

IRIS

ISSN : 2779-2005

Éditeur : UGA Éditions

43 | 2023

Le corps augmenté : imaginaire et réalité

Le sujet décentré et la honte prométhéenne dans *De Synthèse* de Karoline Georges (2017)

The Decentered Subject and the Promethean Shame in De Synthèse by Karoline Georges (2017)

Greta Lansen

 <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3439>

DOI : 10.35562/iris.3439

Référence électronique

Greta Lansen, « Le sujet décentré et la honte prométhéenne dans *De Synthèse* de Karoline Georges (2017) », *IRIS* [En ligne], 43 | 2023, mis en ligne le 04 décembre 2023, consulté le 08 décembre 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3439>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

Le sujet décentré et la honte prométhéenne dans *De Synthèse* de Karoline Georges (2017)

The Decentered Subject and the Promethean Shame in De Synthèse by Karoline Georges (2017)

Greta Lansen

PLAN

Introduction. Le sujet décentré
L'obsolescence du corps organique
La honte prométhéenne
Métamorphose et « transcarnation »
Conclusion : recentrement

TEXTE

« Il n'est pas question pour l'homme contemporain de se résigner une fois pour toutes à son infériorité et à son retard en acceptant le caractère borné de son corps. Il doit donc faire quelque chose. Son rêve serait évidemment de devenir semblable à ses dieux – les machines – ou, mieux encore, de leur appartenir au point de leur devenir en quelque sorte totalement et absolument consubstantiel. Son rêve serait qu'ils soient lui et eux "des vivants qui vivent d'une même vie". »

Günther ANDERS

(*L'obsolescence de l'homme*, 2002, p. 53)

Introduction. Le sujet décentré

- 1 *De Synthèse* de Karoline George est un texte qui confronte ses lecteurs à un individu devenu *dividuel*. La protagoniste est en effet composée d'un corps organique et de plusieurs corps virtuels, brisant ainsi avec la conception d'une personne singulière (*individuum* = l'indivisible, l'inséparable) existant pour elle-même en tant qu'unité indivisible, composée par *une* âme et par *un* corps. Par le dédoublement identitaire (les corps virtuels se multiplient, se transforment, gagnent en perfection sur le niveau esthétique) et l'ouverture transcendante (le corps biologique s'efface), le roman défie la distinction cartésienne fondamentale entre un corps singulier et une âme. La protagoniste sans nom fait l'expérience d'une liberté morphologique par procuration virtuelle qu'elle partage avec de nombreux utilisateurs dans les réseaux sociaux. Fille unique, elle naît au début des années 1970 dans une banlieue de Montréal au Canada, entourée de la triste cohabitation sans amour de ses parents. Elle tente de se sauver

de la grisaille de la banlieue uniforme de bungalows en se plongeant dans le monde de la télévision et de la littérature fantastique populaire. Elle occulte autant que possible la réalité qui l'entoure ainsi que son existence physique. En raison de son anorexie et de son visage jeune et sans émotion, elle gagne un concours de beauté dans son école et commence une carrière de mannequin à Paris à l'âge de 16 ans. Elle est financièrement indépendante et continue à s'isoler du monde extérieur autant que possible. Elle ne s'intéresse qu'à une chose : aux belles représentations du corps, c'est-à-dire à un corps embelli, au pouvoir de séduction augmenté, résultat d'un processus de fabrication technologique ou médiatique. Elle apprend à prendre des photos, surtout d'elle-même. L'avènement d'internet la conduit ensuite dans des mondes virtuels où elle crée des avatars d'elle-même. Elle rentre au Canada et passe sa vie dans un appartement sans meubles au sein d'un building futuriste à Montréal, où elle maintient son corps organique en vie et l'entretient de manière minimale afin de pouvoir exister dans la réalité virtuelle, beaucoup plus concrète pour elle, via son avatar protéiforme. Lorsque sa mère est mourante d'un cancer, la protagoniste doit faire face à la réalité non numérique après des années de réclusion extrême. Le récit se fait par une voix narrative autodiégétique, le style est simple, sobre et entièrement dépourvu d'ornement. Il s'agit d'une narration intercalée où la rétrospective de la protagoniste sur sa propre vie contraste avec le présent, à partir duquel la voix narrative s'exprime. Le « moi » qui raconte a déjà pris de la distance par rapport à son propre passé, ce qui est souligné par des adverbes répétés comme « alors », « autrefois » ou « depuis ». Narratologiquement parlant, le sujet du récit apparaît comme hétérogène et fragmenté dès le début, vu que le « moi raconté » du passé (*erzähltes Ich*) ne correspond pas au « moi qui raconte » du présent (*erzählendes Ich*). Sur le plan formel, ce mode de narration semble refléter les problématiques importantes du texte, celles du décentrement et de la fragmentation de l'identité que la protagoniste subit lorsqu'elle essaie de se libérer de son corps organique, la plupart du temps considéré comme l'enceinte du sujet (Le Breton, 2011, p. 12), en se plongeant dans des mondes virtuels.

