Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine

Jean-Paul Engélibert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/2077>

DOI : 10.4000/essais.2077

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2013

Pagination : 85-96

ISBN : 978-2-9544269-1-4

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Jean-Paul Engélibert, « Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine », *Essais* [En ligne], Hors-série 1 | 2013, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 12 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/2077> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.2077>

Le regard de l'automate : quelques usages de l'étrangement à l'âge de la machine

Jean-Paul Engélibert

Dans « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire¹ », Carlo Ginzburg situe les origines d'un procédé de l'art d'écrire à la fois très ancien et fort tard théorisé, l'étrangement, par lequel, depuis la Renaissance, « le sauvage, le paysan et l'animal, ensemble ou séparément, ont constitué un point de vue pour l'observation de la société d'un œil distant, étonné et critique² ». La vertu de ce point de vue distancié a été conceptualisée pour la première fois par Chklovski dans un passage que Ginzburg cite au début de son article : « ressusciter notre perception de la vie, [...] rendre les choses à nouveau sensibles, faire de la pierre une pierre » quand l'habitude a rendu toute perception automatique et a neutralisé les affects – « l'automatisation engloutit tout : les choses, les conduites, les meubles, l'épouse et la peur de la guerre³ ». On sait que le formaliste russe faisait de cette entreprise une définition de l'art. Ginzburg est plus modeste et n'en voit qu'un procédé parmi d'autres, mais il en reprend les images et particulièrement celle de l'automatisme.

Cette métaphore insistante semble appeler un des personnages les plus fréquemment utilisés aux XIX^e et XX^e siècles pour porter un regard étranger sur l'homme : l'automate. Curieusement, ni Chklovski ni Ginzburg ne le mentionnent. Et cela, alors même qu'en conclusion de son essai, l'historien définit le « contexte historique de la définition apparemment intemporelle de l'art » comme « la vie urbaine moderne [avec son] énorme intensification de notre vie sensorielle [ainsi que son corrélat :] un appauvrissement qualitatif de notre expérience⁴ ». Or, dès le romantisme, l'automate apparaît dans ce contexte urbain (c'est une créature de la science), qui sollicite les sens et les

1 Carlo Ginzburg, « L'Etrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36.

2 *Ibid.*, p. 26.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 33.

affole (l'automate a dès l'origine une vocation érotique) mais se révèle décevant, voire trompeur – c'est ce qu'on étudiera surtout ici : les jeux scopiques que la machine à apparence humaine suscite et grâce auxquels elle manifeste sa puissance d'étrangéisation de l'expérience ordinaire. Ainsi, étudier l'automate comme vecteur d'étrangement, c'est peut-être participer à reconstruire ce moment historique que Chklovski a voulu déshistoriciser et prolonger l'effort de Ginzburg pour penser l'étrangement comme une catégorie historique, c'est-à-dire variable dans ses tours et dans ses usages.

Les automates entrent en littérature avec la nouvelle d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Der Sandmann*, publiée en 1816, traduite en français par Loève-Weimars en 1830, plus près de nous par Philippe Forget en 1999 et qui est devenue un classique du fantastique. On sait qu'il y est question d'yeux : la crainte de perdre ses yeux est la première terreur du personnage principal, Nathanaël, quand, enfant, il est surpris par Coppélius qui veut lui prendre ses yeux. À l'âge adulte, cette terreur est réactivée par l'apparition du marchand Coppola, que Nathanaël soupçonne d'être Coppélius. Le marchand entre chez le héros et lui expose des lunettes, qu'il appelle, avec son accent piémontais, ses « zoulis zyeux⁵ ». Nathanaël, pour s'en débarrasser, lui achète une longue-vue. Muni de cet instrument, il peut observer à loisir la belle Olimpia, la fille du professeur Spalanzani, qui se tient assise à sa fenêtre toute la journée dans la maison d'en face. Séduit par Olimpia, Nathanaël ne se rendra compte qu'elle est un automate qu'en assistant à la lutte de Coppola et de Spalanzani autour d'un mannequin de femme, que l'un tire par les épaules et l'autre par les pieds pour s'en disputer la possession.

Il reconnaît bien sûr dans ce mannequin sa bien-aimée. Mais ce qui choque le plus le jeune homme dans cette scène, c'est que « le visage de cire d'Olimpia, pâle comme la mort, n'avait point d'yeux, seulement deux noires cavités à leur place⁶ ». À peine remis de ce traumatisme, Nathanaël renoue avec sa fiancée, la prosaïque mais apaisante Clara, peu susceptible de provoquer les mêmes enthousiasmes qu'Olimpia. Tous deux montent au beffroi de la ville. Parvenu tout en haut, le jeune homme utilise la longue-vue de Coppola. Voyant dans l'objectif, contre toute attente, le visage de Clara, il est pris d'une folie furieuse et se jette dans le vide en glapissant « zoulis zyeux, zoulis zyeux⁷ ».

