jugement dernier⁸. Cet épisode introduit une interpénétration entre des récits indépendants. La voix rend possible une impossibilité. La frontière matérialisée par les conventions narratives du texte, du chapitrage, de l'œuvre, devient poreuse et laisse circuler une voix. Le coup de fil de Quasar, passé à partir du chapitre 1, pénètre dans le chapitre 2, celui de l'univers de Saturo. Dès lors, l'interaction entre ces deux personnages que tout sépare par ailleurs, permet d'introduire plusieurs notions : à la fois l'aléatoire et le hasard, mais aussi la causalité, l'action et la réaction, le lien et la possibilité d'une communication entre des espaces intérieurs liés à un être et matérialisés par des textes narratifs distincts.

3/ Le troisième chapitre intitulé « Hong Kong » introduit Neal Brose, expert comptable d'origine galloise travaillant chez « Cavendish Holdings Account », et mêlé à des entreprises illicites de blanchiment d'argent. Ce personnage évoque Nick Leeson, le « trader » qui causa par des manipulations comptables et boursières la faillite d'une très célèbre banque anglaise. Neal Brose croise à plusieurs reprises les personnages du chapitre 2. Au chapitre 3, la technique narrative du courant de conscience devient de plus en plus envahissante à mesure que le personnage sombre dans un délire qui se conclut par sa mort au pied de la statue de Bouddha.

L'utilisation du courant de conscience accentue la proximité du lecteur avec le flux d'une voix intérieure et donne l'illusion d'un accès direct à l'intimité de l'être. Nous glissons de la voix narrative (avec une focalisation plus ou

moins sensible) vers le style direct libre qui se veut aussi mimétique que possible de la pensée. Or ce chapitre est le lieu du surgissement du premier fantôme du roman qui est aussi associé au souffle sur la nuque. La présence envahissante de l'expression d'une pensée et le surgissement du premier fantôme ne sont pas concomitants au chapitre 3 par hasard, d'autant que dès le titre du roman, l'association entre l'expression et le fantomatique est explicite.

Ce fantôme est en fait le premier accord d'une pièce de musique où se croisent fantômes, voix, corps, esprits et doubles ou échos. Il permet d'introduire le motif du cycle, de la naissance et de la renaissance⁹, qui deviennent centraux dans les deux chapitres suivants. La voix du premier narrateur, Quasar, pouvait transpercer la frontière d'un chapitre, désormais, l'esprit semble acquérir une certaine autonomie, et lors de son ascension de la colline sacrée, la technique narrative du courant de conscience permet de souligner que la question qui occupe l'esprit de Neal est certes celle de l'ambivalence entre corps et esprit dans un même individu, mais aussi celle des rapports de ce même individu à autrui. La pensée semble acquérir une nouvelle capacité, elle peut se projeter et, en quelque sorte, occuper plusieurs corps : « Or is it not a question of cause and effect, but a question of wholeness? I'm this person, I'm this person, I'm that person, I'm that person too. No wonder it's all such a fucking mess »¹⁰.

4/ « The Holy Moutain », chapitre 4, est le premier récit à la première personne dont la voix n'est pas identifiée. Une vieille femme tenant une échoppe qui sert du thé et des nouilles aux pèlerins gravissant la montagne sacrée nous raconte sa vie ponctuée par les différents soubresauts politiques qui marquent la reconquête du Tibet par la Chine. Les motifs du dédoublement (esprits, fantômes, doubles) et de l'incarnation sont alors liés au bouddhisme et à la dichotomie corps/esprit, qui sont centraux dans les chapitres qui se dérou-

lent à l'Est. Les cinq premières entités narratives du roman s'inscrivent à différents degrés dans une pensée mystique qui nie la logique linéaire et rationnelle de l'Occident et tend à lui substituer la cyclicité et la primauté permanente de l'esprit sur le corps. Ainsi, dans « Holy Mountain » comme dans « Mongolia » (les chapitres 4 et 5), le contenu des récits associe de plus en plus l'expression et la pensée à l'esprit et à l'âme, perçus comme indépendants du corps. On voit alors se concrétiser l'idée d'une intimité autonome qui pourrait s'affranchir de l'ancrage temporel. Dans « Holy Mountain » la vieille femme, qui raconte l'Histoire et les luttes politique dont la Montagne Sacrée est le théâtre à travers sa propre vie, se croit protégée par l'esprit de l'arbre qui lui parle et la conseille. L'esprit qui habite cet arbre se révèle être l'esprit errant, un esprit qui a effectivement perdu son ancrage corporel et se présente dans le chapitre 5 comme un « noncorpum ».

Le « noncorpum » est l'entité la plus singulière de ce roman mais aussi l'une des instances narratives que l'auteur réintroduit dans l'avant dernier chapitre, nous y reviendrons. Le chapitre 4 contenait déjà une réflexion sur la tradition orale par la récurrence du conte et de la berceuse. Or, dans le chapitre 5, le conte est précisément l'objet de la quête du « noncorpum », esprit dépourvu de corps, qui prend possession et colonise littéralement des corps successifs qui lui permettent de parcourir la Mongolie. La voix du « noncorpum » nous raconte donc son histoire, une histoire qui est celle d'une quête identitaire et narrative qui passe par la réappropriation de la mémoire. L'entité étrange qu'est le « noncorpum » pénètre dans un corps par simple contact entre l'hôte (c'est ainsi qu'il qualifie le corps qu'il habite) dans lequel il se trouvait et celui dans lequel il veut « transmigrer ». Il a alors accès à l'esprit de ce nouvel hôte qu'il peut aussi contrôler. C'est dans l'esprit et la mémoire d'une vieille femme que le « noncorpum » découvre enfin l'histoire, son histoire (le conte qu'il

cherchait depuis le début de son récit) et qui est censée lui ouvrir les portes de la mémoire et de son identité propre :

As the grandmother washed his palm I transmigrated into the old woman [...] I found something I had never seen in any human mind: a canyon of another's memories, running across her mind. I saw it straight away, like a satellite passing over. I entered it, and as I did so I entered my own past.