L'obsolescence du corps organique

- 2 La diégèse du roman se construit par le biais de la représentation d'un monde futur, où la téléopération, les lunettes de réalité virtuelle, les robots mobiles, les véhicules automoteurs et les avatars virtuels font partie de la vie quotidienne. Nous nous intéressons notamment à ces derniers, car, en offrant au sujet des expériences « réversibles » qui laissent le corps organique intact, ils ouvrent la voie à des questions ontologiques intéressantes. Entre les lignes du texte transparait le constat que le recours intense aux avatars virtuels conduit ici à une transformation du rapport au corps organique plus radicale même que la liberté morphologique proprement dite : nous constatons une désuétude intégrale du corps organique au profit du « cerveau branché » (Hottois, 2017, p. 99), une forme de vie de plus en plus déconnectée de sa réalité biologique originelle. Le corps organique n'est plus l'enceinte du sujet, mais un objet éloigné :

La plupart du temps, je ne pense pas à mon corps. Je ne sais pas ce que je devrais découvrir en le palpant, ce qui devrait s'y trouver ou pas. Mon corps ressemble à un voisin, que je sais présent, que j'entends de manière diffuse parfois, mais que je n'ai jamais vraiment rencontré. (Georges, 2020, p. 160)

- 3 La protagoniste sait qu'elle a besoin de son corps organique afin de s'immerger dans le monde virtuel. Par conséquent, elle le garde en vie par des soins minimaux, n'attendant que l'apparition de son avatar virtuel pour s'unir avec sa subjectivité décentrée :

Chaque jour, j'hydrate mon visage et mes mains ; je m'étire. J'avale une barre de protéines avec un demi-litre d'eau. Je m'assure que le sol de l'atelier est propre ; j'y installe mon tapis de déplacement. J'enfile le masque et les gants. Puis je traverse. J'entre en réalité virtuelle et je retrouve Anouk, mon avatar composé de *meshes* et d'un patchwork de textures photographiques en résolution 16K, qui se tient toujours là, devant moi. (Georges, 2020, p. 17)

- 4 En utilisant tout ce qui est en son pouvoir, la protagoniste-narratrice ambitionne une libération complète de son corps organique — ainsi que de son origine biologique, c'est-à-dire de ses parents. Pour la protagoniste, le sang et la chair deviennent au fur et à mesure plus abstraits que la représentation de l'avatar virtuel, seul « être » qui porte un nom dans le roman. La protagoniste affirme éprouver la corporéité de son avatar comme beaucoup plus « réelle » que la sienne : « Sa peau semble plus réelle que la mienne. Son regard plus lumineux. Sa respiration est toujours égale. Profonde. » (Georges, 2020, p. 17) Plus loin, la protagoniste parle même d'une « seconde naissance » au monde virtuel : « Le jour de ma seconde naissance, à travers mon avatar, j'ai vécu ce qui m'apparaît aujourd'hui comme une épiphanie. J'avais enfin traversé l'écran. J'y étais. » (*Ibid.*, p. 145) Ce déplacement de la subjectivité désormais évacuée du corps organique ne lui pose guère de problèmes au jour le jour, toute activité sociale se déroulant de manière virtuelle. La protagoniste passe la grande majorité de son temps en transcendance technologique dans « l'au-delà virtuel » (McLuhan, 2010), entourée du reflet bleuâtre de son écran. Son corps organique n'est effectivement plus l'axe de sa relation au cadre de la vie quotidienne. Tout au contraire, c'est par le contact avec le monde réel, organique et défectueux — représenté et synthétisé sous la figure de la mère mourante et le « marais » qu'est devenu son corps (Georges, 2020, p. 159) — que la protagoniste se sent prise au piège, étant forcée de s'avouer son origine biologique et sa subjectivité décentrée. Afin de ne pas subir de terribles crises d'angoisse, elle essaie de considérer la réalité qui l'entoure comme un vidéoclip :

Il me suffit de percevoir les lieux que je traverse comme autant de scènes d'un vidéoclip, de me faire caméra, œil abstrait, pour n'apercevoir que la présence dynamique des gens, avec un décor de couleurs et de formes mouvantes ; je dois me convaincre qu'ils ne sont pas vraiment là, qu'il n'y a que des images, dans un environnement virtuel. Je m'invente que je suis encore sur mon tapis de travail, dans mon atelier. Que toute cette scène à l'hôpital est un simulacre, en trop haute définition. (Georges, 2020, p. 100)

- 5 L'aliénation qu'éprouve la protagoniste vis-à-vis à sa propre réalité organique se manifeste nettement dans ce passage. Jusqu'alors, c'est

à travers le corps que l'homme se positionne dans le monde, comme le souligne David Le Breton :

À travers sa corporéité, l'homme fait du monde la mesure de son expérience. Il [le corps] se transforme en un tissu familier et cohérent, disponible à son action et perméable à sa compréhension. Émetteur ou récepteur, le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné. (Le Breton, 2011, p. 18)

