



Directeur(s) :

Chassay, Jean-François; Grenier, Daniel; Messier, William S.

Titre du cahier :

Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature

Type de publication :

Cahiers Figura

Volume de la publication :

33

Date de parution :

2013

Résumé :

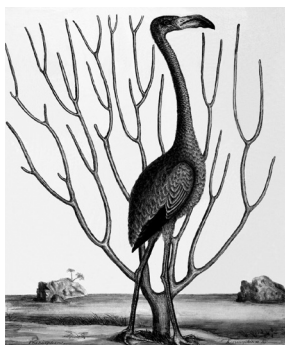
On connaît peu dans la francophonie le «darwinisme littéraire».

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

Chassay, Jean-François, Daniel Grenier et William S Messier (dir.). 2013. *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-voies-de-levolution-de-la-pertinence-du-darwinisme-en-litterature>>. Consulté le 23 juillet 2020. Publication originale : (2013. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 33, 191 p.).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

Les voies
de l'évolution.
De la pertinence
du darwinisme
en littérature



Sous la direction de
Jean-François
Chassay,
Daniel Grenier et
William S. Messier

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature
(Collection Figura; n° 33) Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-31-4

1. Darwinisme dans la littérature. I. Chassay, Jean-François, 1959- . II. Grenier, Daniel, 1980- . III. Messier, William S., 1984- . IV. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. V. Collection : Figura, textes et imaginaires; n° 33.

PN56.E752D4 2013

809'.9336

C2013-940792-8

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Mark Catesby and George Edwards, *Natural History of Carolina, Florida, and the Bahama Islands*, 1754.

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Geneviève Has et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca)
et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2013

Bibliothèque et Archives Canada • 2013

Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature

Sous la direction de
Jean-François Chassay,
Daniel Grenier et William S. Messier

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 33 • 2013

Table des matières

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier

« Introduction. Ciel, mon Darwin! » 7

William S. Messier

« Choper le virus » 19

Daniel Grenier

« À qui la faute?

Une lecture de la pratique analytique évolutionniste » 39

Nicolas Wanlin

« Darwinismes littéraires.

L'ancien et le nouveau, leurs présupposés et leurs limites » 59

Sébastien Roldan

« Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce?

Darwin et les suicidés du roman naturaliste » 75

Elaine Després

« Au royaume de la survie, le mieux adapté est roi.

Évolution et désévoluation dans *Hothouse* de Brian Aldiss » 101

Jean-François Chassay

« Rester, attendre, évoluer. De la guerre et de la mort » 127

Marianne Cloutier

« Quelques variations sur le darwinisme.

Le bioart et ses mises en culture du vivant » 147

Jean-Simon DesRochers

« Approche bioculturelle de la création littéraire,

un darwinisme relatif » 169

Jean-François Chassay
Daniel Grenier
William S. Messier
Université du Québec à Montréal

Introduction. Ciel, mon Darwin!

De toutes les figures marquantes du monde scientifique en Occident, Charles Darwin est une des plus effacée. C'est pourtant celle qui aura été la plus investie par les écrivains, si on excepte Albert Einstein. On comprendra que ce phénomène tient moins à sa vie, fort casanière sauf pour les cinq années de son voyage sur le Beagle, qu'à ses théories. La parution de *De l'origine des espèces*¹ en 1859 sera, pour reprendre dans un autre contexte l'expression de Stendhal, un coup de pistolet dans un concert. Avant Darwin, des travaux en géologie, en histoire naturelle, en paléontologie, avaient déjà ébranlé le modèle fixiste propre au discours religieux, selon lequel les espèces étaient toutes apparues une fois, n'avaient jamais été modifiées, et ne le

1. Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1859, 502 p.

seraient pas tant que la Terre existerait. Lamarck, Cuvier, Hutton, Lyell, pour ne nommer que les plus connus, avaient participé à cette remise en question, dont l'impact restait pourtant timide dans le discours social au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Le livre de Darwin aura plongé le monde du vivant dans l'Histoire. Comme l'écrit Daniel C. Dennett :

Nous autres postdarwinien sommes si habitués à penser en termes historiques au sujet du développement des formes vivantes qu'il nous faut faire un effort particulier pour nous souvenir du fait qu'à l'époque de Darwin, les espèces d'organismes étaient tenues pour aussi intemporelles que les triangles et les cercles parfaits de la géométrie euclidienne².

Il n'existe pas d'espèces pures, mais des mélanges, des variations, des mutations, où le hasard joue un rôle central. Dès lors, l'être humain apparaît comme un mammifère semblable aux autres, produit du hasard à l'image de n'importe quel reptile, béluga ou crocodile, et non pas à celle de Dieu qui perd voix au chapitre. Éliminer Dieu de la Création n'était pas qu'un petit détail et Darwin en était fort conscient. Du point de vue de l'évolution, il n'existe pas d'espèce supérieure à une autre et, comme il l'écrira dans une lettre, si, au lieu d'une structure cérébrale très développée, on jugeait la supériorité en fonction de l'instinct, l'abeille dépasserait amplement l'espèce humaine. Darwin arrive à la conclusion, pour reprendre la belle formule de l'immunologiste Jean-Claude Ameisen, que « [l]'histoire du vivant est une succession, imprévisible, d'accidents étranges, terribles ou merveilleux³ ». Sauf que pour plusieurs, il s'agit plutôt d'une perte de repères. Les hiérarchies s'écroulent en même temps que les colonnes du temple divin. Voilà qui a de quoi donner le vertige et, parfois, crée la colère en retour.

On comprend l'impact que les théories darwiniennes ont pu avoir sur l'imaginaire social, d'autant plus que certains de ses propos — et il

2. Daniel C. Dennett, *Darwin est-il dangereux?*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 41.

3. Jean Claude Ameisen, *La sculpture du vivant*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003, p. 12.

serait même plus juste de parler de certaines de ses formules — ont été interprétés d'une manière étonnante. Ainsi, on a parlé de darwinisme social, de darwinisme racial. Les nazis ont utilisé l'expression « sélection naturelle » pour justifier le génocide juif. Or, on ne voit pas en quoi il y aurait une sélection naturelle dans le massacre programmé de millions de personnes par des moyens technologiques et par la privation de nourriture. On a parlé de la survivance du plus fort pour justifier l'élimination des incapables et des supposés débiles, alors que Darwin parle plutôt des plus aptes, ce qui renvoie *spécifiquement* à la reproduction. On a interprété la « lutte pour l'existence » comme la victoire du fort sur le faible. Ce n'est pourtant pas une question de muscles ou de pouvoir financier. Darwin a été d'une clarté diaphane à ce sujet :

Je dois faire remarquer que j'emploie le terme de *lutte pour l'existence* dans le sens général et métaphorique, ce qui implique les relations mutuelles de dépendance des êtres organisés, et, ce qui est plus important, non seulement la vie de l'individu, mais son aptitude ou sa réussite à laisser des descendants. On peut certainement affirmer que deux animaux carnivores, en temps de famine, luttent l'un contre l'autre à qui se procurera les aliments nécessaires à son existence. Mais on dit qu'une plante, au bord du désert, lutte pour l'existence contre la sécheresse, alors qu'il serait plus exact de dire que son existence dépend de l'humidité. [...] Le gui dépend du pommier et de quelques autres arbres; or c'est seulement au figuré que l'on pourra dire qu'il lutte contre ces arbres, car si ces parasites s'établissent en trop grand nombre sur le même arbre, ce dernier languit et meurt [...]. J'emploie donc, pour plus de commodité, le terme général *lutte pour l'existence*, dans ces différents sens qui se confondent les uns avec les autres⁴.

Les sciences appartiennent depuis toujours à la culture et à ses discours. Il est normal qu'elles jouent un rôle primordial dans l'imaginaire contemporain. Elles produisent des images (icônes, tropes)

4. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 114-115.

qui construisent nos représentations de la réalité. Cependant, ce qu'elles nous dévoilent du monde, à l'intérieur d'un discours souvent complexe qui rend difficile sa compréhension, produit une mythification de certaines découvertes provoquant dans certains cas d'importantes dérives, sinon de graves simplifications. Les travaux de Darwin en dévoilent un des exemples les plus spectaculaires.

Du point de vue très formel des sciences pures, ces « dérives » ne peuvent qu'apparaître déplorables. Néanmoins, elles rendent compte de tout un espace de la pensée où s'engouffre l'imaginaire scientifique, espace de rêve qui comble des besoins, instruit les fictions, les textes et les images : que retient-on de la science? Comment la met-on en scène? Quel pouvoir lui accorde-t-on? Comment certaines « fictions scientifiques » par exemple, que nous nommerons « fictions cognitives », renversent-elles les clichés produits par la doxa pour interroger la réalité scientifique à travers l'imaginaire?

Le pouvoir produit par la pensée darwinienne sur l'imaginaire social tient à de multiples facteurs et s'exprime de façons variées dans les romans, les pièces de théâtre et même la poésie. Parfois Darwin lui-même apparaît comme personnage, parfois ce sont ses idées qui servent d'embrayeur narratif ou de cadre diégétique et permettent de réfléchir sur l'évolution, l'hérédité, notre rapport à la nature ou aux grands singes, quand il ne s'agit pas de s'attaquer au créationnisme ou à d'autres formes d'anti-intellectualisme. Parfois, c'est à travers les plus célèbres formules du naturaliste (« sélection naturelle », « survivance du plus apte », « lutte pour l'existence », etc.) qu'un intertexte darwinien résonne dans la fiction⁵.

Cette fascination pour Darwin s'explique aussi pour une autre raison, liée à ce que nous disions précédemment : Darwin inscrit le vivant dans

5. Sur l'influence de Darwin sur la littérature et les raisons de cette influence, on peut consulter le chapitre 9 de l'anthologie de Philip Appleman, « Darwin and the Literary Mind », Philip Appleman [dir.], *Darwin*, New York et Londres, Norton, 2001, p. 631-682. Pour avoir une petite idée de l'effet du personnage de Darwin dans les fictions, voir Jean-François Chassay, « Vertiges du double », *Si la science m'était contée*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009, p. 131-168.

l'Histoire. Ce faisant, il fait de l'évolution une narration. Narration exemplaire, mettant en scène le grand spectacle du monde, ce que le narrateur du roman *Samedi* de Ian McEwan explique bien :

Pouvait-on rêver meilleur mythe de la création? Une échelle temporelle inimaginable, d'innombrables générations produisant à des doses infinitésimales une beauté vivante et complexe à partir de la matière inerte, sous la conduite de ces furies aveugles que sont la sélection naturelle, les mutations génétiques et les modifications environnementales [...] — et, bonus sans précédent, le fait que cette histoire-là se soit révélée rigoureusement vraie⁶.

De manière plus prosaïque, Gillian Beer ne dit pas autre chose lorsqu'elle écrit :

[L]a théorie de l'évolution a eu une grande importance pour les techniques narratives et la composition de la fiction. En raison de ses préoccupations sur le temps et les changements, la théorie de l'évolution a d'inhérentes affinités avec les problèmes et les processus narratifs⁷.

Ainsi, non seulement Darwin a-t-il eu un impact énorme sur l'imaginaire occidental et sur l'imagination des écrivains, mais les bouleversements épistémologiques qu'ils créent — restituer le vivant dans une histoire qui repose sur une évolution — conduit à rapprocher la biologie de la narration romanesque en mettant de l'avant deux des caractéristiques les plus fondamentales de ce genre littéraire : l'espace (par l'importance accordée à l'environnement) et le temps (par le rôle central de l'évolution, marquée par la sélection naturelle et le rôle clé du hasard).

Peut-on, à partir de là, rêver d'une théorie qui reposerait sur un « darwinisme littéraire » d'une ampleur telle qu'elle pourrait renouveler entièrement les études en littérature? C'est le pari qu'ont fait certains

6. Ian McEwan, *Samedi*, traduit par France Camus-Pichon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 83.

7. Gillian Beer, *Darwin's Plot: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 5.

chercheurs américains, de manière souvent polémique. Nous avons voulu en faire le point de départ et l'axe central d'une réflexion autour des liens entre Darwin, darwinisme et littérature.

Un questionnement corollaire est apparu au fil de nos recherches sur le mouvement qui, dans ses articulations les plus radicales — et les plus visibles actuellement — aux États-Unis, propose rien de moins qu'une subsomption des études littéraires, voire des sciences humaines, par la psychologie évolutionniste : que peut signifier pour l'histoire littéraire l'avènement de ce darwinisme? Nous venons de le voir brièvement, la théorie de Darwin a eu pour effet de « narrativiser » la biologie, de générer en quelque sorte une histoire biologique. Ironiquement, dans le cadre proposé par les darwinistes ayant attiré notre attention, l'histoire littéraire, elle, court plutôt le risque d'être évacuée. Dans sa formulation la plus grossière, notre questionnement allait comme suit : à quoi bon étudier l'histoire de la littérature si celle-ci n'évolue à peu près pas? L'idée de voir derrière tout texte de fiction un trait de l'évolution de l'espèce humaine — c'est-à-dire, un trait qui se serait propagé au sein d'une population parce qu'il constituerait un avantage sur le plan de la reproduction —, en sachant que le cerveau n'aurait pas évolué depuis la préhistoire, ne risque-t-elle pas de réduire radicalement l'objet de la littérature? Et quel est l'intérêt de parler d'une « évolution » de la littérature? Celle-ci ne se modifie pas au rythme des espèces.

En affirmant qu'il « n'existe pas de système de lecture neutre⁸ », Roland Barthes propose que chaque histoire littéraire révèle une perception singulière de la littérature. Le système de lecture des darwinistes pointe vers une perception fondée sur la structure agonistique des récits littéraires. Celle-ci exposerait des comportements et des relations de pouvoirs qui trouveraient inmanquablement leur explication dans la psychologie évolutionniste. De Homère à Jane Austen en passant par Shakespeare, le canon littéraire occidental tel que constitué par les darwinistes confirmerait que le cerveau humain à travers l'histoire obéit, dans l'absolu, aux mêmes impératifs.

8. Roland Barthes, « Histoire et littérature », *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 156.

En 2012, dans la revue *New Yorker*, Anthony Gottlieb cite le scientifique Stephen Jay Gould pour évoquer la difficulté qu'éprouvent bien souvent les tenants de la psychologie évolutionniste intéressés par la littérature à ne pas se limiter à des lieux communs sur la nature humaine : « Notre tentation de résumer l'esprit par le biais d'« Histoires comme ça » [“Just So Stories”] est si grande [...] que l'absence de preuve irréfutable est souvent négligée⁹. » Notre parcours de lecture d'éminents darwinistes littéraires nous a maintes fois menés à ce même cul-de-sac — à trop vouloir réduire des phénomènes littéraires, langagiers ou culturels à quelques affirmations générales sur la nature humaine, ces chercheurs finissent par faire de la littérature une collection d'« Histoires comme ça¹⁰ ». Pis encore, d'un point de vue tout littéraire, notre réaction vis-à-vis des conclusions plus ou moins convaincantes de certaines études s'approchait plutôt de l'indifférence : les « Just So Stories » nous ont souvent fait dire « et alors? ».

La théorie de l'évolution, depuis Darwin, n'a cessé de se préciser et de se complexifier à la fois : les questions qu'elle soulève spécialement en ce qui concerne le comportement humain — notamment la nature altruiste ou égocentrique de ce dernier — n'ont pas fini de nous tarauder. Et la littérature demeure un espace d'exploration ouvert sur ces questions. Si elle peut sembler quelque peu pessimiste, voire alarmiste, notre interrogation corollaire évoquée plus haut comporte au contraire, et indirectement, un soupçon enthousiaste : les « Histoires comme ça » des darwinistes littéraires les plus véhéments ne représentent assurément pas l'épuisement des possibilités de croisements entre la littérature et la théorie de l'évolution. Bien que bon nombre d'études en vogue cherchent encore à instrumentaliser la littérature pour y faire platement l'inventaire des comportements humains cohérents avec l'adaptation de

9. Anthony Gottlieb, « It Ain't Necessarily So », *New Yorker*, http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2012/09/17/120917crbo_books_gottlieb (5 novembre 2012) [nous traduisons].

10. Gottlieb explique que la formule vient de Rudyard Kipling et est employée pour évoquer des mythes frappants de simplicité.

l'espèce¹¹, d'autres travaux relient brillamment ce savoir scientifique au savoir littéraire en tâchant de respecter les limites de l'un et l'autre¹².

Le présent cahier nous a permis de mieux confirmer notre soupçon, et tente d'aller au-delà d'une simple critique de littéraires endurcis. Bien sûr, la plupart des textes réunis ici s'interrogent de près ou de loin sur la pertinence de la posture des darwinistes littéraires (et en particulier sur celle du « fondateur » du mouvement, le professeur de l'université du Missouri Joseph Carroll, qui a commencé à publier des articles à ce sujet dès le début des années 1990), mais nous avons cru bon de laisser la place à un véritable questionnement sur les possibilités offertes par les théories de Darwin, leur héritage et l'influence qu'elles ont eu sur la littérature et l'art en général, sans se limiter à une seule approche, aussi imposante puisse-t-elle sembler.

Ce cahier de recherche se décline donc en plusieurs étapes, s'éloignant tranquillement de l'orbite du darwinisme littéraire à proprement parler pour arriver à des réflexions satellitaires ainsi qu'à des analyses littéraires nourries par une conception différente de ce que la théorie de l'évolution peut bien nous dire sur la pratique littéraire et ses enjeux contemporains, liés de près aux définitions du vivant et de l'humanité.

D'abord, William S. Messier, Daniel Grenier et Nicolas Wanlin se sont donnés pour mission d'analyser le mouvement afin d'en révéler quelques-uns des présupposés les plus flagrants. Le texte de Messier se veut en quelque sorte une seconde introduction à ce cahier, dans la mesure où il expose certaines idées répandues chez les darwinistes littéraires afin d'en expliquer les tenants et aboutissants dans une perspective critique. S'intéressant de près aux écrits de Joseph Carroll, Jonathan Gottschall et d'autres darwinistes littéraires réputés, il dresse un portrait de ces chercheurs aux ambitions plus grandes que nature, pour lesquelles science rime parfois avec idéologie.

11. Voir notamment Joseph Carroll, *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 318 p.

12. Voir à ce titre Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, 139 p.

De son côté, Daniel Grenier a choisi de se pencher sur un article en particulier de Joseph Carroll, une analyse évolutionniste du roman *The Picture of Dorian Gray*¹³, et d'en faire une critique détaillée, point par point. En faisant ressortir les nombreux raccourcis, voire les quelques dangereux sophismes parsemant l'analyse de Carroll, Grenier arrive à nous faire comprendre où se termine la science et où commence les jugements de valeurs et les préjugés dans une approche comme celle des darwinistes littéraires.

C'est également cet aspect de la confusion pernicieuse entre recherche scientifique et conception idéologique de la littérature qui intéresse Nicolas Wanlin chez les darwinistes littéraires. En s'appuyant sur l'exemple de Ferdinand Brunetière, intellectuel français qui avait proposé au XIX^e siècle une théorie des genres basée sur la théorie de l'évolution, Wanlin met en perspective les travaux des darwinistes et les inscrit dans une filiation historique étonnante qui permet de mieux les cerner en tant que mouvement, non seulement à l'heure où le grand public s'intéresse de plus en plus à leurs écrits, mais également à l'intérieur du monde universitaire où, malgré leur relative obscurité¹⁴, ils ont des visées précises.

À la suite de ces trois textes permettant au lecteur de mieux comprendre le mouvement qui fut à l'origine de la réflexion de ce cahier se trouvent quelques portes ouvertes sur d'autres versions du « darwinisme » et le sens que le terme peut revêtir une fois accolé à l'adjectif « littéraire ». Inspiré d'une démarche proche de celle de Gillian Beer, qui a analysé dans les années 1980 le jeu complexe d'influences entre les théories de Darwin et la littérature victorienne, Sébastien

13. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Londres, Ward, Lock and Company, 1891, 252 p.

14. Cependant, on a vu apparaître au cours des dernières années plusieurs publications académiques se penchant sur le phénomène du darwinisme littéraire, qui semble avoir autant de détracteurs que d'adhérents. Soulignons la parution en 2011, aux Pays-Bas, des actes d'un colloque consacré à l'héritage de Darwin dans la littérature. Voir Nicholas Saul et Simon J. James [dir.], *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi, 2011, 346 p.

Roldan nous livre une lecture de la conception de la compétition et du suicide dans l'œuvre d'Émile Zola et chez certains de ses contemporains moins connus. Roldan, à travers de multiples exemples tirés des *Rougon-Marquart*, explique entre autres à quel point l'influence de Darwin est à la fois essentielle et superficielle pour comprendre le naturalisme zolien, qui a émergé à une époque où on pouvait déjà se réclamer du père de la théorie de l'évolution sans même avoir lu une ligne de *De l'origine des espèces*. Flottant dans l'air du temps, travesties par les idéologues et déformées par les traductions, les théories de Darwin appartenaient désormais au discours social, pour le meilleur et pour le pire.

Nous propulsant dans un futur très éloigné, Elaine Després s'attarde quant à elle au roman *Hothouse*¹⁵, de l'écrivain de science-fiction anglais Brian Aldiss. Avançant l'idée qu'une lecture « darwiniste » est surtout pertinente dans le cas de romans qui traitent de l'homme en tant qu'être biologique s'adaptant à son environnement et qui s'interrogent sur les frontières de l'humain, ne serait-ce que parce que les théories de Darwin ne sont pas une méthode d'analyse, Després nous conduit dans les méandres complexes de la création futuriste d'Aldiss. Naviguant entre les limites aussi bien linguistiques que physiologiques du genre humain et les concepts de désévoluation et de survie dans un monde hostile, l'analyse minutieuse de Després illustre bien la portée que peuvent avoir les théories de Darwin non seulement sur le monde réel, mais dans l'imagination des créateurs.

Aussi intéressé par des questions de langage et de représentations de l'imaginaire, c'est à une lecture du roman *Point Oméga*¹⁶ de Don DeLillo que Jean-François Chassay nous convie ensuite, dans laquelle on croise aussi bien Pierre Teilhard de Chardin qu'Alfred Hitchcock. Véritable « fiction darwinienne », le court roman de DeLillo est un terreau fertile où les questionnements liés au temps, à l'avenir, au passé, aux frontières physiques et psychologiques de l'homme abondent et ne sauraient être

15. Brian W. Aldiss, *Hothouse*, New York, Penguin Books, 2008 [1960], 26 chap.

16. Don DeLillo, *Point Oméga*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2010, 138 p.

résumés à une simple grille d'analyse comportementale des fonctions adaptatives de l'espèce humaine.

