

[Editorial](#)

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Cette nouvelle livraison d'Epistemocritique se penche sur la notion de machine, souvent mobilisée par la littérature pour servir de miroir à l'humain, mais qui intéresse aussi en tant que dispositif textuel. De l'homme-machine à la machine-texte, c'est tout un éventail de machinations textuelles qu'explorent les études réunies ici.

[Poe, Descartes et la cybernétique](#)

écrit par admindev

Mon but est de cerner, dans quelques textes de Poe, une certaine image de la machine. Je ne m'intéresserai qu'à la machine en tant qu'elle est susceptible d'imiter l'humain, et j'interrogerai la nature et les limites que les textes de Poe attribuent à une machine qui contreferait, autant que possible, l'humain.

[Why an Ourang-Outang? Thinking and Computing with Poe](#)

écrit par Sydney Lévy

Perhaps you remember*, as I do, the first time you read Poe's "Murders in the Rue Morgue," this story of a double murder that the newspapers quoted in the text say is "so mysterious, and so perplexing in all its particulars"[\[1\]](#) and that the narrator qualifies as an "insoluble mystery" (351), when you discover at the end that the murderer is an ourang-outang. Upon learning that the perpetrator is a beast not exactly known for its intelligence, I couldn't help a little smile, a smile of self-derision for having been pulled in by quite a complex suspense involving a body with a cut throat found in a court yard, another stuffed up the chimney of an apartment with absolutely no trace of a forced entry or exit and where jewelry and a large sum of money are lying on the floor, and voices heard, one a "gruff" of a man undoubtedly speaking French, and another, a "shrill" in an undeterminable foreign language, to name just a few of the indices presented in the tale. That smile is perhaps also a smile of amusement, if not of pleasure, for having been the object of a little mystification. A mystification not unlike the one for which fell James

Sherwood, this amateur of unique objects in Georges Perec's *La Vie Mode d'emploi* who in the New England of the 1890's paid one million dollars for the supposed vase in which was collected the blood of Christ, only to discover that it was "une espèce de gargoulette achetée dans un souk de Nabeul (Tunisie) et légèrement maquillée" [a kind of earthen vase bought in a souk in Nabeul (Tunisia) and slightly made up]. The narrator tells us however that in the end Sherwood knew very well "qu'il ne payait pas pour le vase mais pour la mise-en-scène" [21] [that he was not paying for the vase but for the show].


But why an ourang-outang? [3] There is, of course, a less frivolous reason for Poe's choice than pulling a trick on us. We'll see that this reason is not without a connection to the very concept of mystification. It is in fact with the help of another mystification, this one a real hoax, that an answer will become apparent. I'm referring to "Maelzel's Chess Player," an article Poe wrote a good five years before the "Rue Morgue" in which he plays himself the role of the detective. [x] The chess player is an automaton invented by Baron Van Kempelen in the late 18th century. It was subsequently purchased by a certain Maelzel –the inventor of the metronome– who exhibited the machine's prowess by having it play opponents from the audience at theaters and sideshows on both sides of the Atlantic. In the article, Poe demonstrates, as others by the way did before him, that hidden in the machine was human being who is actually doing the chess playing.

Poe aficionados have noticed that the article bears a tone, a voice remarkably similar to Dupin's discourse in "The Murders in the Rue Morgue." There are actually many more intersections between the article and the short story. Several elements in common lead me to believe that there was a transposition or translation from one to the other:

– In both cases we have a locked room. In the tale the police is at a loss to explain how the murderer could have entered or exited the premises since all doors and windows were locked from the inside. In the article, Poe's aim is to determine if inside the machine a human being was hidden and who did the playing or if it contained, as Maelzel would have liked his audience to believe, only mechanisms. Poe describes in detail Maelzel's act on the stage: before he had the machine play chess, he went around [x]

the stage rolling the automaton in front of him while opening and closing compartments and drawers in the machine to show that it contained only mechanical elements. Poe proposes that Maelzel opened and closed these compartments and drawers in a precise order that permitted the person

inside to slide an inner panel and move around at the right moment and thus remain hidden. He concludes that, in spite of the mechanics of the machine always in view, there remained always a locked space inside the machine.

— This inner sliding panel constitutes part of Poe's solution to the hoax in the article. It is transposed to the tale where it becomes a sliding window that also constitutes part of the solution to the locked room mystery for Dupin.  We find out that the ourang-outang enters the apartment through such a window and by chance a nail in the window frame locks the window upon its exit. The animal, in other words, like the supposed person inside the machine, moves around thanks to a sliding mechanism and thus remains hidden to the neighbors who arrive on the scene just as the murder was taking place.

— The structures of the article and the tale are also very similar. Both start with a long, general, abstract, and to a certain extent epistemological discussion which then turns to a concrete description of the automaton in the article and into a narrative in the tale which is supposed to illustrate the epistemological discussion. Moreover, the epistemological discussion in both are precisely on the same topic, but taken from slightly different angles. In the article, Poe distinguishes the functioning of a machine and the nature of human thought. In the tale, which has very much the appearance of an article in the beginning, Poe distinguishes mathematical analysis from human analysis, between the computable and the thinkable. This distinction is summarized by an aphorism that we find in the first few lines of the tale: "Yet, to calculate is not in itself to analyze." I think that we can read the three Dupin stories as an unpacking of that aphorism. The second tale, "The Mystery of Marie Rogêt," is labeled clearly as sequel to the first, not in the plot, of course, but in his further development of the aphorism where he will talk mostly about probabilities. In the third tale, "The Purloined Letter," he will have Dupin pick up explicitly the difference between the thinkable and the computable, to which I will come back.

Poe's effort at distinguishing what a machine can do from what humans do, the computable and the thinkable, goes against the grain of certain speculations at the time concerning the power of machines to replace the brain, not unlike in many ways our modern debates around Artificial Intelligence. To cite just a few examples of that debate in the early 19th century:

-In an open letter that was widely published, Charles Babbage, who in 1822 invents a machine to re-calculate the astronomical tables, which he calls the "Difference Engine," says of his machine that "by the aid of gravity or any other moving power, [it] should become a substitute for one of the lower operations of human intellect." [\[4\]](#)

-In an anonymous article on that open letter in the *British Critic* of the same year, Babbage's modest affirmation that the purpose of his machine would be "a substitute for the lower operations of the human intellect" becomes a "transfer [...] from mind and matter -to make the wheel and axle the substitutes of the brain." [5]

-This association of mind and machine lasts a long time. In 1837 John William Draper gives a lecture in the States on recent advances in science, which was published in *Southern Literary Messenger* a few months after Poe quits his job in that magazine. Draper says of Babbage's machine "Not only does this system of wheels calculate, as though it was a living and reasoning thing, but even writes down and prints off its labors." [6]

-Around the same time, Ada Lovelace Byron, Lord Byron's daughter, is getting her training in mathematics from Babbage and is working with him to develop the second generation of his machine, called -note the coincidence—the "Analytic Engine" for which she wrote what is considered today as the first piece of software that was to generate the Bernoulli numbers. She writes a few years later to a friend this exquisite sentence: "I hope to bequeath to generations a calculus of the Nervous System." [7] Her remark is certainly not as ambitious as her elder's substitution of mind by matter, but it fits nevertheless within the paradigm because, as we shall see in moment, if there is such a thing as a calculus of the nervous system, that calculus is susceptible to mechanization.

-The preceding year, 1836, Poe publishes "Maezel's Chess Player" in which we find this remark, astonishing for the accuracy in its description our own computers:

But if these machines were ingenious, what shall we think of the calculating machine of Mr. Babbage? What shall we think of an engine of wood and metal which can not only compute astronomical and navigation tables to any given extent, but render the exactitude of its operations mathematically certain through its power of correcting its possible errors? What shall we think of a machine which can not only accomplish all this, but actually print off its elaborate results, when obtained, without the slightest intervention of the intellect of man? (511)

But if Poe invokes the wonder of Babbage's machine, the most advanced automaton of his time, it is to suggest disbelief in the capacity of a machine to play the much more complicated game of chess and to lead him into a theoretical discussion on the difference between what a machine can do and what human reasoning does. Striking in that discussion is first his thorough understanding of the algorithmic nature of computation:

Arithmetical or algebraical calculations are, from their very nature,

fixed and determinate. Certain data being given, certain results necessarily and inevitably follow. These results have dependence upon nothing, and are influenced by nothing but the data originally given. And the question to be solved proceeds, or should proceed, to its final determination, by a succession of unerring steps liable to no change, and subject to no modification. (511)

And second, in view of the algorithmic, step-by-step, nature of computation, it is conceivable that a machine could be built to follow, again step by step, the algorithmic procedure:

This being the case, we can without difficulty conceive the possibility of so arranging a piece of mechanism, that upon starting it in accordance with the data of the question to be solved, it should continue its movements regularly, progressively, and undeviatingly towards the required solution, since these movements, however complex, are never imagined to be otherwise than finite and determinate. (511-12) [\[8\]](#)

We are indeed not very far from Ada's exquisite sentence about the calculus of the nervous system. If such a calculus can be built, a machine can also be built to perform such a calculus. With Poe's argument that any mathematical procedure is in theory susceptible to mechanization, we are not far either from what is known today as the Church-Turing thesis, which states "for any given algorithm there is some Turing machine that can implement that algorithm." I'm taking this formulation from a 1990 article by John Searle whose title, "Is the Brain a Digital Computer?" [\[9\]](#), shows perhaps glaringly that we haven't yet settled the debate on the possibility of machines doing any kind of thinking.

Poe's article on "Maezel's Chess Player", its transposition in "Rue Morgue" and the extension of that tale into two more tales to make up the Dupin stories, are written however in opposition to that tendency to believe that the mind is ultimately susceptible to mechanization. The aphorism at the beginning of "Rue Morgue," "Yet to calculate is not in itself to analyze," declares that opposition succinctly and clearly. When we put it together with what he said in the article on the chess player, we understand that in that sentence, to calculate is certainly what a machine can do—the computable—and to analyze is what humans can do—the thinkable. The Dupin stories are, in effect, a demonstration of the thinkable, taking as an illustration the extraordinary mental exploits of the Chevalier Dupin.

In order to frame human analysis—the thinkable—, Poe distinguishes it in "Rue Morgue" from neighboring concepts, such as fancy, imagination and

ingenuity. He defines ingenuity as the “constructive or combining power” (336). As for fancy, he give as an example the fact that Dupin and the narrator are “enamored by night” (338), that they had “wild whims” (338) and that they “busied their souls in dreams –reading, writing or conversing” (338). The narrator doesn’t give an explicit definition of imagination, except to say that what he liked in Dupin was “ the vivid freshness of his imagination” (337) and that “while the ingenious are always fanciful, the *truly* imaginative are never otherwise than analytic” (336). We should keep in mind, by the way, that the Minister in “The Purloined Letter” was a mathematician and a poet. [\[10\]](#)

Moreover, the tales will reveal the components of this analysis-cum-
imagination. There are several of them.[\[11\]](#) There is “acumen” and
“disentanglement”, which we recognize as the Cartesian observation and
separation. There is also a calculation of probabilities which is the main
subject in the “Marie Rogêt” and which we see in “Rue Morgue” when Dupin
says that the police:

have fallen into the gross but common error of confounding the
unusual with the abstruse. But it is by these deviations from the
plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in its
search for the true. In investigations such as we are now pursuing,
it should not be so much asked 'what has occurred,' as 'what has
occurred that has never occurred before.' (354)

And it is, of course, by the same type of reasoning that the Minister
hides the letter in plain sight (or in the plane of the ordinary) and that
Dupin finds it.

However, two other components of the thinkable are of particular
importance in our attempt to come up with an answer our question “Why an
Ourang-Ouang?” The first is mentioned at the beginning of “Rue Morgue”. It
occurs when “the analyst throws himself into the spirit of his opponent,
identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance,
the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may
seduce into error or hurry into miscalculation” (334). Dupin demonstrates
this identification with the other –what else to call it but “empathy”?
–when, after a long silence during a walk, he finishes a sentence that the
narrator had started in his mind. He demonstrates it also when, in a long
speech in the first person in the same tale, he goes over the reasoning of
the sailor who had lost his ourang-outang, as though he was himself the
sailor (369.) In “The Purloined Letter” he invokes empathy again when he
tells the story of this kid who always won at the game of even and odd by
identifying with his opponent, going as far as taking on his facial
expression in order, supposedly, to know better what he is thinking (451).

Dupin finally uses the same empathy with the Minister, mimicking his thoughts, to understand that the letter was hidden in plain sight. [12]

Poe also practices that empathy or practiced it five years before Dupin in order solve his own mystery of the Chess Player. But here, he doesn't finish a sentence for someone or go through a supposed reasoning of an adversary. His empathy does not have much to do with identification with a mind. He traces, rather, and with great details, the body movements of the human chess player hidden inside the automaton as Maelzel parades his machine on the stage while opening and closing its doors and drawers.

This empathy has a long history when it comes to automatons and machines of all sorts. I'll just mention a few. The first dates to 1816 and is to be found in E. T. A. Hoffmann's "The Sandman," when Olympia, the automaton, answers every one of Nathaniel's questions by the same "Ach! Ach!" and he understands every time whatever he wants to understand, that she likes his poetry, that she loves him, etc. Nathanael, in fact, identifies with Olympia and supplies her with the answers that he says himself. Olympia's "Ach! Ach!" is not without reminding us of the Raven's "Nevermore", repeated at every question or statement put to it and taking on a different meaning with each repetition. That meaning however, is not intended by the raven but supplied by the poet and the reader who identify with the bird and assign to it a supposed different meaning. As a matter of fact, in both cases, we can say that if the machine or the bird do any thinking at all, it is thanks to the empathy of human beings, Nathaniel's, the poet or or the reader, who do the thinking for the automaton or the bird. Another way to put it is that the machine uses Nathanael as a prosthesis to do its thinking and the raven uses the reader and poet to do its own, just like Maelzel's automaton uses the human being inside it, as well as the gullible audience, as prostheses to do its thinking.