- 6 Or, *De Synthèse* rompt avec cette conception du corps organique comme producteur de sens. La protagoniste ambitionne au contraire la transformation de son corps organique en un simple appareil de perception, une caméra, un œil abstrait afin de déployer sa personnalité en tant qu'« image en perpétuel devenir » (Georges, 2020, p. 113), « personnage de fiction » (*ibid.*, p. 192), ou bien « caméléon » (*ibid.*, p. 168). De cette manière, les contours de l'identité humaine et le rôle du corps naturel, en tant qu'origine de cette identité, sont constamment remis en cause dans le texte. Se posent ainsi les questions centrales : où et comment cerner le sujet transhumain ? Comment saisir l'identité personnelle du *sentir* sans réduire le corps à une *pensée du corps* (Queval, 2015, p. 41) ? Jusqu'à quel point et comment la chair participe-t-elle à la définition de la personne (Le Breton, 2011, p. 24) ? Dans *De Synthèse*, le corps de chair comme « moi naturel » perd tout son sens et l'expérience psychologique se détache de la matérialité du corps. La formule de Sartre selon laquelle « le corps est l'objet psychique par excellence, *le seul objet psychique* » (Sartre, 1943, p. 414) se voit démentie en ce sens qu'ici ce n'est pas le corps organique qui forme la substance de toute possibilité, mais le[s] corps augmenté[s]. En d'autres mots, la protagoniste a un (voire plusieurs) corps au lieu d'être un corps. Au lieu de définir son individualité à travers son corps organique, la protagoniste transfère son existence vers un lieu virtuel, dégradant son corps organique en un corps-machine qui se trouve définitivement à l'extérieur de sa subjectivité. De manière répétée, la protagoniste affirme vouloir réduire son expérience biologique au minimum, comme l'illustre le passage suivant :

Je n'ai pas besoin de prendre conscience davantage de la mécanique qui me constitue. Je sais malgré moi la poussée continue des ongles

et des cheveux [...] je sais mes dents à adoucir avec de la pâte au menthol, et toute la surface du corps à nettoyer chaque jour pour éviter les démangeaisons et les odeurs de sueur qui me répugnent. Et je sais malgré moi les excréments, le sang et l'urine. C'est déjà trop. (Georges, 2020, p. 177)

- 7 Ce qui paraît être une aliénation singulière, une scission poussée à l'extrême entre le sujet et son corps, se révèle à la réflexion être le résultat de l'évolution générale de la vie courante dans les sociétés occidentales, où le corps s'évanouit de plus en plus. David Le Breton le souligne quand il écrit au sujet du corps :

Infiniment présent puisqu'il est le support inévitable, la chair de l'homme, il est aussi infiniment absent à sa conscience. Il atteint là son statut idéal dans nos sociétés occidentales où sa place au sein du lien social est plutôt celle de la discrétion, de l'effacement ritualisé [...]. (Le Breton, 2011, p. 182)

- 8 Dès son enfance, la protagoniste a entièrement intériorisé cet « effacement ritualisé » et avoue être dégoûtée par les corps et les odeurs des autres (Georges, 2020, p. 141-142), tout en ignorant autant que possible sa propre existence biologique (*ibid.*, p. 26 et 177). Cet éloignement de la sphère organique implique, chez la protagoniste, un refus ostensible de l'expérience de la contingence et de ce que nous ne pouvons contrôler, comme la sexualité, la maladie et la mort. Cela se manifeste d'abord à travers son rapport à Anouk, son avatar virtuel protéiforme, mais aussi à travers son comportement vis-à-vis de sa mère mourante : « Je ne veux pas imaginer ce qui se passe, juste là, sous les quelques millimètres de draps et d'épiderme qui occultent le ravage du corps de celle qui m'a mise au monde. Je ne veux pas savoir. » (*ibid.*, p. 177) Ce refus de connaître la maladie et la mort, que la protagoniste conçoit comme la « pire menace de toutes » (*ibid.*, p. 39), est lié à une nouvelle responsabilité pour la protagoniste : investir massivement le présent dans un monde virtuel, où il faut sans cesse perfectionner son avatar. La protagoniste va aussi loin qu'ajuster le clignement de ses paupières à ceux de l'avatar en soulignant que l'expression sans émotion et sans souffrance de ce dernier la rassure (*ibid.*, p. 178). C'est en regardant son avatar immobile et dépourvu d'émotion que la protagoniste retrouve ses « vrais repères » (*ibid.*, p. 178 et 193). Cet élément dit beaucoup sur la prota-

goniste, individu prisonnier d'une vacuité intérieure, d'une existence vide. Par conséquent, elle consacre toute sa vie à la recherche d'un mieux-être à travers le meilleur usage virtuel de soi. L'avatar de la protagoniste existe en deux mille neuf cent onze versions différentes, toutes en libre accès dans une galerie en ligne qui s'étale sur deux cent soixante-dix mille quatre cent quarante mètres carrés et qui a trois cent mille abonnés (*ibid.*, p. 192). À la différence de la protagoniste du roman *La femme rompue* de Simone de Beauvoir, qui dit s'être résignée à son corps (De Beauvoir, 1967, p. 71), la protagoniste de *De Synthèse* peine à accepter que son existence reste indissociable de sa chair, qui incarne son être-au-monde et sans laquelle elle ne serait pas (Le Breton, 2011, p. 225). La condition humaine est certes corporelle, mais *De Synthèse* nous montre clairement à quel point un corps peut être une construction symbolique changeante et insaisissable (*ibid.*, p. 20).