La longue-vue n'est pas simplement ici l'instrument d'optique qui rapproche les objets éloignés. C'est pour les romantiques allemands, selon une métaphore qu'on trouve chez Novalis, l'équivalent de l'œuvre d'art : celle-ci révèle par sa forme l'esprit poétique universel, celle-là rend l'invisible visible, c'est-à-dire maté-

5 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Le Marchand de sable », in *Tableaux nocturnes I*, trad. Ph. Forget, Paris, Imprimerie nationale, 1999, p. 100.

6 *Ibid.*, p. 112.

7 *Ibid.*, p. 117.

rialise l'immatériel, donne forme à l'esprit⁸. C'est pourquoi le regard par lequel Nathanaël a animé le mannequin a dû passer par la longue-vue. C'est à travers cet instrument que l'esprit poétique du jeune homme a projeté ses passions sur le visage de l'automate. Hoffmann décrit ainsi ce premier regard rapproché :

C'est alors seulement que Nathanaël considéra la suavité des traits du visage d'Olimpia. Seuls, ses yeux lui semblaient étrangement fixes et morts. Mais comme il regardait avec une attention toujours plus forte, ce fut comme si des rayons de lune humides se levaient dans les yeux d'Olimpia. Il semblait que la vue s'y allumait pour la première fois ; ses regards s'enflammaient et s'animaient de plus en plus.⁹

Ici, la longue-vue transfigure son objet. Elle est l'instrument qui égare Nathanaël en favorisant la projection de son imagination sur une matière inerte. Le jeune homme est un poète exalté, dont Clara refusait d'écouter les débordements d'imagination, mais à qui Olimpia prêterait une oreille on ne peut plus attentive. Plus il la regarde, plus elle s'anime, plus il lui parle et plus il lui semble qu'elle l'écoute. Hoffmann met ici en scène un dévoilement de la poésie, qui n'est plus comme chez Novalis révélation d'un esprit universel, mais transfiguration de la réalité par la force d'une imagination enfermée dans sa subjectivité. À la fin du conte, Clara apparaît dans la lunette comme une seconde projection, calquée sur la première, mais cette vision ne peut pas se soutenir et précipite la folie du poète. Clara, contrairement à l'automate, résiste à la vision qui veut l'idéaliser, c'est pourquoi son amant l'a toujours trouvée trop prosaïque¹⁰. Nathanaël a projeté sa vision sur une femme qui ne peut pas la porter : ses yeux deviennent les symboles de l'échec de son imagination. Alors il se tue en contrefaisant la voix de Coppola, l'homme maléfique qui lui a vendu sa lorgnette.

La poésie est-elle trompeuse ou le monde résiste-t-il à l'imagination qui veut s'y imposer ? Si Nathanaël s'est perdu en voulant idéaliser Olimpia puis Clara, cela veut-il dire que toute poésie est condamnée à évoluer dans un cercle dans lequel le poète ne voit que ce qu'il veut voir ? La réaction du monde vaut-elle condamnation de l'idéal ? Le conte ne répond pas à ces questions. À moins qu'on cherche un début de réponse dans la réaction des bourgeois à cette affaire. L'entrée d'Olimpia dans le monde, puis la révélation de sa nature, ont fait scandale. Hoffmann y consacre un paragraphe : l'attitude des messieurs vaut la peine d'être notée.

Cette histoire d'automates s'était profondément enracinée dans leur âme, et de fait s'insinua une détestable défiance à l'encontre de toute personne humaine. Et pour bien se convaincre que ce n'était pas une poupée de bois qu'ils aimaient, plusieurs amants exigèrent de leur bien-aimée qu'elle chante et danse un peu à

8 Cf. Bernhild Boie, *L'Homme et ses simulacres*, Paris, José Corti, 1979, p. 223-224.

9 « Le Marchand de sable », *op. cit.*, p. 101.