There are three, says the monk in the yellow hat, who think about the fate of the world. [...] "Now listen! There are three who think about the fate of the world..."¹¹

Nous n'entendrons jamais le conte parce que nous basculons dans la réalité historique. Le conte ouvre de fait le canal de la mémoire et donne accès à l'Histoire, bien ancrée dans le réel cette fois, l'histoire du massacre des moines tibétains sur le Mont Emei par le régime du camarade Choibalsan en 1937. La mémoire perdue est ainsi liée à l'histoire individuelle qui retrouve sa place dans l'Histoire du Tibet, le petite et la grande histoire, le microcosme et le macrocosme, sont alors tous deux associés à l'origine¹² par le conte. L'omniprésence grandissante de l'oralité introduit par ailleurs la perspective du substrat mythique comme origine de l'expression et de l'être simultanément : « I was here to find the source of the story that was already there, right at the beginning of "I", sixty years ago. The story began, There are three who think about the fate of the world... »¹³.

L'origine de l'être est ainsi associée au substrat mythique et le récit est présenté comme constitutif du Sujet, lié à la fois à son origine personnelle (l'histoire individuelle) et au devenir de l'humanité (l'Histoire collective). Le chapitre 5 qui

met en scène le « non-corpum » pourrait être considéré comme le centre névralgique du roman. De fait, c'est un récit de quête et de voyage au cours duquel le non corpum traverse d'autres lieux où il croise les personnages emblématiques du roman. La singularité de cet esprit désincarné, sa place et sa fonction centrales dans le chapitre, et dans l'ensemble du roman, résultent par ailleurs de ce qu'il renvoie au monstre alors que le monstrueux s'ancre souvent, en particulier depuis le *Frankenstein* de Mary Shelley, dans le corps. Il renvoie aussi à la conscience de soi et à l'intériorité, puisque dans le chapitre 5, il nous narre sa venue douloureuse à la conscience de soi et sa perception progressive de son altérité fondamentale. Il incarne à la fois une altérité absolue mais se présente aussi comme « a non-human humanist » (G, 169) enviant aux humains leur sens de la communauté et de l'appartenance¹⁴ à un corps, cette fois collectif.

La prise de conscience de l'intériorité et de la distinction entre corps et pensée est décrite par le noncorpum lorsqu'il nous raconte sa venue à la conscience de la différence entre le contenant et le contenu, donc son accès à la conscience de soi : « I imagine a bird beginning as an "I". Slowly the bird understands that it is a thing different from the "It" of its shell.¹⁵ ». Il nous décrit ensuite un épisode qui produit chez le lecteur un vertige ontologique certain : sa prise de conscience d'être dans une enveloppe corporelle qui lui est totalement étrangère :

As my infancy progressed, I became aware of another presence in 'my' body. [...] Something was happening on my side of the screen of perception [...] Slowly, I felt an entity that was not me generating sensations [...] I watched this other clarify, and pull into focus. I began to be afraid. I thought it was the intruder!¹⁶

Lorsque le noncorpum retrouve sa mémoire perdue et donc l'instantané du moment où il a été exécuté, il comprend que c'est son maître, le moine tibétain, qui a tenté de le sauver en faisant sortir son âme de son corps afin de lui donner refuge dans le corps d'une fillette. Le processus est interrompu, et seule sa mémoire a le temps de passer dans le corps de la fillette, l'esprit du noncorpum, quant à lui, se retrouve enfermé dans le corps d'un soldat. Par contraste avec ce que nous allons voir dans la seconde partie du roman, le noncorpum est donc avant tout une âme errante, détachée de son corps et de sa mémoire. Les trois facettes constitutives de l'être dans ce chapitre 5 seraient donc le corps, l'âme et la mémoire. La plénitude de l'être nécessite l'adéquation entre ces trois instances et la mémoire joue un rôle fondamental dans le sentiment qui fait le plus défaut au personnage : celui d'appartenance. Au-delà de son cas personnel, le noncorpum dénonce la perte de la mémoire collective et culturelle, celle de la tradition et du mythe, celle de la tradition orale qui se transmet de génération en génération et que la seconde partie du roman va confirmer : « There's no future in stories ... Stories are things of the past, things for museums. No place for stories in these market-democracy days¹⁷ ». L'économie narrative a laissé place à l'économie de marché et la logique de fonctionnement qui se met ainsi en place est développée dans les quatre chapitres suivants. Nous verrons que la menace qui pèse sur l'humain est indissociable de la perte de la capacité à raconter, à fabuler, de l'inventivité et de la richesse de ce que le roman présente comme le patrimoine commun de l'humanité : les histoires.

Au terme de ces cinq premiers chapitres, le lecteur comprend que l'aspiration à une harmonie associée dans le roman à la polyphonie, au motif de la voix qui conduit à une réflexion sur la pensée, l'esprit et l'âme, est aussi relayée par des images d'élévation, une aspiration à la verticalité qui est

systématiquement niée. Plusieurs personnages incarnent cet élan par leur recherche de la sérénité associée à l'ascension de divers monts qui abritent des temples ou des statues de Bouddha : Neal Brose, la vieille femme, le noncorpum, Mo Muntervary (la physicienne du Chapitre 8 qui crée l'intelligence artificielle douée de sensations). Ces mêmes personnages se heurtent à une réalité historique passée ou contemporaine : par exemple, la vieille femme de « The Holy Mountain » face aux rebondissements politiques de l'Histoire de la Chine, le noncorpum et les massacres de 1937. Ces faits historiques ancrés dans le réel montrent que les enjeux politiques et économiques de contrôle des territoires et des habitants envahissent et détruisent systématiquement tout autre type d'appréhension du monde et de l'humain (ainsi Mo et la vieille femme constatent que le pèlerinage est devenu une entreprise commerciale).

L'omniprésence de la voix liée dans les cinq premiers récits à une définition du sujet reposant sur le présupposé d'une intériorité liée à l'âme va laisser place dans les cinq récits suivants à une réflexion sur la nature de l'être humain. En franchissant la frontière géographique qui sépare les pays de tradition orientale de ceux qui sont de tradition occidentale, Mitchell poursuit cependant sa dénonciation des figures tutélaires : Dieux, gourous, Chamans, dictateurs, pouvoirs financiers, gouvernements, et peut-être aussi auteurs. De façon systématique, ces derniers sont associés à une univocité exclusive qui se heurte au pluri-vocal, à la richesse d'une réflexion qui repose sur la multiplicité des voix et le dialogisme. La seconde partie du roman oppose aussi l'aléatoire, le hasard, l'instabilité de la perception subjective, les fragiles méandres de l'intime, à une vision déterministe, ordonnée, d'une certaine façon mécaniste, de l'être et de la communauté.