La honte prométhéenne

- 9 Avant sa « seconde naissance » dans le monde virtuel, où les multiples corps de son avatar sont l'objet d'une immense exposition en ligne, la protagoniste savait déjà capitaliser son corps en tant qu'objet. De la même manière qu'elle reçoit de la reconnaissance à travers des pluies d'emoji dans le monde virtuel (Georges, 2020, p. 98-99), elle gagne de l'argent pendant ses années de mannequinat à Paris. Paradoxalement, c'est grâce à son corps biologique, dont elle voudrait se débarrasser, qu'elle acquiert les moyens de sculpter de nouveaux moi virtuels qui, eux, lui permettent d'expérimenter un « amour collectif virtuel sans condition » et une « joie synthétique » (*ibid.*, p. 131-132). Il est pourtant important de souligner que l'horizon ultime du transhumanisme n'est pas l'échange social : c'est l'anticipation d'une réalisation du soi solitaire, un isolement souverain (Besnier, 2015, p. 107). Dans son étude *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*, Andreas Reckwitz parle, lui aussi, d'une singularisation directement stimulée par la technologie (Reckwitz, 2018, p. 227). Comme pour lui donner raison, la protagoniste se lasse rapidement des conversations en ligne et n'entre pas en échange direct avec les autres utilisateurs virtuels (Georges, 2020, p. 152). Elle se contente de collectionner les réactions positives provoquées par les poses différentes de son avatar. Or, dans

De Synthèse, le transhumain que génèrent les technologies et les médias se présente tout d'abord comme l'incarnation d'une humanité accomplie dont la protagoniste rêve dès son enfance :

[...] ce qui m'a d'abord fascinée, ce n'était ni la gloire ni la richesse des célébrités, mais plutôt les personnages de fiction qu'elles incarnaient. Ces êtres humains avaient peut-être habité en banlieue, comme moi, statufiés eux aussi devant leur télévision, avaient été choisis pour devenir des créatures éternelles à l'écran. Le prestige absolu consistait donc à exister là, de l'autre côté du verre chaud sur lequel je posais souvent mes mains pour tenter de toucher mes idoles. (Georges, 2020, p. 30)

- 10 Avant même de connaître l'existence des avatars virtuels, la protagoniste se languit d'un « corps de lumière à l'écran » (Georges, 2020, p. 30). L'association à la sphère religieuse ne se fait pas par hasard et sera repris plus tard, quand la protagoniste décrit l'avènement d'internet comme la « voie impénétrable des Cieux » qui s'ouvrait devant elle (*ibid.*, p. 143). Religion et transcendance sont des concepts qu'elle apprend à travers la sphère de l'image et de l'apparence : Jésus de Nazareth est pour elle un des nombreux personnages à la télévision et elle entend le mot « spiritualité » pour la première fois depuis la bouche de sa maquilleuse qui, en lui mettant un gloss iridescent, lui explique qu'il suffisait d'une goutte de brillance pour révéler la « lumière sacrée de l'âme » (*ibid.*, p. 42-43). Entretemps, le monde réel qui l'entoure devient de plus en plus « une corvée » (*ibid.*, p. 29), qui doit vite être expédiée, pour fréquenter un monde de fiction. La protagoniste aspire à une existence en tant que personnage, c'est-à-dire en tant que produit calculé par l'esprit humain. La voix narrative commente le moment où la technologie lui permet de créer des avatars de la manière suivante : « Je voulais inventer un être de toutes pièces, un être de synthèse, issu directement de mon imaginaire. Un être idéal. Créer, peut-être, une Éternelle. » (*ibid.*, p. 182) Cette citation met en relief que la protagoniste refuse de devoir son être à sa naissance biologique et revendique un être nouveau, qu'elle a forgé de toutes pièces : elle est elle-même son propre produit. Ce passage est un passage clé, car il nous permet de lire tout le roman comme une mise en scène de ce que le philosophe Günther Anders appelle la honte prométhéenne. Anders décrit cette honte comme « la honte

qui s'empare de l'homme devant l'humiliante qualité des choses qu'il a lui-même fabriquées » (Anders, 2002, p. 37). Selon Anders, l'objet fondamental qui donne à l'homme honte de lui-même est son origine :

Il a honte de devoir son existence — à la différence des produits qui, eux, sont irréprochables parce qu'ils ont été calculés dans les moindres détails — au processus aveugle, non calculé et ancestral de la procréation et de la naissance. Son déshonneur tient donc au fait *d'être né*, à sa naissance qu'il estime triviale [...] pour cette seule raison qu'elle est une naissance. Mais s'il a honte du caractère obsoleète de son origine, il a bien sûr également honte du résultat imparfait et inévitable de cette origine, en l'occurrence *lui-même*. (Anders, 2002, p. 38)