10 Bernhild Boie, *L'Homme et ses simulacres*, *op. cit.*, p. 230.

contretemps, qu'elle brode, tricote, joue avec son carlin, etc., pendant qu'on lui faisait la lecture, mais avant toute chose, qu'elle ne fasse pas qu'écouter et qu'elle parle aussi, de manière *telle* que ce qu'elle disait supposât réellement une pensée et une sensibilité. L'union de nombreux couples en fut renforcée et par là même plus gracieuse, d'autres en revanche se défirent insensiblement.¹¹

C'est le moment comique du conte. Ici apparaît un usage possible de l'automate : une prise de distance ou un *estrangement*. Olimpia a provoqué la folie de Nathanaël, mais on peut aussi apprendre d'elle. Le poète s'est perdu à vouloir transfigurer une réalité impassible, mais le soupçon dans lequel les messieurs tiennent désormais leurs belles nous montre que l'automate ne faisait qu'exacerber la passivité ordinaire. Si on a pu prendre l'automate pour une jeune femme, c'est parce que les jeunes femmes étaient déjà des automates. La mésaventure du jeune poète permet à ses contemporains de les suspecter : on ne peut qu'y voir une mise en abyme du travail de la fiction. La fiction de l'automate permet d'objectiver les automatismes du monde social en se donnant un nouveau *point de vue*. Quelques autres exemples montreront que dégager ce point de vue, inventer ce regard de la machine, sert à chaque fois à produire l'humanité de l'homme.

« L'Homme au sable » aura une longue postérité dans toute l'Europe. En 1890, l'écrivain allemand Oskar Panizza publie un recueil intitulé *Dämmerungsstücke* (*Tableaux du crépuscule*) qui fait écho aux *Nachtstücke* (*Tableaux nocturnes*) de Hoffmann. Le volume comprend quatre nouvelles, dont une, « La manufacture d'hommes », semble directement inspirée de son prédécesseur. Le narrateur relate une aventure survenue une nuit, alors que, perdu dans la campagne, il cherchait un gîte. Trouvant par hasard une bâtisse sur son chemin, il y est accueilli par un vieillard heureux de lui présenter une manufacture où on fait des hommes « comme l'on fait du pain¹² », dit-il.

Il la lui fait visiter, répond à ses questions et lui montre ses créatures. L'imagination du visiteur s'exalte : l'existence d'une « race » artificielle lui semble inconcevable, pourtant il a le sentiment que ces êtres le regardent et le jugent. Au petit matin il s'enfuit de « cet endroit horrible » mais passe alors sous les fenêtres où « une centaine de ces magnifiques êtres blancs, les yeux vitreux pleins de ravissement et les doigts jaunâtres, se pressaient, [le] regardaient, et semblaient se moquer de [lui]¹³ ». Il a l'impression de les entendre parler ainsi :

11 « Le Marchand de sable », *op. cit.*, p. 114.

12 O. Panizza, « La Manufacture d'hommes » (1890), in Jean-Paul Engélibert (éd.), *L'Homme fabriqué*, Paris, Garnier, 2000, p. 793.

13 *Ibid.*, p. 805.

Regardez, il fait partie de cette race singulière qui a du sang dans le corps et qui pense. Regardez comme il marche, comme il bouge, comme il peut prendre diverses positions ; regardez donc comme il peut modifier son visage. [...] Quelle précieuse race ! Il faut les voir passer et repasser dans les rues et se regarder en clignant de l'œil, et, soudain, ils s'arrêtent et regardent à travers une grande vitre transparente pour lire les titres des livres, puis d'un coup ils se raidissent, les yeux exorbités et tout leur aspect extérieur révèle qu'une terrible transformation se produit en eux ; leur tête se met alors à penser et le suc rouge de leur corps, comme mû par un coup de fouet, traverse à la vitesse du vent un réseau de canaux, alors il leur faut penser ce que veut leur tête et ressentir ce que leur prescrit une balle de caoutchouc rouge dans leur poitrine et faire les mouvements que tous deux ordonnent ; et alors ils bondissent et frémissent, se tordent le cou, courent à droite et à gauche, bombent le torse et reniflent à grand bruit, puis font de nouveau des cabrioles – c'est trop drôle...¹⁴

Il s'agit bien sûr d'une hallucination. Les créatures que le narrateur croit entendre sont en fait des figures de porcelaine et le bâtiment qu'ils occupent est la manufacture de Saxe de porcelaine de Meissen. Cela ne retire rien à l'acuité de leur regard : ils voient à l'intérieur du corps humain le flux du sang et les battements du cœur. C'est même parce que ce sont des êtres immobiles et exempts de passion qu'ils peuvent juger les désordres des hommes. Leur impassibilité leur permet d'identifier un lien entre l'émotion et la pensée : quand un humain lit ne serait-ce que le titre d'un livre, son sang est propulsé à travers son corps et il doit penser « ce que veut » sa tête et ressentir ce que prescrit son cœur, ou plutôt la balle de caoutchouc qui en tient lieu. Les mouvements les plus irrationnels qui s'ensuivent réjouissent les êtres de porcelaine : ils observent calmement le déchaînement de passions qui nous sert de pensée. Nos idées se résolvent en mouvements désordonnés, peut-être incontrôlables, en tout cas involontaires. Nous sommes agis par notre cœur et notre tête, à qui nous obéissons passivement, car eux seuls sont capables de volonté – une volonté erratique, mais active.