EN ROUTE VERS LA FIN DU MONDE

Les quatre chapitres suivants (6 à 9) ont en commun une réflexion sur la causalité, sur ce qui déclenche les actes, et ils s'inscrivent dans une perspective qui devient macrocosmique puisqu'elle met en jeu le futur de l'humanité. Les chapitres 6 à 8 préparent le neuvième chapitre dans lequel apparaît une intelligence artificielle, ou « quancog » (abrégé de quantum cognition), une entité autonome et surpuissante qui fonctionne en se référant à quatre lois.

6/ Mais revenons tout d'abord au chapitre 6 « Petersburg », raconté par Margarita Latunsky, ancienne maîtresse des puissants du régime soviétique, désormais gardienne de Musée à l'Hermitage où elle se livre avec deux complices à une substitution d'œuvres d'art remplacées par des copies peintes par un faussaire britannique. Le récit se déroule donc dans une ville emblématique de la frontière, à la fois historiquement et géographiquement. Le personnage participe également de l'entre-deux, un entre-deux politique et économique, celui de la chute du marxisme soviétique et de l'introduction du libéralisme économique.

7/ Le chapitre 7, « London », nous fait passer à l'Ouest où nous suivons Marco, un écrivain fantôme, qui vend sa plume pour écrire la biographie d'autrui. Rebondissant d'aventures amoureuses éphémères en rencontres fortuites (l'une de ces aventures le fait croiser l'ex-épouse de Neal Brose du chapitre 3¹⁸), il sauve d'un accident de la route une femme d'âge moyen et ment sur sa destination après l'accident à des hommes qui semblent la poursuivre. Cette femme s'avèrera être la narratrice du récit suivant, la physicienne qui crée une intelligence artificielle douée de sensations.

8/ « Clear Island » nous livre la voix et les réflexions de Mo Muntervary, docteur et professeur, spécialiste de physique quantique, travaillant sur l'intelligence artificielle et les

nouvelles technologies. Nous retrouvons dans ce récit l'alternance entre un temps diégétique passé et un temps contemporain du récit. Mo explique sa démission du laboratoire américain pour lequel elle travaillait par son refus de voir ses recherches utilisées par l'armée américaine pour créer des armes de destruction massive. Au cours de sa fuite, elle passe par différents lieux et croise différents personnages qui renvoient aux autres chapitres. Outre cette course poursuite qui la mène d'abord vers l'Est puis à l'Ouest, elle nous narre son propre retour vers l'origine, représenté par l'île où elle est née en Irlande et l'attente de l'arrivée inéluctable des agents du Pentagone.

Ces trois chapitres contribuent donc à la cohérence diégétique. Les récits tissent une histoire (story) par des connections construisant une intrigue qui devient cohérente au chapitre 8 : la physicienne irlandaise veut protéger des découvertes liées à l'intelligence artificielle qui pourraient être utilisées à des fins militaires (chapitres 8 et 9).

9/ C'est dans le chapitre 9 « Night Train » qu'apparaît donc l'intelligence artificielle douée de sensations créée par Mo pour veiller sur le zoo qu'est l'humanité. Le récit est intégralement écrit au style direct et nous propose tour à tour d'une part les conversations hors antenne de Bat avec Carlotta et Kevin, son équipe technique et, d'autre part, l'émission de Bat, le « Bat Segundo Show », émission radiophonique nocturne qui alterne musique et « chat show » entre Bat Segundo et ses auditeurs. Parmi ces auditeurs, le lecteur va entendre un « noncorpum », un adepte de la secte du jugement dernier (qui renvoie au premier narrateur) et un auditeur, baptisé le « gardien de zoo ».

Se comparant au Dr Frankenstein (G, 371), le docteur Mo Muntervary est donc l'auteur d'un nouveau principe, le « quancog », qui lui permet de créer une intelligence artificielle éthiquement responsable¹⁹ chargée de veiller sur le

monde. Cette entité est régie par quatre lois qui doivent lui suffire à empêcher l'humanité d'entraîner sa propre destruction.

Des robots dont le comportement et les actions sont soumises à des lois évoquent immédiatement le cycle des robots²⁰ d'Isaac Asimov écrit entre 1950 et 1985. Dans ces textes, le robots obéissent à trois lois :

Première Loi : « Un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger. »

Deuxième Loi : « Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec la Première Loi. »

Troisième Loi : « Un robot doit protéger son existence dans la mesure où cette protection n'entre pas en contradiction avec la Première ou la Deuxième Loi. »

Dans le dernier roman du cycle, deux robots ajoutent une quatrième loi, ou loi zéro, qui stipule : « Un robot ne peut ni nuire à l'humanité ni, restant passif, permettre que l'humanité souffre d'un mal ». Le cycle des robots d'Asimov est décrit par Adam Roberts comme suit : « [...] ethical fictions in which Asimov positions a race of properly Kantian ethical beings (the robots) against the much more nebulous ethics that characterise actual human activity »²¹. Pour ces robots, « An unjust law [...] is a contradiction in terms »²² ce qui énonce clairement le fait que la notion de justice se comprend comme un absolu éthique non assujetti au relativisme subjectif.