- 11 Le fait que la protagoniste parle à plusieurs reprises de sa « naissance en ligne » et sa « véritable identité » dans le monde virtuel (Georges, 2020, p. 152 et 148) soutient notre hypothèse. Elle écrit par exemple : « Or, dès que j'ai su que je pouvais m'incarner dans un monde virtuel, j'ai voulu retrouver ma véritable identité : une image. De femme. Magnifiée. » (*ibid.*, p. 148) Plus loin, le processus de la fabrication de soi est encore accentué : « Les jours où j'étais optimiste, je me répétais que j'étais une sorte d'insecte postbiologique embryonnaire, en mutation, que j'allais finir par atteindre mon *imago*. » (*ibid.*, p. 156) Il est toutefois important de mettre en lumière que ce processus de la fabrication de soi commence bien avant la « seconde naissance » virtuelle du personnage, car même avant qu'elle ne découvre les nouveaux horizons de la technologie, la protagoniste peut déjà être considérée comme un type d'avatar, l'avatar de ce que Günther Anders appelle le « *self-made man* du XIX^e siècle », c'est-à-dire « l'homme qui ne veut pas être devenu, qui ne veut pas être né, mais souhaite ne se devoir lui-même qu'à lui-même comme son propre produit » (Anders, 2002, p. 39). Ainsi, elle décrit son travail en tant que mannequin de la manière suivante : « Je ne jouais pas, je ne posais pas ; le photographe m'indiquait où m'installer et j'entrais dans le cadre photographique comme un objet déposé sur un socle. » (Georges, 2020, p. 76) Ni la mode ni le mannequinat ne l'intéressent. La seule chose qui la pousse à exercer cette activité est l'effet suivant : « Je n'étais plus moi du tout. Ça me plaisait. [...] J'apprenais à

me collectionner moi-même. » (*ibid.*, p. 76 et 78) Pendant ses années parisiennes, la protagoniste découvre la photographie, qui associe à la fois son iconomanie développée dès l'enfance et son désir de dépasser son corps organique. Elle apprend à utiliser la caméra et trouve son modèle préféré sans détours : soi-même. Pendant tout sa carrière de mannequinat, la protagoniste refuse d'être autre chose qu'un produit. Quand elle ne travaille pas, elle s'immobilise devant le petit écran qu'elle s'est acheté, refusant le contact avec les autres et avec le monde réel tout court. Ayant instauré une distance avec ses parents — au sens littéral mais aussi figuré —, elle pense de plus en plus à son arbre généalogique et en particulier à ses parents en constatant que « quelque chose de pourri déterminait leur manière d'être au monde, comme s'ils étaient écrasés sous le poids d'un désenchantement universel » (*ibid.*, p. 108). Le refus de son origine organique va de pair avec le refus de ce « désenchantement universel ». Pour la protagoniste, la virtualité en tant que mode du « comme si » ou bien du « pas encore » (Kasprowicz & Rieger, 2002, p. 6) est la parfaite échappatoire à ce désenchantement : c'est un monde plein de possibles, comme le décrit Marie-Laure Ryan : « [...] *the virtual is not that which is deprived of existence but that which possesses the potential, or force, of developing into actual existence.* » (Ryan, 2001, p. 27) (« [...] le virtuel n'est pas ce qui est privé d'existence mais ce qui possède le potentiel, ou la force, de se développer en existence réelle. ») Or, le refus de la protagoniste de tout ce qui est organique s'étend même à la ville de Paris, vieille ville européenne avec des structures « quasi organiques » qui l'incommodent (Georges, 2020, p. 90). Dans *De Synthèse*, la honte prométhéenne décrite par Anders se manifeste de manière extraordinairement claire, car la protagoniste réussit — ou, du moins, semble réussir — à s'évanouir, à disparaître de la surface du monde réel et à dissimuler son « opprobre » d'être née et de se trouver soumise à une existence organique. La conséquence dialectique de cette prétendue disparition du monde réel est que la protagoniste s'invente des nouvelles naissances dans d'autres mondes étroitement liés, celui de l'imaginaire et celui de la virtualité. Afin de dissimuler son envie de se cacher, elle va au-devant des regards d'autrui et expose son visage et son corps, comme plus tard ses nombreux corps virtuels. En créant et en exposant ses avatars, d'abord par le mannequinat, ensuite par la technologie, la protagoniste ne fait que dissimuler sa honte promé-

théenne. Elle est effectivement cachée avec tant d'ostentation qu'elle reste invisible pour elle-même. Ce fait est mis en relief quand la protagoniste montre les multiples configurations immobilisées de son avatar à sa mère mourante, qui, elle, avoue de ne pas en comprendre l'intérêt : « — Elle ne bouge pas. Je lui demande ce qui devrait bouger. Elle souffle : — Ta poupée. Elle n'est pas vivante. » (*ibid.*, p. 193) La honte d'être née et d'avoir un corps biologique pèse sur la protagoniste dès son enfance, quand elle se réfugie dans un monde parallèle issu de sa fantaisie, stimulée par la télévision et les romans *fantasy* sans bouger et presque sans respirer (*ibid.*, p. 23-24). Le but de ces « séjours prolongés » (*ibid.*, p. 63) devant un livre ou devant la télévision est de ne plus sentir son corps, de ne pas entendre ses parents, de faire disparaître l'existence organique en elle et autour d'elle. C'est bien avant l'avènement d'internet que commence sa métamorphose en personnage de fiction, ou plutôt sa « transcarnation », comme nous lisons dans le texte (*ibid.*, p. 166).