Nous éloignant un tant soit peu des questions d'analyses littéraire, nous avons choisi de clore ce cahier avec les articles de Marianne Cloutier et de Jean-Simon Desrochers, qui traitent respectivement de questions relatives au bioart et des possibles avenues intéressantes développées par une des branches du darwinisme littéraire, celle de la théorie de la création. Amenant la réflexion en dehors du monde des livres, Cloutier présente une réflexion sur l'histoire de l'art et la manière dont celle-ci a, en quelque sorte, adopté la théorie de l'évolution depuis sa conception afin de s'en servir et de faire réfléchir le public à des questions sociales. Le bioart, les expériences sur l'évolution, les manipulations génétiques sont ici explorées à travers l'analyse de plusieurs œuvres qui ont marqué l'époque et la démarche d'artistes controversés comme Eduardo Kak, Andrea Zittel et Huang Yong Ping.

Enfin, Jean-Simon Desrochers propose pour terminer une réflexion ambitieuse sur une avenue un peu négligée par l'ensemble des intervenants de ce cahier, qui se sont surtout opposés à la pratique analytique des darwinistes, parfois jugée sévèrement. Il explique que le darwinisme littéraire ne s'applique pas seulement à la lecture des textes littéraires en soi, mais également à une éventuelle compréhension plus raffinée des mécanismes qui régissent le phénomène élitiste et très complexe de la création. À l'aide d'exemples tirés des écrits théoriques de Brian Boyd, d'Ellen Dissanayake et d'autres chercheurs, littéraires autant que scientifiques, Desrochers nous aide à mieux comprendre les possibilités offertes par ce qu'il préfère appeler la « critique évolutionniste », ou « evocritic », et nous rappelle qu'on aurait tort de résumer l'ensemble des travaux des darwinistes littéraires à un simple effort d'expliquer le comportement d'Emma Bovary par ses ovaires¹⁷.

17. Voir David P. Barash & Nanelle R. Barash, *Madame Bovary's Ovaries*, New York Delta, 2006, 272 p.

William S. Messier
Université du Québec à Montréal

Choper le virus

Le fait qu'une œuvre littéraire soit le produit d'un procédé psychologique intuitif ou inconscient, d'une idéologie sociale dominante, de conventions littéraires ou langagières ou d'une combinaison de tous ces facteurs ne nous dit rien sur sa capacité ou son incapacité à représenter la réalité¹.

Gerald Graff
Literature Against Itself

Dans l'introduction de *The Literary Animal*, qu'il codirige avec David Sloan Wilson, Jonathan Gottschall décrit sa « découverte » de la théorie de l'évolution et sa pertinence en études littéraires. Le spécialiste des récits homériques offre candidement une métaphore : « J'ai chopé le "virus évolutionniste" »

1. Gerald Graff, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, Ivan R. Dee, Inc. Publisher, 1989, p. 199 [je traduis].

en 1996, durant ma deuxième année d'études supérieures dans le département de littérature de l'Université de Binghamton² ». Il ne s'agit bien sûr que d'une façon de parler. Tous les jours, dans n'importe quel domaine d'études, des gens sont « affligés », par métaphore, d'un virus quelconque qui prend ensuite la forme d'une véritable obsession, provoquant parfois même chez certains des symptômes comme l'anxiété fiévreuse ou l'insomnie. Il reste que, dans le cas de Gottschall et de bon nombre de ses collègues darwinistes littéraires, les métaphores du virus, de la révélation christique ou d'une force étrange qui s'empare de soi semblent particulièrement populaires. Usant plutôt de l'analogie du changement de paradigme, le critique D. T. Max évoque dans le *New York Times* l'aspect quasi sectaire du mouvement et décrit les cheminements de ses principaux acteurs comme autant de « conversions » ou de *coming-out*³.

Depuis près de vingt ans, le « virus » darwiniste se propage, se transforme et gagne en importance dans les études littéraires aux États-Unis. Selon le groupe de chercheurs atteint par celui-ci, les départements d'études littéraires pourriraient de l'intérieur à cause du relativisme radical préconisé par les poststructuralistes. Provoqué par cette crise des sciences humaines dans les universités américaines, le recours aux principes clés du darwinisme, et plus précisément d'une frange de la psychologie évolutionniste, pour aborder les textes littéraires apparaît comme une manière de sauver les études littéraires. La littérature trouverait son salut dans l'analyse quantitative structurée autour de l'idée que le cerveau humain n'a pas évolué depuis le Pléistocène et que tout ce qu'il produit — incluant la littérature et l'art — s'expliquerait par des fonctions évolutionnistes.

La métaphore du virus m'apparaît des plus féconde pour amorcer une description sommaire de l'avènement du darwinisme littéraire.

2, Jonathan Gottschall et David Sloan Wilson [dir.], *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Northwestern University Press, 2005, p. xviii [je traduis].

3. D. T. Max, « The Literary Darwinists », http://www.nytimes.com/2005/11/06/magazine/06darwin.html?pagewanted=all&_r=0 (21 novembre 2012).

Comme tout virus, celui-ci a connu plusieurs souches. À défaut d'en faire un portrait exhaustif, je me contenterai d'en examiner la plus virulente, soit celle du noyau dur du mouvement. J'examinerai ainsi certains écrits de Joseph Carroll et Jonathan Gottschall. Ceux-ci sont les premiers à s'autoproclamer « darwinistes littéraires » et à mettre de l'avant, sous ce titre, une révolution au sein des études littéraires — voire des sciences humaines.

Le présent texte se veut donc une sorte de chronologie de propagation. J'y observerai d'abord quelques croisements entre la science évolutionniste et les études littéraires ayant précédé l'avènement du darwinisme littéraire — souches qu'on pourrait qualifier de primitives. Ensuite, je m'intéresserai plus directement au mouvement en tant que tel à partir de deux symptômes majeurs du virus darwiniste. D'une part, le sujet darwiniste désire expliquer le comportement humain, surtout vis-à-vis la fiction littéraire qu'il consomme ou qu'il produit, par le moyen de la psychologie évolutionniste. Il cherche donc à comprendre l'existence et le contenu de la littérature dans un schème sociobiologique. « Pourquoi lit-on et écrit-on? Et à quel propos lit-on et écrit-on?⁴ » Le second symptôme majeur du virus darwiniste en études littéraires se traduit par une inquiétude, voire une hostilité à l'égard des sciences humaines telles qu'on les pratique, particulièrement aux États-Unis, depuis les trente dernières années, et une volonté forte de renverser l'*establishment* à l'aide de la psychologie évolutionniste.

Je m'appuierai sur quelques documents qui m'apparaissent pertinents pour comprendre globalement les enjeux soulevés; parmi ceux-ci, les plus importants sont certainement *The Literary Animal*, véritable anthologie-phare des darwinistes littéraires, et un essai de Jonathan Kramnick intitulé « Against Literary Darwinism⁵ » qui,

4. Jon Adams, « Value Judgements and Functional Roles: Carroll's Quarrel With Pinker », Nicholas Saul et Simon J. James [dir.], *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 157 [je traduis].

5. Jonathan Kramnick, « Against Literary Darwinism », *Critical Inquiry*, vol. 37, n° 2, hiver 2011, p. 315-347.

comme le laisse deviner son titre, propose une critique orientée vers les principes évolutionnistes derrière le groupe. S'il m'oblige à me référer à des positions plus tranchées sur la question de la pertinence de la pensée évolutionniste en études littéraires, cet angle d'approche me permettra de décrire sommairement l'évolution du virus darwiniste dans le champ des études littéraires.

« Un texte qui survivrait » : souches primitives

Si l'apport des darwinistes littéraires au champ de la littérature est souvent qualifié de « nouveau » dans les médias anglo-saxons, l'idée d'une certaine contamination ou d'une perméabilité du discours scientifique et des études littéraires, précisément en ce qui a trait à la théorie de l'évolution, n'est pas nouvelle. En 1961, le chercheur Donald Pizer décrivait comment la théorie de l'évolution a pu influencer les études littéraires dans le dernier quart du XIX^e siècle, chez les anglo-saxons. Des théoriciens comme Hamlin Garland et H. M. Posnett considéraient la littérature et les études littéraires comme étant dynamiques plutôt que statiques, c'est-à-dire que leurs conditions respectives à un moment donné ne pouvaient être comprises qu'en fonction d'un examen de leurs développements à partir de conditions antérieures. Or, Pizer précise que le trait fondamental de l'évolution qui intéressait ces chercheurs, couplé au déterminisme de Taine, donnait naissance à un appareil critique évolutionniste qui n'était que rarement darwinien : « La plupart des critiques avaient intégré la doctrine de Herbert Spencer voulant qu'à toutes les phases de la vie, l'évolution se résume à un progrès de la simplicité d'une homogénéité incohérente à la complexité d'une hétérogénéité cohérente⁶. »

John Addington Symonds, un autre critique de la fin du XIX^e siècle, expliquait pour sa part qu'un phénomène naturel ou culturel n'existait qu'au sein d'un processus et ne pouvait être isolé de ses antécédents

6. Donald Pizer, « Evolutionary Ideas in Late Nineteenth Century English and American Literary Criticism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 19, n° 3, printemps 1961, p. 306 [je traduis].

et de ses connaissances. Cette vision des phénomènes culturels s'appliquait à l'évolution des genres littéraires⁷. Parallèlement, dans les années 1890, Ferdinand Brunetière voyait dans l'évolution des genres littéraires en France une reproduction systématique du modèle darwinien de l'évolution des espèces⁸.

Le darwinisme social développé à partir des écrits de Herbert Spencer et les monstruosité de l'eugénisme telles qu'orchestrées par l'Allemagne nazie pendant la Deuxième Guerre mondiale ont ralenti considérablement les élans « darwinistes » dans le domaine des études littéraires et des sciences humaines en général durant la première moitié du vingtième siècle. La *Déclaration d'experts sur les questions de race*⁹ de l'UNESCO, signée en 1950, rend en quelque sorte « officiel » le malaise concernant toute interprétation évolutionniste ou biologique du comportement et de la psychologie humaine. En effet, il faut attendre la parution de travaux comme *Sociobiology: The New Synthesis*¹⁰, d'Edward O. Wilson, en 1975, pour voir relancées les préoccupations de certains intellectuels quant à la portée des principes darwiniens dans la compréhension de phénomènes culturels. Nous verrons qu'en dépit de la controverse qu'elle a pu susciter, l'œuvre de Wilson, autant en ce qui a trait aux fondements génétiques de la culture qu'au sujet de la nécessité de revoir l'ensemble des sciences humaines à l'aune de ceux-ci, est cruciale pour les darwinistes littéraires.

Par ailleurs, dans les années 1980, paraissent deux ouvrages importants sur l'influence des théories de Darwin dans la production littéraire du XIX^e siècle : *Darwin's Plots*¹¹, de Gillian Beer, et *Darwin and*

7. John Addington Symonds, « On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature », *Essays Speculative and Suggestive. Volume I*, <http://archive.org/details/essaysspeculati01unkngoog> (17 juillet 2012).

8. Voir à ce sujet l'article de Nicolas Wanlin dans le présent ouvrage.

9. UNESCO, *Déclaration d'experts sur les questions de race*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001269/126969fb.pdf> (19 juillet 2012).

10. Edward O. Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1975, 697 p.

11. Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction. Third Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1983], 330 p.

*the Novelists*¹², de George Levine. Le premier offre, dans la préface de son édition de 2000, un survol des avancées en matière de psychologie évolutionniste et de sociobiologie inspirées directement de la théorie darwinienne ainsi qu'une réactualisation fort intéressante des enjeux de l'évolutionnisme :

Darwin a fait ses avancées sans la notion de génétique, mais l'ADN a fait renaître de façon plus immédiate bon nombre des controverses au cœur de la première vague de réception de *L'origine des espèces*, particulièrement la constatation troublante que les humains et les animaux ont des ancêtres et, c'est désormais un fait, un matériau génétique communs¹³.

Inscrit dans une perspective sociocritique, les deux ouvrages s'appuient sur l'idée que la *narrativité* des écrits de Darwin a grandement contribué à leur prolifération dans la société contemporaine. Pour paraphraser Gillian Beer, lire *L'origine des espèces*¹⁴ est un acte qui engage tout lecteur dans une expérience narrative perçue comme étant tragique ou comique selon ses propres a priori. Une expérience narrative qui serait donc subjective, voire littéraire¹⁵. Dans le même ordre d'idées, George Levine propose d'examiner, d'un point de vue littéraire, le discours scientifique entourant le darwinisme comme une forme de discours culturel s'immisçant dans la fiction victorienne.

D'ailleurs, plus récemment, dans son essai sur le pragmatisme et la littérature américaine intitulé *A Natural History of Pragmatism*, Joan Richardson explique que Darwin lui-même était très préoccupé par la lisibilité de son texte fondateur :

Il s'est efforcé de faire de *L'origine* un texte qui survivrait.
À cette fin, Darwin savait qu'il devait façonner son langage

12. George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, 336 p.

13. Gillian Beer, *op. cit.*, p. xxiii [je traduis].

14. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Emond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992 [1859], 619 p.

15. Gillian Beer, *op. cit.*, p. 3.

pour satisfaire la double exigence de préserver une forme résiduelle qui assurerait une continuité avec le passé tout en y intégrant les adaptations qui imitent les lois du hasard opérant dans la nature telles qu'il en était venu à les percevoir¹⁶.

Si les darwinistes littéraires ont tendance à omettre ces dernières explorations de la pensée darwinienne dans la filiation de leurs propres travaux, c'est qu'elles se posent assez clairement en adversaires dans le conflit qui oppose le naturalisme et le constructivisme. Conflit qui, nous le verrons, est aux origines mêmes du mouvement.

La nature humaine

Dans sa contribution à *The Literary Animal*, l'écrivain Ian McEwan affirme que la culture s'est toujours intéressée à définir les traits dits universels de la vie, ce qui constituerait la sempiternelle « nature humaine ». Il s'intéresse aux différentes interprétations, dans ce qu'il nomme l'histoire intellectuelle, du passage de l'humain dans l'ère moderne. Les révolutions agricole ou industrielle, les écrits de Kafka, l'invention de l'écriture, l'avènement de la théorie de la relativité, le bombardement d'Hiroshima, la publication d'*Ulysse* de Joyce, seraient autant de moments qui auraient altéré la conscience des humains et signalé, chacun à sa façon, selon l'interprétation, la naissance de la pensée moderne. À ces pointes historiques trahissant une conception constructiviste de la pensée, voire de la nature humaine, McEwan oppose la perspective « antispectaculaire » de la biologie, laissant entrevoir une lente évolution observable par des indices et des facteurs beaucoup moins frappants. Par exemple, une interprétation naturaliste des changements dans la nature humaine doit tenir compte de l'idée que le néocortex grossit au rythme ahurissant d'une cuillère à thé de matière grise par centaine de milliers d'années¹⁷.

16. Joan Richardson, *A Natural History of Pragmatism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 6 [je traduis].

17. Ian McEwan, « Literature, Science, and Human Nature », *The Literary Animal*, op. cit., p. 14.

Toute définition de la nature humaine demeure à ce jour une entreprise contentieuse, particulièrement du point de vue des sciences humaines. Jonathan Gottschall stipule que

les chercheurs en littérature se sont attachés à des théories obsolètes de la nature humaine comme *tabula rasa* parce qu'ils les considèrent cohérentes avec des orientations sociales et politiques progressistes tandis que les théories ayant recours à la biologie sont perçues comme étant socialement et politiquement rétrogrades¹⁸.

Pourtant, la psychologie évolutionniste dans son état actuel accorde autant d'importance à l'influence de la culture qu'à celle de la nature — des gènes — sur le comportement humain. Considéré comme le père de la psychologie évolutionniste ou de la sociobiologie, le scientifique Edward O. Wilson signe, en 2005, la préface de *The Literary Animal*. Il y présente les grandes lignes de ce qui constituera le terreau scientifique des darwinistes littéraires : le cerveau humain est une machine à récits, créant des scénarios ou des options, guidé inconsciemment par ce que Wilson nomme un ensemble de règles épigénétiques, c'est-à-dire des « prédispositions héréditaires dans l'organisation du cerveau et dans le développement cognitif qui rendent certains comportements plus probables que d'autres¹⁹ ». Les récits produits par le cerveau qui s'avèrent les plus satisfaisants sont répétés et deviennent, en fait, des phénomènes culturels. La spirale génétique et culturelle évolue ainsi; les gènes déterminent quels scénarios sont produits par le cerveau, et les phénomènes culturels qui en résultent auront un impact sur les gènes qui survivront²⁰.

Les darwinistes littéraires prétendent ainsi court-circuiter le fameux débat nature / culture. À tout le moins, ils arrivent généralement,

18. Jonathan Gottschall, *Literature, Science, and a New Humanities*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 33 [je traduis].

19. Jean-Paul Baquiast, « Edward O. Wilson », http://www.automatesintelligents.com/biblionet/2001/mar/e_wilson.html (17 juillet 2012).

20. E. O. Wilson, « Foreword from the Scientific Side », *The Literary Animal*, *op. cit.*, p. ix.

de façon relativement convaincante, à en faire oublier les enjeux le temps de justifier leurs méthodes de travail. Pour paraphraser Joseph Carroll, la fiction, selon cette conception, agit à la fois comme lieu de simulation et comme interface instinctive entre la cognition rationnelle (ce qui est perçu dans l'environnement, par exemple) et les dispositions comportementales génétiques de l'humain²¹. Il convient de spécifier que cette théorie de la psychologie évolutionniste fait l'objet de perpétuels débats dans le domaine, particulièrement en ce qui concerne les fonctions « adaptatives » ou évolutionnistes de la fiction. Si Carroll choisit clairement son camp aux côtés de Wilson, il se justifie en présentant d'autres visions tout aussi intéressantes du rôle de la fiction dans le schème évolutionniste. Steven Pinker, nommément, suggère que l'art en général permet certes de simuler des situations et donc d'élaborer différents cas de figures, mais qu'il n'est qu'un vestige d'une autre fonction cognitive à laquelle l'humain s'adonne par pur plaisir, comme la masturbation.

Les fonctions adaptatives de la fiction

Voyons maintenant deux exemples d'études quantitatives qui s'appuient sur l'idée que la littérature occupe des fonctions adaptatives. Grosso modo, ces travaux illustrent bien comment les darwinistes atteignent leur objectif principal; soit celui de « réduire le spectre d'explications possibles²² » dans la discipline des études littéraires.

Dans *Graphing Jane Austen*, Joseph Carroll se joint à Jonathan Gottschall ainsi qu'à deux psychologues évolutionnistes nommés John A. Johnson et Daniel J. Kruger pour élaborer une approche quantitative de la littérature qui me paraît exemplaire. Ils divisent leur objet d'étude — quelques 134 romans anglais du XIX^e et du début du XX^e siècles — dans une structure qualifiée d'« agonistique²³ »; c'est-

21. Joseph Carroll, *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 83.

22. Jonathan Gottschall, *op. cit.*, p. xi [je traduis].

23. Joseph Carroll, *op. cit.*, p. 8 [je traduis].

à-dire qu'ils s'intéressent essentiellement à ce qui caractérise, dans ces romans, les protagonistes, les antagonistes et les personnages secondaires. En termes greimassiens, les chercheurs se servent donc de l'axe du pouvoir du schéma actantiel (adjuvants, héros, opposants) des romans à l'étude pour savoir si une telle division au sein des œuvres reflète des conditions « évoluées » permettant de former des groupes sociaux en coopération. Partant de l'idée que l'évolution humaine est en partie une question de compétition entre groupes sociaux, ils ont soumis un questionnaire à 519 répondants connaissant les œuvres abordées dans l'espoir d'y trouver quelque confirmation. Le questionnaire était composé de trois ensembles de catégories. D'abord, on étudiait l'identité de 435 personnages : leur âge, leur attrait, leurs motifs, les critères guidant leur sélection d'un géniteur ou d'une génitrice et leur personnalité en général. Ensuite, on demandait aux répondants de choisir une émotion, parmi une dizaine de réponses possibles (frustration, dégoût, tristesse, admiration, affection, etc.), que susciterait chacun de ces personnages. On leur demandait enfin s'ils souhaitaient que ceux-ci atteignent leurs objectifs ou qu'ils échouent dans leurs quêtes respectives. Le troisième ensemble de catégories du questionnaire exigeait que les répondants déterminent si chaque personnage était un protagoniste, un ami ou associé d'un protagoniste, un antagoniste ou un ami ou associé d'un antagoniste.

Les résultats de l'enquête ont montré qu'une forte majorité de lecteurs réagissent de la même façon par rapport aux structures agonistiques de l'ensemble des romans. Avec cette simple découverte, Carroll fait d'une pierre deux coups. D'abord, il réfute les théories constructivistes et déconstructivistes sur le sens en littérature en redonnant à l'auteur le plein contrôle de l'interprétation de son texte :

Le haut degré de convergence dans les réponses à ces questions suggère que les auteurs déterminent quels attributs les lecteurs retiennent des personnages mis en scène et comment ils réagissent émotionnellement par rapport à ces attributs²⁴.

24. *Ibid.*, p. 9 [je traduis].

Ensuite, il justifie ce rôle prépondérant de l'auteur en expliquant que de tels résultats rendent probable la fonction évolutionniste ou adaptative de la structure agonistique. Le sens du texte appartient exclusivement à l'auteur, mais à celui-ci en tant qu'humain, donc en tant que produit de l'évolution dont les gènes et la culture évoluent en étant intrinsèquement *imbriqués* les uns dans l'autre.

L'hypothèse que confirmerait l'étude de Carroll va donc comme suit : la capacité d'accéder à la structure agonistique d'un texte littéraire, tout comme la capacité à en créer de nouvelles, représente un trait hérité de notre génétique. Carroll prétend que les classiques de la littérature donnent accès aux plus profonds aspects de la nature humaine²⁵, et qu'à travers la lecture de ceux-ci, le lecteur est capable de distinguer les rapports de force entre les individus dans un monde virtuel. En réagissant de façons similaires à la mise en scène de ces rapports de force entre groupes sociaux (protagonistes, antagonistes et leurs associés respectifs), les lecteurs qui lisent massivement les classiques participent collectivement à un éthos social. Cet éthos social est donc renforcé et génère, chez des auteurs membres de cette même collectivité, d'autres structures agonistiques²⁶.

Dans une autre étude intégrée au recueil *The Literary Animal*, les chercheurs en psychologie Daniel J. Kruger et Maryanne L. Fisher et un chercheur en littérature comparée nommé Ian Jobling ont soumis 257 étudiantes en psychologie à une sorte de « marie, baise, tue » évolutionniste utilisant quatre personnages masculins de romans anglais de la période romantique. À partir de passages qui permettaient de classer les personnages selon deux modèles archétypaux, décrivant deux hommes d'entre les quatre comme d'obscurs séducteurs, et les deux autres comme des héros plus nobles, plus paternels, les participantes

25. Notons qu'il n'explique pas du tout en quoi les « classiques » (quels classiques, d'ailleurs? et pour qui sont-ils des classiques?) donnent mieux accès à la nature humaine. Cette lacune n'est pas anodine, nous le verrons.