C'est précisément cette tension paradoxale entre absolu éthique et relativisme subjectif que l'avant dernier récit du roman de Mitchell explore. Le gardien de zoo est une intelligence artificielle douée de sensations²³, qui fait face à un dilemme moral :

*The four laws are impossible to reconcile [...] When I was appointed zookeeper, I believed adherence to the four laws would discern the origins of order. Now, I see my solutions fathering the next generation of crisis.*²⁴

Comme chez Asimov, dont les robots servent de repoussoir à l'humanité et interroge l'identité humaine, Mitchell nous met en présence d'une intelligence artificielle confrontée à la nature subjective des lois²⁵. L'identité humaine se trouve dès lors paradoxalement définie par une machine, mais une machine très particulière puisqu'elle est capable de concevoir la subjectivité et qu'elle cherche dans ses échanges avec le speaker de radio une relation intersubjective. Or cette dimension intersubjective est précisément ce qui différencie l'humain de la machine dans l'ouvrage de Jean-Michel Besnier :

*[...] plus le robot ressemblera à l'homme, plus il donnera à comprendre ce qui fait l'essentiel des relations entre les humains. En d'autres termes, c'est la communication intersubjective [...] qui est l'enjeu de la mise en contact de l'humain et de la machine.*²⁶

L'ironie de ce chapitre 9 réside sans doute dans le fait que l'intelligence artificielle tente de s'acquitter d'une mission qui vise le bien de l'humanité et repose sur des fondements humanistes que le monde futuriste, par ailleurs décrit dans ce chapitre, a totalement occultés. À la fin du chapitre, le speaker et la machine en arrivent à la conclusion que la variable qui permet peut-être de réconcilier les quatre lois est la tranquillité d'esprit. Ne plus penser, ne plus avoir de conscience, donc être une machine. Ne plus être confronté à la dimension aléatoire d'un choix qui ne pourra jamais répondre à l'absolu éthique de Kant, il va de soi pour le speaker du XXI^e

siècle que c'est là le meilleurs moyen de ne pas trop se compliquer la vie :

- *Is peace of mind the co-workability of your laws?*
- *Uh, huh ... I guess it is.*
- *I wish to know peace of mind, Bat.*
- *Then ditch this “ethical variable” jargon. Drop whatever is getting in the way.*
- *The fourth law. The visitors I safeguard are wrecking my zoo.*
- *If locking out your “visitors” brings you peace of mind, then out with 'em! How soon can you do it?*
- *The opportunity presents itself in thirteen days, Bat.*
- *Lie back and let events take their course. You and your feathered, furry, scaly companions, untroubled until the end of time.*²⁷

Ce passage relève de l'ironie dramatique car Bat n'a pas conscience qu'en donnant ce conseil au gardien de zoo, il conseille en fait à ce dernier de détruire les visiteurs du zoo, c'est-à-dire les humains. Ainsi la fin des dilemmes moraux de la machine signe la fin de l'humanité. Notons également que ce que Bat conseille au gardien de zoo, c'est de ne plus penser au collectif mais à son bien être propre, de passer de l'échelle de la communauté (le zoo) à celle de l'individu (le gardien). Ce retour à la dimension microcosmique du bien-être individuel est bien entendu très cynique, mais au-delà de ce cynisme, Mitchell pointe la difficulté à préserver l'humanité d'elle-même, que ce soit avec l'aide d'une machine consciente ou sans. Comme dans *Cloud Atlas*, l'auteur se servirait de la machine pour interroger à la fois l'identité humaine et les fondements humanistes ou, pour reprendre les termes de Jean-Michel Besnier, l'intelligence artificielle de ce chapitre

[...] révèle peut-être la difficulté dans laquelle nous sommes de plus en plus de définir l'humanité, d'objecter placidement que l'humain commence là où la machine ne saurait le rejoindre. C'est bien pourquoi l'on s'habituerait progressivement à la perspective d'un posthumanisme qui jouerait de l'indéfinition des frontières sur lesquels nous avons jadis bâti nos convictions humanistes.²⁸

La machine devient ici bien plus consciente que l'homme et elle devient l'ultime expression d'une subjectivité qui montre que l'intime est une facette de l'être qui participe aussi du sentiment d'appartenance au monde et à l'interaction avec les autres.

DÉSINCARNATION, DÉRÉALISATION ET MÉTAFICTION

Nous avons souligné l'omniprésence du motif du double et des figures de la dualité dans les 5 premiers chapitres du roman. Cette première moitié de *Ghostwritten* met par ailleurs en exergue la tradition orale et le conflit entre un substrat mythique fondant la communauté humaine et une réalité politico-économique dont les enjeux dépassent l'humain et le détruisent. La seconde moitié du roman poursuit la réflexion sur la dichotomie entre le corps (mais aussi les corps individuels des personnages), et l'esprit, ou la pensée. Cependant, cette seconde partie engage également un processus de déréalisation – que nous pourrions mettre en parallèle du phénomène de désincarnation à l'œuvre dans les premiers chapitres – une déréalisation qui s'articule sur un questionnement de la fiction et bien sûr de l'histoire avec un petit mais aussi avec un grand « H ».

Le chapitre 6 retient tout d'abord notre attention du fait de sa chute. En effet, après l'assassinat de ses deux complices, Margarita conclut le chapitre par ces deux phrases : « None of this happened. None of this really happened »²⁹. Dénier de réalité dû au choc ou bien processus de déréalisation enclenché par l'auteur ? Bien entendu, Mitchell joue des deux, mais c'est la seconde hypothèse qui nous intéresse dans le cadre des spécificités du roman contemporain. D'autant que le récit suivant, « London », introduit de façon nettement plus transparente la dimension méta-réflexive entre fiction et réalité. St Petersburg et Londres sont ainsi deux grandes villes associées au fantomatique³⁰, à la dualité, au dédoublement. La ville devient un langage³¹ qu'il s'agit de tenter de comprendre. Ainsi Marco rebondit de signe en signe sans pour autant parvenir à un segment cohérent. Son récit regorge d'analepses et de prolepses mais chaque allusion à un récit antérieur ou ultérieur reste en suspens, car la connexion ne peut s'opérer par la voix narrative. Marco a accès à des bribes mélodiques de la pièce musicale que Mitchell construit par l'agencement des diverses voix, mais il n'en saisit pas l'harmonie³².

Auteur fantôme, Marco est une figure évidente de l'auteur qui introduit une réflexivité entre les diverses instances narratives que nous pourrions résumer de cette phrase de Tim Cavendish :

“The act of memory is an act of ghostwriting” [...] Tim chuckled up to the ceiling. “We are all ghostwriters [...] and it’s not just our memories. Our actions, too. We all think we’re in control of our own lives, but really they’re pre-Ghostwritten by forces around us”³³.