Another example comes from the end of 19th century in France, in Villiers de l'Isle Adam's *L'Eve Future (Tomorrow's Eve)*. It is also empathy that enables the main character, Lord Ewald, to confuse Hadaly, the Andréid (it is Villier's word) that Thomas Edison (yes, our own Thomas Edison) has made for him to take the place of Alicia, the woman he loves. Toward the end of the novel, the Andréide tells Lord Ewald in the most natural way those few magical words: "Ainsi, tu souffres, dit-elle tout bas, et c'est par moi " (Thus you are suffering and it is my fault). The narrator then adds: "cette seule parole humaine avait suffi pour toucher toute son âme" (these human words were enough to touch his entire soul). [13] It is finally that same empathy that will become in modern science fiction what distinguishes humans from machines. I'm thinking in particular of the scene at the beginning of *Blade Runner* when the authorities, in order to distinguish humans from cyborgs, test the citizens' sense of empathy by

asking them what they would do if they saw a turtle on its back.

The second component of Poe's faculty of imagination-cum-analysis will explain in a more precise and detailed way what distinguishes humans from machines –machines, let's not forget, that are capable of any calculation. Poe doesn't name that component in the Dupin stories but it is present throughout, starting with the quote from Sir Thomas Brown he puts as an epigraph to "Rue Morgue": "What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond *all* conjecture" (332). You'll notice, in passing, that the quote deals with detection ("the puzzling questions") and with a locked space (Achilles is hiding). The solution to this micro-mystery comes through "conjecture," which the Webster defines as "inference from defective or presumptive evidence; from Latin 'conjectura,' literally, to throw together." Arriving at a solution by throwing together indices refers to the problem of aggregates or the parts/whole problem of which we know the clichés "The sum of the parts does not make the whole" or "the whole is more than the sum of its parts". In modern parlance we speak of emergence. According to Andy Clark, "there is emergence whenever interesting, non-centrally-controlled behavior ensues as a result of the interaction of multiple simple components within a system." [14] We find a good illustration of that phenomenon in the first few pages of the "Rue Morgue" when the narrator describes everything that a good player of whist must do. But true to himself, the narrator will start the description with a little theoretical introduction, where we will hear echoes of mechanics and mathematics that Poe had discussed in "Maelzel":

To observe attentively is to remember distinctly; and, so far, the concentrative chess-player will do very well at whist; while the rules of Hoyle (themselves based upon the mere mechanism of the game) are sufficiently and generally comprehensible. Thus to have a retentive memory, and to proceed by "the book," are points commonly regarded as the sum total of good playing. But it is in matters beyond the limits of mere rule that the skill of the analyst is evinced. (334-35)

Note the vocabulary: "mechanisms", "sum total", "to proceed by the book" and "mere rule" which in "Maelzel" were "finite and determinate steps". The argument here is that you can, of course, play whist "by the book," following the rules or the algorithm. And you can of course probably arrange for a machine to do the same since the machine will only follow a prescribed set of rules –an algorithm–but the result will be the "sum total" of good playing. It is however "beyond the limits of mere rule" that human analysis–the thinkable–will be revealed. And the narrator will

go on to make an enormous list of the minute observations the good whist player makes. These minute observations form an aggregate from which emerges the next move of the player who “puts down his card with absolute precision of purpose as if the rest of the party had turned outward the faces of their own.” (335-36) [\[15\]](#)

At another point, when Dupin understood that the assassin was an ourang-outang, he asks the narrator to do his own aggregate of ideas and facts as they have them so far. He asks him to do as the player of whist and integrate all the givens and to come up with a solution:

[...]we have gone so far as to combine the ideas of an agility astounding, a strength superhuman, a ferocity brutal, a butchery without motive, a *grotesquerie* in horror absolutely alien from humanity, and a voice foreign in tone to the ears of men of many nations, and devoid of all distinct or intelligible syllabification. What result, then, has ensued? What impression have I made upon your fancy? (365)

The narrator, who is good at “fancy” but probably not at imagination answers “a madman.” He is close but not quite on target. He identifies an irrational mind while the murderer is almost entirely a body. To convince the narrator, or maybe to teach him some detection, Dupin does not invoke anything having to do with the mind such a motive, a calculation or a ruse (how could he? there is hardly any mind involved) but asks the narrator to do a kind of empathic gesture consisting in comparing the extent of his own hand with that of a facsimile of a hand’s imprint that was left on one of the victim’s neck. Or to put another way, the assassin being almost entirely a body, the indices it leaves can only be corporal.

In “The Purloined Letter” Poe comes back to the question of aggregates in a manner that is more theoretical and explicit by putting the problem in mathematical terms, which are, let us not forget, susceptible to mechanization. He comes back to it in the context of a discussion he had already started in “Rue Morgue” regarding the difference between mathematical analysis and human analysis, the computable and the thinkable. The narrator at some point confuses the two by saying: “The mathematical reason has been regarded as the reason *par excellence*” (454). Dupin, of course, corrects him and to prove his point he invokes the parts/whole problem:

Mathematical axioms are *not* axioms of general truth. What is true of *relation* – of form and quantity – is often grossly false in regard to morals, for example. In this latter science it is very usually *untrue* that the aggregated parts are equal to the whole. In chemistry also

the axiom fails. In the consideration of motive it fails; for two motives, each of a given value, have not, necessarily, a value when united, equal to the sum of their values apart. (454-55)

It turns out that the police make the same error as the narrator in confusing the sum, which is computable and thinkable, with the whole, which is only thinkable, in its methods of detection. In "Rue Morgue" Dupin says of one of its members: "He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole" (352). And in "The Purloined Letter" the Prefect acts almost like a machine. In order to find the letter, he sets up a procedure, an algorithm, one can say, which uses brutal force, and which addresses nothing of the Minister's mind or his thinking, as Dupin will do, but only his material surroundings:

We divided its entire surface into compartments, which we numbered, so that none might be missed; then we scrutinized each individual square inch throughout the premises, including the two houses immediately adjoining, with the microscope, as before. (446)

It is perhaps clear that the procedure here is fundamentally mathematical: divide the house of the Minister in small parts –I'm tempted to say "cells," number them in order not to miss any and examine one by one with a microscope. The assumption here is that they will have thus searched the whole house but in fact they will have only searched the sum of all its parts. A sum that is of course computable and in another register mechanizable. Regarding these cells, I think it is not too much to say that the Prefect transforms the house into a database and looks for the letter –with a microscope– in each one of its cells.

To summarize: for Poe the sum of the parts is computable and therefore mechanizable while the whole, the emergent behavior, is incomputable but thinkable. A last remark on computability before coming back to our orang-outang. In 1845, a year after he finished "The Purloined Letter," Poe publishes a fantastic short story, "The Facts in the Case of Mr. Valdemar," in which a scientist narrator mesmerizes a M. Valdemar *in articulos mortis*, as he says, at the time of death or in the articulation of death. He then asks him if he is asleep. Here is how the narrator describes what comes out of the mouth of the "sleep-waker" as he calls him. You'll recognize again the parts/whole problem:

[...]there issued from the distended and motionless jaws a voice – such as it would be madness in me to attempt describing. There are, indeed, two or three epithets which might be considered as applicable to it in part; I might say, for example, that the sound was harsh,

and broken and hollow; but the hideous whole is indescribable[...]
(276)

and upon insisting with the question, comes a reply that has been often commented upon: "Yes; –no; I *have been* sleeping –and now–now–*I am dead*" (277). I would like to propose that Poe was continuing here his reflection on computability and incomputability by setting up circumstances where "yes" and "no" mean the same thing, where, in a tiny phrase are conjoined the affirmation of existence, the "I am" and its negation "dead." With this tiny phrase, Poe has also given a test for incomputability. According to Roger Penrose, you have incomputability of a problem when you can prove that no question exists that will give you a simple yes or no answer to the problem.[\[16\]](#) Indeed, any question we can put to Valdemar to determine if he is dead OR alive will be answered by an AND. Dead and alive, asleep and awake, "yes" and "no" or, in modern computer terms, the impossible 0 and 1. The lesson here is that a "yes" AND "no" is certainly thinkable, the short story is proof of that, but not computable and therefore not susceptible to mechanization.

It is perhaps clear by now that –or at least that's where I was coming to by gathering these remarks– that Poe, in transposing or translating or even monkeying his article on the Chess-Player into a tale about a double murder, has replaced the interior mechanisms of the automaton by another body with almost no mind in a similar locked room situation. Poe, however, needed a body, incapable of analysis of any kind, whether mathematical or human, a body, and not a mind, that did not require too much suspension of disbelief for his mid-19th century audience (we are not quite yet in the 20th century and Hal the murderous computer has not seen the light of day). That body is the orang-outang, which resembles humans and which imitates humans, just as the automaton imitates a human playing chess, or more precisely, which gives the appearance of a human playing chess, without, that is, any trace of empathy for humans. We learn, as a matter of fact, that the owner of the animal in the tale had caught it imitating him shaving. It is imitating but not empathizing. Why then an orang-outang? In order to demonstrate, just like he did in the article, that the appearance of intelligence is not in itself intelligence.

Poe is thus giving an anticipatory answer to Allan Turing and his test. In his now classical article of 1950, "Computing Machinery and Intelligence,"[\[17\]](#) Turing set out, just like Poe a century before him, to establish the conditions of possibility of machine intelligence or what we call today AI. To simplify his task, he proposes to replace the question "Is a machine capable of thought?" by a game, which he calls, of all things, "The Imitation Game." And here we have all over again, a century

later, show business (remember that the chess player was displayed in theaters and side shows), games, imitation or monkeying, just like the ourang-outang imitating his master shaving and just like Poe imitating himself. Briefly, the game consists in putting behind a curtain a machine and a human being (and here is the locked room reappearing as if by some trick.) In front of the curtain there is a person who asks questions to the entity behind the curtain. The answers come back to the questioner in typewritten form. The questioner has therefore no way of knowing if the answers come from the human being or the machine. If the questioner cannot, statistically speaking, distinguish the human from the machine answers, we can ostensibly conclude that the machine was successful in imitating human behavior. Turing goes a bit further and says that the machine "carries out something which ought to be described as thinking but which is very different from what man does" (435). Today we say that the machine passed the Turing test. It is clear: Turing sidesteps the question on the machine's capability of thought. Whether it is capable of thinking or not is no longer the question. It is only its behavior that counts and whether this behavior could be described as thought. Turing is satisfied with the appearance of thought, its imitation, its monkeying.

But, as we saw, that is not enough for Poe. It is not enough for John Searle either. In his also now classic 1990 essay, "Minds, Brains and Programs," [\[18\]](#) he imagines a mind experiment that came to be called the "The Chinese room experiment" (here comes the locked room again). In order to determine whether a machine is capable of thought, Searle imagines in this virtual experiment exactly what Poe has done with the chess playing automaton: he goes inside the machine and imagines doing exactly what the machine is supposed to be doing in giving its answers (and here are our friends empathy and mimicking reappearing). The machine with Searle inside is given a text written in Chinese and a series of questions also written in Chinese about that text. He is to answer these questions also in Chinese, a language he does not know. He is also given a set of rules, a user's manual or an "algorithm" if you prefer, in English, a language he knows well. The set of rules allows him to recognize the Chinese characters, without, of course understanding them, and to manipulate them. In following these instructions, in doing everything "by the book," as Poe says about the whist player, Searle manages, of course, to answer all the questions put to him without any understanding of the original text, or the questions, or his own answers. He concludes that it would really be difficult to say that there was any kind of thinking going on inside the machine. Just like the ourang-outang who imitates his master shaving or kills two women in their apartment in Paris without really understanding what it is doing, Searle manipulates signs and rearranges them without understanding a word of the material he is manipulating. In essence, he is doing body work inside the machine but no mind work. From the outside of

the locked rooms, be it the computer Searle is in, or the apartment in “Rue Morgue” without any signs of entry or exit, or even the locked room of the compartment that houses the human chess player, from outside of these locked rooms, it looks like there is intelligence at work. What comes out of these rooms can indeed as Turing says “be described as thinking.” If however we unlock these rooms, we realize that we have been the object of a mystification, not unlike the mystification we were subjected to upon reading for the first time “The Murders of the Rue Morgue” and in which we took a certain pleasure.

* This article picks up and develops some of the argumetns of my “[Poe: Expérience de pensée. La pensée comme expérience](#)”, *Épistémocritique*, Vol. II, Hiver 2008. It is featured here as a prepublication of a chapter in *POEtiques/POEtics, l'influence de Poe sur les théories et les pratiques des genres dans le domaine français*, Nicole Biagioli, ed. Hermann, 2010.

[1] Edgar A. Poe, “The Murders in the Rue Morgue” in *The Portable Poe*, Philip Van Doren Stern, ed. Penguin, 1945, 350. All subsequent references to Poe’s work are to this edition.