On peut dès lors nous regarder comme des marionnettes qui exécutent les gestes les plus dénués de raison : l'humain s'observe comme une mécanique. Le regard des porcelaines juge les hommes à travers une mise en scène grotesque, en leur retirant intelligence et volonté. Cette scène inverse en quelque sorte la vision d'Olimpia tirée à hue et à dia sous les yeux de Nathanaël : ici c'est l'homme qui est démembré sous les yeux des mannequins. Mais c'est pour aboutir au même résultat : dévoiler le mécanique sous l'humain.

Je poursuivrai mon exposé en étudiant deux cas symétriques. Deux œuvres où le mannequin sert non à démasquer l'artificiel en l'homme, mais à montrer l'humain dans l'artifice ou à faire de l'être artificiel la réserve de l'humain, le lieu où l'humanité se retire et se réfugie.

14 *Ibid.*, p. 805-806.

Dans la littérature française, la figure la plus complexe d'automate se trouve dans *L'Ève future*, le grand roman de Villiers de l'Isle-Adam paru en 1886.

L'intrigue de Villiers part d'une déception amoureuse. Le jeune lord Ewald s'est épris d'une actrice nommée Alicia Clary, au corps sublime, mais aux aspirations platement bourgeoises, à l'âme médiocre, insensible, philistine. Dans son nom, l'on entend Clara comme chez Hoffmann. Mais ici la contradiction entre la beauté plastique et la bêtise est poussée à l'extrême. Un jour, Ewald emmène Alicia au Louvre voir la Vénus de Milo. La jeune femme est d'abord frappée de sa ressemblance avec la statue – ressemblance réelle et qui aurait pu éveiller son intérêt pour l'art, c'était du moins ce qu'espérait son amant. Mais au contraire Alicia s'exclame : « Tiens, MOI ! », puis « Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distingué. » Enfin, à la sortie du musée, elle en tire une idée qui accable Ewald : « *Mais, si l'on fait tant de frais pour cette statue, alors – j'aurai du SUCCÈS*¹⁵ ? » Incapable de reconnaître la beauté de l'œuvre, sensible seulement à l'opinion et à sa propre réussite, elle montre qu'elle n'est qu'une copie : la copie dégradée d'un idéal qui s'est exprimé dans la statuaire et dont elle ne possède que l'apparence. La femme authentique est la statue, c'est la bourgeoise qui est artificielle : pour renverser le schéma hoffmannien, il faudra une copie de la copie qui revienne à la pureté de l'original en annulant pour ainsi dire l'inessentielle Alicia.

Ewald confie sa peine à son ami l'ingénieur Thomas Edison : il voudrait ôter cette âme de ce corps. Edison lui propose de le satisfaire : il fabriquera une « andréide » dont le corps sera la réplique parfaite de celui d'Alicia. Quant à son âme, la technique remplacera avantageusement l'esprit positif de la jeune femme. Une fois réalisée, la machine dépasse les prévisions de son inventeur : elle est un être idéal, capable de l'amour le plus pur et des idées les plus nobles. Ewald, après un moment d'incrédulité, en tombe follement amoureux. La machine passe pour la femme de chair et la dépasse. Elle seule se montre véritablement humaine. Alicia n'était qu'une copie de la Vénus de Milo ; la copie de copie retrouve l'idéalité de l'original. Pousser l'artifice au carré, c'est retrouver l'humain dans la machine elle-même. Ici, le schéma hoffmannien est renversé : la machine fait office de réserve de l'humain après que le philistinisme a étouffé l'humanité. Elle révèle que l'humain n'est plus en l'homme, mais doit être cherché au dehors. Si elle lève encore le voile de l'apparence, ce n'est plus pour dénoncer une humanité absente d'elle-même, mais plutôt pour indiquer une relève ou montrer la voie d'un art où l'homme se retrouve.