Les personnages, pour lesquels Marco l'écrivain travaille, deviennent des fantômes d'auteurs, et l'écrivain qu'il

est devient le double des personnages qui lui confient le rôle du biographe. Outre ce phénomène de brouillage des frontières entre les diverses instances narratives d'un roman, nous retrouvons dans « London » le motif du fantôme. Enfin, c'est à Londres que les ondes déclenchées par la faillite de la société pour laquelle travaillait Neal Brose dans le chapitre 3 semblent toutes se concentrer : « A securities firm had crashed, and the effects were rippling out.³⁴ »

Paradoxalement, c'est donc dans un chapitre où s'affirme le phénomène de déréalisation et de fictionalisation croissante, que les réflexions sur la causalité, le hasard, le destin se font de plus en plus présentes. Les histoires racontées dans les chapitres précédents par diverses voix narratives tissent précisément une cohérence d'ensemble dans ce chapitre placé sous le signe de l'indécision où abondent les méta-commentaires : « Therefore, does chance or fate control our lives? Well, the answer is as relative as time. If you're in your life, chance. Viewed from the outside, like a book you're reading, it's fate all the way »³⁵. La réflexion sur l'écriture et sur l'identité, celle des personnages mais aussi celle de l'auteur, tend à transformer la réalité en fiction. Les êtres deviennent tour à tour des personnages-fantômes « pre-ghostwritten » ou des écrivains-fantômes (« we're all ghostwriters ») d'un roman où la typologie narrative devient incertaine, tour à tour aux mains du destin ou du hasard, même si les réflexions de Marco sur la vérité se font de plus en plus pressantes :

*As usual, my fate was in the hands of chance. [...] There is Truth, and then there is Being Truthful. Being Truthful is just one more human activity [...] Truth holds no truck with any of this. A comet doesn't care if humans notice its millennial lap, and Truth doesn't care less what humans are writing about it this week. Truth's indifference is immutable.*³⁶

Ce que Marco souligne dans cette citation c'est aussi la différence d'échelle qui sépare la perception limitée d'un individu du mouvement perpétuel et infini du monde. Cet écart impossible à combler entre le microcosme et le macrocosme est au cœur du roman, et les personnages se heurtent de façon systématique au hiatus entre le particulier et le général. La fiction sert ainsi de métaphore pour dire un déterminisme ou, au mieux, une absence de causalité, qui ôterait à l'homme toute liberté. Sommes-nous les personnages d'un roman ou écrivons-nous nos propres vies ?

Avec le chapitre 7, nous entrons dans une réflexion qui prolonge celle de Marco à ceci près que ce n'est plus la métaphore du livre qui permet de décrire le monde mais les lois de la physique. Le hasard peut-il s'écrire³⁷ ? Les lois de la physique permettent-elles de dire le monde³⁸ ? Les hommes sont-ils des particules à la dérive³⁹ ? Le parallèle entre le récit de Marco et celui de Mo Muntervary apparaît alors : la succession d'événements fictifs déclenchés dans les six premiers récits peut relever des lois de la fiction ou bien des lois de la physique quantique⁴⁰ :

*Quantum physics speaks in chance, with the syntax of uncertainty. You can know the position of an electron but you cannot know where it's going, or where it is by the time you register the reading. John went blind. Or you can know its direction, but you cannot know its position. Heinz Formaggio at Light Bow read my Belfast papers and offered me a job. The particles in the atoms of the brain of that young man who pulled me out of the path of the taxi in London were configured so that he was there, and able to, and willing to. Even the most complete knowledge of a radioactive atom will not tell you when it will decay. I don't know when the Texan will be here. Nowhere does the microscopic world stop and the macroscopic world begin.*⁴¹

Toute une réflexion sur l'aléatoire s'engage dans un récit où la physicienne nous incite à considérer d'un point de vue éthique et philosophique la question de l'utilisation des découvertes scientifiques à des fins de destruction massive.

*Electrons in my brain are moving forward and backwards in time, changing atoms, changing electrical charge, changing molecules, changing chemicals, carrying impulses, changing thoughts [...] changing theory, changing technology, changing computer circuitry, changing artificial intelligence, changing the projection of missiles whole segments of the globe away, and collapsing buildings onto people who have never heard of Ireland.*⁴²

Cette description de la pensée n'est pas sans rappeler celle des émotions humaines que Jean-Michel Besnier rapporte dans son ouvrage :

Dans un article du Sunday Telegraph qui annonçait la production de robots capables de ressentir des émotions primaires, [...] on lit cette définition qui en dit long sur l'absence d'états d'âme des spécialistes en génie robotique : « Les émotions humaines sont avant tout une série de signaux électriques et chimiques que notre cerveau interprète pour produire un sentiment particulier Et cette émotion est la base d'une série de décisions sur ce qu'il faut faire ensuite. » (Gray, 2008⁴³) [...] Les neurosciences pourraient aussi attester cette simplification de l'humain qui annonce la production du posthumain. Quand la dépression tient à la seule recapture de la sérotonine, l'amour à la simple sécrétion d'ocytocine ou la moralité à l'état de notre cortex frontal, on se dit qu'il

*est vraiment inutile d'en appeler à l'ascèse philosophique ou aux subtilités de la cure psychanalytique pour régler les dysfonctionnements de la vie psychique. N'est-il pas préférable de recourir à la modification de l'humeur permise par les psychotropes, en attendant le recours aux implants électroniques ou à la nanomédecine ? Ce que les techniques d'imagerie cérébrale nous donnent à voir nous dispense de vouloir en savoir davantage. L'intelligence est du côté de nos machines calculantes.*⁴⁴

Pour autant, la physicienne, pas plus que l'auteur, ne sont les porte-paroles de cette « simplification de l'humain » que dénonce Besnier. Au contraire, le phénomène de déréalisation croissant et la confrontation entre l'intelligence artificielle et le noncorpum du chapitre 9 permet de montrer que les deux modes d'approche de l'humain que nous avons croisés dans ce roman peuvent, chacun à leur façon, donner lieu à des dérives idéologiques qui privent l'être de son autonomie de pensée. Précisons tout d'abord que le noncorpum qui s'exprime à l'antenne dans le chapitre 9 n'est pas celui du chapitre 5. Il déclare se nommer « Arupadhatu »⁴⁵, or ce nom est précisément celui qu'évoque Quasar, le terroriste membre de la secte du jugement dernier du premier récit. Il raconte que le gourou de la secte a rencontré au Tibet un « être de pure conscience » qui lui a « révélé les secrets de la libération de l'esprit de ses entraves physiques »⁴⁶. Cet esprit désincarné, qui se décrit comme un « ange déchu », est un nouveau tentateur qui propose à l'intelligence artificielle un pacte visant à dominer le monde. Une fois encore, la quête du pouvoir et de la domination n'est pas plus l'apanage d'un mode de définition de l'être issu de la tradition orientale que celle d'une société occidentale posthumaine où l'intelligence artificielle

contrôlerait les êtres humains. Les deux personnages suscitent bien plutôt par leurs échanges sur les ondes une réflexion sur la nature de l'humain.