[2] Georges Perec, *La Vie Mode d’emploi*, Paris, Hachette, 1978. All translations are mine. There are numerous references to Poe in Perec’s work. There is for example in the same *La Vie Mode d’emploi* a detective named Waldemar that Perec writes, of course, with a “W” (Perec is the author of a bit-part autobiography *W ou le souvenir d’enfance*), a “W” perhaps inspired by Poe’s “William Wilson,” where we have a literal double YOU. There is also that oblique vision so fundamental in Perec’s work, which Poe describes in “Rue Morgue”. He explains that “to look at a star by glances—to view it in a side-long way,” “there is a more refined capacity for comprehension” than in a “scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct” (352). A last example would be a game described in “The Purloined Letter” (457), where the player is asked to find a name on a map, the most difficult being those printed in large typeface to designate large areas. Perec builds an entire episode of *La Vie Mode d’emploi* on the same principle (454-464).

[3] My question echoes, unwittingly, Chico’s “Why a duck?” which, on second thought, is not totally unrelated to mine, when you consider that one of the first realistic automaton is a defecating duck (see Jessica Riskin, “The Defecating Duck, or, The Ambiguous Origins of Artificial Intelligence”, *Critical Inquiry*, Summer 2003, Vol. 29, No. 4) and that

Maelzel's chess player, a topic that will occupy us in a moment, is undoubtedly a close descendant (a G2?) of that duck.

[4] Charles Babbage, "Letter to Sir Humphry Davy, Bart, President of the Royal Society, &c.&c. On the Application of Machinery to the Purpose of Calculating and Printing Mathematical Tables," Baldwin & Co. 1822. For a copy of that letter see:
<http://sites.google.com/site/babbagedifferenceengine/babbagelettertosirhumphrydavy>

[5] Anonymous, "ART III," *The British Critic*, October 1822, Vol. XVIII, 362.

[6] John W. Draper, "Lecture. The last of a course of lectures, delivered during the years 1838-7, in Hampden Sidney College ; on the occasion of the award of an annual prize, given to the members of the Junior and Senior Classes," *Southern Literary Messenger*, Vol. III, No. XI, 696.

[7] B. A. Toole, *Ada, The Enchantress of Numbers: A Selection From the Letters of Lord Byron's Daughter and Her Description of the First Computer*, Strawberry Press, 1992, 295-96.

[8] Interestingly, Poe describes that same step by step procedure in writing "The Raven" and goes as far as to say in "The Philosophy of Composition": "It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem" (551-552.) Although modern poetry, more specifically the OULIPO group, will put to work this somewhat mechanical and mathematical process of composition in very inventive ways, any reader of Poe's poem will agree that there is much more to that poem than the "consequence of mathematical problem." I like to think that Poe's essay is not written tongue in cheek as has been suggested but that the algorithmic step by step procedure he describes is used as an analogy to emphasize the idea of design, if not of engineering, in writing a poem, which was picked up quite seriously by poets such as Paul Valéry. See for example his "Poésie et pensée abstraite" in *OEuvres*, vol I. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

[9] John R. Searle, "Is the Brain a Digital Computer?" *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 64, No. 3 (Nov. 1990), pp. 21-37.

[10] Ada, coincidentally, dreamed of a "a poetical philosophy, a poetical science" (Toole, 319) and saw herself also as an "analyst" (i.e.

mathematician) and a “metaphysician”: “I do *not* believe that my father was (or ever could have been) such a *Poet* as *I shall* be an *Analyst*; (& Metaphysician); for with me the two go together indissolubly.” (Toole, 215)

[11] In “E.A. Poe: Expérience de pensée, la pensée comme expérience”, *Europe*, No.868-869, Août-Septembre 2001, 175-185 (also available at <http://rnx9686.webmo.fr/?p=45>), I delineate some of the necessary components of thought that Poe reveals in trying to understand Dupin’s analytical mind.

[12] See Paul Harris, “Poe-tic Mathematics: Detecting Topology in ‘The Purloined Letter,’” *Poe Studies/Dark Romanticism: History, Theory, Interpretation*, vol. 36, 2003, 18-31, for a discussion of the topographical implications of that letter that has undergone an eversion, that was folded, that is, inside out. It could be argued that the process of empathy as described by Poe resembles that everted letter. The “analyst” folds out, so to speak, his opponents mind in order to read it.

[13] Villiers De l’Isle-Adam, *L’Eve future*, Paris. Gallimard, Coll. Folio, 1993, 305. My Translation.

[14] Andy Clark, *Being There: Putting Brain, Body and World Together Again*, Boston, MIT Press, 1997, 108.

[15] One can undoubtedly detect in this last quote another eversion. The whist player’s analytical powers act as though the other players’ hands were turned inside out. Or if you take “faces” as the actual player’s faces, it is as though their minds are turned inside out to be displayed on their faces.

[16] Penrose, Roger, *Shadows of the Mind*, Vintage, 1995, 29.

[17] A.M. Turing, “Computing Machinery and Intelligence”, *Mind*, Vol. LIX, No. 236, October 1950.

[18] John R. Searle, “Minds, Brains and Programs”, in *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Margaret Boden, ed. Oxford UP, 1990.

[Le paradigme de la combinatoire chez Valéry, Hilbert et Turing](#)

écrit par Thomas Vercruysse

Ce que Daniel Oster, dans un ouvrage lumineux [[Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, Seuil, 1981. Quand le lieu d'édition n'est pas précisé, il s'agit de Paris.]], appelle le « premier formalisme » de Valéry nourrit un rêve de totalisation qui s'adosse au sentiment du fini, sentiment de clôture au sein duquel pourrait opérer la machine autopoïétique [[Nous tenons à remercier Pierre Cassou-Noguès, sur les travaux duquel cette contribution s'appuie largement, d'avoir bien voulu relire une première version de cet article et d'avoir suggéré des modifications.]]. Nicole Celeyrette-Pietri précise que cette machine est « semblable à celle de Lulle et à celles « qui permettent d'intégrer à grande vitesse » [[Paul Valéry, *Œuvres*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 801. Cité par Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi*, Klincksieck, 1979, p. 93.]].

[Dantec et Narby : Sciences, épistémologie et fiction](#)

écrit par Hervé-Pierre Lambert

« Le livre de Jeremy, que j'avais lu en 1996, avait été un tel choc, révélant des données scientifiquement collectées dont j'avais plus ou moins intuitivement deviné l'existence (coexistence métamorphique de l'ADN et du cerveau), que je devais en faire une des pierres angulaires de ce premier « roman d'anthropologie métahumaine » que fut *Babylon Babies*. »

Maurice Dantec, *Laboratoire de catastrophe générale*, p. 67[[L'on désignera dorénavant par des abréviations les livres les plus cités : BB : *Babylon Babies*, Paris, Gallimard, folio SF, 1999. ThOp : *Le théâtre des opérations, Journal métaphysique et polémique*, 1999, Paris, Gallimard [Folio, 2000]. ThOp : *Laboratoire de catastrophe générale, Journal métaphysique et polémique 2000-2001*, Paris, Gallimard, folio, 2001 : LCG ; *American Black Box, Le théâtre des opérations, 2002-2006*, LGF, coll. Le Livre de Poche, 2009. VV : *Villa Vortex*, Paris, Gallimard, La Noire, 2003. PP : *Périphérique*, Paris, Flammarion, 2003. LSP : *Le serpent cosmique*.

Les initiales M.G.D. désigneront Maurice G. Dantec et J.B., Jeremy Narby. Ouvrages de Narby discutés : *Intelligence dans la nature*, Buchet-Chastel, Paris, 2005 (trad. *Intelligence in the Nature*, Tarcher, N.Y. 2005) ; Narby Jeremy et Huxley Francis, *Chamanes au fil du temps*, Paris, Albin Michel, 2002 ; Narby Jeremy, Dubochet, Jacques, Kiefer Bertrand, *L'ADN devant le souverain : Science, démocratie et génie génétique*, Genève, Georg éditeurs, 1997 ; Narby Jeremy, *Le serpent cosmique : L'ADN et les origines du savoir*, Genève, Georg éditeurs, 1995 (trad. *The Cosmic Serpent: DNA and the Origins of Knowledge*, Tarcher, 1999); Narby Jeremy, *Amazonie, l'espoir est indien*, Paris, Favre, 1990; Narby Jeremy, Beauclerck John, Townsend, Janet, *Indigenous Peoples: A Fieldguide For Development*, Oxford, Oxfam, 1988.]].

Les prothèses de Mnémosyne

écrit par Anne Bourse



Figure 1 : Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929). Londres, Warburg Archive.

Toute la mémoire du monde

Au livre I de *L'Ève future*, Villiers de l'Isle-Adam fait s'exclamer ainsi le personnage de Thomas Edison, peu avant que l'inventeur ne se lance dans la fabrication de l'andréide « Hadaly » :

C'en est fait ! nous ne verrons plus, nous ne reconnâtrons jamais, en leurs effigies, les choses et les gens d'autrefois, sauf dans le cas où l'Homme découvrirait le moyen de résorber, soit par l'électricité, soit par un agent plus subtil, la réverbération interastrale et perpétuelle de tout ce qui passe [...], l'éternelle réfraction interstellaire de toutes choses.[1]

À la déploration de la perte se mêle l'ambition d'une conservation sans limite, (reprise par Alain Resnais dans son magnifique documentaire sur la Bibliothèque nationale[2]), au constat irrévocable de la disparition d'un passé glorieux répond *malgré tout* la nécessité d'un travail de mémoire. Comme le souligne Edison, ce rêve d'impossible totalité ne peut advenir qu'à la seule condition d'en passer par des moyens techniques. Mélancolie contre « machination », authenticité de l'expérience vécue contre artificialité de la remémoration, fugacité de l'instant contre labeur « en-duré » du souvenir : Villiers de l'Isle-Adam synthétise en ce court extrait d'un impressionnant monologue l'ensemble des contradictions habituellement nouées par toute réflexion sur les conditions matérielles d'archivage de la pensée. Que l'on se réfère à la théorie du *pharmakon* platonicien ou à l'actuelle numérisation de nos fonds patrimoniaux, en passant par les analyses de Walter Benjamin sur le « déclin de l'aura » et la nouvelle « transmissibilité » des œuvres d'art à l'époque de leur reproductibilité mécanique, l'héritage du passé requiert toujours *la médiation d'un appareillage* :

De jour en jour s'affirme plus impérieusement le besoin de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt dans la reproduction. Et il est évident que la reproduction [...] se distingue de l'image. En celle-ci l'unicité et la durée sont aussi étroitement liées qu'en celle-là la fugacité et la reproductibilité. Dégager l'objet de son enveloppe, détruire son aura, c'est la marque d'une perception qui a poussé le sens de tout ce qui est identique dans le monde au point qu'elle parvient même, *au moyen de la reproduction*, à trouver de l'identité dans ce qui est unique.[3]

Sous l'égide conjointe du « Sorcier de Menlo Park » fabulé à la fin du XIX^e siècle par Villiers de l'Isle-Adam et de ce premier penseur de l'appareil photographique qu'est

Walter Benjamin, on tâchera d'exposer certains des liens qui unissent la figure de Mnémotryne à ses « prothèses ». Partant de la lecture d'un étonnant texte de Jean-François Lyotard, daté de 1986 (100 ans après la publication du roman de Villiers[4]) et énigmatiquement intitulé « Si l'on peut penser sans corps », on examinera la relation établie par Lyotard entre les « machines de mémoire » et la « mort solaire » de toute chose, afin d'aborder la manière dont ces affinités entre la mémoire et la technique qui la rend possible affectent la création littéraire, tout particulièrement à l'aube du XXI^e siècle.

I - Penser sans corps ?

L'impropre de l'homme

« Si l'on peut penser sans corps » est un texte écrit par Jean-François Lyotard à partir de l'enregistrement d'une séance de séminaire tenu à l'Université de Siegen en novembre 1986. Il s'agit donc d'une communication volontairement adressée. Reprise deux ans plus tard dans le recueil *L'Inhumain*, celle-ci conserve une forme très oralisée, une tonalité générale d'injonction ainsi qu'une « disposition » rhétorique extrêmement rigoureuse. Premier texte d'un ouvrage réunissant près d'une vingtaine de conférences et d'exposés de commande à propos du temps, de la mémoire et du vivant, « Si l'on peut penser sans corps » semble ainsi donner le ton d'une inquiétude ou d'un soupçon porté sur « le »propre'' de l'homme » :

Et si les humains, au sens de l'humanisme, étaient en train, contraints, de devenir inhumains [...] ? Et si le »propre'' de l'homme était qu'il est habité par de l'inhumain ?[5]

Revendiquant d'emblée - et en termes clairement psychanalytiques - la nécessité d'affronter cette « angoisse » à l'égard du « plus familier des hôtes »[6], Lyotard commence par examiner l'Autre de l'humain sous son aspect le plus radicalement étranger : celui de la machine. Pour traiter ce rapport « *unheimlich* » de l'humain à l'inorganique, le texte « Si l'on peut penser sans corps » - dont il faut souligner l'ambiguïté du titre, au croisement de l'interrogation (« est-il seulement possible de penser sans corps ? ») et de la proposition conditionnelle (« Si l'on peut penser sans corps, alors... ») -, s'organise en deux temps, autour de deux morceaux d'éloquence portés par deux orateurs anonymes, respectivement dénommés « Lui » (première partie du texte) et « Elle » (seconde partie du texte et conclusion). Les deux discours se répondent point par point, à l'argument et à la formule près : le « vous, philosophes » lancé en guise d'exorde par celui qu'on suppose être la figure paradigmatique du Technicien est ainsi repris par « Elle » au tout début de son plaidoyer : « Il y aurait là de quoi nous satisfaire, nous philosophes [...] »[7].