26. Joseph Carroll, *op. cit.*, p. 56.

devaient répondre à des questions à caractère sentimental²⁷. En comparant les résultats de leur enquête, les chercheurs constatent que la plupart des répondantes préféreraient, dans une relation à long terme, être avec un héros noble, et que plus la relation hypothétique serait courte, plus elles se tourneraient vers les héros obscurs. Les chercheurs s'étonnent que 60 % des participantes préféreraient avoir des relations sexuelles avec un héros obscur et séducteur qu'avec son homologue plus noble et paternel, tandis que seulement 13 % d'entre elles voudraient l'avoir comme gendre. Ils concluent alors en stipulant que de telles données empiriques permettent d'aller au-delà des simples suppositions au sujet de la nature humaine — suppositions qui seraient monnaie courante en études littéraires, et qui expliquent sans doute pourquoi je ne partage pas exactement l'étonnement des chercheurs, les résultats me frappant plutôt par leur concordance navrante avec des lieux communs sur les rapports amoureux.

Dans leur interprétation des résultats, Kruger, Fisher et Jobling prétendent avoir trouvé une corrélation entre le style d'attachement d'une répondante et les caractéristiques que celle-ci privilégie chez un géniteur. Ils suggèrent notamment que les femmes ayant un type d'attachement craintif-évitant (« fearful attachment ») étaient les plus enclines à choisir un héros obscur comme géniteur puisqu'elles ont tendance à se percevoir et à percevoir les autres négativement. Croyant qu'une relation à long terme avec même le plus paternel et le plus noble des héros serait improbable, elles se contenteraient d'une relation sexuelle vite fait avec un tombeur.

Les chercheurs affirment en outre que cette étude montre comment les « adaptations mentales des femmes universitaires du XX^e siècle leur permettent d'interpréter avec justesse des descriptions archaïques

27. Par exemple, dans une section, les participantes devaient déterminer avec quel héros elles préféreraient partir en voyage de trois jours en voiture, avoir un rancard, avoir des relations sexuelles, marier ou voir marier leur fille hypothétique de vingt-cinq ans. (Daniel J. Kruger, Maryanne Kruger et Ian Jobling, « Proper Hero Dad and Dark Hero Cads: Mating Strategies Exemplified in British Romantic Literature », *The Literary Animal*, op. cit., p. 233.)

de personnages et d'effectuer des choix qui favoriseraient sans doute leur reproduction²⁸ ». Autrement dit, le cerveau des femmes répond essentiellement aux mêmes impératifs évolutionnistes que celui des femmes du Pléistocène en ce qui a trait à la sélection d'un géniteur. Au passage, ils se félicitent d'avoir développé une méthode qui contraste avec celles préconisées dans les études sociopsychologiques habituelles en tirant leur descriptions de véritables textes littéraires au lieu de prendre une description générique de personnages à laquelle ils n'auraient eu qu'à changer quelques mots selon qu'il s'agisse de décrire un séducteur ou un héros paternel. Or, le fait qu'ils omettent justement de commenter les extraits choisis, préférant les publier tout simplement en appendice, me paraît symptomatique d'un clivage qui ne s'est toujours pas estompé entre la science et la littérature. Il est tentant d'y lire plutôt une théorie tellement préoccupée par la nouveauté de sa méthode scientifique qu'elle oublie souvent de justifier sa pertinence pour les études littéraires — outre l'idée fort alléchante d'attirer supposément plus de financement dans les départements universitaires. C'est d'ailleurs ce que soulignent Nicholas Saul et Simon J. James :

Comme toute méthodologie théorique, le darwinisme littéraire pratiqué par les disciples de Carroll tend à privilégier certaines variétés de textes dans lesquelles les types de données qui les intéressent sont plus visibles. Ainsi, l'intrigue retient plus l'attention que le langage littéraire [...]²⁹.

Cette incapacité à comprendre que la littérature ne se limite pas au résumé d'une histoire préoccupe également Jonathan Kramnick. Dans « Against Literary Darwinism », il explore les fondements scientifiques des darwinistes littéraires et constate que leur rapport à la littérature repose sur la notion que le cerveau humain a connu sa dernière évolution à l'ère du Pléistocène. Cela voudrait dire, pour paraphraser Michelle Scalise Sugiyama (une autre actrice importante chez les darwinistes

28. Daniel J. Kruger, Maryanne Kruger et Ian Jobling, *op. cit.*, p. 239 [je traduis].

29. Nicholas Saul et Simon J. James, « Introduction: The Evolution of Literature », *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, *op. cit.*, p. 11 [je traduis].

littéraires), que l'acte de raconter des histoires serait le produit d'un cerveau adapté pour les conditions d'une société de chasseurs-cueilleurs³⁰. Nous l'avons vu avec la conclusion de l'étude de Kruger, Fisher et Jobling, de même qu'avec le rapport plus ou moins évasif aux classiques chez Carroll : le cerveau humain est en mesure d'identifier dans des récits plus modernes des schémas archaïques, réduisant par le fait même tout récit de fiction à un ensemble de situations dites « universelles ». Cette propriété universelle de toute littérature rend sceptique Kramnick qui constate que les darwinistes littéraires ne semblent pas tellement préoccupés par la nature exclusivement orale de la fiction du Pléistocène. Les travaux d'anthropologues comme Walter J. Ong et Jack Goody ont su démontrer que le passage d'une société orale à l'écriture amène d'importants changements dans son rapport aux récits et au langage³¹. Or, le noyau du problème de l'universalité des récits de fiction — toute société humaine produit de la fiction et possède une certaine « compétence » littéraire — réside dans l'idée que les chercheurs ne tiennent pas compte des variations dans les compétences littéraires des humains. Pire, ils semblent incapables de saisir qu'il existe des différences culturelles entre humains. Kramnick leur reproche d'assimiler compétences littéraires et compétences linguistiques :

En un tour de main, les paramètres innés pour raconter des histoires s'éloignent de tout ce qu'on pourrait qualifier de formel ou de grammatical et se rapprochent des obsessions thématiques habituelles de la psychologie évolutionniste³².

En examinant les textes qui intéressent les darwinistes littéraires, cette question du « réductionnisme » apparaît comme un leitmotiv autant chez les critiques qui en font la principale tare des chercheurs que chez les chercheurs eux-mêmes qui tentent tant bien que mal de calmer

30. Michelle Scalise Sugiyama, « Reverse Engineering Narrative: Evidence of Special Design », *The Literary Animal*, op. cit., p. 178.

31. Voir Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, New York, Routledge, 2002 [1982], 204 p. et Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 328 p.

32. Jonathan Kramnick, op. cit., p. 338 [je traduis].

le jeu, en montrant qu'une certaine réduction du spectre des façons d'aborder la littérature ne peut être que bénéfique pour l'institution.

Au-delà des deux cultures : les darwinistes littéraires triompheront

Dominés par un relativisme dit radical, sous l'emprise du poststructuralisme ou de la *French Theory*, les départements d'études littéraires et de sciences humaines en général seraient au bord d'un gouffre que seule la science saurait combler. Dans *Literature, Science, and a New Humanities*, véritable pamphlet de la méthodologie darwiniste, Jonathan Gottschall stipule que

la dérive et le manque d'enthousiasme affligeant actuellement les sciences humaines [...] s'expliquent par une vérité inéluctable : en contraste avec le progrès indéniable, quoique ralentissant, du savoir scientifique, les chercheurs en littérature ne produisent que rarement un savoir durable qui saurait survivre aux critiques de la génération suivante³³.

Cette crise des sciences humaines ne date pas d'hier. Dès 1989, alors que le postmodernisme bat son plein, des critiques comme Gerald Graff³⁴ évoquent le tournant pernicieux qu'ont pris les études littéraires aux États-Unis.

Si la question de l'état actuel des sciences humaines — et de la littérature au premier chef — constitue une assise du darwinisme littéraire, c'est qu'on a projeté depuis un certain temps la nécessité d'un principe qui « ferait système » et qui viendrait légitimer hors de tout doute le champ d'études. Northrop Frye parlait du besoin d'une « hypothèse centrale qui, comme la théorie de l'évolution en biologie, verrait les phénomènes étudiés comme faisant partie d'un tout³⁵ ». En

33. Jonathan Gottschall, *op. cit.*, p. xi [je traduis].

34. Gerald Graff, *Literature Against Itself Literary Ideas in Modern Society*, Chicago Ivan R. Dee, Inc. Publisher, 260 p. Notons que Graff est revenu sur ses positions à ce sujet.

35. Cité dans Gillian Beer, *op. cit.*, p. 14, [je traduis].

1998, Edward O. Wilson publiait *Consilience: The Unity of Knowledge*³⁶, dans lequel il prônait justement cette unification ou cette coordination des sciences — y compris, bien sûr, les études littéraires — sous l'égide de la psychologie évolutionniste. Voilà, finalement, les fondements des *new humanities* revendiquées par Jonathan Gottschall, Joseph Carroll et autres chercheurs « atteints du virus ».

Cette idée d'une cohérence, d'une unité quasi théologique, pour reprendre une expression de Gillian Beer au sujet du commentaire de Frye, prend plus souvent qu'autrement une forme téléologique avec les darwinistes. En effet, ce désir de légitimer leur approche devient souvent une finalité. Nous l'avons vu avec les deux études exemplaires dans la partie précédente, c'est un reproche récurrent :

Bien que les travaux de Darwin semblent aujourd'hui plus durables et empiriques que ceux de Freud ou de Marx, l'utilisation qu'en fait Carroll — certes ingénieuse et érudite — tend [...] à réduire le produit cognitif d'un texte à une allégorie de la théorie employée pour l'interpréter³⁷.

Dans sa critique de l'étude de Kruger, Fisher et Jobling, Travis Landry se montre tout aussi sceptique :

S'il peut être intéressant de réfléchir à la possibilité qu'une certaine préférence sexuelle pour un George Staunton illustre la capacité des répondantes « à interpréter des descriptions archaïques de personnages », la portée d'une telle réflexion reste incertaine³⁸.

Même un critique aussi enthousiaste ou proche du mouvement que Steven Pinker peine à cacher sa déception devant cette même étude quantitative sur le canon littéraire de l'époque victorienne, par exemple,

36. Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York, Alfred A. Knopf, 1998, 352 p.

37. Nicholas Saul et Simon J. James, *op. cit.*, p. 11 [je traduis].

38. Travis Landry, « The Taming of *The Literary Animal* », *Evolutionary Psychology*, vol. 4, 2006, p. 55 [je traduis].

qui se traduit essentiellement par une simple réitération de lieux communs, de ce qu'on associe d'emblée à la « folk psychology³⁹ ».

Quant à lui, le critique Jon Adams s'interroge de façon très pertinente sur le rapport de ces chercheurs au canon littéraire. Si les darwinistes ont tendance à privilégier des œuvres classiques — avec Shakespeare et Jane Austen comme coqueluches — sous prétexte que celles-ci rendent plus immédiatement visibles les données qu'ils examinent, on pourrait objecter qu'au contraire, ce qui distingue les œuvres du canon littéraire de l'ensemble des fictions produites par l'humain tient précisément à leur façon de déroger des critères attendus de la psychologie évolutionniste — c'est-à-dire du lieu commun de la compétition entre mâles, de la sélection de géniteurs, des rites de passage à l'âge adulte, etc.⁴⁰ Pour Jon Adams, en n'étudiant qu'un corpus assez restreint de la littérature canonique d'avant le XX^e siècle sous prétexte de se référer à un « organisme modèle » et en érigeant un argumentaire plus ou moins précis sur la sensibilité esthétique inhérente à l'étude de la littérature⁴¹, Joseph Carroll et Jonathan Gottschall effectuent ni plus ni moins un jugement de valeur frôlant la malhonnêteté intellectuelle et risquant de nuire à l'entreprise darwiniste.

Par ailleurs, la critique virulente du postmodernisme accompagnant presque inmanquablement tout ouvrage darwiniste littéraire ressemble chez les plus ardents défenseurs du mouvement à de l'acharnement. Le discours quelque peu alarmiste de Gottschall sur l'état de santé des départements d'études littéraires paraît plutôt optimiste à côté des envolées homophobes de Carroll :

Évidemment, les poststructuralistes ne sont pas tous homosexuels, mais bon nombre d'entre eux le sont, surtout parmi les théoriciens les plus importants, et l'on peut

39. Voir notamment la recension de *The Literary Animal* de Steven Pinker : « Toward a Consilient Study of Literature », *Philosophy and Literature*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 161-177.

40. Jon Adams, *op. cit.*, p. 169.

41. *Ibid.*, p. 161.

spéculer que leur théorie se prête à quelques fonctions élémentaires à l'intérieur de l'économie psychologique de la vie homosexuelle⁴².

Ce que représente exactement « l'économie psychologique de la vie homosexuelle » m'échappe, mais il me semble raisonnable d'affirmer que Carroll dépasse ici largement son champ de compétences. Il faut lire aussi, dans *Evolution and Literary Theory*⁴³, la corrélation plus que douteuse que Carroll cherche à établir entre les écrits de Foucault et ses habitudes sexuelles pour apprécier l'intensité du mépris qui semble habiter le darwiniste à l'égard de la *French Theory*. C'est sans doute à ce stade-ci que la souche du virus darwiniste la plus agressive cesse d'être contagieuse.

Au-delà des lieux communs

Si j'ai choisi de restreindre mon survol des travaux des darwinistes littéraires à ceux d'une frange plus ambitieuse (Joseph Carroll et Jonathan Gottschall), c'était précisément pour exposer les limites du concept. Au sein même de leur anthologie-phare, les quelques dix-neuf intervenants diffèrent dans leurs visions du projet darwiniste en littérature. Par exemple, Brian Boyd — un autre acteur majeur — termine son article en admettant que la science peut déterminer ce qui fait que l'art occupe une place si importante dans nos vies, mais elle ne saurait avoir l'impact émotionnel de l'art ni trouver une formule pour l'expliquer⁴⁴. La recension plutôt sévère de Travis Landry dans les pages du journal en ligne *Evolutionary Psychology* — s'adressant en principe à un lectorat déjà atteint du virus — fait état d'une tendance à l'arrogance ou à l'agressivité dans le discours de certains darwinistes littéraires ayant pour effet de nuire à la cause⁴⁵. Les énormités lancées par Carroll

42. Cité dans *ibid.*, p. 166 [je traduis].

43. Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia, University of Missouri Press, 1994, 536 p.

44. Brian Boyd, « Evolutionary Theories of Art », *The Literary Animal*, *op. cit.*, p. 172. Dans le présent collectif, Jean-Simon Desrochers offre une lecture des plus intéressante d'un ouvrage majeur de Boyd.

45. Travis Landry, *op. cit.*, p. 56.

au sujet de l'homosexualité de certains poststructuralistes nourrissent certainement cette perception.

Je considère qu'une compréhension nuancée des enjeux que soulève le mouvement ne peut être atteinte sans aller au-delà des formules candides et totalisantes qui ont permis aux darwinistes littéraires d'attirer l'attention des médias de façon aussi inusitée. En effet, si les éditeurs de *The Literary Animal* ont éprouvé beaucoup de difficulté à trouver une maison d'édition universitaire qui accepterait de les publier, leur message s'est vite fait entendre auprès des grands médias : des dossiers dans *The Nation* et *The Guardian* jusqu'à l'article suivi d'un débat dans le *New York Times*, en passant par une apparition au *Colbert Report*. Il faut croire qu'une théorie qui expliquerait les mystères du cerveau humain, qui saurait enfin définir la nature humaine et débarrasser les universités de ses obscurs « -ismes » et « post- » a tout pour plaire au grand public⁴⁶. Le fait que la présence des darwinistes littéraires semble déjà moins déranger l'institution, que Gottschall et Carroll aient visiblement trouvé refuge dans une collection taillée sur mesure pour leurs intérêts de recherche, donne un bon indice de l'état de la propagation du virus⁴⁷. Néanmoins, je suis plutôt d'accord avec Steven Pinker lorsqu'il affirme que les darwinistes littéraires ont intérêt à être plus convaincants pour obtenir la reconnaissance qu'ils désirent. Entre autres, ils auraient avantage à élargir leur champ d'études :

Les pulsions évolutionnistes risquent d'être mieux mises en évidence, donc plus utiles pour l'analyse littéraire, dans des histoires mettant en scène des cultures dont les valeurs tendent à les *contredire*, plutôt que dans une culture

46. « Dotez-vous de quelques concepts de base — la sélection naturelle, le choix de partenaires sexuels — et, vous aussi, vous pourrez expliquer les mystères de la vie humaine. [...] La psychologie évolutionniste est le Malcolm Gladwell de la science : limpide et bavarde, elle est si persuasive et charmante que personne n'ose cracher dans la soupe. » (William Deresiewicz, « Adaptation: On Literary Darwinism », *The Nation*, <http://www.thenation.com/article/adaptation-literary-darwinism#> (12 juillet 2012) [je traduis])

47. L'éditeur Palgrave Macmillan lançait en 2008 sa collection « Cognitive Studies in Literature and Performance » avec *Literature, Science, and a New Humanities* de Gottschall. Quatre ans plus tard, Carroll y publiait *Graphing Jane Austen*.

dont les valeurs rendent leurs découvertes redondantes ou caricaturales⁴⁸.

48. Steven Pinker, « Toward a Consilient Study of Literature », *op. cit.*, p. 167 [je traduis].

Daniel Grenier
Université du Québec à Montréal

À qui la faute? Une lecture de la pratique analytique évolutionniste

En 2011, Joseph Carroll consacre un article à *Wuthering Heights*¹. Il s'ouvre sur l'idée maîtresse que même si le roman d'Emily Brontë, selon les chercheurs, résiste à toute interprétation réductrice, il est possible d'en « pénétrer le mystère » une fois pour toutes : « Il n'est pas obligatoire de laisser le roman de Brontë dans la catégorie des mystères impénétrables². » Symptomatique du travail de Carroll et de ses collègues, cette prétention absolutiste, quasi téléologique, qui cherche à déterminer la vérité d'une œuvre afin d'en dégager une interprétation définitive, se reflète un peu partout dans les analyses littéraires d'influence darwiniste. Bien qu'elle ne soit pas aussi prégnante

1. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, London, Puffin, 2009, 484 p.

2. Joseph Carroll, « The Cuckoo's History; Human Nature in *Wuthering Heights* », *Reading Human Nature*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 110 [je traduis].

chez tous et toutes, cette ambition est facilement discernable dans les écrits de Brian Boyd et ceux de Jonathan Gottschall, par exemple. Chez Carroll (prétendant au titre de « darwiniste littéraire en chef », dans la mesure où il s'occupe pour l'instant de faire l'histoire du mouvement et d'en évaluer la portée à l'intérieur du monde universitaire), elle se décline surtout à la manière d'une argumentation double qui viendrait synthétiser à la fois les erreurs interprétatives du passé sur un texte donné (les égarement poststructuralistes par exemple) et le rapport de celui-ci à la nature humaine telle que conçue à travers la théorie de l'évolution par les voies de la sélection naturelle de Charles Darwin.

Carroll travaille dans l'optique de trouver ce qui est fondamentalement « humain » afin d'en soutirer une « vérité ultime », qui irait bien au-delà des contingences sociohistoriques investies par le texte et auxquelles celui-ci est soumis. Sa lecture évolutionniste prend en considération ces contingences, mais elle les dépasse. Comme il l'explique dans l'introduction de son article sur *The Picture of Dorian Gray*³, auquel je m'intéresserai en particulier ici :

Une critique darwiniste de *Dorian Gray* reconnaîtrait la façon dont toutes ses figurations symboliques — sexuelles, religieuses et philosophiques — sont culturellement et historiquement conditionnées, mais elle identifierait également la façon par laquelle ces figurations culturellement conditionnées organisent les dispositions élémentaires, ancrées biologiquement, de la nature humaine⁴.

Ainsi, une critique darwiniste se chargera-t-elle de révéler ce qui se cache à l'intérieur d'un roman comme *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Sous des comportements ou des figurations symboliques socio-culturellement teintés se trouvent en fait des dispositions

3. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Twin Cities, University of Minnesota Press, 2007, 310 p.

4. Joseph Carroll, « Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray* », *Reading Human Nature*, p. 93. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention JC. Toutes les traductions tirées de cet article sont les miennes.

biologiques influencées par l'évolution de l'humanité qui permettent d'expliquer non seulement ces mêmes comportements, mais également la façon dont un écrivain comme Oscar Wilde les mettra en scène, entre autres en distillant les conflits de sa personnalité à travers la psychologie de ses divers protagonistes.

Dans les pages qui suivent, j'analyserai l'article de Joseph Carroll afin d'en exposer les failles et les présupposés idéologiques les plus flagrants. Mon argumentation accompagnera la sienne au fur et à mesure et tentera de répondre à ce qu'il avance et aux conclusions qu'il tire. Il est difficile de ne pas réagir fortement (*instinctivement*, dirait-il) aux propositions « darwinistes » de Joseph Carroll, non seulement dans son appel à réduire l'ensemble des complexités d'une œuvre à ce qu'elle peut nous apprendre sur l'humanité en tant qu'espèce dotée de réflexes adaptatifs, mais aussi à subsumer les différents départements de l'université afin de réunir sciences et humanités sous un même projet commun et omnipotent⁵.

Ces buts avoués sont peut-être nobles au demeurant, opposés qu'ils sont aux dérives obtuses d'une certaine critique issue du postmodernisme, et exacerbés par une réelle frustration face aux divisions arbitraires des facultés et du manque de communication entre les départements, mais ils sont clamés dans un langage si emphatique et si venimeux qu'on a peine à les prendre au sérieux. Et comme on peut le constater dans un article comme « Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray* », entre la théorie de l'évolution et la pratique de l'analyse littéraire, il y a un fossé au-dessus duquel le pont reste encore à construire.

5. « Ses plus ambitieux adhérents n'entendent pas se contenter de n'être qu'une autre "école" ou "approche." Ils visent un changement fondamental du paradigme à l'intérieur duquel les études littéraires sont menées présentement. Ils veulent établir un nouvel alignement entre les disciplines et ultimement subsumer toute autre approche possible des études littéraires. Ils se rallient à l'appel à la "consilience" de toutes les branches du savoir, lancé par Edward O. Wilson. » (Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm of Literary Study », *Style*, vol. 42, n° 2-3, été 2008, p. 5 [je traduis]) Au sujet des ambitions globalisantes des darwinistes littéraires et des moyens mis en œuvre pour y arriver, voir l'article de William S. Messier.