Métamorphose et « transcarnation »

- 12 Une des premières indications de la « transcarnation » ultérieure de la protagoniste est l'anorexie qu'elle développe pendant son adolescence et qu'elle conservera tout au long du récit. Si la plupart des jeunes filles atteintes par cette maladie cherchent à correspondre — consciemment ou inconsciemment — à un idéal de beauté caractérisé par une maigreur irréaliste et malsaine, la protagoniste, elle, cherche à atteindre un but tout à fait différent. Au lieu d'aspirer à la maigreur comme un signe de beauté, elle s'intéresse à la condition extrême de son corps physique dans le but de la dépasser encore et encore. Le fait de priver son corps de nourriture, de maigrir et de repousser ses limites physiques toujours plus loin a pour conséquence que la protagoniste a l'impression de s'éloigner toujours davantage de son existence organique. En ce sens elle se « transcende » avant même que la technologie ne rende possible la création des avatars virtuels. Dégoûtée par la mauvaise nourriture qui l'entoure pendant son enfance, elle adopte la conviction que l'absence de désir pour les aliments est un signe que le processus d'évolution est en cours (Georges, 2020, p. 71). Dans ce contexte, l'anorexie de la

protagoniste peut être mise en relation avec l'« ingénierie humaine » évoquée par Günther Anders : « Dans ces expériences, l'homme commence toujours par soumettre son corps à des conditions inhabituelles et artificielles, des “situations physiques limites”, des situations qui sont à peine supportables pour lui, puis il étudie ses réactions. » (Anders, 2002, p. 53) Au-delà de son anorexie, la protagoniste se réclamera de la philosophie du *straight edge* dès qu'elle découvre ce courant qui se caractérise par une abstinence face à l'alcool, la drogue, le tabac et les médicaments (Georges, 2020, p. 106). Dans son existence déjà très éloignée du corps organique, les stupéfiants, les drogues, l'alcool ou le tabac n'ont pas d'intérêt. Son abstinence face à la nourriture et d'autres produits de consommation corporelle peut être interprétée comme une sorte de rite initiatique à l'ère virtuelle, comme un pas vers la déshumanisation physique, où la menace de disparition se mêle au désir de disparition. Quant au corps anorexique, Dorothée Legrand écrit que « le dire *non* anorexique est un corps qui fait tout ce qui est possible pour faire l'impossible : se donner naissance, se singulariser, s'extraire de l'autre qui ne me singularise pas » (Legrand, 2019, p. 18). Cette citation met en lumière à quel point l'anorexie peut être mise en relation avec la sphère virtuelle, où le sujet se donne une nouvelle naissance en essayant de dépasser son corps organique. En même temps, son apparence physique reste énigmatique pour elle, comme le souligne le passage suivant :

[...] le soir où j'ai remporté le prix du concours de mannequins [...] le miroir de la salle de bain m'a renvoyé le même reflet hideux. [...] J'ai alors pensé que c'était une question de regard défectueux. Que j'avais peut-être besoin de verres pour mieux me scruter. Ou, mieux, d'un œil extérieur. (Georges, 2020, p. 72-73)

- 13 Elle deviendra elle-même cet « œil extérieur » quand elle apprend à se prendre en photo : « J'accumulais les connaissances nécessaires pour me faire image. Par moi-même. » (Georges, 2020, p. 111) Son désir de se transformer en objet, en « image fixe », se propage à toute son existence, même hors des séances photo (*ibid.*, p. 110). De plus en plus, elle se métamorphose en *imago*, ayant conscience de l'étymologie de ce terme qui renvoie à la fois au « masque mortuaire » et au « stade final du développement d'un individu, chez les arthropodes et

les amphibiens » (*ibid.*, p. 111). Au-delà de la photographie, le maquillage et le déguisement, liés à son activité de mannequinat, peuvent être interprétés comme des exemples pertinents de l'auto-réification. En parlant de filles maquillées, Günther Anders précise ainsi :

[...] l'important, c'est de savoir *quand* — ayant entrepris de s'apprêter — elles se sentent assez soignées, *quand* on considère qu'elles le sont, et *quand* elles croient pouvoir ne plus avoir honte. Réponse : quand elles se sont transformées (pour autant que la matière première de leurs membres et de leur visage le permet) en choses, en objets décoratifs, en produits finis. (Anders, 2002, p. 46)

- 14 La métamorphose en « image fixe » qu'ambitionne la protagoniste peut être considérée en analogie avec la transformation en « produit fini » décrite par Anders. Le désir de se transformer en image naît dès le développement de l'iconomanie aiguë de la protagoniste. Quand elle a 9 ans, elle commence à collectionner toutes les représentations d'Olivia Newton-John (« tout en elle semblait lumineux », Georges, 2020, p. 51), jusqu'à ce que l'adoration qu'elle a pour la chanteuse se fissure irréparablement à cause de l'existence charnelle de cette dernière. La protagoniste apprend que son idole est en réalité un être organique, et pire encore, un être organique donnant naissance un autre être organique : « L'annonce de la grossesse d'Olivia, au milieu de mon adolescence, a été un cataclysme pire qu'une bombe nucléaire. [...] sa consternante humanité m'a dévastée. » (*ibid.*, p. 56) À partir de ce moment-là, la protagoniste décide que seules les célébrités mortes peuvent être admirées car leurs images ne changeront plus. Comme nouvelle idole, elle choisit alors Marilyn Monroe, l'incarnation parfaite d'un être humain transformé en personnage de fiction. La protagoniste est désormais irrévocablement entrée dans la sphère des images : rien d'autre ne l'intéresse. Sans les images, la protagoniste a même l'impression d'être enfermée dans une boîte sous terre, morte, et la création d'images deviendra finalement une « nécessité quasi biologique » (*ibid.*, p. 57 et 185). S'entourant d'un monde composé d'images, la protagoniste se métamorphose elle-même en « image » avant d'atteindre la puberté (*ibid.*, p. 20). Il est intéressant de noter qu'une dynamique comparable est perceptible au niveau métapoétique, car le langage du roman est remarquable-