Je voudrais maintenant suivre une métamorphose de ce motif au XXI^e siècle, dans le beau roman de l'écrivain britannique Kazuo Ishiguro, *Never let me go*, publié en 2004. Il s'agit d'un roman-mémoires, écrit à la

15 *L'Ève future*, in *L'Homme fabriqué*, op. cit., p. 472.

première personne et retraçant la vie de la narratrice de l'enfance jusqu'au moment de la narration, à 31 ans, quand elle la sait bientôt terminée. Cette jeune femme, nommée Kathy, se présente comme « accompagnante », un métier qu'elle exerce depuis onze ans déjà auprès de ses « donneurs ». Ses fonctions semblent aller de soi, comme si elle s'adressait à des lecteurs parfaitement informés, ou comme si elle ne pouvait pas imaginer qu'on ignore de quoi elle parle. Aussi, c'est pas à pas que le lecteur comprend ce qu'elle fait et dans quel monde elle vit – un monde qui n'est pas tout à fait le nôtre, bien que l'intrigue se déroule en Angleterre, à la fin des années 1990. *Never let me go* a été comparé au roman de Philip Roth, *Le Complot contre l'Amérique* parce que, comme lui, il imagine une histoire alternative à laquelle appartiennent le narrateur et le lecteur auquel il s'adresse.

Dans le monde de *Never let me go*, on élève des clones pour récolter leurs organes quand ils atteignent l'âge adulte. Leur vie se déroule dans des pensionnats, puis, quand ils deviennent « donneurs », dans des hôpitaux spécialisés. Devenir « accompagnant » permet de repousser de quelques années l'âge des dons : en contrepartie on assiste les donneurs et on les aide à accepter passivement leur destin. Métier éprouvant, constate Kathy au début de son récit, car « les accompagnants ne sont pas des machines¹⁶ ». Cette dénégation fournit la seule occurrence du mot « machine » dans le roman. Kathy ne se rebelle jamais contre sa condition ; elle n'imagine même pas qu'elle aurait pu en vivre une différente. Son identité de clone s'impose à elle comme un destin dont l'origine est inquestionnable. Jamais elle ne se demande comment les autres êtres humains considèrent cette différence d'essence creusée entre ceux qui bénéficient d'organes de remplacement et ceux qui les leur fournissent au prix de leur vie. Du début à la fin de son récit, seuls les clones retiennent son attention : les autres humains semblent hors de sa portée, comme si entretenir des relations avec eux était impossible et même impensable. Ce silence sur un enjeu pourtant capital du roman est son effet le plus saisissant. Les clones sont des machines au service de maîtres qui semblent appartenir à un autre monde, un monde dont on connaît bien l'existence, et qu'on côtoie même chaque jour, mais sans jamais y pénétrer et auquel on se garde bien de penser.

Les clones pensent pourtant. Le récit de Kathy témoigne d'une intelligence vive et d'une sensibilité délicate. Le choix de la narration en première personne permet à Ishiguro de donner à lire les représentations mentales de son héroïne : ses sujets de conversation, ce sur quoi elle médite aussi bien que ce à quoi elle évite de penser. Parmi les préoccupations des clones, deux mythes occupent une place particulière dans l'intrigue. Ce sont de véritables mythes au sens de Lévi-Strauss : des modèles logiques destinés à résoudre une contradiction. Le premier de ces mythes est celui du « possible ».

16 *Never let me go* (2005), Londres, Faber and Faber, 2006, p. 4.

Un « possible » est l'individu dont le clone est le jumeau biologique. Parmi les clones, on pense que connaître son modèle, c'est se connaître soi-même. Je cite Kathy :

Derrière notre envie de trouver notre modèle, il y avait l'idée que c'était entrevoir son avenir. Je ne veux pas dire qu'un seul d'entre nous croyait vraiment que si son modèle était, disons, un ouvrier des chemins de fer, c'était ainsi qu'il finirait. Nous comprenions tous que ce n'était pas si simple. Néanmoins, nous tous, à un point ou à un autre, croyions qu'en voyant la personne dont nous étions la copie, nous apprendrions quelque chose de nous-mêmes, et peut-être aussi, que nous aurions un aperçu de ce que la vie nous réservait. (p. 137-138)

Il s'agit bien d'un mythe : nés sans parents et destinés à mourir sans que leur vie ait le moindre sens, les clones cherchent dans le « possible » l'explication de leur identité et le modèle d'un avenir qu'il leur est interdit d'avoir. Entraînés par cette croyance, Kathy, son amie Ruth et Tommy l'amant de celle-ci suivent un couple d'amis qui a cru reconnaître le modèle de Ruth dans la ville voisine. Arrivés à destination, excités par la curiosité, ils se groupent tous les cinq devant la baie vitrée d'un bureau où travaille une femme d'une cinquantaine d'années, pour la regarder : ils reconnaissent dans son visage, ses expressions et sa chevelure « quelque chose de Ruth » (157). Mais quand, depuis l'autre côté de la vitre, on leur fait signe, ils prennent peur et détalent.