Homo-érotisme et esthétisme

Dès les premières lignes de son article, Carroll concède que *Dorian Gray* est une œuvre complexe résistant à une analyse darwiniste. L'homo-érotisme présent partout, dans le style jusque dans les personnages (Carroll parlera même de l'« orientation sexuelle » du roman), ainsi que les deux visions du monde compétitives qui s'affrontent dans le récit, soit l'esthétisme dérivé de la pensée de Walter Pater et le christianisme classique, empêchent le critique d'appliquer des concepts évolutionnistes de base sur les motivations des personnages, du moins en surface. En effet, « aucune de ces visions ne correspond très clairement à la structure conceptuelle quasi darwinienne implicite dans la majorité des fictions réalistes et naturalistes » (JC, p. 91). Prenant comme point de référence une fiction naturaliste qui serait plus encline à intégrer les concepts de la théorie de l'évolution — tels les besoins reproductifs, les instincts naturels et génétiques, etc. — Carroll cherchera donc à prouver que, malgré ces obstacles, une analyse darwiniste du roman d'Oscar Wilde est tout de même possible, voire souhaitable, puisqu'elle sera la seule en mesure d'explicitier enfin correctement l'ambiguïté profonde de l'œuvre et de l'auteur par rapport à ses personnages. Autrement dit, pour Carroll, si une œuvre ne met pas en scène des personnages démontrant des comportements reproduisant des traits psychologiques fondamentaux de la nature humaine (ce qu'il prétend retrouver dans la plupart des romans d'allégeance naturaliste et réaliste), c'est tout simplement parce que cette œuvre met en scène des personnages *luttant* contre ces mêmes traits (j'hésite à écrire « pulsions », sachant à quel point les darwinistes littéraires s'opposent au vocabulaire psychanalytique), qui existent en eux comme en nous tous, comme s'ils étaient nos égaux, des personnes de chair et d'os.

À première vue, le livre de Wilde, publié à un moment charnière de l'histoire de la littérature anglaise, est donc un affront à la théorie de l'évolution, mais son message sous-jacent de culpabilité où s'expriment implicitement des sentiments immoraux viennent en fait confirmer les idées de Darwin. Au-delà des recherches récentes qui ont été entreprises au sujet des représentations de l'homosexualité présentes

dans le texte, que Carroll désavoue pour leur côté « liberationist » s'attardant exclusivement à l'aspect positif de l'homosexualité, il entend produire une étude des effets de l'homosexualité de Wilde lui-même sur la structure significative de son roman. Précisant qu'il laissera de côté la polémique à savoir si l'homosexualité est une fonction adaptée de l'évolution de l'espèce humaine ou non, Carroll décline ainsi, dans une logique syllogistique étonnante, la trajectoire de son raisonnement :

En soupesant les effets de l'homosexualité de Wilde sur la signification du roman [...] j'insisterai plutôt sur une comparaison du caractère psychologique des relations homosexuelles et hétérosexuelles. En analysant le conflit entre l'homo-érotisme et l'éthos chrétien, tel que conçu par Wilde, je me réfère à une conception darwinienne des différences sexuelles évoluées typiques à l'espèce, et j'établis un lien entre homo-érotisme et psychologie sexuelle masculine et entre éthos chrétien et caractère maternel féminin. J'avance que Wilde associe esthétisme avec homo-érotisme et qu'il oppose les deux à l'idée de liens affectifs durables et d'amour altruiste. En tant qu'esthète uniquement dévoué aux plaisirs sensuels, le protagoniste de Wilde répudie l'idée de liens affectifs, et c'est cette répudiation qui produit le sentiment de culpabilité et d'horreur dans lequel le roman culmine. (JC, p. 91-92)

L'outil d'analyse principal dont le critique se servira, afin de vérifier cette hypothèse selon laquelle Dorian Gray est en réalité obsédé par la culpabilité causée chez lui par l'association psychologique entre esthétisme et homo-érotisme, est un ouvrage de l'anthropologue américain Donald Symons publié en 1979, intitulé *The Evolution of Human Sexuality*⁶. Dans cette étude séminale, Symons consacre un chapitre aux comportements et habitudes chez les homosexuels et les compare à une « norme » hétérosexuelle qu'il définit par la loi des moyennes (« averages »). Carroll utilise les données recueillies par Symons afin de démontrer que les homosexuels en général, parce qu'ils ont un comportement sexuel typiquement mâle non soumis à (ou si

6. Donald Symons, *The Evolution of Human Sexuality*, New York, Oxford University Press, 1979, 358 p.

on veut, réglementé par) une contrepartie femelle, ont une tendance beaucoup plus marquée à la promiscuité :

Les mâles peuvent tirer profit, au plan reproductif, de la promiscuité et des rencontres sexuelles fortuites, et la psychologie sexuelle masculine est plus sujette au sexe sans attache. Les femelles tirent surtout profit du choix d'un mâle possédant des ressources matérielles suffisantes et prêt à investir celles-ci dans le support soutenu de la femme et de son enfant. Les hommes ont une tendance à la promiscuité; les femmes recherchent des relations à long terme. En moyenne, les hommes sont adaptés à privilégier la jeunesse et la beauté chez une partenaire, et en moyenne, les femmes sont adaptées à privilégier le statut et les ressources chez un partenaire. [...] Dans les communautés homosexuelles, explique Symons, le désir masculin pour la promiscuité n'est pas contraint d'atteindre un compromis avec la disposition féminine envers les liens à long terme. Il en résulte que les communautés homosexuelles mâles produisent une culture de la promiscuité. (JC, p. 99)

Étroitement liée à ces explications d'ordre scientifique, on retrouve l'idée (fondamentale pour toute analyse de type darwiniste qui répudie les quarante dernières années de stérile « textualisme ») selon laquelle le texte reflète la vie de l'auteur. En effet, *The Picture of Dorian Gray* ne saurait être compris en tant qu'œuvre complexe et ambiguë en dehors de l'influence que l'homosexualité de Wilde projette sur le texte. Sa propre ambivalence par rapport à son orientation sexuelle se reflète dans les personnages, à travers la psychologie desquels il distille et diffracte sa pensée personnelle :

Afin d'avoir accès à une compréhension réelle de la structure symbolique profonde du roman, il faut combiner la reconnaissance de la profonde subjectivité humaine avec la reconnaissance des sentiments conflictuels de Wilde à propos de sa propre homosexualité. (JC, p. 93)

Wilde ne disait-il pas lui-même que Basil, Dorian et Lord Henry étaient les trois parties irréconciliables de sa personnalité? Basil était ce qu'il croyait être, Dorian ce qu'il aurait aimé être, et Lord Henry ce que les gens croyaient qu'il était. Afin de corroborer ces paroles de l'auteur

et d'y appuyer son analyse des personnages, Carroll a recours à une source non teintée par les dérives postmodernes :

Écrivant à une période précédant l'exclusion poststructuraliste de la « profonde subjectivité humaine », Barbara Charlesworth offre une formulation succincte à cette vision du roman. « Wilde, encore plus consciemment que la plupart des écrivains, se divisait en plusieurs personnages et voyait en chacun d'eux une partie de lui-même, actuelle ou potentielle [...] ». (JC, p. 94)

L'ouvrage de Charlesworth cité ici date de 1965, un âge d'or pour Joseph Carroll, cette époque lointaine qui précède l'arrivée dans les universités de la *French Theory* et autres écoles de pensées formalistes qui ont chassé l'homme, l'humain et sa « profonde subjectivité », hors de ses livres afin de se concentrer sur l'objet vide et sans vie qu'est le texte. Le darwinisme littéraire, lui, se concentre sur l'essence d'une œuvre, c'est-à-dire sa signification profonde en lien avec l'humain qui la compose et l'humain qui la reçoit :

Les conditions régissant une critique évolutionniste ne sont pas des abstractions métaphysiques, des concepts sociaux ou psychologiques, ou des principes formalistes. Les conditions sont les besoins urgents et les puissances motrices de la vie — la survie, la reproduction, la filiation, l'affiliation sociale, la dominance, l'agression et les besoins de l'imagination⁷.

Ces précisions sont intéressantes car elles permettent de bien comprendre où se situe un des maillons faibles de la critique évolutionniste. C'est entre autres en spécifiant qu'il ne s'encombre pas de « principes formalistes » que Carroll peut parler de l'aspect « luxuriant et sensuel » de l'incipit sans jamais justifier ce jugement autrement que par l'abondance de fleurs mentionnées. Il est plus qu'évident que Carroll, en désignant quelque chose d'aussi précis que la luxuriance et la sensualité d'un style, prend pour acquis tout un pan de la critique formaliste et textualiste qui s'est penchée sur *The Picture of Dorian*

7. Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm for Literary Study », *op. cit.*, p. 30.

Gray avant lui et qui en a décortiqué chaque mot, chaque phrase, chaque paragraphe : « *Dorian Gray* possède une intrigue hétérosexuelle [...] mais la liaison prétendument hétérosexuelle avec Sybil relève d'un caractère purement esthétique, et l'atmosphère de l'histoire est saturée de sentiment et de style homo-érotique. » (JC, p. 94)

À aucun moment dans l'article nous explique-t-on ce que peuvent bien vouloir signifier une ambiance et un style homo-érotique en termes évolutionnistes ou darwinistes. En effet, quels sont les outils grammaticaux, syntaxiques, symboliques et autres qui permettent de lier les conceptions de Darwin à un style ou une forme précise d'expression textuelle? Carroll reste silencieux sur cette question, car son projet analytique ne s'empêtre pas de ce genre de détails. Le langage littéraire n'est pas un champ sémantique inépuisable de sens et de contradictions internes, mais plutôt un espace fictif reproduisant le réel à l'intérieur duquel des projections variables de la psychologie humaine entrent en conflit et illuminent des traits primordiaux de l'espèce. L'importance capitale du roman pour lui (sa structure significative profonde) se joue exclusivement sur le plan des affects entre Wilde et ses différents personnages, dans leur incapacité à distinguer correctement entre une morale dictée par leur génétique et une morale influencée par leurs égarements comportementaux :

L'idée voulant que les personnages représentent des aspects de l'identité conflictuelle de Wilde contraste vigoureusement avec l'idée poststructuraliste prétendant que les personnages représentent diverses apories, failles et paradoxes inhérents à la « textualité ». (JC, p. 95)

Ainsi, ce que Wilde cherche à montrer dans son livre est la perte des repères moraux causée par une recherche du plaisir sensuel à tout prix, au détriment des liens affectifs à long terme qui sont à la base de toute relation humaine visant la reproduction de l'espèce :

Darwin nous dit que les humains possèdent un sens moral évolué qui se concrétise dans les liens humains empathiques s'étendant à travers le temps et générant un sens personnel des responsabilités. Lorsque ce sentiment de connexion

humaine est violé, explique-t-il, nous ressentons de la culpabilité et du remord. (*JC*, p. 107)

Dorian Gray est donc un homme qui a perdu son sens des responsabilités en lien avec toute forme d'affection à long terme, et ceci en raison de sa passion pour l'esthétisme et, par extension, pour l'homo-érotisme qui en est une des conséquences dérivées. N'est-il pas flagrant que la culpabilité ressentie par Dorian en voyant son portrait se transformer devant ses yeux, en voyant son portrait vieillir et prendre les traits d'un homme vil et méchant, provient du fait qu'il prend conscience de la perversité de son train de vie? Sa « carrière » infernale et la fonction immonde qu'il occupe en société l'écartent de son rôle moral d'humain décent capable d'affection et d'empathie.

Loin de moi l'idée de nier cette interprétation de l'esprit torturé de Dorian, bien démontrée au cours des chapitres du roman, et qui culmine par son suicide après avoir transpercé la toile d'un coup de couteau (le même avec lequel il a assassiné Basil, son ami et auteur du portrait maudit). Pourtant, même si Dorian se sent effectivement coupable (il se voit coupable, littéralement), je ne serais pas prêt à affirmer que c'est exclusivement en raison de son lien avec une doctrine décadente qui prônerait le plaisir avant les responsabilités et donc l'homosexualité et la promiscuité entre mâles. Bien sûr, Dorian arrive difficilement à accepter d'emblée cette vie de perdition qu'il a choisie, et le tableau qui le représente lui rappelle constamment qu'il est un être abject et méchant, mais là où Carroll ne voit que de l'homo-érotisme, je vois également de l'égoïsme, du narcissisme, de l'hypocrisie, du mensonge, de la trahison, de l'angoisse existentielle par rapport à la vieillesse et à la mort, et au final, je vois aussi un meurtre commis de sang-froid. Après tout, c'est à partir du moment où il commet ce geste irréparable que Dorian n'arrive plus à mener une vie normale. Son comportement en société, durant les quelques années que couvrent le récit, est certes jugé sévèrement par ses contemporains, qui l'accusent de divers crimes immoraux, mais il supporte bien ces accusations. Peut-être a-t-il eu des relations homosexuelles, mais on lui reproche bien d'autres épisodes de sa vie et lui-même ne ressent aucune culpabilité à ce sujet.

Andrew Elfenbein résume bien ce qui frappe l'imagination du lecteur contemporain à la lecture du roman de Wilde : « De nos jours, ce qui frappe le plus n'est peut-être pas tant son homosexualité codée que sa réflexion de la peur de vieillir, encore plus obsédante pour nous que pour les Victoriens⁸. » Cela, bien sûr, et l'extrême violence qui se cache à l'intérieur de Dorian (enfouie sous sa beauté qui semble représenter la pureté pour tous ceux qui le contemplent et l'admirent), une violence toujours prête à surgir.

Durant la scène cruciale du roman où Dorian prend le couteau et tranche la gorge de Basil, on n'assiste non pas tant à une querelle d'amants qu'à la révélation du vrai visage du héros, son hypocrisie dévoilée au grand jour, avec la toile. Au moment où il décide de se débarrasser de Basil, ce dernier vient de *confirmer* ce que Dorian était jusqu'alors le seul à voir dans son portrait : le mal incarné. Pour Dorian, cette confirmation d'un regard extérieur est insupportable car elle vient le mettre face à son égoïsme surpuissant. Il se transforme en meurtrier parce qu'un autre a osé le critiquer. C'est pourtant lui qui a insisté pour que Basil regarde la toile modifiée, pour qu'il puisse voir son âme en perdition telle qu'elle se dessine en pigments rouges et noirs. Mais maintenant que son ami l'approuve dans son constat, il cherche à nuancer son propre jugement et à défendre son humanité : « "Chacun de nous porte l'enfer et le paradis en lui," cria Dorian, dans un grand geste désespéré⁹. »

Ainsi, quand Carroll affirme que *The Picture of Dorian Gray* est d'abord et avant tout le récit d'un homme tourmenté qui poignarde en plein cœur sa « détestable image de soi » (« a loathsome self-image » [JC, p. 108]), l'hypothèse est bien sûr défendable. Il me semble néanmoins réducteur de voir uniquement dans ce geste fatal le désespoir de celui qui tente en vain de résoudre des conflits internes occasionnés par son rapport à une sexualité hors-norme.

8. Andrew Elfenbein, « Introduction », Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. xviii [je traduis].

9. Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 155 [je traduis].

C'est la faute à Pater

Une des thèses principales défendues par Joseph Carroll dans son article est celle de l'influence pernicieuse qu'aurait eue la philosophie de Walter Pater sur Dorian Gray, le menant à une perte des repères moraux qui caractérisent l'espèce humaine. Dorian se débat entre la superficialité de la pensée de Pater et un ethos chrétien rédempteur et le roman exposerait ainsi, dans sa structure significative profonde, l'ambiguïté d'Oscar Wilde face à la doctrine de l'esthétisme et sa propre homosexualité.

Dorian n'est pas tout à fait Wilde, mais il fait partie de lui, et les qualités exemplifiées durant la carrière de Dorian proviennent de deux sources dans l'expérience personnelle de Wilde, la première intellectuelle, la seconde intime, sexuelle. La principale source intellectuelle est la philosophie de l'esthétisme défendue par Walter Pater. La source intime, sexuelle, est la sensibilité homo-érotique qui valorise la jeunesse, la beauté et les plaisirs sexuels éphémères. Pater était lui-même homosexuel, quoique possiblement chaste, et dans l'esprit de Wilde esthétisme et homo-érotisme convergent en un complexe distinct de sentiment et de valeur. La vie de Dorian devient donc une sorte de cas expérimental de la validité de la philosophie esthétisante de Pater au cours duquel l'expérience vient nier la philosophie. (JC, p. 96)

Exposée principalement dans le roman par le biais du personnage de Lord Henry Wotton et de ses épigrammes lancés à Dorian (parfois empruntés directement aux écrits de Pater), qui ont une influence monumentale sur lui, la philosophie de Walter Pater n'est rien d'autre pour Carroll qu'une forme aiguë de solipsisme niant la nature humaine et sa moralité intrinsèque. Utilisant comme source principale de sa dénonciation un extrait de la fameuse conclusion des *Studies in the History of the Renaissance*¹⁰, parues en 1873, il explique que Pater aborde les humains comme des être isolés et égoïstes pour qui la réalité

10. Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 2010, 224 p.

consiste en une série d'impressions sensorielles passagères, ce qui d'après lui est non seulement faux, mais dangereux, comme on peut le constater dans le « experimental test-case » qu'est *The Picture of Dorian Gray*. La philosophie de Pater peut mener l'individu au désastre, puisqu'elle suggère que rien n'a d'importance au-delà de lui-même et de son ego, et la dérive de Dorian en est un exemple parfait et horrifiant.

Il oppose bien sûr cette vision à la conception de Darwin, qui a compris que l'homme n'est pas un être solitaire mais plutôt un animal hautement social pour lequel l'interaction ainsi que la création de liens durables avec ses semblables sont des traits fondamentaux. La philosophie narcissique de Pater nie ces traits et, par le fait même, ne comprend pas la moralité humaine :

En insistant sur le moment unique de la sensation et sur l'ego isolé mais amorphe, Pater élimine les deux éléments centraux de la vie morale — les liens que nous tissons avec d'autres vies et la continuité de l'identité à travers le temps. (JC, p. 97-98)

Se servant de Pater pour critiquer le roman, Carroll oublie que Dorian n'est pas le seul personnage du roman à vivre selon les principes de l'esthétisme et de l'hédonisme. En effet, le jeune homme est surtout le disciple de Lord Henry Wotton et ce dernier ne semble pas du tout ressentir la culpabilité qui ronge Dorian et qui le fait s'enfoncer de plus en plus dans une psychose meurtrière. Bien sûr, Lord Henry est un personnage bidimensionnel, peu fouillé, qui ne sert que de porte-voix à une doctrine fallacieuse, mais n'y a-t-il pas dans son absence totale de « guilt and remorse », dans sa capacité à vivre selon ses principes tout en ne devenant pas un meurtrier, un signe de la complexité fondamentale du récit? En condamnant Pater et sa mauvaise conception de l'homme, Carroll nie la possibilité qu'il y ait autant d'individus que de compréhensions différentes des mêmes préceptes philosophiques, aussi pernicieux et répréhensibles soient-ils d'un point de vue « moral » et « humain ». Dans *The Picture of Dorian Gray*, le simple fait que deux individus réagissent différemment à une même doctrine suffit à complexifier le rapport que le roman entretient avec cette dernière.

Ensuite, qu'en est-il vraiment de cette « doctrine », au juste? Carroll reproche à Pater (et à Lord Henry, son équivalent machiavélique dans le texte) de pousser Dorian vers une fausse idée du développement de soi, indépendante des autres et donc purement égocentrique :

Suivant les idées de Pater, Lord Henry affirme à Dorian que « le but de la vie est le développement de soi. Réaliser parfaitement sa nature — c'est ce pour quoi chacun de nous est ici ». Ce que Pater et Lord Henry n'arrivent pas à comprendre, c'est que le « soi » ne peut être cultivé ou « développé » en l'isolant des relations avec les autres. (*JC*, p. 98)

Affirmer une chose pareille équivaut évidemment à commettre une grave erreur d'analyse en fusionnant le discours d'un être de papier et sa « source » dans la réalité, mais cela équivaut aussi à réduire une pensée philosophique complexe à son aspect doctrinaire et prescriptif. En prétendant que les préceptes hédonistes de Lord Henry sont l'exacte reproduction des observations personnelles de Walter Pater sur l'art et la vie, Carroll refuse de considérer le traitement ironique que Wilde fait subir à la philosophie paterienne, et il insiste en plus sur le fait que celle-ci *est* effectivement une sorte de manifeste qui dicte une manière de vivre à ses semblables.

Wilde acceptait partiellement la vision de Pater; Dorian Gray représente les dispositions de Wilde à vivre dans une jouissance absorbée et égoïste de pures sensations esthétiques. Mais dans la personnalité de Wilde, ces dispositions entrent en conflit actif et même violent avec le sens des liens sociaux et la continuité de l'identité individuelle. (*JC*, p. 98)

L'antagoniste principal de Dorian, dans l'univers fictionnel du livre, est donc la philosophie de Pater, qui transige par la bouche d'un Lord Henry agissant comme simple porte-voix, sans filtre.

Alors qu'il accorde pourtant une si grande importance à la vie de l'auteur, Carroll n'a manifestement pas cru bon de nous informer que Walter Pater lui-même avait à l'époque jugé durement le roman de

Wilde, ce qui avait mis fin à leur amitié¹¹. Dans une critique parue dans *The Bookman* en novembre 1891, Pater en arrivait à la conclusion que l'œuvre de Wilde, bien qu'amusante et brillante sur plusieurs plans, échouait à capter l'essence de l'épicurisme en refusant d'en considérer autre chose que le côté narcissique, dans une simplification navrante de ses enjeux de perfectibilité :

Toujours brillant, ce livre, toutefois, semble mettre de l'avant tout sauf une simple philosophie de la vie pour la classe moyenne — une sorte de théorie épicurienne chic plutôt — et pourtant, jusqu'à un certain point, il échoue en cela; et l'on peut comprendre pourquoi. Un véritable épicurisme vise un développement complet mais harmonieux de l'ensemble de l'organisme de l'homme. Donc, perdre le sens moral, par exemple, le sens du péché et de la droiture, comme le héros de M. Wilde [...] équivaut à perdre, ou à amoindrir, l'organisation, à devenir moins complexe, à passer d'un niveau élevé à un niveau moindre de développement¹².

Évidemment, cet argument de Pater concernant l'importance de conserver un sens moral élevé afin d'arriver à un « développement harmonieux de l'organisme » n'apparaît pas dans la présentation sommaire que Joseph Carroll réserve au penseur. Occupé à délier les secrets enfouis sous l'homosexualité de tout un chacun et à extirper une vérité darwiniste primordiale (« human nature ») dissimulée sous le langage à haute teneur chrétienne (« soul »; « sin ») de Wilde, le critique évolutionniste lit le texte avec pour mission de le purger de ses mauvaises influences. Par conséquent, les deux formes de discours s'opposant à Pater dans le roman deviennent-elles une seule et même chose :

Wilde n'évoque pas la théorie psychologique de Darwin. Il parle plutôt de « l'âme » et d'un « sens de la dégradation », mais le contenu moral et psychologique de l'imagerie

11. Voir Kate Hext, « Pater's Influence », *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/pater/hext2.html> (17 juillet 2012).