ment laconique, sans ornement et semble presque purifié de manière antiseptique. Le texte semble vouloir devenir lui-même une image, à l'instar de la protagoniste, de sorte que la maxime horatienne *ut pictura poesis* semble s'appliquer à la lettre. Bientôt, le désir de traverser l'écran commence à obséder la protagoniste. Par conséquence, les termes « traverser », « métamorphose », « immersion » ou bien « transcarnation » sont répétés au long du récit. Le but de la protagoniste est une immersion complète dans le monde virtuel (encore fictionnel pendant son enfance et sa jeunesse), qui ne s'épuise pas dans l'absorption multisensorielle d'un sujet par le média. Au lieu d'une consommation médiatique ou d'un simple divertissement, la protagoniste vise une incarnation ou « transcarnation » virtuelle complète. La racine de ces deux termes (*carneus*) est certes quelque peu problématique au regard du fait que la protagoniste cherche à se débarrasser de sa chair organique. Globalement, le terme anglais *virtual embodiment* est souvent préféré dans la recherche (Kaspruwicz, 2020, p. 386). En nous appuyant sur le texte, nous garderons cependant le terme « transcarnation ». Cette « transcarnation » ou bien métamorphose virtuelle permet à la protagoniste d'accéder à une configuration identitaire nouvelle qui dépasse doublement la réalité organique : « Je reste là, entre trois dimensions. Celle de mon atelier, où mon corps de chair se tient, celle de mon studio virtuel, où mon corps numérique maintient la pose qui a servi à créer l'image, et celle de ma galerie en ligne [...]. » (Georges, 2020, p. 98) Grâce aux performances permises par la technologie virtuelle, la protagoniste réalise une toute nouvelle option d'altérité et apprend à se transformer par elle-même. Pour la protagoniste, la dimension virtuelle dispose d'une valeur très spécifique, car elle n'a plus seulement un corps organique en trois dimensions, mais elle est présente en trois mondes dans trois corps en trois dimensions différentes en même temps : l'atelier, le studio virtuel et la galerie en ligne. Il est important de mettre en relief que tous ces espaces suscitent une association avec une activité créative, ce qui suggère que son existence entière devient un processus de création artistique. Suite à sa honte prométhéenne, elle devient sa propre créatrice jusqu'à ce que la réalité virtuelle soit plus réelle pour elle que la réalité non virtuelle. Comme le souligne Elena Esposito, une « réalité réelle » n'existe pour nous que si elle est distinguée de quelque chose d'autre qui n'est pas perçu comme tout aussi réel (Esposito, 1998, p. 271). La métamorphose est

réussie, même si la protagoniste reste dépendante de son corps organique pour la réaliser.

Conclusion : recentrement

- 15 Si la métamorphose semble d'abord ne concerner que la protagoniste elle-même, les derniers chapitres du roman mettent en lumière que ce motif est aussi mis en valeur à travers la figure de la mère mourante. En effet, un parallélisme intéressant entre décomposition d'un côté et composition de l'autre s'ouvre entre la mère moribonde dans le monde organique et la protagoniste régénérée dans le monde virtuel. Or, ces deux axes opposés se touchent néanmoins lorsque la silhouette et le visage de la mère réapparaissent dans la réalité virtuelle tandis que la protagoniste modifie son avatar en se rendant compte qu'elle a inconsciemment recréé les traits de sa mère : « C'était bien elle. De tout mon corps, en observant celui métamorphosé d'Anouk, je ressens subitement la présence de ma mère. » (Georges, 2020, p. 129) Cette expérience la perturbe tellement qu'elle ne sait plus où elle se trouve, sur le « continent virtuel », dans son appartement ou dans la « zone floue » entre les deux (*ibid.*). Elle sent la présence du lit d'hôpital de sa mère et des larmes coulent silencieusement le long de sa joue entre la peau et le masque, telle une fuite d'eau de refroidissement. Pendant le processus de « décomposition » du corps de sa mère, victime d'un cancer virulent, la protagoniste doit réaliser qu'elle ne sait strictement rien de cette personne et qu'il est trop tard pour la connaître : « [...] je ne peux pas cliquer sur un point d'interrogation autour d'elle, copier-coller son nom et chercher des informations en ligne. » (*ibid.*, p. 174) Lorsque sa mère meurt, juste après que son père — lui aussi atteint d'un cancer incurable — s'est suicidé, la protagoniste reste stupéfaite devant « l'image de chair parfaitement fixe » qui n'était plus sa mère (*ibid.*, p. 219). En réaction à cette fin de l'existence organique, la protagoniste conçoit un hologramme qui ressemble à la forme humaine de sa mère, mais qui peut se transformer en oiseau (*ibid.*, p. 228), évoquant le *topos* ancestral de la libération de l'âme sous la forme d'un oiseau. La fin du roman est particulièrement intéressante car elle révèle que l'effort de la protagoniste (ainsi que celui du texte) pour se transformer en image ne fait au fond que détourner l'attention du fait que le récit suit en réalité un schéma romanesque très classique, celui de la quête familiale étudié