Il n'est pas question d'entrer en contact avec le « possible » : on désire le voir, mais pas lui parler et en aucun cas vérifier son intuition. L'objet du mythe doit rester dans l'ombre qui lui permet d'entretenir l'illusion. Si on s'approche trop du possible, on casse cette magie. C'est ce qui arrive aux cinq adolescents après leur fuite. Le hasard veut que le possible de Ruth passe devant eux dans la rue ; ils le suivent jusqu'à une galerie d'art contemporain où la femme entre pour bavarder avec l'employée qui s'y trouve. Entrant à leur tour dans la galerie, ils ne peuvent faire autrement que d'entendre la conversation amicale qui se poursuit longtemps, pendant qu'ils feignent de contempler les œuvres exposées. Et plus ils l'écoutent, moins le modèle ressemble à Ruth. En sortant de la galerie, ils sont amers : le mythe s'est écroulé.

Cette scène trouve un écho avec l'écroulement du second mythe des clones à la fin du roman, dans un dispositif symétrique. Kathy et Tommy, qui est devenu son amant, rendent visite à deux vieilles femmes qui entretiennent ce qu'ils appellent une « galerie ». Il n'y a pas de vitrine, mais un dispositif aussi théâtral, qui met les deux clones sur scène : alors qu'ils croient regarder, c'est eux qui sont observés. Comme Alicia devant la Vénus de Milo regarde moins qu'elle n'est regardée, comme le voyageur de Panizza marche sous le regard des créatures, Kathy et Tommy comparaissent devant les humains alors qu'ils croient obtenir des réponses à leurs questions. C'est alors qu'ils sont rappelés à leur infériorité ontologique de clones qu'apparaît le mieux la plénitude de leur humanité.

Ils sont venus vérifier le mythe du délai. Selon ce récit, les clones amoureux pourraient obtenir, sous certaines conditions, un délai de deux ou trois ans avant de devenir « donneurs », et ainsi vivre leur amour. Kathy et Tommy remplissent la première condition, qui est d'avoir été élevés dans l'internat de Hailsham, un pensionnat que les clones considèrent tous comme le meilleur, et qui garantirait des privilèges insoupçonnés à ses anciens. À Hailsham, on étudie la littérature et les arts, on joue des pièces de théâtre, on écrit de la poésie, on dessine et on peint : régulièrement la directrice collecte les œuvres les plus réussies pour les exposer dans sa galerie. Les élèves n'ont jamais vu cette galerie et demandent à quoi elle sert, mais n'obtiennent jamais de réponse. Quand Kathy et Tommy entendent parler du délai, l'espoir qu'il leur procure réactive leurs questions d'enfants : la galerie devait y être liée. La deuxième condition pour bénéficier du délai est de montrer son sérieux. Il faut prouver son amour. Tommy imagine que, les œuvres révélant l'âme de leur auteur, la directrice de Hailsham conserve dans sa galerie les œuvres les plus réussies de chaque élève pour vérifier, le jour où ils viennent demander un délai, que leurs âmes s'accordent. Ainsi s'expliqueraient le style d'éducation particulier du pensionnat, l'existence de la galerie et le privilège d'y avoir été élevé.

Kathy et Tommy se rendent chez la vieille dame, avec le sentiment d'enfreindre un tabou, lui demander si le mythe est vrai. « Madame » les reçoit dans un grand salon victorien où elle les installe dans deux fauteuils contigus auxquels elle fait face. Elle se tient debout devant les double-rideaux de velours tirés, dans la pièce faiblement éclairée par quelques abat-jours, comme une artiste sur scène s'apprête à chanter, songe Tommy¹⁷. Mais avant de faire asseoir ses deux invités, elle a ouvert, derrière eux, des portes coulissantes au-delà desquelles l'obscurité est complète. Kathy et Tommy sont donc au milieu de la scène, contrairement à ce qu'ils croient, « Madame » adossée au fond de scène, la place du public est dans leur dos, derrière les portes qui ont été ouvertes pour que le spectacle commence.