12. Walter Pater, « A Novel By Mr. Oscar Wilde », *The Bookman*, vol. 1, n° 2, novembre 1891, p. 59-60 [je traduis].

chrétienne de Wilde est interchangeable avec l'analyse naturaliste de Darwin. Wilde est intoxiqué par l'esthétisme de Pater, mais ses propres intuitions lui disent que la conception de la nature humaine de Pater est profondément fausse. (*JC*, p. 107)

En fait, en refusant de s'occuper de la réaction critique de Pater, somme toute anecdotique, mais hautement révélatrice dans le contexte qui nous occupe ici, Carroll passe sous silence un aspect important de la réception de l'œuvre et simplifie à outrance le rapport entre Wilde et son mentor dans la réalité ainsi que la façon dont il l'a traité dans la fiction, qui sont deux univers bien distincts (comme Wilde lui-même n'avait de cesse de l'affirmer). De la même façon que Dorian n'est pas Oscar Wilde et ne le sera jamais, Lord Henry n'a rien à voir avec Walter Pater : il en est une caricature grotesque, satanique, et fascinante.

À lire la dénonciation virulente de Carroll, on constate que Pater représente pour lui un précurseur de ce qu'il cherche à éliminer des études littéraires, soit l'indéterminé, la subjectivisation à outrance, les considérations formalistes scabreuses et alambiquées qui nient la réalité de la nature humaine.

Généralisant à partir de son propre tempérament d'esthète isolé et introverti, Pater a développé une philosophie des buts et fins de la vie qui n'est pas conforme avec la nature humaine et qui par le fait même n'est ni adéquate ni fonctionnelle pour la plupart des gens. (*JC*, p. 98)

Pour Carroll, l'esthétisme, l'épicurisme, l'hédonisme tels que véhiculés par les écrits de Pater initient la tradition de l'art pour l'art et de l'obsession du texte au mépris de son lien avec le réel, une tradition qui a culminé dans les départements littéraires des universités à la fin du XX^e siècle.

Ce n'est pas la faute à Darwin

Dans un des extraits cités plus haut, Carroll précise que Wilde ne s'exprime pas en termes darwiniens, mais que son registre chrétien

est en fait interchangeable avec la pensée naturaliste de Darwin. Cette affirmation est à retenir parce qu'elle met en lumière un autre des grands oubliés de cette critique évolutionniste qui veut à tout prix se rendre au centre biologique des textes en évacuant toute considération culturelle et sociohistorique : Charles Darwin lui-même et son influence énorme sur l'imagination littéraire et artistique de son époque, jusqu'à aujourd'hui.

Il n'est pas sans intérêt de souligner que les travaux de Gillian Beer et de George Levine sur l'interdépendance de la théorie de l'évolution et de l'imaginaire littéraire victorien, entre autres, ne sont jamais mentionnés dans les articles de Carroll et de ses collègues¹³. Ces deux théoriciens, cherchant à démontrer comment les idées de Darwin informent les textes de ses contemporains, travaillent dans une optique textualiste qui n'intéresse pas les darwinistes littéraires. La nature humaine étant un fait établi et de plus en plus comprise par les sciences comme la psychologie évolutionniste et la biologie, ils la traquent dans n'importe quelle œuvre. Que celle-ci ait été composée avant l'arrivée des connaissances sur l'évolution ou après n'est pas un facteur, puisque les grands écrivains, en bons psychologues et fins analystes, ont toujours eu une compréhension instinctive des traits fondamentaux de leur espèce et c'est à travers un « folk understanding » de la nature humaine qu'ils ont écrit leurs chefs-d'œuvre. Ainsi, *L'Illiade* d'Homère sera-t-elle relue par une critique évolutionniste comme un document historique fiable sur la violence inhérente à l'homme et son besoin de faire la guerre pour s'approprier des femmes dans une logique reproductive¹⁴.

L'avant et l'après Darwin n'entre pas en ligne de compte, puisque les comportements humains et les traits biologiques fondamentaux qui

13. Voir entre autres, Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, 294 p. et George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 334 p.

14. C'est le projet de Jonathan Gothschall, dans son ouvrage *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 236 p.

en constituent la nature sont immuables et n'ont pas changé depuis le Pléistocène : ils nous définissent et ont donc été explorés, consciemment ou inconsciemment, dans la littérature de tous âges. Il ne s'agit que de les trouver : Darwin ne les a pas inventé, il n'a fait que les découvrir.

Malgré la logique indéniable de ces affirmations d'un point de vue scientifique, on ne peut oublier le fait qu'un écrivain comme Oscar Wilde ait été témoin au cours de son existence de la révolution intellectuelle sans précédent (pour la conception que l'homme avait de lui-même) que fut la popularisation de la théorie de l'évolution. Du moins, n'y a-t-il pas là un fait *intéressant* en soi, pour quiconque s'intéresse à la façon dont les idées de Darwin se profilent dans un roman aussi touffu que *The Picture of Dorian Gray*?

Joseph Carroll semble penser que non, pour la simple et bonne raison que, dans une conception de la critique évolutionniste comme la sienne, la pensée de Darwin est une *vérité* universelle et intemporelle, un outil scientifique et empirique d'analyse qu'il s'agit d'appliquer sur les textes pour comprendre leur fonctionnement interne. Par conséquent, la connaissance plus ou moins raffinée de ses écrits que Wilde peut démontrer ici et là n'a pas d'importance. Elle est approximative puisque la manière dont quelqu'un comme Wilde comprend Darwin et l'utilise à des fins esthétiques va à l'encontre de ce qu'avait ce dernier et de ce que ses successeurs ont confirmé. Bien sûr, à un niveau superficiel de composition, Darwin est là, bien présent, mais il faut aller dans le détail de la psychologie des personnages pour comprendre comment ses découvertes *agissent* sur le texte et comment elles *régissent* les comportements humains mis de l'avant.

Il y a donc un double-foyer de compréhensions darwiniennes qui s'opposent, dans un roman comme celui-ci : la compréhension de Wilde et de son époque d'une part, faussée et inadéquate, et la compréhension de Carroll et des biologistes évolutionnistes, transcendante et omnipotente. Pour Carroll, le premier foyer de compréhension crée une sorte de distorsion malsaine et il est donc justifié de ne pas s'en occuper. Nulle part dans son article ne trouve-t-on mentionné le fait que des

expressions telles « the wild struggle for existence », ou « man as a rational animal », fassent leur apparition (qui plus est dans la bouche de Lord Henry Wotton lui-même). Le vocabulaire évolutionniste qui fait de l'homme un animal doté d'une histoire et d'une préhistoire est pourtant très visible dans le texte, ainsi que dans la façon dont les personnages perçoivent leur rapport au monde. Dorian lui-même n'est-il pas hanté par des images de l'homme moderne et civilisé, se débattant avec sa nature fondamentale, instinctive, sauvage?

La science en général, dans son acception moderne, est omniprésente dans *The Picture of Dorian Gray*, et il est impossible de comprendre le roman en dehors du rôle prédominant qu'elle a joué dans sa conception. Sur un plan sociocritique, il est plus qu'évident que sans Darwin, sans Huxley, sans Spencer, etc., ni Lord Henry, ni Dorian Gray n'auraient pu être créés sous cette forme. Certains historiens et critiques ont même défendu l'idée qu'on ne saurait envisager l'apparition de mouvements esthétiques et sociaux comme les symbolistes et les décadents de la fin du XIX^e siècle indépendamment des découvertes scientifiques modernes majeures comme la théorie de l'évolution¹⁵. Sans l'influence et la confluence des idées de Charles Darwin, *The Picture of Dorian Gray*, est impensable autant comme apex imaginaire de son époque que comme document sur la nature humaine et la compréhension imparfaite que nous avons encore de celle-ci.

Comble de l'ironie, la pensée de Walter Pater, que Joseph Carroll juge responsable de la tournure immorale des événements dans le roman, s'est elle-même abondamment nourrie des enseignements de Darwin et en est indissociable. Une bonne partie de son édifice philosophique est en effet construite sur l'importance du développement et de la stimulation mentale par l'art, un des principaux éléments permettant de cultiver la formation de communautés et de créer des liens affectifs puissants, comme l'écrivait Darwin dans *La filiation de l'homme* :

15. Voir notamment Charles Bernheimer, *Decadent Subjects; The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, 233 p. L'essai « Decadent Naturalism / Naturalist Decadence » (p. 56-103) est particulièrement éclairant à ce sujet.

On estime généralement et à juste titre que les facultés morales ont une valeur plus élevée que les facultés intellectuelles. Mais n'oublions pas que l'activité de l'esprit dans le rappel vivace d'impressions passées est l'une des bases fondamentales, quoique secondaires, de la conscience. Cela fournit l'argument le plus fort pour éduquer et stimuler de toutes les manières possibles les facultés intellectuelles de tout être humain. Nul doute qu'un homme à l'esprit somnolent, si ses affections et ses sympathies sociales sont bien développées, sera conduit à accomplir de bonnes actions, et il se peut qu'il ait une conscience assez sensible. Mais tout ce qui rend l'imagination plus vivace et qui renforce l'habitude de rappeler les impressions passées et de les comparer rend la conscience plus sensible, et peut même compenser quelque peu des affections et des sympathies sociales faibles¹⁶.

Au-delà des conflits moraux et biologiques à la base de la personnalité du protagoniste, lire *The Picture of Dorian Gray* consiste aussi à essayer de comprendre comment une telle citation transige par l'œuvre de Pater et d'autres penseurs de l'époque et se voit ensuite transformée, transfigurée par la fiction au point où elle peut devenir le moteur d'un conte gothique d'horreur asociale tel que *The Picture of Dorian Gray*. Le roman d'Oscar Wilde serait-il donc en réalité un terrain d'expérimentation pour tester les théories de Darwin et démontrer leur insolvabilité?

Il faudrait poser la question à Joseph Carroll. En attendant sa réponse, je continuerai à interroger la littérature et son rapport à l'humanité en fréquentant d'autres avenues, certes moins bien éclairées, mais qui m'offrent des sensations inédites. Cent ans après la publication de *La filiation de l'homme*, William H. Gass écrivait ceci, à propos du rapport entre une œuvre d'art, la réalité, et les personnes que l'on aime :

Ainsi je ne crois pas que le message d'une œuvre d'art lui donne une quelconque valeur sociale durable. Au contraire,

16. Charles Darwin, *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, traduit par Michel Prum, Paris, Syllepse, 2000, p. 733.

insister là-dessus remplace l'œuvre par son interprétation, une autre manière de lui soustraire sa réalité. Que diriez-vous d'être remplacé par votre dossier médical, par les notes de votre analyste? Ils prennent beaucoup moins de place dans le fichier. L'analogie, me semble-t-il, est précise. Le but de l'artiste devrait être de faire venir au monde des objets qui n'y existent pas déjà, et des objets qui méritent spécialement d'être aimés. Nous rencontrons des gens, nous apprenons lentement à les connaître, nous en choisissons quelques-uns pour nous accompagner dans la vie. Évaluons-nous nos amis selon leur statut social, parce qu'ils brillent dans l'œil du public? Demandons-nous sa signification à notre maîtresse? Calculons-nous l'utilité de notre mari, de notre femme? Trop souvent, bien sûr. Les œuvres d'art sont faites pour être habitées et être aimées, et si nous tentons de les comprendre, nous devrions tenter de les comprendre de la même façon que nous tentons de comprendre n'importe qui — dans le but de *les* connaître mieux, et non dans le but de connaître autre chose¹⁷.

17. William H. Gass, « The Artist and Society », *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 283-284 [je traduis].

Nicolas Wanlin

Université d'Artois

Darwinismes littéraires. L'ancien et le nouveau, leurs présupposés et leurs limites¹

O n voit aujourd'hui revenir en force des applications du modèle évolutionniste aux sciences humaines et plus particulièrement à l'étude de la littérature (théorie, critique, histoire) et il me semble qu'un antécédent notable peut nous éclairer sur la portée et les limites de ces essais méthodologiques. À un siècle de distance, les choses prennent un certain relief. Et le progrès scientifique n'est pas si rapide qu'en un siècle, toutes les données du problème se trouvent bouleversées. L'exemple de Ferdinand Brunetière a donc sans doute quelque chose d'instructif pour nous, en 2012.

1. Cet article a été écrit dans le cadre du projet financé par l'Agence Nationale de la Recherche HC19, sous la direction d'Anne-Gaëlle Weber : « Histoires croisées au XIX^e siècle : la littérature du point de vue des sciences et la science du point de vue de la littérature ».

Un darwinisme littéraire au XIX^e siècle

Jean-Marie Schaeffer a déjà produit une analyse sans concession de l'histoire évolutionniste des genres littéraires tentée par Brunetière². Mais rappelons que c'est dans les années 1890, à l'heure où les avatars du darwinisme faisaient grand bruit en France et commençaient à pénétrer les imaginations et influencer les méthodes de recherche dans tous les domaines, que Brunetière, célèbre critique et professeur d'histoire littéraire, propose contre toute attente une histoire « évolutive » des genres littéraires. « Contre toute attente » parce qu'il était loin de suivre la pensée moderne et d'adhérer aux courants libéraux, matérialistes, utilitaristes, etc. C'était plutôt le représentant d'un conservatisme classique, voire réactionnaire. Et ce point peut déjà éveiller notre attention, comme la suite nous le confirmera.

En universitaire consciencieux, Brunetière va aux sources et cite abondamment les textes de Darwin, Haeckel, ainsi que quelques vulgarisateurs britanniques et français³. Selon lui, le modèle évolutif n'est pas une simple métaphore mais exprime bel et bien la réalité de l'histoire des genres littéraires. Tout d'abord, il affirme que la notion de genre n'est pas une simple commodité de classement inventée par les critiques et les historiens mais une réalité substantielle de la littérature. Puis, le geste épistémologique de Brunetière est analogue à celui des naturalistes qui, partant de la classification linnéenne, ont progressivement adopté un mode de pensée transformiste, admettant que les espèces se transforment selon une généalogie. Et c'est là le second point de son raisonnement :

2. Jean-Marie Schaeffer, « La lutte des genres », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 47-63. L'essentiel de ces analyses est repris par Antoine Compagnon dans son cours sur la notion de genre littéraire : « Douzième leçon : genre, création, évolution », <http://www.fabula.org/compagnon/genre12.php> (20 août 2012).

3. Voir notamment le chapitre « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature » dans Fernand Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française* (6^e série), Paris, Hachette, 1899, 316 p. et Fernand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. I, Paris, Hachette, 1890, 283 p.

Sans doute, la différenciation des genres s'opère dans l'histoire comme celle des espèces dans la nature, progressivement, par transition de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène, grâce au principe qu'on appelle de la divergence des caractères⁴.

La divergence des caractères doit pouvoir servir à expliquer comment un genre se subdivise et voit naître des variations dont certaines deviendront des genres à part entière. Jusqu'ici, cela peut sembler anodin et le niveau d'abstraction du raisonnement n'offre guère de prise à la critique. Mais le troisième point est plus délicat : Brunetière voit dans l'évolutionnisme la confirmation que les genres connaissent une séquence d'existence avec un commencement, un milieu et une fin, autrement dit une jeunesse, une maturité et une décrépitude. Si l'extinction est en effet une notion incluse dans les théories de l'évolution, l'idée de commencement est plus problématique et celle de maturité est franchement contestable. Pour Brunetière, c'est le moment de plénitude et de perfection du genre. Cela suppose que chaque genre a une essence prédéterminée qu'il réalise complètement à l'apogée de son développement. Un tel raisonnement téléologique n'est assurément pas imputable à Darwin mais il est vrai qu'on le rencontrait fréquemment chez certains transformistes au XIX^e siècle.

Le quatrième point invoqué tient aux forces qui modifient, dissolvent ou font renaître un genre. Il s'agit de l'hérédité (ou *tradition*, en matière littéraire), de l'influence des milieux et de l'individualité. On arrive ici sur le terrain d'analogies particulièrement spécieuses. L'interprétation de la tradition littéraire comme un phénomène d'hérédité ne peut évidemment plus se défendre maintenant que nous connaissons, grâce à la génétique, les mécanismes de l'hérédité. L'influence des milieux, si elle est déterminante pour expliquer la sélection naturelle, n'avait quant à elle pas besoin de Darwin ni des sciences naturelles pour être attestée : c'est Taine qui la théorise quelques décennies plus tôt dans

4. Fernand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, op. cit., p. 20.

ses travaux d'histoire littéraire, en s'inspirant notamment de Sainte-Beuve et de Michelet. Surtout, Brunetière comprend cette adaptation au milieu en un sens que l'on dirait aujourd'hui « transformiste » ou « lamarckien » et non darwinien. C'est aussi le biais qui s'applique dans l'idée d'« individualité » : l'expression par l'espèce de son idiosyncrasie, par un effort volontaire ou inconscient, l'amènerait progressivement à réaliser son essence. On est bien loin du hasard et de la nécessité qui régissent la sélection des plus aptes dans la théorie de Darwin. Mais il faut accorder à Brunetière une idée astucieuse : qu'un individu peut avoir un rôle déterminant dans l'évolution de son espèce en faisant apparaître une variation avantageuse. Cela cadre avec l'idée littéraire de chef-d'œuvre et avec la méthode traditionnelle qui consiste à privilégier l'analyse de grandes œuvres plutôt que la masse des productions médiocres. Le chef-d'œuvre incarne son genre et dispense d'étudier la pléiade d'avortons qui l'entourne. Vue depuis notre époque, cette conception cadre évidemment mieux avec la théorie de la fixation de modifications brusques plutôt qu'avec celle de l'accumulation des modifications lentes.

Enfin, Brunetière trouve ou prétend trouver dans le darwinisme l'idée que des lois régissent les relations des genres entre eux, de même que des lois peuvent se déduire de la coexistence plus ou moins stable des espèces vivantes (l'écologie) :

[S]i l'apparition de certaines espèces, en un point donné de l'espace et du temps, a pour effet de causer la disparition de certaines autres espèces; ou encore, s'il est vrai que la lutte pour la vie ne soit jamais plus âpre qu'entre espèces voisines, les exemples ne s'offrent-ils pas en foule pour nous rappeler qu'il n'en est pas autrement dans l'histoire de la littérature et de l'art?⁵

Si l'on compare ces positions de Brunetière aux autres théories des genres produites depuis Aristote, il faut noter pour l'essentiel qu'il a

5. *Ibid.*, p. 22.

tendance à découpler l'histoire littéraire de l'histoire en imaginant une causalité interne à la littérature et à l'engendrement des œuvres. Mais remarquons également que le principe d'une « lutte des genres » n'est pas réellement explicatif car il ne fait que repousser la question de ce qui fait s'opposer les genres entre eux. Les lacunes et les erreurs de raisonnement dans ces textes de Brunetière sont nombreuses et je me contenterai de renvoyer à la critique minutieuse qu'en fait Jean-Marie Schaeffer.

Mais je relève tout de même un point : Schaeffer reproche entre autres choses à Brunetière de faire des genres des êtres biologiques alors que, en toute logique, seuls les auteurs peuvent effectivement s'affronter. Mais cette faiblesse de raisonnement, d'un point de vue littéraire, est peut-être justement l'un des points les plus intéressants. En effet, en considérant que les acteurs de l'histoire littéraire ne sont pas les auteurs mais les genres, Brunetière produit un déplacement épistémologique analogue à celui opéré par les darwiniens. Une des bizarreries fécondes de la théorie de l'évolution est que les espèces peuvent y être considérées (dans une certaine mesure) comme des individus alors même qu'elles n'en ont pas tous les caractères. Autrement dit, tout se passe « comme si » les genres luttaient entre eux... alors même qu'ils sont dépourvus d'intentions et de volonté. Reste que si cette analogie est relativement pertinente, il n'est pas sûr qu'elle apporte grand-chose à l'histoire littéraire.

Finalement, ce qui est marquant chez Brunetière, c'est cette apparente volonté de rendre l'histoire littéraire scientifique. Cette volonté peut apparaître contradictoire car Brunetière déclare par ailleurs que l'étude de la littérature ne pourra jamais être une science au même titre que les sciences naturelles. Mais cette contradiction se résout si l'on comprend que, ce disant, Brunetière revendiquait en fait pour sa discipline la dignité d'une pratique exempte de subjectivité et fondée sur une méthode. Même si ni la prévisibilité ni l'exactitude quantitative typiques des sciences de la nature ne pourront jamais être atteintes par l'histoire littéraire, il lui suffit d'avoir des fondements scientifiques.

Plus fondamentalement, Jean-Marie Schaeffer explique la raison idéologique pour laquelle ce réactionnaire de Brunetière s'était approprié et avait détourné l'évolutionnisme :

[S]eul le remplacement de l'espèce par l'organisme individuel permet de se servir (frauduleusement) de la théorie évolutionniste pour légitimer une vision téléologique des genres et instituer un canon littéraire, en l'occurrence le canon classiciste⁶.

En effet, la méthode d'histoire littéraire de Brunetière n'avait rien de révolutionnaire. C'était au contraire une construction visant à faire du classicisme l'apogée de la culture française en démontrant que ses chefs-d'œuvre étaient la parfaite réalisation des grands genres (notamment la tragédie racinienne). Et d'un point de vue méthodologique, il s'agissait de défendre l'étude des chefs-d'œuvre aux dépens des œuvres jugées de second rang. Darwin n'avait donc rien appris à cet universitaire, mais un darwinisme trafiqué lui servait à faire passer une pratique traditionnelle pour conforme avec l'épistémologie au goût du jour.

Cette affaire pourrait passer pour une bêtise typique des institutions conservatrices de la culture française. En effet, l'Académie des sciences, la Sorbonne, le Collège de France, l'École normale supérieure et même le Muséum d'histoire naturelle n'ont pas beaucoup brillé, au XIX^e siècle, par l'accueil fait aux idées évolutionnistes. Il fallut bien des décennies avant que la France rattrape le retard pris sur le Royaume-Uni et l'Allemagne en la matière. Mais pour bien apprécier la portée de cette accumulation de contresens calamiteux chez un intellectuel de premier plan, il ne faut pas les imputer à la bêtise ou à la mauvaise foi, mais à une stratégie idéologique élaborée.

Jetons en effet un œil à ce que Brunetière écrivait sur l'évolutionnisme dans un autre domaine. Les littéraires qui se sont intéressés à Brunetière ont trop souvent isolé sa théorie évolutive des genres et se sont privés d'une compréhension globale de la chose. Mais, en véritable

6. Jean-Marie Schaeffer, « La lutte des genres », *op. cit.*, p. 62.

intellectuel de cette fin du XIX^e siècle, Brunetière ne prétendait pas intervenir seulement dans le domaine littéraire mais encore avoir voix au chapitre sur des questions de société plus générales. Aussi publie-t-il un long article sur « la moralité de la doctrine évolutive⁷ ». Et, ce qui se joue dans ce passage d'un domaine à l'autre, c'est la question épistémologique du réductionnisme, c'est-à-dire la question de savoir si l'on peut inférer d'une théorie des lois qui s'appliquent dans d'autres champs, voire mettre au jour des lois générales qui régissent différents ordres de phénomènes, aussi bien physiques qu'historiques, animaux qu'humains, naturels que moraux. On est au cœur du problème que pose le darwinisme : peut-on et doit-on extrapoler des concepts de science naturelle aux sciences humaines?