C'est dans le cadre de cet échange polémique entre Technique et Philosophie que se déploie la réflexion de Lyotard sur l'absolue nécessité des appareils techniques à la survie du vivant *en même temps* que sur leur paradoxale incapacité à toucher au « propre » de l'humain ou, autrement dit, sur l'inaptitude des machines à *penser* - puisque pour Lyotard, la pensée constitue une expérience sensible et « non machinable », défiant dans l'absolu toute « programmation »[8].

Vivants et machines face à la « mort solaire »

Après avoir dénoncé en exorde l'habituel mépris des philosophes à l'égard de la technique (« Vous, philosophes, vous posez des questions sans réponse et qui doivent le rester pour mériter le nom de philosophiques. Une question résolue, elle n'est selon vous que technique »[\[9\]](#)), le premier des rhéteurs présente son argument. À la Philosophie qui prétend pouvoir régler par elle-même le problème de la finitude, le Technicien objecte que seule la technique, *parce qu'elle extériorise la mémoire sur des supports*, parce qu'elle programme des banques illimitées de données, parce qu'elle « assure [ainsi] au *software* [le langage humain] un *hardware* indépendant des conditions de vie terrestre », est capable de répondre à l'un des plus importants défis de la philosophie : celui de la transmission et de la survie de la pensée au-delà de la « fin ».

Vous savez, la technique n'est pas une invention des hommes. Plutôt l'inverse. Les anthropologues et les biologistes admettent que l'organisme vivant même simple, l'infusoire, la petite algue synthétisée au bord des flaques il y a quelques millions d'années par la lumière, est déjà un dispositif technique. Est technique *n'importe quel système matériel qui filtre l'information utile à sa survie, la mémorise et la traite*, et qui induit, à partir de l'instance régulatrice, des conduites, c'est-à-dire des interventions sur son environnement, *qui assurent au moins sa perpétuation.* [\[10\]](#)

Lyotard appuie cette thèse technologiste sur une vision tout à fait apocalyptique de la « mort solaire », désastre cosmique qui fait signe en direction de toute une tradition cinématographique - que l'on se souvienne de l'explosion fatale sur laquelle se conclut le film *Kiss Me Deadly* de Robert Aldrich[\[11\]](#) ou du très bel essai de Chris Marker, *Sans Soleil*[\[12\]](#) :

En attendant, le soleil vieillit. Il explosera dans 4,5 milliards d'années [...]. La terre disparaissant, la pensée cessera, laissant cette disparition absolument impensée. C'est l'horizon même qui s'anéantira et votre transcendance dans l'immanence. La mort, si comme limite, elle est par excellence ce qui se dérobe et se diffère, et par là, ce avec quoi la pensée a affaire constitutivement, cette mort-là n'est encore que la vie de l'esprit. Mais la mort du soleil est la mort de l'esprit, parce qu'il est la mort de la mort comme vie de l'esprit. Il n'y a pas de relève, ni de différer, si rien ne survit.[\[13\]](#)



Figure 2 : Robert Aldrich, *Kiss Me Deadly* (1955).

C'est tout l'enjeu du *témoignage* que cristallise ainsi Lyotard, au terme d'un XX^e siècle qui combine de façon inédite le plus grand anéantissement mémoriel que l'humanité ait jamais connu et la plus grande augmentation des capacités de stockage des données. À l'aune de ce paradoxe contemporain (oubli génocidaire et vertigineuse hypermnésie), comment la « vie de l'esprit », pour reprendre la belle expression de Hannah Arendt, pourrait-elle résister à l'explosion programmée du soleil ? Davantage, comment pourrait-elle *attester* de cette inéluctable disparation ? Comment garder une trace de la pire des catastrophes, celle que représente « la mort des pensées inséparables du corps »,

autrement qu'en ayant recours à des appareils techniques d'enregistrement ?

Après la mort du soleil, il n'y aura pas de pensée pour savoir que c'était la mort. Telle est à mon sens la seule question sérieuse posée aux humains d'aujourd'hui. Au près d'elle, tout me paraît futile [...]. Le reste qui reste après l'explosion solaire, il n'y aura pas un humain, un vivant, terrien, intelligent, sensible et sentimental, qui puisse en témoigner, puisqu'il aura brûlé avec son horizon de terre.[\[14\]](#)

Le Technicien finit ainsi par focaliser l'objet de toute recherche scientifique (« depuis la diététique, la neurophysiologie, la génétique et le tissu de synthèse, jusqu'à la physique des corpuscules, l'astrophysique, l'informatique et le nucléaire ») sur un unique enjeu : « simuler les conditions de la vie et de la pensée *de telle sorte qu'une pensée reste matériellement possible après le changement d'état de la matière qu'est le désastre.* »[\[15\]](#)

La deuxième partie du texte de Lyotard met en scène la réponse de la Philosophie. Tout en admettant ses objections, celle-ci rappelle au Technicien l'« imbrication du penser et du souffrir »[\[16\]](#) qui s'opère en chaque corps humain et qui fait intrinsèquement défaut aux machines : « L'horizon de la pensée, son orientation, la limite illimitée et la fin sans la fin qu'elle suppose, c'est à *l'expérience corporelle, sensible, sentimentale et cognitive* d'un vivant très sophistiqué *mais terrien* que la pensée les emprunte et les doit. »[\[17\]](#) Affirmant ainsi la prééminence « inépuisable »[\[18\]](#) de l'organique, Lyotard en vient à remettre en cause la pertinence des aide-mémoires mis à notre disposition par la technologie moderne : comment le *hardware*, la machine, l'inorganique par excellence, pourraient-ils en effet répondre au défi de l'é-motion vers le « non-encore-pensé » et expérimenter la « souffrance du temps » qui caractérise la « vraie » pensée ?

La douleur de penser n'est pas un symptôme, qui viendrait d'ailleurs s'inscrire sur l'esprit à la place de son lieu véritable. Elle est *la pensée elle-même* en tant qu'elle se résout à l'irrésolution, décide d'être patiente, et veut ne pas vouloir, veut, justement, ne pas vouloir dire à la place de ce qui doit être signifié. Révérence faite à ce *devoir*, qui n'est pas encore nommé. Ce devoir n'est peut-être pas une dette, c'est peut-être seulement le mode selon quoi ce qui n'est pas encore le mot, la phrase, la couleur *viendra*. De sorte que la souffrance de penser est une souffrance du temps, de *l'événement*. J'abrège : vos machines à représenter, à penser, souffriront-elles ? *Que peut être le futur pour elles, qui ne sont que mémoires ?* [\[19\]](#)

Avant d'en venir plus précisément à la manière dont certaines œuvres littéraires contemporaines ont choisi de répondre à ces questions philosophiques, posées par Lyotard en guise de péroration avec un usage tout rhétorique du pathos et des apostrophes[\[20\]](#), il est essentiel de revenir en détail sur l'ambivalente conception de la mémoire qui sous-tend ce texte.

Hériter du futur : une double définition de la mémoire

Dans l'extrait précédent, la mémoire nous est présentée comme un attribut exclusif des

machines (« vos machines [...], que peut être le futur pour *elles*, qui ne sont *que* mémoires ? »), comme le pouvoir absolu, quoique restreint, d'un archivage qui consisterait à « décrire la pensée sous la forme d'une sélection des données et de leur articulation »[21]. À l'exact opposé de cette première définition de la mémoire - qui n'est pas sans rappeler celle que donne Platon de l'*hypomnésis* et des *hypomnèmata* dans le *Phèdre* : non pas « la » mémoire mais les signes et les supports extérieurs de la remémoration[22] -, la notion de *témoignage*, en tant que mémoire vive, urgente et sensible, s'impose comme l'unique moyen de résister à la mort solaire. Comment articuler ces deux visions antinomiques de Mnémosyne ? Comment concilier cette mémoire « morte », machinale et machinique, répétitive et automatique, « sans affect ni auto-affectation » des appareils techniques et cette *autre* mémoire organique, fragile et essentiellement « humaine », de la catastrophe ?

Le problème posé par leur agencement détermine l'ensemble de « Si l'on peut penser sans corps » ainsi qu'il oriente toute la réflexion « grammatologique » de Derrida. Dans « La pharmacie de Platon », ce dernier a fort bien montré que l'écriture-*pharmakon* dont le *Phèdre* instruit le procès est beaucoup plus qu'un simple accessoire ou « excédent » de la mémoire vive (*mnêmê*). Elle remet profondément en cause la hiérarchisation axiologique qui fonde l'épistémè occidentale des rapports entre *tekhnè* et écriture, machine et pensée, organique et inorganique : la *mnêmê* intériorisante, capable de répéter l'Idée (*eidos*) et d'accéder à la connaissance authentique grâce à l'anamnèse, se trouve « engourdie » et « supplantée » par l'*hypomnésis*, mémoire secondaire qui ne peut que s'aider de l'artifice des empreintes (*tupoi*) et des archives[23]. En brouillant les frontières qui séparent habituellement le dedans du dehors, la vie de la mort, l'écriture-*pharmakon* révèle la nécessaire interdépendance des deux mémoires :

Si le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.) [...]. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la différence. Il est la différence de la différence.[24]

De même que tout désir de conservation est intimement lié à une pulsion inverse (la menaçante et destructrice « anarchie »[25]), Derrida insiste sur le fait que la conjonction entre *mnêmê* et *hypomnésis* est l'ultime condition de saisie de l'événement. Penser cette contradiction ou, plus précisément, cette *hybridation*, telle est la tâche « monstrueuse » que Derrida fixe à la philosophie :

Pourrons-nous un jour, et d'un seul mouvement, adjoindre une pensée de l'événement avec la pensée de la machine ? Pourrons-nous penser, d'un seul et même coup *et* ce qui arrive (on nomme cela un *événement*), *et*, d'autre part, la programmation calculable d'une répétition automatique (on nomme cela une *machine*) ? Il faudrait alors dans l'avenir (mais il n'y aura d'avenir qu'à cette condition), penser *et* l'événement *et* la machine comme deux concepts compatibles, voire indissociables. [26]

Au terme de « Si l'on peut penser sans corps », Lyotard ne dit pas autre chose : ce qu'il

nous faut arriver à concevoir, c'est un corps « impropre », un corps proprement inhumain, « à la fois »naturel'' et artificiel »[27] - ce que Benjamin appelle quant à lui un corps « innervé »[28] par la technique et ce que Villiers invente précisément avec le personnage d'Hadaly.



Figure 3 : Fritz Lang, *Metropolis* (1927).

Pour enfin braver la mort solaire, nous aurions besoin d'un organisme qui soit à même de combiner le *hardware* imperturbable de la machine et le corps phénoménologique de la sensation, capable à la fois d'anticiper, de calculer et de « prévoir » comme le soutient Nietzsche[29] et de rester simultanément ouvert à « ce qui arrive », sensible au devenir, à l'inarchivé voire à l'inarchivable. La notion même de « prothèse » change alors de sens. Comme le souligne Bernard Stiegler, elle ne vient pas tant pallier un manque, combler une perte ou réparer une déficience de l'organisme que s'ajouter *spatialement* (« devant ») et *temporellement* (« déjà ») à ce qui est :

Par prothèse, nous entendrons toujours à la fois : posé devant, ou *spatialisation* (é-loignement), posé d'avance, déjà là (passé) et anticipation (prévision), c'est-à-dire *temporalisation*. La prothèse n'est pas un simple prolongement du corps humain, *elle est la constitution de ce corps en tant »qu'humain''*. Elle n'est pas un »moyen'' pour l'homme, mais sa fin [...]. C'est le processus de l'anticipation lui-même qui s'affine et se complique avec la technique qui est ici le *miroir* de l'anticipation, lieu de son enregistrement et de son inscription en même temps que surface de son réfléchissement, de la réflexion qu'est le temps, comme si l'homme lisait et liait son avenir dans la technique.[30]

Seul un corps aussi étrange et composite, prothétique plutôt que prothétisé, serait ainsi capable de transformer la violente expérience du désastre (*Erlebnis*) en expérience de pensée (*Erfahrung*) et de faire de l'événement historiquement subi l'objet construit d'une possible transmission.

II - La littérature, un étrange *corpus* en mouvement

Corpus : repère dispersés, difficiles, lieux-dits incertains, plaques effacées en pays inconnu, itinéraire qui ne peut rien anticiper de son tracé dans les lieux étrangers. Écriture du corps : du pays étranger, de cet étrangeté qu'est le pays.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*.

L'attention portée à la démonstration rhétorique ainsi qu'à la structure dramaturgique de « Si l'on peut penser sans corps » n'a rien d'anodin. En effet, le texte de Lyotard illustre de façon exemplaire le mouvement « pharmacologique » par lequel le *logos* se trouve insidieusement contaminé par la fiction littéraire, comme *infiltré* et progressivement *transplanté* hors de son lieu philosophique habituel, dès qu'il s'agit de

traiter des rapports entre la machine, la mémoire et le vivant[31].

L'hypothèse que l'on souhaiterait esquisser ici est la suivante : et si le *corpus* constitué par les œuvres littéraires était le lieu privilégié de cette fameuse « innervation » ? Et si la littérature, par son pouvoir d'hybridation formelle et sa plasticité linguistique, offrait un modèle essentiel de corps prothétique, protéiforme et ouvert, conjuguant les deux mémoires distinguées par Lyotard afin de « produire autant que d'enregistrer l'événement »[32] ?