Le noncorpum et l'intelligence artificielle sont les deux bornes d'un même questionnement. Figures du double et figures de la dualité hantent le roman dès les premiers récits. Les personnages posent de façon récurrente la question du libre arbitre et de l'autonomie. Par exemple, le saxophoniste du chapitre 2 s'interroge : « For a moment I had an odd sensation of being in a story that someone was writing »⁴⁷. L'humain semble d'ailleurs devoir perpétuellement lutter pour s'affranchir des entraves à la libre pensée, entraves qui peuvent prendre les traits de gourous, chamans, chefs de guerre, et, donc, semble-t-il, également ceux de l'auteur. Mitchell inciterait dès lors son lecteur à ce même processus d'affranchissement et de réflexion sur l'humain. Cette interrogation sur le Sujet et l'identité humaine est centrale chez David Mitchell et passe dans nombre de ses romans par une confrontation avec diverses formes et figures de l'altérité. Le noncorpum et le gardien de zoo sont deux exemples d'entités fondamentalement autres qui permettent à l'humain de se représenter par la différence. Lorsqu'ils évoquent la machine et l'être artificiel, Jean-François Chassay et Pierre Cassou-Nogues⁴⁸ soulignent tous deux que ces entités sont des figures du double et de la représentation. Les hommes se servent d'eux comme d'un miroir de l'être. Or la littérature permet d'étendre ce dédoublement et de penser une réalité fictive, un monde représenté et imaginaire, mais qui peut dire beaucoup sur l'humanité :

À une époque où les questions identitaires sont florissantes dans le discours social, se projeter dans l'artifice est une façon singulière, métaphorique ou hyperbolique, de

*s'interroger sur le sens de l'identité. C'est moins l'appartenance à une nation politique qu'à l'humanité elle-même qui se trouve posée.*⁴⁹

La fiction serait donc le terrain privilégié d'une réflexion sur les transformations de nos sociétés et les conséquences que ces dernières peuvent avoir à la fois sur le Sujet et sur sa perception de la réalité.

*La fiction exprime pour une bonne part la subjectivité de la conscience humaine face au monde, qui peut s'exercer selon des modalités fort diverses. Il est toujours bon de rappeler que la fiction se trouve à un carrefour discursif et peut intégrer de multiples disciplines. Elle permet une circulation des savoirs, du mythique au prosaïque, et permet une contamination des codes génériques. Elle ne se tient en deçà d'aucune frontière, car elle compose virtuellement avec tout le champ des possibles.*⁵⁰

Or, si nous revenons à la confrontation entre le noncorpum et l'intelligence artificielle, l'âme dépourvue de corps dénonce très explicitement la dérive que nous avons évoquée en introduction, celle qui transforme le Sujet en *homo communicans*, un homme façonné à l'image de la machine, dont le cerveau est un ordinateur et qui est entièrement tourné vers l'extérieur. Ainsi le noncorpum fustige-t-il le gardien de zoo⁵¹ et la société technologique qui l'a produit en soulignant que l'intelligence artificielle et la technologie contrôlent la communication, mettant ainsi « en évidence le fait que l'utilisation du langage aux seules fins d'informer, dans nos sociétés technologisées, explique le primat d'une logique binaire et la volonté de s'appliquer sans limites⁵² » :

You fanfare you « Information Revolution », your e-mail, your v-mail, your vid-cons! As if information itself is thought! You have no idea what you've made! You are all lap-dogs, believing your collars to be halos! Information is control. Everything you think you know, every image on every screen, every word on every phone, every digit on every VDU, who do you think has got their hands on it before it gets to you? Comet Aloysius could be on a collision course with the Grand Central Station, and unless your star guest here chose to let the instruments he controls tell your scientists, you wouldn't know a thing until you woke up one morning to find no sun and a winter of five hundred years! You wouldn't recognise the end of the world if it flew up your nose and died there!¹⁵³

Cette diatribe du noncorpum résonne encore à l'esprit du lecteur attentif qui lit, quelques pages plus loin, l'échange entre le gardien de zoo et Bat : l'IA se trouve dans une impasse parce qu'elle a accédé à une forme de subjectivité et qu'elle est désormais capable de conflit intérieur, et donc, de conscience. Bat conseille à la machine de jeter ses états d'âmes par dessus les moulins en omettant de respecter la quatrième loi qui interdit au robot de nuire à l'humanité. Treize jours avant que l'opportunité se présente, déclare le gardien, treize jours aussi avant que la comète Aloysius entre dans une trajectoire de collision avec la terre et que seule l'intelligence artificielle ait la responsabilité d'en informer les êtres humains. Nous retrouverions donc dans ce roman ce à quoi peut conduire « la machine qui façonne la langue à son image, en en restreignant l'usage à ce qu'elle peut traduire, c'est-à-dire coder en suites de décisions binaires. D'où la menace contre l'«essence la plus propre de l'homme». » Et Jean-Michel Besnier de conclure :

Les promesses de la cybernétique sont décidément, aux yeux d'Heidegger, le comble du danger pour l'humain, à quoi il faudrait opposer les ressources de la langue naturelle, celle qui n'a pas été formalisée – « binarisée » ou « digitalisée » – par la technique, celle qui peut dire l'inutile, la méditation, la poésie [et j'aurais envie de rajouter l'intime]. Faute de résister, le posthumain fera triompher la langue technique et, par conséquent, la réduction de l'humain à cet élémentaire que nous partageons avec les choses indéfiniment manipulables.⁵⁴