On comprend mieux l'usage étrange que Brunetière fait de la théorie de l'évolution en l'appliquant à l'histoire et à la critique littéraire lorsqu'on lit ce qu'il en dit quand il la considère pour elle-même et dans ses rapports à la morale. Pour Brunetière, l'évolutionnisme, passés les excès darwiniens, une fois revenu à une sorte de transformisme plus inspiré de Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire, Haeckel, Huxley et Spencer, n'exclut ni les doctrines religieuses, ni le finalisme, ni l'essentialisme, ni même l'idée d'un ordre préétabli par une force immanente ou transcendante à la nature. Bref, sa théorie de l'évolution est très largement une théorie classique de l'histoire à laquelle on a ajouté un zeste de coloration scientifique pour échapper aux accusations d'archaïsme, de régression, d'académisme, de conservatisme ou de subjectivisme.

Ainsi, l'origine simienne de l'espèce humaine serait une confirmation du dogme du péché originel et du mythe de Caïn et Abel : l'homme est originellement vicieux et non bon comme voulaient le faire croire les philosophes avec leur mythe du bon sauvage⁸. C'est Darwin et

7. Fernand Brunetière, « La moralité de la doctrine évolutive » [1895], *Questions actuelles*, Paris, Perrin, 1907, 409 p. Voir aussi, du même auteur, « Une question de morale », *Revue des deux mondes*, tome XCV, 1^{er} septembre 1889, p. 212-226 et *La science et la religion. Réponse à quelques objections*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1895, 106 p.

8. Fernand Brunetière, *La science et la religion. Réponse à quelques objections*, op. cit., p. 104-106.

Huxley qui permettent de comprendre Saint-Augustin! De même, la théorie d'une évolution discontinue, irrégulière, voire réversible, s'accorde à la doctrine chrétienne pour nier l'idée moderne de progrès : le progrès technique n'a rien à voir avec un impossible progrès moral de l'humanité contrairement à ce que prétendent les humanitaristes et utopistes de tout poil⁹. Enfin, Brunetière n'hésite pas à démontrer que la théorie de l'évolution justifie l'idée de Providence!¹⁰ À ceux qui croyaient que Darwin avait précisément rendue caduque cette idée chère à la théologie naturelle, Brunetière inflige un démenti effronté. C'est l'idée de cause finale, l'orientation téléologique de l'évolution et finalement ce qu'on appellera plus tard le « dessein intelligent » qui sont prouvés par les évolutionnistes!

On comprend mieux, alors, pourquoi une théorie de l'évolution pouvait être invoquée à l'appui de l'histoire littéraire. Cette théorie n'avait plus rien de révolutionnaire mais confirmait au contraire les anciens dogmes. Surtout, elle donnait à l'histoire des genres une orientation : la réalisation des chefs-d'œuvre suivie d'une décadence.

Brunetière justifie ainsi ses extrapolations : « Je me contente aujourd'hui d'avoir montré quelle pouvait être la fécondité métaphysique, historique et morale de la doctrine évolutive¹¹. » Il assume alors de ne retenir du système de Darwin que ce qui lui paraît valide, c'est-à-dire conforme aux idées traditionnelles.

On peut enfin comprendre quelle est sa déontologie lorsqu'il s'empare d'une théorie scientifique grâce à son article « Une question de morale », où il s'interroge, à partir du roman de Paul Bourget, *Le Disciple*, sur la responsabilité morale des intellectuels : contre les scientifiques qui défendent que le philosophe darwinien du roman n'est pas responsable du crime que son disciple commet au nom d'une philosophie amoral,

9. *Ibid.*, p. 120, 127 et suivantes.

10. Fernand Brunetière, « La moralité de la doctrine évolutive », *op. cit.*, p. 128 et 143-147.

11. *Ibid.*, p. 150.

Brunetière soutient que les théoriciens scientifiques sont responsables des conséquences de leurs théories, en l'occurrence des crimes qui s'autorisent du darwinisme¹². Plus largement, son idée est qu'une théorie scientifique n'est pas indépendante du milieu moral et culturel dans lequel elle éclot et qu'il faut donc veiller à l'interprétation qu'on lui donne, à l'usage qu'on en fait. C'est sans doute ce qui explique pourquoi il se permet de tordre ainsi la théorie de l'évolution : pour la rendre inoffensive, pour désamorcer le pouvoir de nuisance de ses révélations.

Il apparaît ainsi qu'en matière de morale comme en histoire littéraire, un intellectuel affectant une pensée évolutionniste n'acceptait de la science que la confirmation de ce que lui dictaient ses opinions morales, ses croyances religieuses et ses goûts littéraires. Mais en mettant la science d'accord avec la religion ou l'histoire littéraire, il l'humiliait et lui faisait abdiquer sa faculté critique, corrosive, philosophique. Brunetière l'admet d'ailleurs quand il traite de morale, mais laisse ce point dans l'ombre quand il aborde l'histoire littéraire. Ce que cela peut nous faire conclure sur le darwinisme littéraire actuel, c'est qu'il faut chercher ses préjugés, se demander quelles opinions préconçues les darwiniens littéraires cherchent à confirmer par l'appropriation de la théorie de l'évolution. Et l'exemple de Brunetière montre que ce n'est pas nécessairement par modernisme qu'on se réclame de Darwin!

Un nouveau (?) darwinisme littéraire

L'influence de Darwin, du darwinisme et de tous les avatars de l'évolutionnisme sur la culture occidentale au XX^e siècle est gigantesque et je ne prétends pas rendre compte de l'ensemble de ce sous-continent qui se nomme « darwinisme littéraire ». Je ne ferai qu'esquisser ici une approche critique de quelques auteurs qui suffisent à mon sens à éclairer les principaux enjeux. L'un d'entre eux, Joseph Carroll, professeur à l'Université du Missouri à Saint-Louis, a le mérite

12. Sur cette affaire et plus généralement le procès du darwinisme fait à travers la littérature et la critique littéraire, voir Antoine Compagnon, « Darwin en littérature », Alain Prochiantz [dir.], *Darwin : 200 ans*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 283-301.

d'expliciter, dans certains de ses livres, les raisons d'être actuelles du darwinisme littéraire¹³. En tant que professeur de littérature (et je dois avouer, à cet égard, une certaine solidarité avec lui) Carroll entend répondre à une crise des études littéraires. Il constate que la littérature n'intéresse plus les étudiants et suppose que la raison en est qu'on a fait de la littérature un objet coupé du monde. C'est le postmodernisme des dernières décennies qui aurait sacralisé l'objet littéraire et ainsi privilégié l'analyse interne des textes comme structures autotéliques au détriment de leur mise en relation avec leur contexte.

On peut s'accorder avec une telle analyse, comme avec celles, en France, de William Marx, d'Antoine Compagnon ou encore de Tzvetan Todorov qui tendent à accuser les excès des théories modernistes et prônent un retour à une lecture sensible, morale, historique, psychologique, sociologique, etc. On peut même approuver, pour ces raisons ou pour d'autres, la conclusion qu'en tire Carroll, à savoir la nécessité de décroiser les disciplines : on montrerait ainsi que la littérature est en prise directe sur l'histoire, l'économie, la sociologie, les autres arts, la religion, la politique, les sciences, etc. Et des essais d'interdisciplinarité, voire de transdisciplinarité ne manquent pas, actuellement, de concrétiser un tel décroisement.

Mais pourquoi les sciences seraient-elles particulièrement visées? Pourquoi font-elles l'objet du champ récemment ouvert des « literature and science studies » (auquel s'apparente le darwinisme littéraire)? Peut-être simplement parce qu'elles ont une sorte d'aura de prestige. Peut-être surtout parce que, en particulier dans les cultures gagnées à la techno-science, les sciences apparaissent directement utiles, utilisables, productives, génératrices de bien-être, de croissance économique, de supériorité militaire, etc. Le décroisement des disciplines mérite donc, lui aussi, un regard critique!

13. Voir principalement Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and Literature*, New York and London, Routledge, 2004, 276 p. et Joseph Carroll, *Reading Human Nature*, Albany, State University of New York Press, 2011, 352 p.

Chacune des ouvertures possibles que je viens de citer est susceptible de receler des *a priori* idéologiques plus ou moins avouables. Autant qu'ils soient explicites et assumés. Dans le plaidoyer que fait Carroll pour des études littéraires vivifiées par le darwinisme et la psychologie évolutive, il me semble que c'est le critère d'utilité qui est sous-jacent : les études littéraires se vendront d'autant mieux à l'université que le public pourra en percevoir directement l'utilité. Car l'ancien paradigme d'une culture désintéressée dispensée par l'université a vécu. L'enseignement et la recherche, comme toutes activités humaines (du moins les activités rémunérées) doivent être productifs, d'une manière ou d'une autre, et cette productivité doit être sensible pour l'étudiant, pour sa famille, pour le contribuable, pour l'État.

Parallèlement à sa critique du modernisme, la position de Carroll s'explique comme une réaction contre le constructivisme et ce qui a pu apparaître comme le relativisme de l'époque postmoderne de la théorie littéraire. Il n'a peut-être pas complètement tort en affirmant que le postmodernisme a suscité le désintérêt pour les études littéraires en semblant relativiser la participation de la littérature à la réalité sociale. Alors, contre un textualisme à courte vue qui voudrait que tout ne soit que construction textuelle et ne verrait dans la littérature que le reflet et l'illustration de la construction de la réalité, il réintroduit quelque chose comme un naturalisme : une théorie ayant pour ambition de rétablir la part de ce qui est naturellement établi comme nécessaire et objectif dans l'humanité. Dans cette optique, la culture n'est pas l'infini jeu combinatoire qui permet de construire n'importe quel système de valeurs et de croyances indifféremment mais l'expression riche et plus ou moins libre, dans des circonstances données, des fondamentaux mis en évidence par la théorie de l'évolution.

Il faut apprécier que cette réaction anti-moderne ne se réduise pas à un simple retour en arrière vers une morale révélée ou un dogme philosophique indiscutable. Il semble, au moins au premier abord, qu'une école se réclamant de Darwin est forcément très différente des réactionnaires religieux. Et pourtant, l'antécédent de Brunetière

doit éveiller la méfiance : Brunetière enrôlait Darwin dans sa réaction religieuse contre la décadence!

Loin de moi l'idée que Carroll ou d'autres adeptes du darwinisme littéraire font les mêmes contresens que Brunetière. Mais chez eux, c'est encore une appropriation biaisée de l'évolutionnisme qui leur permet de récupérer Darwin du côté d'une naturalisation conservatrice de la morale, comme les articles de William S. Messier et de Daniel Grenier dans ce cahier le montrent bien. Ce faisant, ils rencontreront peu ou prou les mêmes conclusions que la critique morale et psychologique telle qu'elle se pratique depuis quelques siècles. Et ce n'est pas en soi condamnable.

En revanche, on les attend plus pour expliquer ce qui relève des comportements paradoxaux, plus ou moins spécifiques aux humains et assez peu prédictibles. Comme le souligne Patrick Tort, Darwin inscrit dans sa théorie, dès *La filiation de l'homme*¹⁴, l'idée d'effet réversif (l'expression est de Tort) de l'évolution qui s'applique à partir du moment où la culture humaine développe des comportements et sélectionne des qualités différentes voire contradictoires de ceux choisis par la sélection naturelle et la sélection sexuelle¹⁵. Le résultat est que la culture humaine est pétrie de contradictions, entre ce qu'elle tient de son évolution animale et ce qu'elle développe à titre spécifiquement humain. Dès lors, il ne faut pas s'étonner que les comportements humains les plus complexes, voire paradoxaux, ne puissent être expliqués finement par la théorie de l'évolution. On voit mal comment le darwinisme littéraire peut rendre compte de Sade, Baudelaire ou Bataille autrement que comme des pervers dysfonctionnels.

On peut même se demander, à un niveau plus fondamental encore, si une théorie fondée sur la sélection de caractères et de comportements avantageux peut rendre compte des caractères et comportements

14. Charles Darwin, *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, traduit par Michel Prum, Paris, Syllepse, 2000, 825 p.

15. Patrick Tort, *L'effet Darwin. Sélection naturelle et naissance de la civilisation*, Paris, Seuil, 2008, 240 p.

gratuits et improductifs qui caractérisent souvent la morale et l'art humains. Darwin lui-même ne constatait-il pas dans *La filiation de l'homme* que la protection des débiles dans les sociétés humaines doit être regardée avec bienveillance comme un effet secondaire, sans avantage spécifique, de notre instinct de sympathie sociale? Les sophistications de l'art, littérature comprise, sont peut-être justiciables du même genre de raisonnement.

En dernière analyse, il faut juger le darwinisme littéraire sur ses résultats. Or on apprend dans les livres de Carroll que les lecteurs préfèrent les personnages sympathiques aux salauds et il étaye ses conclusions à force de questionnaires, de statistiques, d'analyses quantitatives, structurales et qualitatives¹⁶. Je voudrais faire remarquer d'une part que les conclusions de Carroll reprennent exactement la justification morale classique de la littérature qui prévaut depuis Aristote jusqu'à de brillantes formulations dans les préfaces littéraires des XVII^e et XVIII^e siècles; d'autre part qu'il n'était peut-être pas nécessaire de faire appel à l'évolutionnisme et au cognitivisme pour asséner que les romans nous apprennent bien des choses à travers une vision subjective du monde.

En définitive, les conclusions du darwinisme littéraire peuvent sembler inattaquables : c'est un humanisme qui démontre patiemment que la société se fonde sur des principes d'égalité, de réciprocité et de solidarité. La littérature nous enseigne à vivre ensemble dans une coopération efficace et morale. À la bonne heure! Mais ce sont moins là des conclusions que des présupposés. De même que Brunetière savait d'avance ce qu'il voulait faire dire à Darwin, Carroll n'avait pas besoin de tant de science pour trouver une bonne doctrine politique et morale dans ses romans.

16. Voir par exemple le chapitre d'analyse de *The Mayor of Casterbridge* de Thomas Hardy dans *Reading Human Nature*, *op. cit.*, p. 177-194. Sur la méthode de Carroll, voir son analyse détaillée du *Portrait de Dorian Gray* que critique Daniel Grenier dans le présent ouvrage.

La critique que je formule ici à l'encontre de l'école de Carroll s'apparente d'une certaine manière à la critique que Stephen Jay Gould faisait contre la théorie réductionniste d'Edward O. Wilson, notamment dans *Le renard et le hérisson*¹⁷. Gould fait une analyse serrée de la manière dont Wilson détourne le concept de « consilience », emprunté à Whewell, de sa signification originelle¹⁸. Je ne rentre pas dans le détail de sa passionnante analyse mais, *in fine*, ce qu'il critique chez Wilson est l'ambition naïve de mettre en continuité toutes les sciences, qu'elles soient dures, naturelles ou humaines, donc par exemple évolutionnisme et littérature, au nom d'une cohérence de principe de toutes les lois de la nature et de la culture. Si je le comprends bien (car le chercheur n'est pas toujours parfaitement clair sur ce point), l'argument de Gould est que les œuvres d'art sont d'une complexité incommensurable avec les structures de la matière ou même les lois de l'évolution. Il faudrait laisser une place déterminante, dans l'explication des œuvres de l'esprit, à la contingence; autrement dit, l'essentiel d'une œuvre d'art, de ce qui fait sa singularité en tant qu'art (et non sa trivialité en tant que comportement naturel ou habituel), demeure irréductible à des lois¹⁹. Ainsi, même si l'on admet le principe d'une cohérence nécessaire de toutes les sciences, de toutes les activités de l'esprit, on n'arrive pas et on n'arrivera probablement jamais à produire une explication naturaliste (au sens des sciences naturelles) des œuvres d'art.

Je ne nie pas, bien sûr, que les mécanismes de la sélection sexuelle s'expriment, voire s'exhibent, dans le dernier clip vidéo de Shakira (en supposant qu'« Addicted to you » soit une œuvre d'art), mais on

17. Stephen Jay Gould, *Le renard et le hérisson. Pour réconcilier la science et les humanités*, Paris, Seuil, coll. « Points-Sciences », 2005, 384 p. Edward O. Wilson est une des références principales du darwinisme littéraire. Voir notamment son ouvrage phare : *L'unicité du savoir : de la biologie à l'art, une même connaissance*, Paris, R. Laffont, 2000 [1998], 400 p. ainsi que sa préface à Jonathan Gottschall et David Sloan Wilson [dir.], *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Northwestern University Press, 2005, 304 p. Les deux responsables de cet ouvrage collectif sont par ailleurs des références importantes du darwinisme littéraire et présentent leurs thèses dans ce volume.

18. Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 251-340.

19. *Ibid.*, p. 311-313.

aurait beaucoup de mal à expliquer de la même manière *À la recherche du temps perdu*. Dès lors, il ne faut pas s'étonner que les ponts que Gould tisse, parfois, et précautionneusement, entre évolutionnisme et esthétique soient si rares et si ténus. Il repère en fait des convergences, des croisements ou des interférences plutôt que des schémas explicatifs. Plus généralement, si on peut accorder au darwinisme littéraire que la compétence fictionnelle est une belle invention de l'espèce humaine et qu'elle s'exprime superbement dans la littérature, on ne pourra pas, en revanche, aller bien loin dans la description des œuvres particulières et de ce qui fait leur singularité artistique²⁰.

Certes, la position de Gould est agaçante et il a souvent été taxé d'obscurantisme²¹. On peut avoir l'impression qu'il cherchait à préserver le pré carré de la culture comme un dernier espace sacré devant échapper au sacrilège de l'explication scientifique. Je crois plutôt qu'il prenait acte des naïvetés catastrophiques des spencériens de toutes sortes qui, en d'autres temps, appliquaient leur idée du « *struggle for life* » à l'économie, à la politique et à la morale. Le réductionnisme épistémologique, noble et ambitieux dans ses principes, dans sa volonté de lier les sciences les unes aux autres et décloisonner le savoir, a parfois servi à faire dire n'importe quoi, notamment aux théories de l'évolution. La méfiance reste donc de mise.

En somme, en comparant l'ancien et le nouveau darwinisme littéraire, on peut voir apparaître deux points communs : le premier est que le darwinisme est un *alibi* moderne et scientifique pour une démarche classique (voire conservatrice) et idéologique. Le second est que les

20. Sur l'approche anthropologique de la fiction, Jean-Marie Schaeffer a procuré une remarquable mise au point dans *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, 350 p. Signalons aussi son essai original d'esthétique darwinienne selon une nouvelle voie nettement démarquée du darwinisme littéraire : *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2009, 59 p.

21. Voir notamment le très sévère chapitre « Modern Darwinism and the pseudo-revolutions of Stephen Jay Gould », Joseph Carroll, *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature and Literature*, New York and London, Routledge, 2004, p. 227-246, qui cite les critiques de quelques biologistes patentés contre Gould.

principes explicatifs découverts par Darwin, extraordinairement féconds pour les sciences naturelles, demeurent d'une maladresse pataude pour décrire les œuvres littéraires : « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher », pour reprendre les mots de Baudelaire.

Sébastien Roldan

Université du Québec à Montréal /
Université Paris Ouest-Nanterre

Victimes d'eux-mêmes
ou de l'espèce?
Darwin et les suicidés
du roman naturaliste

Darwinisme et littérature naturaliste vont de pair, semble-t-il. Le grand monument littéraire de cette école, *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola, qui raconte en vingt volumes parus de 1871 à 1893 l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, constitue sans doute la principale pièce à conviction d'une telle affirmation. À consulter les documents préparatoires colligés en 1868-69 par celui qu'on nommerait bientôt le maître de Médan, alors qu'il mûrissait son vaste projet, on rencontre nombre de remarques programmatiques rappelant ce qu'on appelle le *darwinisme*, c'est-à-dire un ensemble (plus ou moins étanche) de concepts dérivés des principes édictés par Charles Darwin en 1859, dans *L'origine des espèces*¹. Zola note : « ma croyance est que les hommes seront toujours

1. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992 [1859], 619 p.

des hommes, des animaux bons ou mauvais selon les circonstances »; il se donne pour but d'étudier « les enchaînements et les fatalités de la descendance »; il parle de « la bousculade des ambitions et des appétits »; il regarde l'humanité non comme une entité immuable traversant les âges de l'Histoire, mais comme un tout ayant sa propre vie, et la somme des êtres humains vivants représente pour lui un organisme anthropomorphe qui peut marcher, « aller plus ou moins à la liberté, à la justice », qui vieillit et peut périr précocement si l'atteignent « les fièvres de l'époque² ». Dans le troisième roman du cycle, *Le Ventre de Paris*, le peintre Claude Lantier révèle à Florent « la bataille des Gras et des Maigres », transposition imagée de la loi du plus fort qui a cours, où les personnes de gabarit plus imposant « agissent d'instinct, chassent au Maigre³ » et triomphent invariablement. « C'est tout un chapitre d'histoire naturelle... », précise encore Claude, développant sa théorie :

Pour sûr, dit-il, Caïn était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se retrouvant avalé à son tour...⁴

Les dernières pages de *Germinal*, treizième tome de la série, montrent le héros Étienne Lantier, frère cadet de Claude, s'interrogeant sur la théorie de la sélection naturelle : « Darwin avait-il donc raison, le monde ne serait-il qu'une bataille, les forts mangeant les faibles, pour la beauté et la continuité de l'espèce?⁵ » Dans le roman suivant, *L'Œuvre*, le romancier Sandoz (dont Zola fait souvent son porte-parole), s'écrie :

2. Émile Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. publiée sous la dir. d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. V, p. 1738-1739.

3. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1960 [1873], t. I, p. 804, 805.

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

5. Émile Zola, *Germinal*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1964 [1885], t. III, p. 1589.

« nous sommes des positivistes, des évolutionnistes⁶ », parlant de sa pratique d'écriture et de la peinture de Claude.

Si ces quelques citations suffisent à illustrer la centralité du propos darwiniste dans la mise en intrigue des *Rougon-Macquart*, bien d'autres auraient pu être évoquées, car, comme l'écrit Ursula Link-Heer,

un grand nombre de schémas narratifs et descriptifs de base, employés par Zola dans tous les romans du cycle, passent [...] pour « darwinistes », par exemple : l'ascension et la chute, la supplantation du faible par le fort, la concurrence vitale entre les maigres et les gras, le renouvellement d'un sang épuisé, enfin, tout ce qu'on pourrait résumer par le cliché de la loi de la jungle⁷.