Innervation par la science-fiction

De nombreuses pistes ont déjà été ouvertes. La fiction d'anticipation littéraire explore sans relâche cet inquiétant phénomène de « peuplement » entre ce que Deleuze et Guattari appellent également « deux états du vivant » :

Il devient indifférent de dire que les machines sont des organes, ou les organes, des machines [...]. L'essentiel n'est pas dans le passage à l'infini lui-même, l'infinité composée des pièces de machine ou l'infinité temporelle des animalcules, mais plutôt *dans ce qui affleure à la faveur de ce passage*. Une fois défaits l'unité structurale de la machine, une fois déposée l'unité personnelle et spécifique du vivant, un lien direct apparaît entre la machine et le désir, la machine *passé au cœur du désir*, la machine est désirante et le désir, machiné [...]. Bref, la vraie différence n'est pas entre la machine et le vivant, le vitalisme et le mécanisme, mais *entre deux états de la machine qui sont aussi bien deux états du vivant*. [33]

Outre *L'Ève future*, on se reportera bien sûr à toutes les œuvres affiliées à la tradition *cyberpunk* (John Brunner, Norman Spinrad, Lewis Shiner, Walter Jon Williams, Samuel Delany, James Flint, Neal Stephenson) fondée au début des années 1980 par William Gibson (*Johnny Mnemonic*, 1981 ; *Neuromancer*, 1984) et Bruce Sterling (*Mirrorshades: A Cyberpunk Anthology*, 1986), qui développent le thème de la mutuelle « complétion » du corps et des machines en manipulant la langue anglaise[34]. À l'appui de cet incessant travail d'innervation opéré par la science-fiction contemporaine, convoquons simplement les inquiets propos de Philip K. Dick, qui font de la machine le principal modèle épistémologique au miroir duquel interroger la spécificité de l'humain :

We humans, the warm-faced and tender, with thoughtful eyes — we are perhaps the true machines. And those objective constructs, the natural objects around us and especially the electronic hardware we build, the transmitters and microwave relay stations, the satellites, they may be cloaks for authentic living reality inasmuch as they may participate more fully and in a way obscured to us in the ultimate Mind. Perhaps we see not only a deforming veil, but backwards. Perhaps the closest approximation to truth would be to say: « Everything is equally alive, equally free, equally sentient, because everything is not alive or half-alive or dead, but rather *lived through* ». [35]

De nouveaux « dispositifs » de mémoire

À ces grandes références de la fiction d'anticipation qui exposent des corps pleinement

innervés par la technique, il faut enfin ajouter un autre type d'œuvres littéraires qui réalisent cette interaction de façon certes moins explicite mais tout aussi efficace. Que l'on songe par exemple au vaste et monstrueux « Projet » de Jacques Roubaud (notamment à l'une de ses dernières résurgences : la version « mixte » du Projet que constitue *La Bibliothèque de Warburg*)[\[36\]](#), au vertigineux roman *Austerlitz* de W. G. Sebald[\[37\]](#), à l'étonnant laboratoire de J. G. Ballard : *The Atrocity Exhibition* (1969-1990)[\[38\]](#) ou encore à l'œuvre romanesque de l'argentin Ricardo Piglia, programmatiquement intitulée *Respiration artificielle* (1980)[\[39\]](#).

Sans entrer dans le détail des textes ni viser l'exhaustivité de la démonstration, on rappellera synthétiquement les grandes problématiques offertes par cet autre *corpus* d'étude. Le rapport de « peuplement » entre machine et vivant, *mnémê* et *hypomnêsis*, n'est plus donné à lire au travers des personnages ou des thématiques mises en scène comme c'est le cas dans les textes de science-fiction cités précédemment. Il se joue au plan de l'architecture des œuvres ou, plus exactement, de ce qu'il conviendrait d'appeler, avec Foucault, Deleuze et Giorgio Agamben, leurs « *dispositifs* »[\[40\]](#) mémoriels. En dépit de leurs différences voire de leurs disparités, ces quatre œuvres partagent effectivement une même puissance d'invention face à la nécessité de repenser les procédures mémorielles après « l'époque de la disparition »[\[41\]](#). Avec d'autres auteurs comme Georges Perec, Denis Roche ou Claude Simon, W. G. Sebald, J. G. Ballard, Ricardo Piglia et Jacques Roubaud ont en commun d'avoir pris acte des mutations historiques et techniques du XX^e siècle (l'art « en tant que photographie », le « déclin de l'aura », le passage à la question de « l'exposition », la problématique de la « trace »). Ni successeurs, ni descendants, ni disciples au sens filial et traditionnel du terme, mais *héritiers*, au sens éthique et politique, d'une mémoire du désastre, ils interrogent notre difficulté à hériter de *temps multiples* - y compris du futur, comme nous y invitent Nietzsche, Lyotard et Marker.

Élevant l'écrivain au statut de « technologue » et le lecteur à celui de « mécano », chacune de leurs œuvres génère ainsi un *corpus* hétérogène, situé à la rencontre du programme *et* de l'événement sensible, de l'archive *et* du « mal d'archive », du « calcul » (Arno Schmidt) *et* du hasard, de la machination *et* de la « vraie pensée ». Qu'il s'agisse des circonvolutions romanesques de Jacques Roubaud où s'entremêlent la mathématique et la poésie, où l'écriture autobiographique remobilise les anciens « arts de mémoire »[\[42\]](#) ; qu'il s'agisse des agencements entre texte et photographies proposés par W. G. Sebald dans un sillage tout à fait benjaminien ; qu'il s'agisse de J. G. Ballard, qui transforme son roman en vaste machine à recycler la mémoire collective et l'iconographie populaire de la seconde moitié du XX^e siècle - au moyen notamment de la répétition hallucinée des séquences narratives et d'un proliférant appareil de notes ; ou qu'il s'agisse encore de Ricardo Piglia, qui applique à la douloureuse mémoire argentine les préceptes du formaliste Iouri Tynianov, faisant de l'écriture romanesque un patient travail d'« ostranenie »... chacune de ces œuvres littéraires produit un type singulier de dispositif destiné à *lutter contre l'oubli* et offrant une manière de réponse au paradoxe énoncé conjointement par Edison, Benjamin et Lyotard : « résorber » par la technique la « réfraction interstellaire » des choses et des événements afin d'en faire non seulement l'objet d'un témoignage mais une véritable *matière à connaissance*.

Conclusion méthodologique

À la suite de Michel Carrouges et de Pierre Macherey, Deleuze en a fait la démonstration magistrale dans *Proust et les signes* : poser la question de la machine à la littérature et *dans* la littérature consiste non plus à interroger la signification de l'œuvre littéraire mais la complexité de son *fonctionnement*.

Télescope psychique pour une « astronomie passionnée », la Recherche n'est pas seulement un instrument dont Proust se sert en même temps qu'il le fabrique. C'est un instrument pour les autres, et dont les autres doivent apprendre l'usage [...]. Non seulement instrument, la Recherche est une machine. L'œuvre d'art moderne est tout ce qu'on veut, ceci, cela, et encore cela, c'est même sa propriété d'être tout ce qu'on veut, d'avoir la surdétermination de ce qu'on veut, du moment que *ça marche* : l'œuvre d'art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre.^[43]

Est-ce que « ça marche » et comment « ça marche » ? Telles sont les questions qu'il nous faut poser aux arts de mémoire littéraires – dont les précédents exemples ne sont que les jalons d'un Atlas encore embryonnaire du XXI^e siècle. Avec quels outils analyser ces nouvelles « mnémo-technographies » ? Comment rester fidèle à leurs machinations ? Comment en retranscrire le fonctionnement et s'en faire aujourd'hui les authentiques héritiers ?

Il faut à notre tour en passer par la technique. Comme on a cherché à le faire ici en confrontant Villiers à Lyotard, la littérature à la philosophie, la fiction à la théorie, l'une des façons les plus intéressantes de « traiter » ces dispositifs romanesques consiste à *équiper son regard de multiples prothèses*. Afin de mieux prendre en compte les phénomènes d'hétérogénéité, d'innervation, de prolifération et de possible effacement mémoriel mis en œuvre par un tel corpus littéraire, c'est la lecture elle-même qui doit être envisagée en termes d'*appareillage*. Issu du verbe latin *apparare* (préparer, apprêter, orner), l'appareillage « joue » à plusieurs niveaux : maritime (lever l'ancre), architectural (appariar les matériaux de construction), linguistique (la « prothèse ») et médical (le supplément technique). L'appareillage, qui permet tout aussi bien de séparer que de raccorder, de détruire que d'augmenter, d'entrechoquer que de (re)monter, est un geste fondamentalement *critique* et *comparatiste*, grâce auquel la littérature s'ouvre à des domaines étrangers comme le cinéma, la philosophie, les sciences du vivant ou les arts plastiques. Reliant par isomorphie la loi de la lecture à celle des œuvres étudiées, on se donne enfin la chance de « rapprocher des choses qui ne l'avaient jamais été » (selon la formule fétiche que Jean-Luc Godard emprunte à Pierre Reverdy), de la même manière que la mémoire ne cesse de reprendre et de reprendre, altérant ses archives tout en les réinscrivant dans des « constellations » de pensée toujours inédites.

[1] Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, éd. N. Satiat, Paris, Flammarion, « GF », 1992, p. 125-126.

[2] Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, 35 mm, 22 min, Les Films de la Pléiade, 1956.

[3] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), dans *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 311.

[4] Avant d'être publiée en 1886 chez M. de Brunhoff, *L'Ève future* était d'abord parue en feuilleton dans deux périodiques,

L'Étoile française (1880-1881) et *La Vie moderne* (1885-1886).

[5] Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, « Débats », 1988, p. 10.

[6] Le vocabulaire est directement emprunté à la théorie freudienne : « Le système a plutôt pour conséquence de faire oublier ce qui lui échappe. Mais *l'angoisse*, l'état d'un esprit *hanté par un hôte familier et inconnu* qui l'agite, le fait délirer mais aussi penser - si on prétend l'exclure, si on ne lui donne pas d'issue, on l'aggrave. Le *malaise* s'accroît avec cette civilisation, la *forclusion* avec l'information. » *Ibid.*, p. 10. Nous soulignons.

[7] *Ibid.*, p. 25.

[8] « Est-il même consistant de prétendre mettre en programme une expérience qui défie, sinon la programmation, du moins le programme, comme est la vision du peintre ou l'écriture ? » *Ibid.*, p. 26.

[9] *Ibid.*, p. 17.

[10] *Ibid.*, p. 21. Nous soulignons. On retrouve exactement la même définition « hypomnésique » de la technique chez Bernard Stiegler : « Il faut comprendre la rupture en quoi consiste l'extériorisation comme l'émergence d'une nouvelle organisation de la mémoire, comme l'apparition de nouveaux supports de mémoire [...]. C'est en se libérant de l'inscription génétique que la mémoire à la fois poursuit le processus de libération et y inscrit la marque d'une rupture - sur les cailloux, sur les murs, dans les livres, les machines, les madeleines et toutes les formes de supports, depuis le corps tatoué lui-même jusqu'aux mémoires génétiques instrumentalisées [...] en passant par les mémoires holographiques que projette l'industrie informatique. » Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. I*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, p. 178. « Parce que le cerveau ne suffit pas à mémoriser [...], le *support* est donc la *condition* d'élaboration du savoir, et non seulement de transmission. » Bernard Stiegler, « Du jugement prothétique *a priori* », conférence donnée au séminaire « Les supports de la mémoire », texte mis en ligne en novembre 2005 sur le site *Ars Industrialis*, URL : <http://www.arsindustrialis.org/activites/cr/5nov2005/dujugementprothetique>. Consulté le 10 janvier 2009.

[11] Robert Aldrich, *Kiss Me Deadly (En quatrième vitesse)*, 106 min, United Artists, 1955. Le film s'ouvre sur l'obscurité d'une route déserte où erre une fugitive (Christina) et se termine sur la lumière éblouissante jaillissant d'une boîte de Pandore radioactive. Associant les peurs d'un nouvel âge industriel à un jeu formel sur les stéréotypes du film noir, Aldrich soumet également son implacable machine cinématographique à un devoir de mémoire (le détective Mike Hammer débute en effet son enquête à partir des simples mots « *Remember me* » que Christina a eu le temps de lui confier avant d'être assassinée.)

[12] Chris Marker, *Sans Soleil*, 16 mm gonflé en 35, 110 min, Argos Films, 1982. S'il rend explicitement hommage au « soleil noir » de Gérard de Nerval, Chris Marker emprunte également ses références au film catastrophe et à la science-fiction d'après-guerre. Dans un geste esthétique très proche de celui d'Alain Fleischer, Chris Marker développe enfin une réflexion sur la puissance révélatrice du « noir ». Cf. Alain Fleischer, *L'Empreinte et le tremblement / Faire le noir*, Paris, Galaade, 2009.

[13] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 17-19.

[14] *Ibid.*, p. 18-19.

[15] *Ibid.*, p. 20. Nous soulignons.

[16] *Ibid.*, p. 26. Sans toutefois le citer, Lyotard fait écho à la réflexion de Deleuze sur la « violence des signes » : « Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons *une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche*. Qui cherche la vérité ? C'est le jaloux, sous la pression des mensonges de l'aimé. Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix. La vérité ne se trouve pas par affinité, ni par bonne volonté, mais se trahit à des signes involontaires. Le tort de la philosophie, c'est de présupposer en nous une bonne volonté de penser, un désir, un amour naturel du vrai [...]. Il y a peu de thèmes sur lesquels Proust insiste autant que celui-là : la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, *mais le résultat d'une violence dans la pensée*. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Paris, P.U.F., « Quadrige », 2^e édition, 1998, p. 10 et 24-25. Nous soulignons.