notamment par Marthe Robert dans sa monographie *Roman des origines et origines du roman* (1972). En effet, à la fin, la protagoniste dresse un portrait virtuel de sa famille et trouve enfin une sorte de paix intérieure après avoir passé sa vie à fuir ses parents et son origine biologique. Ce portrait de famille comprend sa mère sous la forme de l'hologramme souriant qui peut se transformer en hibou, tenant à la main sa photo de mariage sur laquelle elle a l'air heureuse, et la protagoniste elle-même, également en hologramme, assise en tailleur devant sa mère en la fixant comme autrefois la télévision. Le père n'obtient qu'une petite place par le biais d'une mise en abyme, sur la photo de mariage. Ce dénouement du roman révèle qu'en fin de compte le mobile de l'acte narratif est, malgré la thématique du transhumanisme technologique, aussi vieux que la littérature elle-même : un sujet fragmenté et décentré qui est à la recherche de sa véritable identité et de sa famille. Le roman peut être lu comme une tentative de recentrement du sujet décentré par le biais d'un corps augmenté, qui devient l'alibi d'un insupportable destin.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERS Günther, 2002, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], traduit de l'allemand par C. David, Paris, Éditions Ivrea.

BESNIER Jean-Michel, 2015, « Posthumain », dans G. Hottois, J.-N. Missa et L. Perbal (éds), *Encyclopédie du trans/posthumanisme. L'humain et ses préfixes*, Paris, Vrin, p. 105-110.

BEAUVOIR Simone de, 1967, *La femme rompue*, Paris, Gallimard.

ESPOSITO Elena, 1998, « Fiktion und Virtualität », dans S. Krämer (éd.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Francfort, Suhrkamp, p. 269-296.

GEORGES Karoline, 2020, *De Synthèse* [2017], Paris, Gallimard, coll. « Folio SF ».

HOTTOIS Gilbert, 2017, *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Paris, Vrin.

McLUHAN Marshall, 2010, *The Medium and the Light: Reflections on Religion*, Eugene, Wipf & Stock.

KASPROWICZ Dawid, 2020, « Virtual Embodiment », dans D. Kasprowicz et S. Rieger (éds), *Handbuch Virtualität*, Wiesbaden, Springer, p. 385-402.

KASPROWICZ Dawid & RIEGER Stefan, 2020, « Einleitung: Eine neue Standortbestimmung », dans D. Kasprowicz et S. Rieger (éds), *Handbuch Virtualität*, Wiesbaden, Springer, p. 2-22.

LE BRETON David, 2011, *Anthropologie du corps et modernité*, 6^e éd., Paris, PUF.

LEGRAND Dorothee, 2019, *Écrire l'absence*, Paris, Hermann.

QUEVAL Isabelle, 2015, « Corps humain », dans G. Hottois, J.-N. Missa et L. Perbal (éds), *Encyclopédie du trans/posthumanisme. L'humain et ses préfixes*, Paris, Vrin, p. 40-48.

RECKWITZ Andreas, 2018, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Modernem*, Berlin, Suhrkamp.

ROBERT Marthe, 1977, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard.

RYAN Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press.

SARTRE Jean-Paul, 1943, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.

RÉSUMÉS

Français

De Synthèse brise la conception du corps organique comme producteur de sens. Par le dédoublement identitaire et l'ouverture transcendante, le roman défie la distinction cartésienne fondamentale entre un corps singulier et une âme. En utilisant tout ce qui est en son pouvoir, la protagoniste-narratrice ambitionne une libération complète de son corps organique. Pour la protagoniste, le sang et la chair deviennent au fur et à mesure plus abstraits que la représentation des corps augmentés virtuels qu'elle se crée elle-même. Au lieu de définir son individualité à travers son corps organique, la protagoniste transfère son existence vers un lieu virtuel, dégradant son corps organique en un corps-machine qui se trouve définitivement à l'extérieur de sa subjectivité. En fin de compte, l'effort de la protagoniste de se transformer en image ne fait que détourner l'attention du fait que le récit suit en réalité le schéma le plus classique des romans, à savoir celui de la quête familiale.

English

De Synthèse breaks with the concept of the organic body as a producer of meaning. By dividing identity and opening it up to the transcendent, the novel challenges the fundamental Cartesian distinction between a singular body and a soul. Using everything in her power, the protagonist-narrator aspires to complete liberation from her organic body. For the protagonist, blood and flesh gradually become more abstract than the virtual augmented bodies she creates for herself. Instead of defining her individuality through her organic body, the protagonist transfers her existence to a virtual place, degrading her organic body into a body-machine that is definitively outside her subjectivity. In the end, the protagonist's effort to transform herself into

an image merely distracts from the fact that the story in fact follows the most classic pattern of novels, that of the family quest.

INDEX

Mots-clés

corps virtuel, sujet décentré, honte prométhéenne, immersion, incarnation virtuelle

Keywords

virtual body, decentered subject, promethean shame, immersion, virtual embodiment

AUTEUR

Greta Lansen

Université de Mannheim

lansen@uni-mannheim.de