Dans la jungle, on est mangé par plus fort, plus rapide, plus rusé ou plus gros que soi; les grands félins sont à l'affût des petits rongeurs qu'ils croquent d'un coup de gueule. Les espèces se mangent les unes les autres : la sélection naturelle théorisée par Darwin est hétérophage, elle suppose certes la concurrence entre espèces différentes et même à l'occasion entre individus d'une même espèce, mais l'adversaire premier demeure le milieu dans lequel l'espèce cherche à subsister; il est, dans toutes ses composantes (organiques et inorganiques), la dominante qui exige l'adaptation évolutive des espèces. En outre, certaines de celles-ci préconisent notoirement l'entraide, le rassemblement pour se défendre ou même se nourrir d'autres plus imposantes. Dans *Les Rougon-Macquart*, en revanche, les hommes se *dévorent* essentiellement entre eux, en accord avec le darwinisme social qui se développa en France suite à la diffusion des concepts darwiniens. Robert J. Niess résume la nuance :

6. Émile Zola, *L'Œuvre*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1966 [1886], t. IV, p. 161.

7. Ursula Link-Heer, « À propos du social-darwinisme de Zola dans *Les Rougon-Macquart* », René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer [dir.], *Richesses du roman populaire. Actes du colloque international de Pont-à-Mousson*, octobre 1983, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1986, p. 341.

Ce que les social-darwinistes accomplirent fut la réduction du principe de la lutte pour la vie à ses termes les plus étroits; ils passèrent sous silence les idées de Darwin sur la coopération et, beaucoup plus grave, déformèrent ses idées sur la lutte vitale. Darwin avait insisté sur le fait que le vrai combat de la vie a lieu entre les espèces et leur milieu physique; les social-darwinistes transférèrent cette lutte au monde des individus et, qui pis est, l'étendirent à la société humaine.

Comme philosophie de la lutte vitale entre hommes, entre classes, entre nations ou entre races, le darwinisme social est puissamment individualiste : l'égoïsme devient le plus grand mobile des actions humaines, et les instincts les plus bas, l'instinct de la rapacité, par exemple, deviennent la loi universelle de la nature. [...] Si les aptes seuls survivent, il s'ensuit que la rapide élimination des inaptes est souhaitable pour l'espèce⁸.

De sorte que, dans la France de la fin du siècle, ce sont surtout le darwinisme social et l'eugénisme qui sévissent, bien plus que la pensée de Darwin comme telle. *Au Bonheur des Dames*, onzième roman de la série, illustre parfaitement ce fait. C'est l'histoire de la montée en puissance des grands magasins dans Paris à travers le triomphe d'Octave Mouret, dont le gigantesque établissement donne son nom au roman. Une vague de résistance à l'envahisseur s'organise autour d'un ancien employé de Mouret, Robineau. Celui-ci, fer de lance du mouvement réactionnaire, rallie les tenanciers des petits commerces du quartier qui ont juré qu'ils « manger[aient] le monstre⁹ ». Mouret est trop fort, ils échouent. Le vieux Bourras, l'un des vaincus, dresse le triste bilan :

Ce pauvre Robineau est fichu, il a une figure d'homme qui se noie... Et les Bédoré, et les Vanpouille, ça ne tient plus debout, c'est comme moi, les jambes cassées. Deslignières crèvera d'un coup de sang, Piot et Rivoire ont eu la jaunisse. Ah! nous sommes tous jolis, un beau cortège de carcasses [...]! Ça doit

8. Robert J. Niess, « Zola et le capitalisme. Le darwinisme social », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 26, n° 54, 1980, p. 59-60.

9. Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1964 [1883], t. III, p. 568.

être drôle, pour les gens qui regardent défiler cette queue de faillites... D'ailleurs, il paraît que le nettoyage va continuer. [...] Lacassagne, qui tient les plumes et les fleurs, et Mme Chadeuil, dont les chapeaux sont pourtant connus, seront balayés avant deux ans... Après ceux-là, d'autres, et toujours d'autres! Tous les commerces du quartier y passeront¹⁰.

À travers cette manducation et cette hygiène individualistes se dessine l'universel *struggle-for-life* tel que le conçoit Zola : « cette nécessité de la mort engraisant le monde, cette lutte pour la vie qui faisait pousser les êtres sur le charnier de l'éternelle destruction¹¹ ». Si le darwinisme social sur lequel Zola fonde le gravissement des échelons de ses héros a retenu passablement d'attention au sein de la critique, on s'est moins intéressé au versant hygiéniste du système zolien, qui frappe surtout les personnages secondaires de ses intrigues, d'où l'intérêt de revenir sur la question.

Il est remarquable que le trépas du plus sérieux adversaire de Mouret, le renégat Robineau, initiateur de la « campagne contre le *Bonheur des Dames*¹² », s'annonce comme un suicide par noyade (« il a une figure d'homme qui se noie¹³ »); de fait, ayant tenté sa chance et perdu la bataille, il se tuera, mais par un autre moyen : « le voilà qui se fout sous les roues¹⁴ » du premier omnibus qu'il voit passer. Pourquoi ce choix de Zola? N'est-ce pas faire périr le vaincu de son propre chef et le faire échapper aux griffes du vainqueur? L'autophagie du suicidé qui s'est « mangé » lui-même contrevient-elle à l'univers métaphoriquement homophage des *Rougon-Macquart*? En première analyse, elle semble jouir d'un statut privilégié et contourner le carnage généralisé.

Aussi le présent article se propose-t-il d'examiner la manière dont s'attachent l'une à l'autre les notions du darwinisme et de la mort volontaire dans un registre d'écrits qu'on qualifie volontiers, dès 1885,

10. *Ibid.*, p. 743.

11. *Ibid.*, p. 747.

12. *Ibid.*, p. 572.

13. *Ibid.*, p. 743.

14. *Ibid.*, p. 749.

de « darwinisme littéraire¹⁵ » : le roman naturaliste. Une plongée dans les sources du darwinisme zolien permettra d'abord d'effectuer quelques mises au point nécessaires qui conduiront, ensuite, à formuler en des termes précis et circonstanciés le problème du suicide tel qu'il se pose à la lecture de quelques textes naturalistes. Cette étape préliminaire mènera à l'investigation de la fonction sociophysiologique du suicide en régime naturaliste, grâce à des exemples choisis parmi les protagonistes secondaires des *Rougon-Macquart* et dans *Hara-kiri* d'Harry Alis. L'analyse du corpus canonique se doublant de celle d'une œuvre mineure, il en résulte un portrait bonifié de l'image de la mort volontaire qu'offre cette littérature.

Dans l'arène des antécédents

Il faut convenir que, dans les quelques extraits de Zola cités jusqu'ici, Darwin lui-même et sa théorie brillent par leur absence, ou alors existent comme purs référents : « Darwin est mentionné de manière rhétorique pour tirer parti de l'autorité du grand naturaliste et produire un effet de "scientificité"¹⁶ », insiste David Baguley dans un récent article sur le darwinisme zolien où il prend le contrepied d'une longue tradition critique. Baguley récuse l'idée que le maître de Médan ait lu Darwin ou s'en soit même vraiment inspiré. Si Étienne Lantier, le héros de *Germinal*, a découvert la théorie à partir de « fragments, résumés et vulgarisés dans un volume à cinq sous¹⁷ », l'auteur de *Germinal* ne l'a connue, selon Baguley, que par la commotion qu'elle causait au sein de l'*intelligentsia* européenne :

15. Sandrine Schiano-Bennis, « La postérité littéraire de Charles Darwin chez les intellectuels français de la fin du XIX^e siècle », Georges Letissier et Michel Prum [dir.], *L'héritage de Charles Darwin dans les cultures européennes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2011, p. 179. Schiano-Bennis livre un passionnant florilège de citations darwinisantes tirées de la littérature du XIX^e siècle (*ibid.*, p. 175-183).

16. David Baguley, « Zola and Darwin. A Reassessment », Nicholas Saul et Simon J. James [dir.], *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam/NewYork, Rodopi, 2011, p. 203 [je traduis].

17. Émile Zola, *Germinal*, *op. cit.*, p. 1524. L'assimilation du darwinisme, bien précaire chez Zola, autorise le romancier à mettre en scène des personnages qui, invoquant

Le nom du plus influent des naturalistes britanniques et celui du plus célèbre des soi-disant écrivains naturalistes ont longtemps été presque inextricablement liés, mais à y regarder de près le lien est plus douteux que ce qu'on croit d'ordinaire [...], car il n'y a aucune référence directe à Darwin dans les onze volumes de la correspondance de Zola, et son nom n'apparaît que trois fois dans les vingt volumes de la série des *Rougon-Macquart*, et, semble-t-il, une seule dans l'ensemble considérable de ses écrits critiques. Vu la propension de Zola à faire étalage de ses sources scientifiques, [...] il est très probable que, s'il avait possédé une connaissance véritable des textes de Darwin (au lieu d'une vague familiarité avec ses idées), il l'aurait infailliblement fait savoir à ses lecteurs¹⁸.

Comment expliquer, alors, la prégnance des schèmes darwinistes dans *Les Rougon-Macquart*? Cette question a fait couler beaucoup d'encre, et de prime abord il convient de se rallier à l'avis défendu par Baguley, qui concède à Darwin et Zola une communauté de pensée :

Quoiqu'il y ait peu de preuves d'une quelconque influence directe du savant anglais sur l'écrivain, et quoique, dans leur exploration de la nature, leurs chemins se soient rarement et à peine croisés, leur rapprochement a ses mérites, car Zola à nombre d'égards écrivait dans le même esprit que Darwin, jamais un disciple mais assurément un « darwinisant »¹⁹.

Affaire d'époque, peut-être? Encore faudrait-il préciser que, si l'épistémè française fut effectivement révolutionnée durant la seconde moitié du XIX^e siècle par l'avènement de la théorie darwinienne, elle opposa une très forte résistance à quelques-unes des plus importantes

la doctrine, lui font dire tout et son contraire. Étienne déduit de Darwin tronqué une théorie aux antipodes de celle développée par son aîné dans *Le Ventre de Paris* : « et, de cette lecture mal comprise, il se faisait une idée révolutionnaire du combat pour l'existence, les maigres mangeant les gras, le peuple fort dévorant la blême bourgeoisie. » (*ibid.*)

18. David Baguley, *op. cit.*, p. 212 [je traduis]. Le nom de Darwin ne paraît chez Zola en effet qu'à partir de la seconde moitié des années 1880 (le darwinisme continuant de gagner en popularité) : deux fois dans *Germinal* (1885), une dans *Le Docteur Pascal* (1893).

19. *Ibid.*, p. 201-202 [je traduis].

propositions de Darwin et détournait le sens de nombre d'autres, et ce, dès 1862 avec la première parution en français du traité *De l'origine des espèces* : la traductrice, Clémence Royer, avait coiffé l'ouvrage d'une préface tendancieuse qui, partant des principes biologiques avancés par Darwin, tirait des conclusions captieuses en plus de pratiquer des choix douteux, traduisant « natural selection » par « élection naturelle » et « struggle for existence » par « concurrence vitale²⁰ ». Yvette Conry, qui a étudié les débuts du darwinisme en France, constate l'écart idéologique qui sépare le darwinisme social de la pensée du naturaliste anglais : « Si la lutte pour l'existence est moins condition de vie qu'hygiène cosmique, [...] la concurrence s'émascule en harmonisation²¹ » et s'inscrit comme opérateur primordial d'un *dessein intelligent* poursuivi par la Nature ou la Création. Voilà qui satisfaisait un conservatisme français attaché à l'idée de « l'ordre naturel²² » héritée du Classicisme et des Lumières — notion adverse à celle du hasard promulguée par Darwin au rang de principe organisationnel.

Lorsqu'elle fit son entrée en France, la perspective d'un processus historique qui ne fût pas harnaché à un progrès assuré, à une amélioration éventuelle, lente à venir peut-être, sûre néanmoins, avait en effet quelque chose d'insoutenable. Aussi, le darwinisme *revu et corrigé* par Royer et consorts s'alignait sur la pensée lamarckienne, marquée des optimismes postrévolutionnaires du début du XIX^e siècle, note Anne Carol :

Avec Lamarck, on s'émerveillait de voir les êtres s'adapter à leur milieu et accumuler ainsi, dans leur constitution, les héritages de ces petites victoires. La dégénération d'une fonction, d'un organe, n'était somme toute que le signe d'une adaptation réussie. Avec Darwin, le schéma de l'évolution n'est plus si positif [...] ²³.

20. Exemples rapportés par Baguley (*ibid.*, p. 203).

21. Yvette Conry, *Introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, J. Vrin, coll. « L'histoire des sciences. Textes et études », 1974, p. 340-341.

22. *Ibid.*, p. 357.

23. Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1995, p. 92.

C'est que Darwin dépossède la Nature d'un dessein mélioratif dans ses évolutions; là réside sa nouveauté, de là la secousse qu'il produit en France. Cependant, l'évolutionnisme qu'il met de l'avant n'est pas sans antécédents. Lamarck en est un; plusieurs autres pourraient être évoqués. De fait, une part de la solution à l'énigme du darwinisme zolien gît en ces précurseurs qui par leur influence ont pu conduire Zola à développer sa cosmologie scientifique (comme d'ailleurs Darwin a pu s'inspirer de leurs travaux pour étoffer la sienne). Baguley signale par exemple que l'importance de l'environnement physique en tant que facteur déterminant dans la destinée des personnages zoliens est plus lamarckienne que darwinienne, et qu'il en va de même pour la primauté accordée à la transmission héréditaire de traits acquis, lesquels fournissent au romancier un cadre scientifique motivant les actions de ses protagonistes²⁴.

La présence de principes lamarckiens chez Zola est imputable à certaines figures célèbres de la science française qui ont pu relayer ces notions jusqu'à lui et à l'ensemble de l'élite intellectuelle du Second Empire. Rappelons, avec Jean-Marc Bernardini, la conjoncture de l'épistémè qui a produit le darwinisme social en France :

Durant cette deuxième décennie du Second Empire, le livre de Darwin a manifestement complété une bibliothèque philosophique et scientifique : Auguste Comte (1844); Prosper Lucas (1847-1850); Claude Bernard (1865); Bénédic-Auguste Morel (1857), qui a outillé au plan méthodologique et épistémologique une prestigieuse génération d'écrivains et d'historiens scientifiques, opposés aux thèses religieuses dominantes voire à l'Empire. Nous songeons ici principalement à Ernest Renan (1823-1892), Hippolyte Taine (1828-1893), Edgar Quinet (1803-1875). [...]

Par leur utilisation commune des méthodes scientifiques comme fondements d'un jugement porté sur la religion, la société ou l'histoire humaine, Taine, Renan, voire Quinet on été associés et considérés comme les maîtres à penser scientifiques de leur génération²⁵.

24. David Baguley, *op. cit.*, p. 205 et 203.

25. Jean-Marc Bernardini, *Le darwinisme social en France (1859-1918). Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, CNRS, coll. « Histoire », 1997, p. 82.

Zola a effectivement brandi nombre de ces savants en tant qu'autorités scientifiques et dès le début de sa carrière naturaliste a fait d'eux des pères spirituels, aptes à légitimer plusieurs aspects de ses choquantes intrigues naturalistes. On pense bien sûr à l'historien Taine et à sa fameuse triade *race, milieu, moment*²⁶ ou aux docteurs Lucas et Létourneau dont les traités²⁷ sur l'hérédité et la physiologie ont servi à échafauder le programme des *Rougon-Macquart*. Taine promouvait également une vision du monde social qui dérivait directement du positivisme comtien, prépondérante dans le darwinisme qu'on découvre chez Zola. Comte, en 1848, avec son *Discours sur l'ensemble du positivisme* avait initié le culte de l'Humanité. Il nommait celle-ci le « Grand-Être », nouvelle divinité non pas immuable, mais vivante et anthropomorphe, dont chaque membre correspond à un individu travaillant au bien commun, car mû par le bienfaisant génie de l'espèce. Et cet organisme supérieur — auquel le « sacerdoce positif », insistait Comte, se consacre tout entier « en destinant la science à étudier l'Humanité, la poésie à la chanter, et la morale à l'aimer²⁸ », afin de l'améliorer sans cesse — jouit de la vie cumulée et interconnectée de tous ses membres constituants qui concourent à son activité. Pour Comte, le Grand-Être survit d'autant mieux à la défection de ceux qui se détachent de lui par indépendance qu'il sait tirer parti des dissensions liées à leur autonomie :

Tandis que les diverses parties d'aucun autre organisme ne sauraient vivre isolément, la grande existence se compose de vies réellement séparables. Quoique cette indépendance n'empêche point le consensus, elle est aussi indispensable que le concours à la nature d'un tel être, qui perdrait toute sa supériorité si ses éléments devenaient inséparables²⁹.

26. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 2^e éd. rev. et aug., Paris, Hachette, 1866 [1863], t. I, p. xxxiv.

27. Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Paris, Baillière, 1847-1850, 2 vol.; et Charles Létourneau, *Physiologie des passions*, Paris, Baillière, 1868.

28. Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, présentation, notes et chronologie par Annie Petit, Flammarion, coll. « GF », 1998 [1848], p. 356.

29. *Ibid.*, p. 357.

Taine reprend l'idée en 1863, lui ôte sa dimension mystico-religieuse, la rebaptise « *loi des dépendances mutuelles*³⁰ » et la décrit comme suit :

Une civilisation fait corps, et ses parties se tiennent à la façon des parties d'un corps organique. De même que dans un animal les instincts, les dents, les membres, la charpente osseuse, l'appareil musculaire sont liés entre eux, de telle façon qu'une variation de l'un d'entre eux détermine dans chacun des autres une variation correspondante, et qu'un *naturaliste habile* peut sur quelques fragments reconstruire par le raisonnement le corps presque tout entier; de même dans une civilisation la religion, la philosophie, la forme de famille, la littérature, les arts composent un système où tout changement local entraîne un changement général, en sorte qu'un historien expérimenté qui en étudie quelque portion restreinte aperçoit d'avance et prédit à demi les caractères du reste³¹.

Zola, qui fit la connaissance de Taine et découvrit ses livres durant ses années de clerc à la librairie Hachette (1862-1866), prolonge la théorie de son maître à penser en se l'appropriant dans ses œuvres. Le rôle d'observateur de la société censé revenir à l'historien, il l'attribue au romancier, préservant toutefois la conception organiciste chère à Taine.

Mais les savants du XIX^e siècle ne sont pas les seuls à avoir contribué par leurs travaux à la poétique darwiniste des *Rougon-Macquart*. Au moins aussi importante est l'influence des écrivains admirés par Zola, et surtout celle d'Honoré de Balzac, qui « développe, longtemps avant Darwin, la notion de lutte pour la vie et de sélection naturelle³² », selon André Wurmser. Ce propos peut être nuancé en soulignant que la « sélection » balzacienne est bien plus *sociale* que *naturelle*, réitérant, là encore, l'importance de ne pas confondre Darwin et darwinisme social. Il n'en demeure pas moins que l'interrelation des mécanismes

30. Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. xxxix [Taine souligne].

31. *Ibid.*, p. xxxix-xl [je souligne].

32. André Wurmser, *La comédie inhumaine*, éd. définitive, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, p. 268.

de rivalité, d'adaptation et de survie chez Balzac anticipe l'émergence du *struggle-for-life* comme modélisation des conflits humains³³. C'est beaucoup, d'ailleurs, cette « zoologie humaine³⁴ » (le mot est de Zola) qui a séduit le futur auteur des *Rougon-Macquart*, comme en témoignent les « Différences entre Balzac et moi » qu'il cerna à la veille d'entreprendre son grand cycle :

Balzac dit que l'idée de sa Comédie lui est venue d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité [...] : comme il y a des lions, des chiens, des loups, il y a des artistes, des administrateurs, des avocats, etc. [...]

Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. [...] Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. [...] Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir³⁵.

Voulant refaire *La Comédie humaine* à sa façon, Zola entendait donc employer la formule balzacienne de la lutte sociozoologique pour « faire l'histoire des mœurs », mais au lieu d'y parvenir « à l'aide de 3 000 figures³⁶ » comme Balzac, il embrasserait moins large et grâce à la science de l'hérédité promouvrait une sociophysiologie comme système fédérateur.

Il continuerait, en tout cas, de se servir des comparaisons et métaphores zoologiques pour insister, façon balzacienne, sur la

33. Louise Lyle, « Le Struggleforlife. Contesting Balzac through Darwin in Zola, Bourget, and Barrès », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 36, n° 3-4, printemps-été 2008, p. 307.

34. Émile Zola, « Différences entre Balzac et moi », dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, 1967, t. V, p. 1736.

35. *Ibid.*, p. 1736-1737. Zola paraphrase ici un passage de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* que Balzac publia en 1842 (Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La Comédie humaine*, éd. publ. sous la dir. de Pierre-Georges Casrex, Paris, Gallimard, 1976 [1842], coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 8).

36. Émile Zola, « Différences entre Balzac et moi », *op. cit.*, p. 1736.

continuité entre l'humanité et le règne animal ainsi que sur la similitude des régimes compétitifs dans lesquels ils évoluent. L'une des stratégies les plus courantes pour illustrer la bestialité du *struggle-for-life* humain consiste à présenter le monde comme une vaste « arène » où se déroulerait la joute de l'existence; ainsi, au tout début de *L'Argent*, dix-huitième tome des *Rougon-Macquart*, le héros fait un constat amer qui fouette ses ardeurs et ambitions : « les hommes et les choses le blessaient pour le rejeter à la lutte, comme le taureau saignant est ramené dans l'arène³⁷ ». Zola a pu prendre ce motif usité (assez rare cependant sous sa plume) chez nombre d'écrivains différents ou le puiser dans quelque souvenir de tauromachie provençale, lui qui a grandi à Aix. L'imagerie de l'arène est pratiquement la même chez un autre Provençal, le poète romantique Alphonse Rabbe, auteur de *l'Album d'un pessimiste*, dont voici deux extraits :

Dans l'état actuel des choses, le monde présente le spectacle d'une immense arène, où les hommes se précipitent en foule pour se disputer, au prix de leur sang, de leurs douleurs et de leur honte, la possession des avantages sociaux³⁸.

Un fier taureau pourchassé dans un cirque barbare, tout hérissé de petits dards par cent vils gladiateurs en manteau de soie et en crépine, n'attend pas pour mourir d'avoir perdu son meilleur sang par tant de petites blessures, il s'élance sur l'épée étincelante chargée de lui donner la mort³⁹.

La conjugaison récurrente de l'imaginaire tauromachique à des schèmes pré-darwinistes invite à creuser la comparaison entre le texte de Rabbe et celui de Zola. Dans les deux cas, le héros valorisé (poète chez Rabbe, spéculateur chez Zola) est assimilé à l'animal qui va périr, et le taureau (puissant, noble, fougueux) est assiégé par les autres hommes restés humains (ils ne prennent pas la forme de bêtes).