[17] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 18. Nous soulignons.

[18] « Si l'on parle d'analogique sérieusement, c'est cette expérience qu'on connote, ce flou, cet incertain, et cette foi dans l'inépuisable sensible, et pas seulement un mode de report du donné sur une surface d'inscription qui n'est pas originairement la sienne. » *Ibid.*, p. 25.

[19] *Ibid.*, p. 27-28. Nous soulignons.

[20] Il faut noter la gradation de l'interpellation par laquelle se conclut le dialogue entre Technique et Philosophie : l'apostrophe commence au futur (« vos machines à représenter, à penser, *souffriront-elles* ? »), se module au conditionnel (« il *faudrait* que le non-pensé leur fasse mal, fasse mal à leur mémoire, le non inscrit qui reste à inscrire, comprenez-vous ? ») avant de se muer en urgence impérative : « *Il nous faut* des machines qui souffrent de l'encombrement de leur mémoire. » *Ibid.*, p. 27-28.

[21] *Ibid.*, p. 26.

[22] Dans ce dialogue, Platon définit l'écriture (*grammata*) comme une drogue ambivalente (*pharmakon*) offerte par le dieu Theuth au roi Thamous. Le mot « *pharmakon* » signifiant à la fois remède et poison, l'écriture se trouve d'emblée dotée d'une double caractéristique : supplément sensible, visible et spatial de la *mnémé*, elle agit du dehors comme « aide-mémoire » tout

en faisant preuve d'un pouvoir maléfique d'*infiltration* du « dedans invisible de l'âme, la mémoire et la vérité ». Au lieu d'accroître le savoir comme l'affirme Theuth, l'écriture rend au contraire toujours « plus oublieux » : « cette connaissance aura, pour résultat, chez ceux qui l'auront acquise, de rendre leurs âmes oublieuses, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire (*lethen men en psuchais parexei mnêmes amélétésiâ*) : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères (*dia pistin graphês exothen up'allotriôn tupôn*), non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses (*ouk endothen autous up'autôn anamimneskomenous*). Ce n'est donc pas pour la mémoire, c'est pour la remémoration que tu as découvert un remède (*oukoun mnêmês, alla upomnéseôs, pharmakon eures*). » Platon, *Phèdre*, 274 e-275 b, dans Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32, Hiver 1968, p. 34.

[23] Derrida note que l'on retrouve la même différenciation chez Hegel entre le souvenir intériorisant (*die Erinnerung*) et l'extériorité graphique, spatiale et technique de la mémoire-*Gedächtnis*. Jacques Derrida, « Actes », dans *Mémoires - Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1988, p. 108-110.

[24] Jacques Derrida, *art. cit.*, p. 39.

[25] « Car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante, intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire [...]. L'archive travaille toujours et *a priori* contre elle-même. » Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, « Incises », 1995, p. 26-27.

[26] Jacques Derrida, *Papier machine*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 34.

[27] « Et c'est ce corps-là, à la fois »naturel'' et artificiel, qu'il faudra emporter loin de la terre avant sa destruction, si l'on veut que la pensée qui doit survivre à l'explosion solaire soit autre chose que le misérable squelette binarisé de ce qu'elle était auparavant. » Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 26.

[28] « La collectivité aussi est de nature corporelle (*leibhaft*). Et la *phusis* qui pour elle *s'organise en technique* ne peut être produite dans toute sa réalité politique et matérielle qu'au sein de cet espace d'images avec lequel l'illumination profane nous familiarise. Lorsque le corps et l'espace d'images *s'interpénètrent* en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en innervation du corps collectif (*leibliche kollektive Innervation*), toute innervation corporelle de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu'appelle le *Manifeste communiste*. » Walter Benjamin, « Le Surréalisme », dans *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 134.

[29] Je me réfère à la définition de la culture exposée dans la deuxième dissertation de *La Généalogie de la morale*. Opposée en apparence à la saine faculté d'oubli défendue dans la *Deuxième Considération inactuelle*, la culture nous dote selon Nietzsche d'une faculté mnésique qui n'a plus rien à voir avec la « fièvre historienne » (*historisches Fieber*) qui « ébranle et fait dégénérer la vie » (*zerbröckelt und entartet das Leben*). Parce qu'elle nous rend *responsables* d'une dette envers nos semblables, la culture est présentée comme « mémoire de la volonté » (*Gedächtnis des Willens*), à la fois « engagement de l'avenir, souvenir du futur » et douloureux « mouvement qui s'opère dans les corps et s'inscrit sur eux, les labourant » (Deleuze) : « Pour pouvoir à ce point *disposer à l'avance de l'avenir*, combien l'homme a-t-il dû d'abord apprendre à séparer le nécessaire du contingent, à penser sous le rapport de la causalité, à voir le lointain comme s'il était présent et à l'anticiper, à voir avec certitude ce qui est but et ce qui est moyen pour l'atteindre, à calculer et à prévoir [...], pour pouvoir finalement, comme le fait quelqu'un qui promet, répondre de lui-même *comme avenir*. » Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, trad. I. Hildenbrand et J. Gratiën, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1971, p. 60-63.

[30] Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. Tome I : La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, p. 162-163.

[31] Les ouvrages de Jean-Luc Nancy en sont un autre exemple : cf. *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000 et *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.

[32] L'expression est de Derrida : « La structure technique de l'archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement. [Elle] commande ce qui dans le passé même instituait et constituait quoi que ce fût comme anticipation de l'avenir. Et comme gageure. L'archive a toujours été un *gage*, et comme tout gage, un gage d'avenir. » Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, « Incises », 1995, p. 34-36.

[33] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 339. Nous soulignons. En ce qui concerne le cinéma, le travail de David Cronenberg est un modèle du genre. Le « peuplement » opère de ses premiers films de série B hantés par l'obsession de la contamination (*Shivers*, *Rabies*, *The Brood*, *Scanners*) jusqu'à son adaptation du roman de J. G. Ballard, *Crash !* (1996) et *eXistenZ* (1999), en passant par *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986) et la fabuleuse adaptation de *Naked Lunch* (1991).

[34] À cet égard, la prolifération des néologismes chez William Gibson (*neuromancer*, *cyberspace*, *conurb*, *nerve-splicing*, *joeyboys*, *force-feedback*, etc.) est à rapprocher du travail de réinvention de la langue française par néologismes scientifiques et préciosité lexicale chez Villiers et Roussel.

[35] « Il se peut que nous autres humains, tendres et chaleureux, le regard brillant d'une pensée profonde, soyons les vraies machines. Et il se peut que les constructions objectives autour de nous, les objets naturels autour de nous, et surtout les appareils électroniques que nous fabriquons - transmetteurs et stations de relais des micro-ondes, satellites - ne soient que les déguisements de la réalité authentique et vivante [...]. Il se peut que nous voyions non seulement à travers un voile déformant, mais de plus, à l'envers. Que la meilleure approche de la vérité serait de dire : »Tout est vivant de la même manière, sensible de la même façon, car tout n'est pas vivant, à moitié vivant, ou mort, mais plutôt, tout est *vécu comme passage*''. » Philip K. Dick, « Hommes, androïdes et machines », dans *Si ce monde vous déplaît... et autres écrits*, trad. C. Wall-Romana, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998, p. 116-117. *Man, Android and Machine* fut rédigé pour une convention de science-fiction à laquelle Dick ne se rendit pas et a paru pour la première fois dans l'anthologie *Science fiction at Large* (ed. Peter Nicholls), Londres,

Gollancs, 1976.

[36] Cf. Jacques Roubaud, « Description du Projet », *Mezura. Cahiers de Poétique comparée (Deuxième série : documents de travail)*, n° 9, Paris, INALCO, 1979 ; *La Bibliothèque de Warburg : Version Mixte*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002.

[37] W. G. Sebald, *Austerlitz*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 2001 (*Austerlitz*, trad. P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 2006).

[38] J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* (1969-1990), London, HarperCollins-Flamingo, 2001 (*La Foire aux atrocités*, trad. F. Rivière, Paris, Tristram, 2003).

[39] Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980), Barcelona, Anagrama, 2001 (*Respiration artificielle*, trad. A. et I. Berman, Marseille, André Dimanche, 2000). Voir aussi le labyrinthique *La ciudad ausente* (1992), Buenos Aires, Seix Barral, 2004 (*La Ville absente*, trad. F.-M. Durazzo, Paris, Zulma, 2009), qui met en scène une nouvelle « Ève future », mi-femme, mi-machine, autour de laquelle s'enchevêtrent une multiplicité de récits.

[40] Cf. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 298-342 ; Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », dans *Deux régimes de fous*, éd. David Lapoujade, Paris, Minit, « Paradoxe », 2003, p. 318-325 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007.

[41] Cf. Jean-Louis Déotte et Alain Brossat, *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2000.

[42] Cf. Jacques Roubaud, *Le Fils de Leoprepes : Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.

[43] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 174-175. Ce questionnement, effectivement inspiré par les ouvrages de Michel Carrouges (*Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, « Chiffres », 1954) et de Pierre Macherey (*Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966), trouve d'autres prolongements chez Michel Serres, (*Feux et signaux de brume : Zola*, Paris, Grasset, « Figures », 1975) et Italo Calvino (*La Machine littérature* (1984), trad. M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1993).

Photographie et machineries fictionnelles

écrit par Épistémocritique

Depuis *Nadja* d'André Breton, la relation entre le texte littéraire et la photographie a été nettement placée sous le signe du rapport sur soi, voire, du reportage sur soi. Si la documentation photographique a depuis longtemps été exploitée par des artistes qui avaient besoin de garder des traces de leurs performances ou d'œuvres éphémères, les écrivains ont été plus réservés sur l'usage de la photographie dans leurs œuvres.

Shelley Jackson : femme-machine.

écrit par Arnaud Regnauld

Shelley Jackson : femme-machine. L'imaginaire cyborg de *Patchwork Girl* (1995) et *My Body & A Wunderkammer* (1997).

Plan de l'article

1. « You will have to feel your way in ».
2. « Cannot a phantom limb also have also a phantom person? » □
3. « What happens to the cells I don't visit ? »

« A cyborg exists when two kinds of boundaries are simultaneously problematic : 1) that between animals (or other organisms) and humans, and 2) that between self-controlled, self-governing machines (automatons) and organisms, especially humans (models of autonomy). The cyborg is the figure born of the interface of automaton and autonomy »[\[1\]](#)

Donna Haraway

« Avec les télétechnologies, le présent vivant se divise entre sa vie et sa survie : il n’y a archive ou image que s’il se spectralise »[\[2\]](#)

Jacques Derrida

La figure de la machine ne cesse de renvoyer à la question de l’humain à laquelle elle s’oppose traditionnellement, et soulève plus particulièrement celle d’un avenir post-humain désincarné. Directement reliée au cerveau, la machine permet de transcender les limites du corps en l’effaçant et de décupler la force de l’esprit. Cependant, dans la lignée de Donna Haraway et de son célèbre essai « A Cyborg Manifesto », Shelley Jackson s’inscrit en faux contre une vision posthumaniste héritée de Descartes qui renforce le dualisme corps/esprit, prônant le triomphe d’un esprit désincarné — « a mind-in-a-vat »[\[3\]](#) selon l’expression de Bruno Latour. Elle revendique à l’inverse un cybermatérialisme qui replace le corps au centre de toute expérience cognitive, étendant le *sensorium commune* que La Mettrie situe dans le cerveau à l’ensemble de l’organisme. Shelley Jackson récuse l’unité du sujet[\[4\]](#), ensemble composite et mobile, traversé de liens qui se prolongent hors des frontières du corps propre. A la menace de déshumanisation traditionnellement associée à la machine, la théorie du cyborg oppose une resubjectivation par le machinique selon une esthétique « cyberteratologique » placée sous le signe de l’artifice et de l’hybridation. Par son excès radical, cette monstruosité revendiquée permet en effet de dépasser les binarismes sur lesquels se fonde la logique occidentale. A travers l’étude de deux cyberfictions, *Patchwork Girl* (1995) et *My Body & A Wunderkammer* (1997), le présent article se propose d’analyser la manière dont Shelley Jackson interroge la triple articulation du corps, du texte et de la machine. Or, le patchwork, objet composite s’il en est, renvoie, tout comme la chambre des curiosités, à l’hétéroclite et au joyeux désordre qui subvertissent les raisonnements taxonomiques et font voler en éclats l’unité du sujet. Shelley Jackson cherche en effet à déjouer tout binarisme, s’ingéniant plus particulièrement à déconstruire la dichotomie sujet/objet en multipliant les greffes textuelles.