Kathy expose le mythe et demande s'il est vrai, mais n'obtient que des réponses évasives, ponctuées de questions que Madame pose bizarrement en la regardant non dans les yeux mais plus bas, vers l'épaule : « est-ce que je vais trop loin ? », puis « continuons-nous cette discussion¹⁸ ? » On devine que ces questions sont adressées à quelqu'un qui se tient dans l'ombre, derrière elle. Cette présence cachée est bientôt confirmée par un « bruit mécanique¹⁹ » : un fauteuil roulant sort de l'obscurité, passe entre les fauteuils et tourne pour que son occupante s'arrête face à Tommy et Kathy pendant que Madame fait le chemin inverse jusqu'aux ténèbres. La scène continue, inversée, les clones toujours au milieu, regardant et regardés. Ils sont maintenant face

17 *Ibid.*, p. 246.

18 *Ibid.*, p. 248-249.

19 *Ibid.*, p. 250.

à la co-directrice de Hailsham, collaboratrice et, apprend-on, compagne de Madame. Le dialogue qui suit est ponctué de regards échangés par les deux vieilles *ladies* par-dessus les épaules des jeunes gens. La rumeur était fausse : le mythe du délai n'avait aucun fondement. Leur amour ne les sauvera pas d'une mort prochaine. Kathy pose alors la question la plus importante :

« Pourquoi avons-nous fait tout ce travail ? Pourquoi nous avoir formés, nous avoir encouragés, nous avoir fait produire tout ça ? Si nous devions seulement faire nos dons et puis mourir, pourquoi toutes ces leçons ? Pourquoi tous ces livres et tous ces débats²⁰ ? »

L'écroulement du mythe fait ressurgir la contradiction que son élaboration visait à résoudre. Si la vie des clones possède une fin, au double sens du mot en français, déterminée et inéluctable, à quoi bon les éduquer comme de futurs artistes ? Quel rôle avait l'art dans leur éducation ? La réponse accable par son mélange de cynisme et d'innocence : les deux co-directrices d'Hailsham voulaient prouver que les clones avaient une âme. Tommy n'avait donc pas tout à fait tort : il n'était pas le seul à penser que les œuvres d'art révèlent l'âme de leur auteur. Mais les bonnes âmes ne songeaient pas à sonder les âmes des clones amoureux ; elles exhibaient ces âmes au monde extérieur qui doutait de leur existence. Elles n'avaient pas pour but d'émanciper les clones de leur existence servile, même pour un délai, mais seulement de faire reconnaître que dans cette existence servile, ils participaient de l'humanité. Pas au point de mériter un autre sort, mais assez pour mériter un traitement humain.

Mais cette révélation, si odieuse soit-elle, n'est pas ce qui nous intéresse dans cette scène. Le dispositif importe plus que le dialogue qui ne fait que le sursignifier. L'important, c'est la disposition des acteurs dans ce salon dont la théâtralité a été soulignée. Deux jeunes adultes élevés dans un pensionnat coupé du monde cherchent la clé de l'énigme de leur éducation. Ils en regardent la responsable sans s'apercevoir que celle-ci ne leur répond qu'en s'adressant à une autre éducatrice cachée derrière eux. C'est là un dispositif du « double registre » que Jean Rousset reliait à l'imaginaire baroque : un dispositif dans lequel les « personnages latéraux » voient ce que les personnages centraux ne voient pas et détiennent « quelques-uns des pouvoirs » de l'auteur comme « l'intelligence des mobiles secrets, la double-vue anticipatrice, l'aptitude à promouvoir l'action et à régir la mise en scène²¹ ». C'est le théâtre de Marivaux qui a inspiré au critique cette définition. Or ici, le double registre sert, comme dans la courte comédie de Marivaux *La Dispute* (1744), à mettre en scène une « éducation négative²² » : une démarche expérimentale, comme

20 *Ibid.*, p. 254.

21 Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, José Corti, 1962, p. 54.

22 Christophe Martin, « Éducatrices négatives ». *Fictions d'expérimentation pédagogique au XVIII^e siècle*. Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 313-330.

l'âge classique et les Lumières en ont beaucoup fantasmé, qui consiste à priver l'enfant qu'on élève d'un véritable accès au monde pour le préserver de son influence et qui a pour résultat d'assurer au pédagogue une emprise totale sur lui. Un scénario dans lequel l'élève est déjà machine dans les projets du maître.

L'origine baroque de ces procédés peut contribuer à expliquer l'aspect sentimental, intimiste et pour tout dire dix-huitiémiste des mémoires de Kathy, dont le patronyme, comme celui d'une héroïne des Lumières, se limite à son initiale : H.