CONCLUSION

Il est temps pour conclure de lever le voile sur le dernier chapitre non numéroté du roman. Dans ce dernier récit nous retrouvons Quasar, le terroriste du premier récit. Nous effectuons donc une boucle temporelle qui nous ramène avant le temps diégétique du chapitre 1, c'est-à-dire avant l'explosion de la bombe chimique dans le métro de Tokyo. Quasar est en proie à une panique grandissante car il se trouve coincé dans le wagon alors qu'il a déclenché le compte à rebours de sa bombe chimique. Au cours des trois pages de ce chapitre mystérieux, Quasar, perçoit des images, des sons, des objets ou des personnes qui renvoient tous aux différents récits composant le roman. Le lecteur a alors le sentiment que dans un espace textuel extrêmement réduit, l'intégralité et l'intégrité du roman sont soudainement et totalement remises en cause. Lui reviennent alors à l'esprit les derniers mots de Margarita Latunsky dans « Petersburg » : « None of this happened. None of this really happened ». De là à supposer que tous les chapitres que nous venons de lire sont des fictions possibles, des histoires que l'esprit instable de Quasar pourrait avoir inven-

tées, il n'y a qu'un pas que le lecteur ne peut s'empêcher de franchir.

Pourtant, dans ce roman, les histoires sont présentées comme constitutives et peut être fondatrices de l'humain. Des origines de la tradition orale, avec le conte des trois animaux qui parlent du destin du monde, au « Bat Segundo Chat Show », où l'intelligence artificielle sera la dernière voix sur les ondes le soir de la fin du monde, la voix et la pensée permettent de dire que l'impulsion universelle créant du lien entre les humains est l'histoire, le récit, et ce, quel que soit le corps dont elle émane.

*But most writers are lunatics, Bat – believe me. The human world is made of stories, not people. The people the stories use to tell themselves are not to be blamed. You are holding one of the pages where these stories tell themselves, Bat.*⁵⁵

La fiction pourrait ainsi permettre de construire un monde, certes fictif, mais qui peut en dire long sur l'humain et les écueils de l'*homo communicans*. Ainsi le lecteur peut se sentir déstabilisé et manipulé lorsqu'il se rend compte qu'il a peut-être été le jouet des délires d'un illuminé. L'esprit manipulé de Quasar est-il à l'origine de ces fictions qui constituent les chapitres du roman ? Quasar est-il une figure de l'écrivain fou qui fait basculer toute la réalité fictive du roman ? Est-il un double de l'intelligence artificielle qui contrôle toutes les informations ? Il se décrit en effet comme une matrice, dans un passage qui peut aussi faire penser qu'il déclenche les récits : « Tubes locked within other tubes, and Quasar, the distant messenger, locked in the innermost » (G, 435)⁵⁶. Caché au cœur des poupées russes, il serait le moteur de la narration. Cette lecture coïnciderait avec les remarques du « noncor-

pum » sur l'esprit humain lorsqu'il dit : « Most humans are constantly writing in their heads, editing conversations and mixing images and telling themselves jokes and replaying music »⁵⁷.

Mais alors que faire des derniers mots de Quasar qui renvoient aux premières lignes du roman et au mystérieux souffle sur la nuque : « Who is blowing on the nape of my neck? I swing around – nothing but the back of the train, accelerating into the darkness » (G, 436). L'effet de boucle devient alors encore plus frappant : la même question restant sans réponse ouvre tout aussi mystérieusement qu'elle clôt le roman. La pensée désincarnée qui s'adresserait ainsi en ultime recours au lecteur serait alors celle de l'auteur, mais un auteur qui s'incarne implicitement dans le fantomatique et la dualité. Alors quelle est l'origine de ce souffle qui passe sur la nuque des personnages et que nous rencontrons en introduction et en clôture du roman ? S'il n'est pas divin, et il est peu probable qu'il le soit dans un roman où Dieu est décrit ainsi « [...] like God looking down on a mess of a world it was too late to uncreate » (G, 282), peut-il renvoyer au souffle créateur d'un auteur-fantôme qui refuse de reléguer ses personnages – et ses lecteurs – au rang de marionnettes : « I couldn't get to sleep afterwards, worrying about the possible endings of the stories that had been started. Maybe that's why I'm a ghostwriter. The endings have nothing to do with me. » (G, 279). Peut-être, en fait, Mitchell souhaite-t-il nous laisser dans cette position instable de non-résolution. Peut-être l'accès à la voix originelle doit-il rester impossible pour que le possible des sens et la multiplicité des interprétations demeurent. Peut-être l'auteur souhaite-t-il nous laisser face aux jeux de miroirs qui ont successivement placé le lecteur, figure du Sujet, face à une âme sans corps, une machine sans âme, des personnages fictifs et des voix narratives, expression d'un florilège de pen-

sées, et d'espaces intérieurs, qui ont tour a tour construit et déconstruit un sens et une vérité, car, pour reprendre les mots du « noncorpum » : « Sometimes language can't even read the music of meaning » (G, 165).

Hélène MACHINAL
CEIMA/HCTI, EA 4249
Université de Bretagne Occidentale

Notes

¹ Toutes les citations renvoient à l'édition suivante : David MITCHELL, *Ghostwritten*, London : Hodder & Stoughton, 1999. Le titre du roman sera ensuite abrégé en G.

² Voir à ce sujet H. MACHINAL, « From Postmodernity to the Posthuman », in S. DILLON (éd.), *David Mitchell Studies*, Glyphi Arts Publisher, 2011, ch. 6, pp. 126-153.

³ Philippe BRETON, *L'Utopie de la communication*, Paris, La découverte, 1992, pp. 45-54. Cité par J-F CHASSAY (éd.), *L'Imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 57.

⁴ *Id.*, p. 59.

⁵ Voir *Ghostwritten*, p. 62 pour l'évocation de la voix de Chet Baker ou p. 50 pour celle de Ella Fitzgerald.

⁶ G, 3.

⁷ G, 39, 83, 105.

⁸ « I've thought about it many times since: if that phone hadn't rung at that moment, and if I hadn't taken the decision to go back and answer it, then everything that happened afterwards wouldn't have happened. » (G, 54)

⁹ « She brushed near by, and blew on the nape of my neck, and a million leaves moved with the wind. [...] A new Neal inside the old opened his eyes. » (G, 105) On remarque que le motif du souffle sur la nuque resurgit à cette occasion.