Les corps-textes composites et mobiles de Shelley Jackson ne peuvent fonctionner sans recourir à diverses interfaces machiniques couplées à l’action du lecteur devenu

cyborg : *My Body* nécessite un navigateur Web capable de décoder le script HTML sous-jacent qui régit le comportement des textes et des images de l'œuvre, tandis que le logiciel *Storyspace Reader* est indispensable pour faire tourner pour ainsi dire, et l'image de la boucle n'est pas fortuite, *Patchwork Girl*. Ces deux interfaces régissent et façonnent notre expérience du texte dans une relation récursive qui induit la coopération de l'homme et la machine selon [une logique communicationnelle héritée de la cybernétique](#). Il s'agit en effet de réduire le bruit potentiellement croissant qui parasite le flux informationnel, selon la loi de l'entropie, par des ajustements d'ordre récursifs visant à maintenir la communication que ne cessent d'interrompre les sauts hypertextuels et autres mises en relation. Le dispositif machinique de contrôle qui préside à notre lecture témoigne d'une volonté de résistance à l'illisibilité générée par la dimension potentiellement aléatoire de notre navigation. En d'autres termes, l'action combinée de l'homme et de la machine doit permettre la production d'un sens, processus qui nécessite la prise en main de l'interface par le lecteur, selon un certain nombre de règles et de contraintes imposées par l'auteur, mais aussi, par les limites même de l'interface dont il lui faudra comprendre la logique tout en déjouant les pièges que n'aura pas manqué de semer Shelley Jackson pour enrayer la belle mécanique et échapper ainsi au systématisme.

Cependant, on s'intéressera moins au fonctionnement de la machine informatique proprement dite qu'à la manière dont le discours technique informe l'imaginaire de l'œuvre et façonne la représentation du corps-texte qui la compose. Pas plus que la métaphore horlogère dont se sert La Mettrie dans *l'Homme-machine* ne débouche sur une description technique détaillée, les femmes-machines cybertextuelles que Shelley Jackson livre à notre lecture ne donnent-elles lieu à une évocation précise de leurs rouages internes. L'auteur privilégie au contraire le mystère quant aux aspects techniques de l'assemblage. Les créatures cyborgs que l'on rencontre dans *Patchwork Girl* et *My Body* appartiennent plutôt à la catégorie des chimères biologiques qu'à celles des hybrides technologiques, mi-femmes, mi-machines, et si l'on trouve encore quelques références au médium électronique dans *Patchwork Girl*, *My Body* en est entièrement dépourvu et propose d'entrée de jeu au lecteur une interface anatomique. Or, comme l'analyse fort bien Donna Haraway, [la biologie participe, comme tout autre discours scientifique, à l'élaboration de nos représentations du corps](#), elles-mêmes modelées par la machine, et c'est ce processus qu'il conviendra également d'interroger ici à l'aune du texte de Shelley Jackson :

Organisms emerge from a discursive process. Biology is a discourse, not the living world itself. But humans are not the only actors in the constructors of the entities of any scientific discourse; machines (delegates that can produce surprises) and other partners (not « pre- or extra-discursive objects”[], but partners) are active constructors of natural scientific objects.[5]

« You will have to feel your way in ».

A l'instar de la première page de *Patchwork Girl, My Body & A Wunderkammer* nous invite à explorer la carte du corps prétendu de l'auteur comme s'il s'agissait d'une chambre des merveilles, ce lieu de l'intimité où s'expose une collection d'objets et

d'êtres hétéroclites fortement teintés d'exotisme, fœtus monstrueux et autres queues de sirènes, lesquels nous font entrer de plain pied sur les territoires de l'imaginaire. Le dessin du corps fragmenté de l'auteur renvoie aux [planches anatomiques de Patchwork Girl](#) qui déclinent sous différentes formes les fragments épars ou recomposés du corps du monstre femelle inspiré du *Frankenstein* de Mary Shelley, lesquels constituent autant de points d'entrée dans le corps du texte qui se compose de cinq sections respectivement intitulées « body of text », « journal », « crazy quilt », « story » et « graveyard ». De même que chacune des lexies arborescentes qui constituent le corps de *Patchwork Girl* recèlent quelques bribes d'expériences passées, chaque espace de *My Body & A Wunderkammer* recèle un souvenir fragmentaire, inséparable d'un organe ou d'une zone corporelle illustrée par un dessin de l'auteur. Le corps du texte de *My Body* se présente dès l'abord comme [un espace muséal interactif à explorer](#), chaque lexie fonctionnant comme une chambre autonome et pourtant reliée par des liens hypertextuels à d'autres parties du corps. Shelley Jackson propose en effet une réinterprétation du genre autobiographique sous forme hypertextuelle, et de fait parcellaire, où la mémoire serait non plus localisée dans une zone du cerveau, traditionnellement perçu comme le siège de la conscience et la subjectivité, mais redistribuée entre les différentes parties du corps.

Cependant, l'imaginaire qui préside à la représentation du corps comme un cabinet de curiosités évoque métaphoriquement une architecture hypertextuelle impossible, celle d'une œuvre rhizomatique, sans bords ni limites, où chaque point serait potentiellement lié à tous les autres[6], comme l'illustre le passage suivant tiré de la lexie intitulée « cabinet »[7] :

In the course of writing these reminiscences, I increasingly began to conceive of my body as a great [cabinet of curiosities](#). (...) There are slips of paper referring you to other drawers, unlabelled keys (you may despair of finding the locks they fit), and there are drawers within the drawers, behind sliding panels or false bottoms. I have found every drawer to be both bottomless and intricately connected to every other drawer, such that there can be no final unpacking. But you don't approach a cabinet of wonders with an inventory in hand. You open drawers at random. You smudge the glass jar in which the two-headed piglet sleeps. You filch one of Tom Thumb's calling cards. You read page two of a letter; one and three are missing, and you leave off in the middle of a sentence.

Ce guide de lecture renforce une vision idéale de l'environnement hypertextuel envisagé comme un espace de liberté où le lecteur peut circuler à sa guise, sans tenir compte de la contrainte imposée par l'architecture sous-jacente. Si la notion de clôture diffère en effet de celle du récit classique car indépendante de la résolution d'une quelconque intrigue, le lecteur n'en est pas moins soumis aux contraintes du dispositif hypertextuel, comme l'illustrent plusieurs parcours qui finissent par tourner en boucle, la seule échappatoire possible passant par un recours aux fonctions du logiciel de navigation, et non plus de l'hypertexte lui-même. La frustration produite par ce type d'impasse démontre l'ineptie de toute tentative d'inventaire ou de hiérarchisation : la lecture hypertextuelle privilégie le parcours à l'exhaustivité, le cabinet de curiosités se présentant ici comme l'avatar d'une base de données dont il convient d'apprendre la

logique. Une fois la structure spatiale de l'œuvre maîtrisée, on peut estimer, à l'instar de Janet Murray, le processus de lecture achevé[8].

La vision mécaniste, et non dénuée d'érotisme, de ce dispositif dotés de leviers et de verrous n'est pas sans évoquer une version plus complexe de [la description que donne Vannevar Bush de son Memex\[9\]](#), interface optique servant de support mnémorique et précurseur de l'hypertexte électronique, imaginée à l'époque même où Norman Wiener développait sa théorie cybernétique. Le cabinet de curiosités apparaît comme un impossible dispositif mécanique qu'il convient de mettre en branle, différant en cela d'une machine autonome (et menaçante) qui pourrait se défaire de tout agent humain. Le corps-texte se confond avec le médium qui le constitue, et fonctionne de fait comme un appareil technique d'enregistrement et de conservation de la mémoire, sur le plan métaphorique tout au moins. Or, brouillant les limites entre le corps, le texte et le monde, Shelley Jackson propose de transformer son œuvre en un étrange dispositif mécanique qui viendrait dédoubler son corps-texte dont les variations typographiques symbolisent ici la spatialité et rappellent la matérialité du médium.



Shelley Jackson replace l'objet livre dans une perspective historique : il s'agit d'un dispositif technologique d'inscription et de visualisation au même titre que l'instrumentation, ou tout au moins la technique médicale et l'étayage discursif qui la sous-tend, associant de fait la main qui palpe à celle qui écrit, agissant l'une et l'autre selon une herméneutique qui façonne l'expérience de soi et du monde. L'auteur cherche à résister à la perte de la dimension tangible qui frappe son œuvre numérique en convoquant un imaginaire du toucher métaphorisé, entre autres, par le membre fantôme dont elle revendique l'existence à plusieurs reprises. En insistant sur la persistance en creux du tracé qui imprime sa marque sur la page de son carnet, elle tente d'inverser l'« effet fantomal » engendré par la nature même du trait du dessin évoqué dans son texte et reproduit sans épaisseur à l'écran : le trait atteste en effet d'une présence en bordure du texte qui me regarde et qui me touche, mais dont l'œil demeure invisible et dont le corps demeure intouchable, car toujours déjà en retrait[10] : « A blind person could trace my drawings with her fingertips three pages down in my notebook »[11]. Or, dans un environnement numérique, la chaîne des transformations se complique, et l'écran ne conserve de l'empreinte matérielle du style sur la fibre du papier qu'une *image de synthèse* dont l'artifice ainsi modélisé jette le doute sur l'existence incarnée du modèle.

« Cannot a phantom limb also have also a phantom person? » □

La nature fantasmatique du membre fantôme interroge l'inscription (ou la production) d'une subjectivité dans (ou depuis) un corps *autre* dont les limites excèdent celles du corps biologique. L'évocation ludique du membre fantôme dans *My Body* esquisse un corps augmenté ambivalent, tantôt prothèse inanimée, tantôt lutin facétieux

doué d'une volonté propre qui échapperait dès lors au contrôle conscient du sujet et à son emprise sur le monde.

My phantom limb tires fast, but is very strong. I can't run on it, the choreography would be too confusing, but it is handy when I go [rollerskating](#) as a sort of sideboard motor or a brake. There are many other uses for it, in fact it has thousands, as lever, probe, and truncheon. But it is more (or maybe less) than helpmeet. Though my native tendency is to avoid conflict, with my phantom limb I have kicked, tripped, goosed, tweaked, rabbit-punched, poked, pulled, pinched and pried. Once, bored at dinner, I came to attention to discover that my phantom limb had slid up under the skirts of the woman opposite, a writer of whom I was rather in awe, and was paddling with its phantom toes in her august parts. She seemed to approve, but I was mortified. My phantom limb has kicked people, then tucked itself up and left me to run away on my own; it is an irresponsible limb, a gadfly and a turncoat[12].

L'évocation du membre fantôme renvoie non seulement à la problématique post-cartésienne de la construction mentale d'un corps et d'un monde illusoires, mais soulève également le problème du caractère prosthétique de la machine dont nous nous servons pour lire et agir par procuration sur l'œuvre qui s'affiche à l'écran. Le membre fantôme suggère une continuité entre le corps propre et le monde, rendant manifeste un engagement *physique* avec les objets qui l'entourent. Cette situation n'est pas sans rappeler le rapport du lecteur/utilisateur à la machine qui lui permet d'explorer le monde virtuel de l'hypertexte électronique. En effet, à l'instar des jeux vidéos, le lecteur manipule le texte à travers la souris qui autorise et réduit tout à la fois son champ d'action : le corps augmenté est paradoxalement un corps amputé dès lors qu'il se trouve interfacé avec la machine. A l'inverse, le texte incorpore le geste qui l'anime et déclenche l'exécution des lignes de codes sous-jacentes : l'immersion du lecteur passe par sa capacité d'agir sur l'œuvre, ce qui induit une présence corporelle tout à la fois imaginaire et physiquement impliquée[13] dans l'espace du texte, même si le phénomène projectif se situe encore en deçà de la manipulation d'objets en trois dimensions telle qu'elle se pratique dans les jeux vidéos. S'il ne s'agit pas d'habiter le corps numérique de Shelley Jackson comme un joueur s'incarne dans son avatar virtuel, le lecteur se projette néanmoins dans un univers spatialisé dont la carte mobile se confond avec les membres de la figure auctoriale dans *My Body*, ou avec les *dissecta membra* du monstre femelle inspiré du *Frankenstein* de Mary Shelley dans *Patchwork Girl*. A travers l'exercice de la navigation conçue comme une exploration, le lecteur confère une certaine épaisseur sensorielle au pointeur de la souris : la visée noétique s'articule sur un rapport haptique[14] qui met effectivement en jeu le corps physique de l'utilisateur selon des règles prescrites en amont par l'auteur. En ce sens, les cybertextes de Shelley Jackson illustrent la définition que donne Espen J. Aarseth de la littérature ergodique, laquelle présuppose la perspective cyborg qui nous préoccupe ici : le texte est conçu comme une sorte de machine issue de l'alliance symbiotique du signe, de l'opérateur et du médium[15].

Afin d'être en mesure d'appréhender l'œuvre comme un quasi-objet, l'utilisateur se branche sur la machine pour constituer un circuit cybernétique avec elle : ni le corps,

ni le sentiment proprioceptif n'apparaissent plus dès lors comme des entités prédéfinies et invariables, mais comme des processus dérivés d'interactions récursives complexes[16]. A ce titre, la question que soumet le monstre femelle de *Patchwork Girl* à une spiritiste dans la section intitulée « story » est éclairante en ce qu'elle met indirectement l'accent sur le brouillage des frontières de la subjectivité impliqué par ce rapport à la machine : « If a person can have a phantom limb, cannot a phantom limb also have also a phantom person? » (story/seance/lives and livers). Cette hypothèse paradoxale inverse la relation au corps propre dans un mouvement qui partirait de la périphérie vers le centre, déplaçant de fait le siège de la conscience traditionnellement associé au cerveau. La situation d'interface avec la machine transforme non seulement le corps de l'utilisateur, mais il modifie également le rapport qu'il établit avec lui. Le corps n'existe pas en chair et en os, mais demeure pourtant visible à travers ses actions sur le texte qui s'affiche à l'écran. Selon cette configuration paradoxale, le corps fantôme habite un sujet *spectralisé*[17], *différent* de lui-même en tant qu'il est hanté par la mémoire (ou la projection) d'un membre absent qui ne cesse de le transformer sur le mode de [la boucle récursive](#) comme l'indique l'adresse du monstre au lecteur dans la lexie intitulée « think me » :

I am predictable, but neither am I random. (...) so if you think you're going to follow me, you'll have to learn to move the way I do, think the way I think ; there's just no way around it. And then, my pursuers, when you are thinking my thoughts, my battle is almost won, because you'll begin to have trouble telling me apart from yourself, you too will start lifting the flyers to look for hidden mikes, and when you see me, you'll wonder if I am chasing you » (body of text/think me).