À quelle conclusion nous conduit maintenant cette lecture ? Que nous apprend-elle sur l'étrangement ? Premièrement, ces histoires de machines s'inscrivent dans des scénarios à double registre où se distinguent des acteurs et des spectateurs maîtres du jeu, des manipulés et des manipulateurs, des objets et des sujets. Ces histoires mettent en relief un désir de savoir inséparable d'un désir de maîtrise et l'assujettissement d'une partie de l'humanité comme son résultat.

Deuxièmement, les fictions de la machine humaine, dans lesquels j'inclus tous les récits dans lesquels des êtres humains ou à apparence humaine sont fabriqués ou procréés artificiellement, s'articulent à un dispositif scopique qui sert une réflexion sur l'humanité de l'homme. La lunette de Nathanaël, la fenêtre de Panizza, la salle du Louvre de Villiers et le petit théâtre domestique d'Ishiguro sont quatre lieux où s'articulent un regard, une machine et une idée de l'art.

Troisièmement, cette idée de l'art est profondément sceptique. À travers l'aventure de Nathanaël, Hoffmann s'inquiète de ce que la capacité du poème à rendre visible ce qui ne l'est pas peut facilement s'inverser en projection du fantasme sur la réalité. La machine jette un regard sur l'homme, à travers lequel il s'objective lui-même. Par-là, elle est œuvre d'art : l'Ève future est le chef d'œuvre d'Edison qui, copie de copie, retrouve l'idéalité du modèle antique dans lequel la beauté du corps signifie celle de l'âme et en même temps dénonce la fausseté et l'artificialité de l'humanité moderne. Mais puisqu'elle est œuvre, la machine risque aussi de nous conduire à idéaliser la réalité, à projeter nos fantasmes sur le monde. De Hoffmann à Ishiguro, le regard de la machine jette le soupçon sur la littérature et l'art par lesquels nous entretenons nos illusions en même temps que nous nous humanisons. Dans *Never let me go*, l'art – ou peut-être seulement l'idée que par l'art nous exprimons quelque chose de nous-mêmes – apparaît comme le véhicule de mythes consolateurs. Nous ne pouvons que nous demander si nous sommes machines quand, comme les clones, nous plaçons notre foi en l'art. Le contexte moderne de l'étrangement n'est pas seulement celui de la ville qui affole les regards et les désirs, c'est aussi celui d'un art qui n'est sûr ni de ses moyens ni de sa vocation.

J'ai tenté de situer l'étrangement, à partir d'un des personnages qui le suscitent depuis deux siècles, dans un contexte élargi. Partant du romantisme,

j'ai dû remonter au baroque. J'en ai monté les séquences de manière à faire apparaître quelques filiations. J'espère les avoir regardées d'assez loin pour les rendre visibles.

Jean-Paul Engélibert

EA 4195 TELEM

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Jean-Paul.Engelibert@u-bordeaux3.fr

Résumé

Carlo Ginzburg, après Chklovski, a défini l'étrangement comme un procédé littéraire qui crée un point de vue distancié et critique sur l'ordinaire et désautomatise nos perceptions pour rendre les choses à nouveau sensibles. Peut-on justement analyser le personnage de l'automate, si fréquent depuis le XIX^e siècle, comme vecteur d'étrangement ? Observer l'automate dans la variabilité de ses figures depuis deux siècles serait peut-être une façon de prolonger l'étude de ce procédé et de confirmer son historicité, quand Chklovski voulait y voir une définition de l'art. À travers les exemples de *Der Sandmann* (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1816), *L'Ève future* (A. Villiers de l'Isle-Adam, 1886), *Die Menschenfabrik* (O. Panizza, 1890) et *Never let me go* (K. Ishiguro, 2004), on se demandera s'il existe un contexte moderne de l'étrangement et en quoi celui-ci s'articulerait avec une pensée nouvelle de la littérature.

Mots-clés

Etrangement, automate, clone, machine, regard, dispositifs scopiques.

Abstract

Following Chklovski, Carlo Ginzburg defined estrangement as a literary device which creates a distanced and critical outlook on the Ordinary and desautomatizes our perceptions in order to make things sensible again to us. Is it possible to analyze the automaton, a recurring character since the XIXth century, as a vector of estrangement? To observe the automaton in its varied figures through the past two centuries could be a means to extend the study of this device and thus verify its historicity, against Chklovski who only saw it as a definition of art. Taking Der Sandmann (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1816), L'Ève future (A. Villiers de l'Isle-Adam, 1886), Die Menschenfabrik (O. Panizza, 1890) and Never let me go (K. Ishiguro, 2004) as examples, we want to interrogate the idea of a modern context of estrangement and how it can be articulated with a new conception of literature.

Keywords

Estrangement, automaton, clone, machine, gaze, scopic devices.