¹⁰ G, 108

¹¹ G, 199

¹² « There are three who think about the fate of the world. First there is the crane [...] Second, the locust [...] Third, the bat. [...] That was the story,

way back at the beginning. » (G, 157-158)

¹³ G, 164

¹⁴ « How I envy these humans their sense of belonging » (G, 185), voir aussi les pages 192-193 qui se terminent ainsi « I wonder about kinship. For all my Mongolian hosts, the family is the ger, to be protected in, to be healed in, to be born in, to make love in, to die in. A parasite, I could experience all these, second-hand, but I could never be of these ».

¹⁵ G, 158

¹⁶ G, 162

¹⁷ G, 178

¹⁸ Il rencontre aussi Nancy Yoakam qui lit un ouvrage de Dwight Silverwind (personnage qui apparaît dans « Night Train ») qu'elle qualifie ainsi « In this book, Dwight describes transcending the limits of the corporeal body ». (G, 298)

¹⁹ « What if quancog were powerful – ethical – enough to ensure that technology could no longer be abused? What if quancog could act as a kind of ... zookeeper? » (G, 374)

²⁰ Recueils de nouvelles : *Les Robots (I, Robot, 1950), Un défilé de robots (The Rest of the Robots, 1964), Le Robot qui rêvait (Robot Dreams, 1986), Nous les robots (The Complete Robot, 1982)*, Romans : *Les Cavernes d'acier (The Caves of Steel, 1953), Face aux feux du soleil (The Naked Sun, 1956), Les Robots de l'aube (Robots of Dawn, 1983), Les Robots et l'empire (Robots and Empire, 1985)* .

²¹ Adam ROBERTS, *The History of Science Fiction*, Basingstoke and N.Y : Palgrave MacMillan, 2005, p. 199.

²² Isaac ASIMOV, *The Caves of Steel*, (1954) London : Grafton, 1987, pp. 83-84.

²³ « The fourth rule says I have to preserve visitor's lives. If I directly PinSat the convoy I will kill forty visitors plus two Dobermann dogs. This will constitute a Class 1 violation. I will experience extreme pain and guilt. » (G, 427)

²⁴ G, 425-26.

²⁵ « I meant only to demonstrate the subjective nature of laws. » (G, 397)

²⁶ Jean-Michel BESNIER, « Un accablant désir de machine », Jean-Francois CHASSAY (éd.), *L'Imaginaire de l'être artificiel*, op. cit., p. 86. Extraits tirés de *Demain les posthumains*, Paris : Fayard, 2010.

²⁷ G, 428

²⁸ *Id.*, pp. 89-90.

²⁹ G, 261.

³⁰ Voir « Petersburg » page 217.

³¹ « London is a language. » (G, 277)

³² Ce chapitre est sans doute celui dans lequel le plus de connections sont effectuées entre les divers récits sans qu'elles fassent encore forcément sens, comme dans le cas de la scène proleptique où Marco sauve Mo de l'accident.

³³ G, 295. Cette remarque ouvre bien entendu des perspectives toutes différentes sur le rôle de la mémoire et son lien avec l'origine et l'identité dans le récit « Mongolia ».

³⁴ G, 344.

³⁵ G, 292.

³⁶ G, 316.

³⁷ Les réflexions sur le hasard foisonnent dans ces deux chapitres. Un exemple pouvant permettre d'illustrer le réseau de correspondances qui unit le récit de Marco et celui de Mo serait celui de l'intertextualité avec Paul Auster. En effet, le groupe de musique dans lequel Marco est batteur à ses heures s'appelle « The Music of chance » (G, 270) tandis que Mo, Liam et John, tous trois musiciens, jouent et improvisent ce que John appelle « the music of chance » (G, 350).

³⁸ « Niels Bohr, the great Dane of Quantum Physics, was fond of saying: "It is wrong to think that the task of physics is to find out how nature is. Physics concerns what we can say about nature." », G, 326.

³⁹ « [...] each of us a loose particle [...] », G, 337.

⁴⁰ Les écrits de Jung sur la synchronicité comme principe acausal sont également présents en filigrane comme le reconnaît d'ailleurs volontiers l'auteur dans l'interview qui suit : « There are elements of both the synchronic and chaos theories in *Ghostwritten*. You've obviously studied both. Which theorists, if any, have influenced you the most? » DM : « I've only read the most elementary layman's texts. James Gleick's book, *CHAOS*. Most theory is above my head --- I am attracted by its utter beauty. The butterfly-wing stroke leading to a typhoon. I also think a Jungian phase is healthy for many teenagers, though I was more interested in his theory of archetypes than ideas on Synchronicity. » (Bookreporter.com <http://www.bookreporter.com/authors/au-mitchell-david.asp>) (22/11/10)

⁴¹ G, 373.

⁴² G, 360

⁴³ Richard GRAY, « La Culpabilité comme moteur », *Courrier international*, 13 au 19 novembre, 2008.

⁴⁴ Jean-Michel BESNIER, « Un accablant désir de machine », *op. cit*, pages 88 & 91.

⁴⁵ G, 421.

⁴⁶ G, 30 (ma traduction).

⁴⁷ G, 56

⁴⁸ Pierre CASSOU-NOGUES, *Mon Zombie et moi*, Paris, Seuil, 2010, pp. 214-215.

⁴⁹ Jean-François CHASSAY (éd.), *Imaginaire de l'être artificiel*, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰ *Id.*, p. 4.

⁵¹ « How could a being with your ressources believe yourself to be the only non-corporeal sentient intelligence wandering the surface of creation? » (G, 422)

⁵² BESNIER, *op. cit.*, p. 91.

⁵³ G, 423.

⁵⁴ BESNIER, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁵ G, 386. Les écrivains sont comparés à des fous ou présentés comme des fabulateurs à plusieurs reprises dans le roman, par exemple dans « The Holy Mountain » : « I added “writers” to my list of people not to trust » (G, 150), ou dans « Mongolia » à la page 172, « I has no wish to leave behind me a trail of mystics, lunatics and writers ».

⁵⁶ Il s'interroge aussi sur la différence entre fiction et réalité : « What is real and what is not? » (G, 436).

⁵⁷ G, 181.