Corps, texte et esprit se trouvent pris dans une boucle récursive qui les remodèle tour à tour au fil de la navigation. La reconstitution du corps-texte démembré s'apparente ici à un jeu de piste calqué sur le modèle du roman d'espionnage : la lecture consiste moins en la résolution d'une énigme ou d'une intrigue qu'en l'apprentissage des règles du jeu jusqu'à ce que l'espace du texte soit enfin maîtrisé. Selon un modèle cybernétique, l'utilisateur s'adapte à la logique du programme qui réagit à son tour les instructions transmises par l'intermédiaire de la souris ou du clavier à tel point que le lecteur/utilisateur incorpore le texte ainsi codé, exécute un programme[18] pour ainsi dire, ce qui soulève une fois encore la question du déterminisme. Quelle liberté reste-t-il en effet au lecteur/utilisateur ? Le clic est justement à la fois ce qui fait événement en interrompant la répétition machinique, entraînant une rencontre potentiellement « monstrueuse » entre deux lexies, et ce qui renforce ce même caractère machinique puisqu'il entraîne l'exécution d'une ligne de code programmée. Le clic ne revêt un caractère subversif que si l'on explore l'hypertexte spatial des cartes fournies par l'auteur dans *Patchwork Girl*, et, dans une moindre mesure, [des planches anatomiques](#) et autres croquis hyperliés dans *My Body*. Les interfaces graphiques autorisent la circulation du lecteur hors des séquences prédéfinies par les hyperliens qui doublent le texte des lexies puisque l'on peut choisir n'importe quel point d'entrée dans le corps du texte. Les lexies de la section intitulée « Crazy Quilt » ne comportent aucun lien sortant : la seule navigation possible passe par l'interface graphique et autorise toutes les combinaisons. Comme par un effet de miroir, le lecteur *spectralisé* se projette dans un texte aux frontières mobiles façonné à l'image d'un corps dont les limites sont sans

cesse renégociées selon une logique récursive dont la programmation comporte une part aléatoire.



« What happens to the cells I don't visit ? »

Si l'influence de la cybernétique informe manifestement l'imaginaire de *Patchwork Girl* et *My Body*, en ce que le corps humain est envisagé sous l'angle de processus informationnels, la textualisation du corps ne débouche pas pour autant sur un modèle désincarné, mais reflète une vision propre aux théories biotechnologiques. Comme le montre Eugene Thacker, contrairement à la cybernétique, la biotechnologie s'intéresse moins à l'interface de l'homme avec la machine qu'à la reconfiguration des processus biologiques selon un modèle informatique[19]. Le corps matériel peut être compris comme et régulé par l'information : il devient potentiellement programmable et reprogrammable à l'infini. L'idéologie matérialiste sous-jacente soulève une fois encore la question du déterminisme, et rappelle le déni du libre-arbitre[20] propre à La Mettrie, lequel dépeint un être humain assujéti à son corps, et de fait, à ses passions, entendues comme le fonctionnement matériel de son propre organisme[21]. Selon cette même logique (qui n'est pas sans poser de nombreux problèmes théoriques), le code génétique devient traduisible en code informatique, le génome humain fonctionnant comme une vaste base de données peuplée de fantômes qui diffractent l'unité du sujet et ouvre l'identité sur le multiple et le mouvant :

Our bodies are haunted as well as our minds. We are haunted by our uncle's nose, our grandfather's cleft palate, our grandmother's poor vision, our father's baldness. There are ghosts in the form of recessive genes, that never show themselves to us, but might appear to our children, to the seventh son of the seventh son. Red hair, suddenly, out of a clear blond lineage (story/seance/body ghosts)

Shelley Jackson complique l'analogie qu'elle établit entre corps et corpus en y greffant la métaphore du cabinet de curiosités dans *My Body*, et celle de la mosaïque ou du patchwork dans *Patchwork Girl*. Le corps est dépositaire de la mémoire d'un sujet pluriel, hanté par les spectres d'un patrimoine génétique en sommeil. Cependant, les différentes parties du corps et de l'œuvre ne se résument à la somme de leurs parties : il s'agit d'un corp(u)s en devenir, pris dans une dynamique de flux, et de fait soumis à un processus de recomposition permanente. L'œuvre telle que nous la lisons résulte de *la résurrection* (interrogation centrale dans *Patchwork Girl*) de textes hétéroclites qui composent une partie de l'ensemble du corpus sous-jacent. Shelley Jackson n'hésite pas à recourir à une double métaphore qui inscrit son œuvre dans une problématique chrétienne (le terme « visitation » comporte une connotation marquée) qui semble entrer en contradiction avec la notion d'un pur fonctionnement machinique en ce qu'elle réintroduit l'idée d'une âme, souffle de vie :

I align myself as I read with the flow of blood that as it cycles, keeping moist and living what without it stiffens into a fibrous cell. What happens to the cells I don't visit ? I think maybe they harden over time without the blood visitation, enclosures

of wrought letters fused together with rust, iron cages like ancient elevators with no functioning parts » (body of text/blood)

Loin de s'inscrire dans un cadre théorique prédéfini, Shelley Jackson interroge à partir d'un imaginaire de la technique, plus que de la machine proprement dite, le rapport entre le corps, le texte et l'esprit, en revenant sans cesse à la question de l'incarnation[22]. Le corps chez Shelley Jackson est toujours déjà pris dans un processus d'écriture qui signe à la fois sa disparition et son inscription dans le monde sous la forme de récits ou de discours scientifiques : « You could say that all bodies are written bodies, all lives pieces of writing » (body of text/all written). Cependant, l'écriture est prise dans un double régime, à la fois mécanique et mécanique. Les processus combinatoires qui gouvernent la lecture du corps-texte de l'œuvre relèvent d'un imaginaire plus mécanique que mécanique en ce qu'une telle métaphore induit un fonctionnement aléatoire dépendant néanmoins de l'action d'un agent humain, fonctionnement qui échappe à la régularité maîtrisée de la machine[23]. Le mécanique proprement dit appartient aux dispositifs de contrôle sous-jacents, à savoir les différents codes informatiques qui régissent les programmes, rendant possible la lecture/performance de l'œuvre. L'hypertexte électronique se situerait de fait à l'interface entre l'homme et la machine, dès lors que le corps propre de l'utilisateur se double d'un corps spectral *qui n'a pas (de) lieu* et se confond avec l'hypertexte duquel *émerge* une pensée sans penseur, d'après la définition qu'en donne Shelley Jackson dans « *Stitch Bitch* » :

Hypertext blurs the distinction between subject and object, matter and the absence of matter. We no longer know whether it does its thinking, or what it is driving at. (It's no one and no-place, but it's not nothing.) Instead, there is a communicating fabric spread out over a space without absolute extent, a place without placement.[24]

L'inscription de la subjectivité excède non seulement les frontières du corps pour générer des chimères, mais la pensée elle-même implique des actants non humains. Or, c'est cette part de monstruosité en puissance qui garantit l'irréductibilité d'un corp(u)s en excès, ouvert sur une infinité de branchements et d'hybridations possibles, garants d'une subjectivation redistribuée, à l'inverse de la perte d'identité et à la déshumanisation d'ordinaire associée au corps-machine de l'automate ou du robot. Telle une machine vouée à la transformation des éléments qu'on lui soumet, *Patchwork Girl* recycle et recompose d'autres textes à l'instar de ces citations empruntées en différents endroits de l'essai de Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, dont les mots rassemblés dans la lexie intitulée « identities » (body of text/mixed up/identities) se disséminent tout au long de l'œuvre, [engendrant à leur tour d'autres greffes monstrueuses](#) :

« Identities seem contradictory, partial and strategic. »

« There is not even such a state as 'being' female », or « being » monster, or « being » angel.

« We find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras. »

OUVRAGES CITES

Aarseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Egodic Literature*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1997.

Bush, Vannevar. « As We May Think » □, *The Atlantic Monthly Magazine*, juillet 1945.
URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/>,
Consulté le 4 juillet 2010.

Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris : Galilée-INA, 1966.

Haraway, Donna. *Primate visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. New York and London: Routledge, 1989.

—. « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others » □, *Cultural Studies*. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paul A. Treichler eds., New York : Routledge, 1992, 295-337.

Hayles, N. Katherine. « Flesh and Metal: Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments » □, *Configurations* 10. 2002, 297-320.

Jackson, Shelley. *My Body & A Wunderkammer*. URL: <http://www.altx.com/thebody/>
(Consulté le 1^{er} mai 2010).

—. *Patchwork Girl*. Watertown, MA: Eastgate Systems, 1995.

—. « Stitch Bitch: The Patchwork Girl » □.
URL: <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/jackson.html> (Consulté le 1^{er} mai 2010).

Krzywkowski, Isabelle. *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècles*. Grenoble : Ellug, 2010.

Latour, Bruno. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck*. New York : The Free Press, 1997.

Regnauld, Arnaud. « Interrupting D: *Patchwork Girl's* Syncopated Body » □, *RFEA* 121, Paris : Belin, 2010, 72-83.

Thomson, Ann. « La Mettrie, Machines, and the Denial of Liberty » □, *Graduate Faculty Philosophy Journal*, Vol. 22, Number 1, 2000, 71-86.

—. « Déterminisme et passions » □, *Matérialisme et passions*. Pierre-François Moreau et

Ann Thomson dir., Paris : ENS Editions, 2004, 79-95.

Thacker, Eugene « Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman”□, *Cultural Critique* 53. Winter 2003, 72-97.

Weissberg, Jean-Louis. *Présences à distance*. L’Harmattan Communication, Paris : 1999.





[1] Donna Haraway, *Primate visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York and London, Routledge, 1989, p.139.

[2] Jacques Derrida, et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris, Galilée-INA, 1966, p.61.

[3] Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA, Harvard UP, 1999, p.130.

[4] N. Katherine Hayles, « Flesh and Metal: Reconfiguring the Mindbody in Virtual Environments », *Configurations 10*, 2002, pp.297-320.

[5] Haraway, « The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paul A. Treichler édés., *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p.298.

[6] Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, pp.32-33.

[7] URL : http://www.eliterature.org/collection/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer/cabinet.html

[8] Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck*, New York, The Free Press, 1997, p.174.

« (...) electronic closure occurs when a work's structure, though not its plot, is understood. This closure involves a cognitive activity at one remove from the usual pleasures of hearing a story. The story itself has not resolved. It is not judged as consistent or satisfying. Instead, the map of the story inside the head of the reader has become clear. Such a map does not necessarily feel inevitable or appropriate, the way the solution to a puzzle does. »

[9] Vannevar Bush, « As We May Think », URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1969/12/as-we-may-think/3881/>. Consulté le 4 juillet 2010.

[10] Derrida et Stiegler, *op.cit.*, p.171

[11] URL : http://www.eliterature.org/collection/1/works/jackson_my_body_a_wunderka

mmer/eyelid.html

[12] URL :

http://www.eliterature.org/collection/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer/phantom_limb.html

[13] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.97.

« Avoir un bras fantôme, c'est rester ouvert à toutes les actions dont le bras seul est capable, c'est garder le champ pratique que l'on avait avant la mutilation. Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement ».

[14] Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance*, Paris, L'Harmattan Communication, 1999, p.222.

[15] Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Egodic Literature*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997, p.55.

[16] Hayles, *op.cit.*, p.304.

[17] Derrida et Stiegler, *op.cit.*, pp.129-130

[18] Murray, *op.cit.*, p.174.

Dans son analyse du fonctionnement du jeu d'aventure textuel Zork, Janet Murray met en évidence la nécessité de prévoir les actions du joueur, et de fait de programmer un ensemble de requêtes possibles, qui revient à intégrer le joueur dans le programme : « The lesson of Zork is that the first step in making an enticing narrative world is to script the interactor ».

[19] Eugene Thacker, « Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman » [], *Cultural Critique* 53, « Posthumanism », Winter 2003, p.94.

[20] Ann Thomson, « La Mettrie, Machines, and the Denial of Liberty », *Graduate Faculty Philosophy Journal*, Vol. 22, Number 1, 2000, pp.71-86.

[21] Thomson, « Déterminisme et passions », *Matérialisme et passions*, Pierre-François Moreau et Ann Thomson dir., Paris, ENS Editions, 2004, pp.79-95.

[22] Arnaud Regnauld, "Interrupting D: *Patchwork Girl's* Syncopated Body", *RFEA* 121, Paris, Belin, 2010, pp.72-83.

[23] Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècles*, Grenoble, ELLUG, 2010, p.174.

« Il y a (...) une «'écriture mécanique' avant que n'émergent les possibilités d'une 'écriture machinique', écriture dont les 'constituants hors langue' paraissent être ceux que Tibor Papp réserve à la littérature électronique, «'le *temps*, la *topographie* et le *mouvement*' ; et les procédés 'en langue', ceux que l'on associe au mécanique : la concision, la combinatoire et l'objectivité ».

[24] Shelley Jackson, "Stitch Bitch: The Patchwork Girl". URL: <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/jackson.html>. Consulté le 14 juillet 2010.