37. Émile Zola, *L'Argent*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1967 [1891], t. V, p. 22.

38. Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, éd. établie par Édouard Roditi, suivi du *Portefeuille d'un pessimiste*, éd. établie, prés. et annotée par Jacques-Remi Dahan, Paris, José Corti, coll. « Romantique », 1991 [1835], p. 48.

39. *Ibid.*, p. 56.

L'affrontement entre hommes (homolytique) est donc présenté comme une bataille entre espèces différentes (les hommes contre la bête) et de ce fait affirme tacitement l'animalité de l'humain. Une différence majeure ressort cependant. Chez Rabbe le taureau meurtri est doté d'une faculté que Zola lui refuse : celle de la volition. Il prend acte de sa situation désespérée et choisit d'en finir tout de suite plutôt que de mourir à petit feu. Le taureau dans *L'Argent* mourra tout autant, à terme; toutefois, il n'est mû que par son instinct — d'ailleurs, la tournure choisie par Zola est passive, dépossessionnant l'animal de ce qui le rendrait responsable de ses gestes et surtout de sa mort. Là se montre, d'une part, le fameux mécanisme déterministe (et darwiniste) pesant de son poids irrémédiable sur les personnages naturalistes; et, d'autre part, en creux, l'absence d'héroïsation du suicide à laquelle s'était livrée toute l'ère romantique, à commencer par le Saint-Preux de Rousseau et le Werther de Goethe, et jusqu'à Balzac et même au-delà⁴⁰. Ainsi, pour le narrateur des *Illusions perdues*, où un poète soumettant ses vers au public représente « encore un chrétien qui descend dans l'arène pour se livrer aux bêtes⁴¹ », il n'est de suicide que comme service social :

Le suicide est l'effet d'un sentiment que nous nommerons, si vous voulez, *l'estime de soi-même*, pour ne pas le confondre avec le mot *honneur*. Le jour où l'homme se méprise, le jour où il se voit méprisé, le moment où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances, il se tue et rend ainsi hommage à la société devant laquelle il ne veut pas rester déshabillé de ses vertus ou de sa splendeur. Quoi qu'on en dise, [...] les lâches seuls acceptent une vie déshonorée⁴².

Balzac ici insiste bien sur ce qui, au fond, distingue les deux esthétiques : il y a une société devant qui se montrer, des spectateurs

40. Pierre Popovic montre qu'il est « propre à cette littérature que le sacrifice de soi — dont le suicide fut durant quelques décennies la forme symbolique la plus extrême — devienne le principe de valorisation et d'élection du héros » (Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 114). Sur Rabbe spécifiquement, voir *ibid.*, p. 79.

41. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., 1977 [1843], t. V, p. 348.

42. *Ibid.*, p. 688.

assistent au conflit, et ils sont les destinataires du geste autolytique du héros; en revanche, chez Zola le public a disparu, tous sont dans la mêlée, chacun est happé par les hostilités, mobilisé pour la lutte, et il ne reste personne pour soupeser l'héroïsme ou l'exemplarité des victimes, désormais vains.

Suicide et darwinisme social

Le rapport qu'entretenaient les lettres françaises avec la mort volontaire semble en effet avoir basculé dans la seconde moitié du siècle, avec *Madame Bovary*⁴³, où le suicide de l'héroïne accusait romantiquement l'incurie de son milieu tout en incriminant réalistement la mièvrerie de ses aspirations idéalistes⁴⁴. Pour aller vite, on peut dire qu'après Gustave Flaubert, se tuer devient vieux jeu en littérature. À titre d'exemple, le dialogue suivant tiré de la fin d'*Hara-kiri*, roman naturaliste publié en 1882 par Harry Alis, où deux personnages secondaires contemplent leur infortune :

Quand l'humanité vous embête ou qu'on s'embête dans l'humanité... on la quitte...

– Comment?

– On se tue.

– Oui, [...] j'y ai pensé. Mais ce n'est pas moderne ça. C'était le vieux jeu. Ça ne se fait plus⁴⁵.

Si l'héroïsation de la mort volontaire est *a priori* disqualifiée en régime naturaliste, discréditée parce que trop romantique et minée

43. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001 [1857], coll. « Folio classique », 528 p.

44. L'ambivalence vis-à-vis du suicide que donne à lire Flaubert dans *Madame Bovary* se retrace aisément en confrontant la réception du roman par Sainte-Beuve à celle que Baudelaire donna en réponse à l'illustre critique. Pour le premier, Emma s'enlève la vie parce qu'elle est complètement détraquée, c'est un geste à peine volontaire, tandis qu'aux yeux du poète, le suicide d'Emma lui permet de transcender sa condition de petite bourgeoise et d'atteindre l'idéal auquel elle aspire. Voir John E. Gale, « Sainte-Beuve and Baudelaire on *Madame Bovary* », *The French Review*, vol. 41, n° 1, octobre 1967, p. 30-37.

45. Harry Alis, *Hara-kiri*, Paris, Ollendorf, 1882, p. 399.

par la conception déterministe de l'existence humaine, le suicide reste néanmoins un motif récurrent de cette littérature.

Dans *Nana*, huitième roman des *Rougon-Macquart*, le très jeune Georges Hugon, à l'instar du tout Paris et même du Second Empire en général, tombe victime de l'héroïne éponyme. Soucieuse des dettes dont elle est criblée, la *Blonde Vénus* se désintéresse du petit Hugon, qu'elle a pris pour amant par caprice, et, lorsqu'il lui demande de l'épouser, elle éclate de rire, alléguant les vingt-cinq louis qu'il lui faut le jour même :

« Je veux bien moi, dit-elle. As-tu l'argent? »

Non, il n'avait pas l'argent. Il aurait donné sa vie pour avoir l'argent. Jamais il ne s'était senti si misérable, si inutile, si petit garçon. Tout son pauvre être, secoué de larmes, exprimait une douleur si grande, qu'elle finit par la voir et par s'attendrir. Elle l'écarta doucement.

[...]

Elle riait. Puis, le prenant, le baisant au front :

« Adieu, bébé, c'est fini, bien fini, entends-tu... Je me sauve⁴⁶. »

La rupture paraît consommée. Toutefois, une heure plus tard, lorsque Nana rentre chez elle après avoir été quérir la somme dans les bras d'un autre, elle retrouve Georges qui, entre-temps, « [n]e trouvant rien autre », s'est muni de « ciseaux très pointus, dont Nana avait la continuelle manie de se servir pour éplucher sa personne, se rognant des peaux, se coupant des poils. [...] Et, simplement, d'un grand coup, il se les enfon[ce] dans la poitrine⁴⁷. » Il ne meurt pas sur le champ, mais quelques semaines plus tard l'écho de son décès rejoint Nana : « on ne savait pas au juste, les uns parlaient d'une blessure rouverte, les autres racontaient un suicide, un plongeon du petit dans un bassin⁴⁸ ». Georges Hugon n'est pas, loin de là, l'unique victime de cette croqueuse d'hommes et de fortunes qu'est la Mouche d'Or. Le comte

46. Émile Zola, *Nana*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1961 [1880], t. II, p. 1442-1443.

47. *Ibid.*, p. 1443-1444.

48. *Ibid.*, p. 1468.

de Vandevres aussi se tue; il se « fait flamber dans son écurie, avec ses chevaux⁴⁹ », le lendemain d'un gros pari ayant mal tourné où il a tout misé sur sa pouliche Nana (la jeune jument valant pour la cocotte en l'honneur de qui il l'a ainsi baptisée). Nana est un raz-de-marée : dans le grand engloutissement de sa sexualité irrésistible, elle suscite toutes les convoitises et « nettoie » Paris de fond en comble. Le Second Empire au complet succombe à son charme et se ruine. Même l'armée française y laisse une fortune, en raison des détournements opérés par Philippe Hugon, frère de l'autre, lequel finira en prison — les fonds eussent sans doute bien servi la défense des frontières de la France lors de l'imminente invasion prussienne, qui survient à la dernière ligne du roman : « À Berlin! à Berlin! à Berlin!⁵⁰ » L'héroïne, quant à elle, constate les ravages sans soupçonner que les appétits qu'elle a déchaînés et la spoliation dont elle se rend coupable sont des causes indirectes du tumulte : « Et ils étaient tous pendus après mes jupes, et aujourd'hui les voilà qui claquent, qui mendient, qui posent tous pour le désespoir...⁵¹ », s'indigne-t-elle, inconsciente.

Dès le début de *L'Argent*, grand roman zolien de la finance, on apprend, sans autre incidence, qu'« un banquier de Marseille, s'était autrefois suicidé, à la suite de spéculations désastreuses⁵² ». De ce personnage déjà trépassé il ne sera plus question que pour rappeler la mort qu'il s'est donnée. L'objectif poursuivi par le romancier consiste visiblement à situer l'action sur fond de compétition féroce, et même mortelle, entre spéculateurs. À l'autre bout du roman, l'horizon suicidogène ainsi construit finit par se concrétiser quand la machine infernale des agioteurs éclate sous le poids de leurs liquidités trop précairement placées, causant l'effondrement total, « la débâcle de la Bourse⁵³ ». On ne compte plus alors les victimes; actionnaires,

49. *Ibid.*, p. 1408.

50. *Ibid.*, p. 1485.

51. *Ibid.*, p. 1469.

52. Émile Zola, *L'Argent*, *op. cit.*, p. 26.

53. *Ibid.*, p. 333.

spéculateurs, petites gens aux petites épargnes, tous y passent; or, c'est à Mazaud, l'agent de change, « frappé en pleine lutte loyale, par inexpérience et par passion, pour avoir trop cru aux autres », qu'il revient d'incarner le lot des déroutés : « Et, sous le reflet rouge du feu, Mazaud était renversé au bord du canapé, la tête fracassée d'une balle, la main crispée sur la crosse du revolver⁵⁴ ». En fait, le suicide dans ce roman s'impose à tous les intervenants du secteur financier, quel que soit le grade, comme la voie royale pour sortir du *struggle-for-life* intensifié que représente ce milieu. Mme Caroline, pourtant de nature si vaillante et gaie, admet candidement avoir « cru » dans ses moments les plus difficiles qu'il ne lui « restait qu'à [s]e jeter à l'eau⁵⁵ ». À son tour, Saccard évoque la chose lorsque des rivaux sourcillent devant les profits qu'il espère engranger avec ses projets : « autant vaudrait-il nous aller jeter sur-le-champ à la Seine, plutôt que de nous donner le souci de rien entreprendre...⁵⁶ », argue-t-il. Dans le milieu de la finance que dépeint Zola, ne pas transiger, c'est mourir, et mourir volontairement; mais cela reste une métaphore, car règle générale ceux qui sortent du circuit de la spéculation ne meurent pas réellement, ils « crèvent » tout au plus figurativement, d'avoir dû restreindre leur train de vie et leurs ambitions. Par contre, lorsque perdre la partie, être défait par plus adroit que soi, signifie véritablement la mort, comme pour Mazaud, c'est par le suicide que le système darwiniste zolien réclame sa part de sang.

Force est de le constater, dans l'univers des *Rougon-Macquart*, l'âpre compétition fait des vainqueurs comme des vaincus, et si ceux-ci ne tombent pas tous mortellement touchés, le sang coule néanmoins. Ceci dit, ceux des défaits qui périssent dans la bataille ne meurent pas tout à fait aux mains de leurs rivaux. C'est plus souvent qu'autrement de leur propre chef qu'ils y laissent leur peau : la majorité tiennent eux-mêmes la lame ou nouent d'eux-mêmes la corde lors de l'exécution capitale qui les consacre victimes décédées de la joute.

54. *Ibid.*, p. 356, 358.

55. *Ibid.*, p. 73.

56. *Ibid.*, p. 135.

Fléaux et eugénisme

À bien y regarder, de quoi sont morts ces quelques personnages secondaires des *Rougon-Macquart*? De fléaux sociaux. Nana, dans « la toute-puissance de son sexe⁵⁷ », coule un empire. L'argent, dans le roman du même nom, emporte tout sur son passage. Même lorsque les grandes forces sociales sont connotées positivement et représentent des vecteurs de progrès célébrés par le romancier, il se trouve des protagonistes secondaires qui sombrent sous la déferlante (il s'agit presque toujours de rétrogrades et de conservateurs), et le plus souvent les décès encourus ont lieu par suicide. Souvenons-nous de Robineau, suicidé après avoir voulu tenir tête à la formidable machine du commerce moderne qui donne son titre au roman *Au Bonheur des Dames*. Dans le tome suivant de la série, *La Joie de vivre*, la servante Véronique est incapable d'accepter, de comprendre, d'endurer ou de s'adapter au régime éponyme de bonté et de charité totalitaires instauré par Pauline; à la dernière page du livre on la trouve « pendue à un des poiriers » du jardin, « accrochée avec le cordon d'un de ses tabliers de cuisine⁵⁸ ». Qu'il s'agisse de personnages secondaires, à la personnalité nécessairement moins étoffée et souvent moins singularisée que celle des héros, a pour conséquence d'élever le suicide au rang de *modus operandi* ordinaire (commun, usité, banal peut-être) du corps social zolien pour éliminer les indésirables, les détraqués, les faibles, qui minent sa progression et menacent de corrompre les membres sains.

L'analyse du suicidologue Jean Baechler abonde en ce sens : « du point de vue de la société, il n'est pas sûr, note-t-il, que les suicides représentent un inconvénient, car ils touchent une population à problèmes⁵⁹. » C'était déjà l'argument qu'invoquait à la fin des *Illusions*

57. Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 1462.

58. Émile Zola, *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, 1964 [1884], t. III, p. 1130.

59. Jean Baechler, *Les Suicides*, nouv. éd. augm., Paris, Herman, coll. « Philosophie », 2009 [1975], p. 101. Loin de défendre l'eugénisme, Baechler promeut l'acceptation du suicide en tant que « solution » que l'être humain peut envisager d'appliquer lorsque certaines circonstances le portent à méditer ce choix;

perdues Lucien de Rubempré dans sa lettre ultime, adressée à sa sœur Ève, quand il s'aperçoit qu'il l'a ruinée à force d'emprunts mal avisés :

Ma sœur bien-aimée, nous nous sommes vus tout à l'heure pour la dernière fois. Ma résolution est sans appel. Voici pourquoi : Dans beaucoup de familles, il se rencontre un être fatal qui, pour la famille, est une sorte de maladie. Je suis cet être-là pour vous. [...] Le cœur plein de tendresse, j'agis comme un ennemi. À tous vos dévouements, j'ai répondu par des maux. Quoique involontairement porté, le dernier coup est de tous le plus cruel. [...] Oui, j'ai des ambitions démesurées, qui m'empêchent d'accepter une vie humble. [...] La lutte à Paris exige une force constante, et mon vouloir ne va que par accès : ma cervelle est intermittente. [...] La mort me semble préférable à une vie incomplète; et, dans quelque position que je me suppose, mon excessive vanité me ferait commettre des sottises⁶⁰.

L'échelle ici est familiale et non sociétale, et le personnage n'est plus secondaire mais central. Cependant, le raisonnement demeure le même. Un membre mal conformé du groupe (ou perçu tel) incarne une menace effective, corruptrice pour celui-ci, et il vaut mieux l'en débarrasser, dans une optique de préservation de la collectivité au détriment de l'individu. Voilà bien la « thèse sociale⁶¹ » dont il est question ici, pour reprendre encore les mots de Balzac.

Cette thèse, lorsqu'érigée en système visant à purifier le corps social de ses parasites nuisibles et de ses infirmités gênantes a pour nom *eugénisme* et a été baptisée de la sorte en 1883 par Francis Galton, cousin de Charles Darwin : « il faut *diminuer* le nombre des inaptes ou *multiplier, accroître* le nombre des doués⁶² », ainsi se résume la doctrine galtonienne, selon Anne Carol. Celle-ci constate qu'une telle science

Baechler en a surtout contre la diabolisation outrancière de la mort volontaire — selon lui « privilège humain inaliénable » — et contre certaines variantes du discours humaniste qui, prétextant l'inhumanité du suicide, le condamnent (*ibid.*)

60. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 685-686.

61. *Ibid.*, p. 685.

62. Anne Carol, *op. cit.*, p. 12.

n'était en rien neuve à l'époque et qu'au contraire l'eugénisme traverse l'ère moderne, fidèle compagnon d'un mythe fondateur dont il est pour ainsi dire le complément obligé⁶³; ce mythe, particulièrement fort à la fin du siècle mais déjà vigoureux à ses débuts, c'est celui de la décadence de la race française par la dégénérescence morale et physiologique due aux mésalliances sociales et biologiques. Morel en donne une expression assez frappante dans son *Traité des dégénérescences*, de 1857 :

[L]'être dégénéré, s'il est abandonné à lui-même, tombe dans une dégradation progressive. Il devient [...] non-seulement incapable de former dans l'humanité la chaîne de transmissibilité d'un progrès, mais il est encore l'obstacle le plus grand à ce progrès, par son contact avec la partie saine de la population⁶⁴.

C'est toujours « en premier lieu le constat initial de "dégénération" qui légitime l'eugénisme⁶⁵ », note Carol. Sous de tels auspices, la mort volontaire revêt en effet un sens des plus positifs, comme en témoigne la réflexion qu'émet Paul Jacoby en ouverture de ses *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme* de 1881 : « Le suicide, cette soupape de sûreté contre le névrosisme des générations suivantes, épargne à l'humanité, en faisant partir volontairement les nerveux, bien des folies héréditaires et l'assainit ainsi par élimination des éléments morbides⁶⁶. » Pris en ce sens, le suicide devient hygiène du corps social.

De fait, le rêve eugéniste en est un avant tout d'harmonie, d'ordre et de netteté, l'idée étant « d'extirper les gènes de la dégénérescence⁶⁷ »,

63. Pour un aperçu des précurseurs de Galton en France, voir *ibid.*, p. 17-37.

64. Bénédicte Auguste Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, Baillière, 1857, t. I, p. 6. D'autres publications importantes jalonnent l'histoire de ce mythe au fil du XIX^e siècle, notamment l'*Essai sur la mégalthropogénésie* de Louis Robert (1801), le premier des *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget (1883) et *Dégénérescence* de Max Nordau (1894).

65. Anne Carol, *op. cit.*, p. 36.

66. Paul Jacoby, *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme*, Paris, Baillière, 1881, p. v.

67. Anne Carol, *op. cit.*, p. 164. Sur l'harmonie eugénique, voir aussi *ibid.*, p. 191.

comme le montre Carol : il obéit au désir de compenser, voire d'éradiquer un chaos et des monstruosités qui deviennent de plus en plus inquiétants en cette fin de siècle, sous l'impulsion d'un raffermissement du mythe décadent par la récente défaite aux mains des Prussiens. Il s'oppose donc à la libre bousculade des appétits égoïstes et contrarie le laisser-aller du darwinisme social par un interventionnisme ciblé, rempli de bonnes intentions : il en est leur embrigadement biologique, nécessaire aux yeux de l'idéologie progressiste qui s'inquiète d'enregistrer tant de « dérèglements » sociaux, moraux, psychiques, physiques. Là encore, donc, il s'agit d'amender, de rectifier le caractère débridé et aléatoire de l'hécatombe que suppose la sélection naturelle, et ce, par des actions tant préventives (contrôle des naissances, stérilisation des mauvais géniteurs) que correctives (rejet des dissidents, amputation des membres gangrénés). Autrement dit, le darwinisme social et l'eugénisme en France se rejoignent en ce qu'ils acclimatent la théorie de Darwin au paradigme de la *doxa* en place. Dans *Les Rougon-Macquart*, ce mélange d'idéologie et de science fonctionne en bloc. Voyons par exemple, dans *Nana*, l'héroïne (un fléau en soi) gérer ses soupirants : « Nana, en quelques mois, les *mangea* goulûment, les uns après les autres. Les besoins croissants de son luxe enrageaient ses *appétits*, elle *nettoyait* un homme d'un coup de dent⁶⁸ », écrit Zola. L'imagerie propre au darwinisme social est évidente, tout comme l'est celle de l'eugénisme.

L'ambivalence du suicide s'estompe lorsqu'il est lui-même envisagé comme fléau. Point d'eugénisme alors, car son action pandémique éclipse son potentiel « régulateur ». Dans *Hara-kiri* d'Alis, la décadence de l'Occident est prétendument si avancée qu'elle étend son empire contagieux jusqu'à l'Extrême-Orient, où, par le rituel du *seppuku* (consistant à s'ouvrir le ventre devant public), les samouraïs cherchent à se venger des « envahisseurs » européens qui ont « apporté leurs passions et leurs vices⁶⁹ », eux-mêmes suicidogènes. La moisson des suicides — si démodés soient-ils — est mondiale. Autour du héros Taïko-Fidé, jeune homme venu du Japon étudier à Paris, les vaincus du

68. Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 1454 [je souligne].

69. Harry Alis, *op. cit.*, p. 423, 425.

struggle-for-life tombent comme des mouches : on s'« enroul[e] dans les remous sinistres » de la Seine, on « s[e] fait sauter la cervelle »... Fidèle lui-même se munit d'un stylet et, « choisissant la place entre les côtes », s'« enfon[ce] la lame jusqu'à la garde, sans pousser un cri⁷⁰ ». Bref, là où le naturalisme darwiniste verse dans la décadence apocalyptique, c'est encore le taux de suicides qui constitue l'indicateur premier de « la maladie collective dont il est la résultante et le signe⁷¹ », conformément à la célèbre thèse qu'allait défendre Durkheim une vingtaine d'années plus tard, dans *Le Suicide*, un essai qui a révolutionné la sociologie.

Naturalisme, darwinisme et connotations du suicide

Si, comme le souligne Robert J. Niess, « le principal disséminateur des idées social-darwiniennes fut Herbert Spencer qui n'accepta jamais totalement les idées de Darwin et qui se réclamait plutôt de Lamarck et de Malthus⁷² », rien n'exclut que Zola soit arrivé à ces idées par d'autres voies. Il a pu les prendre chez ses maîtres à penser positivistes, notamment parce que, en tant qu'idéologie scientifique, le darwinisme social « présente un aspect systématique et réducteur » pleinement positiviste, souligne Jean-Louis Cabanès : « Il s'enquiert des premiers principes, il s'efforce de trouver des lois simples⁷³. » Il a pu les prendre chez les grands romanciers qu'il a admirés, c'est le cas du paradigme balzacien de la lutte sociale animalisée, ou les cueillir à même la *doxa* de son siècle, ainsi cette métaphore de l'existence vécue dans l'arène, qu'on retrouve chez lui comme on la trouve chez Rabbe et chez tant d'autres, parce qu'elle était dans l'air du temps.

Aussi, l'écriture naturaliste s'est-elle conçue, théorisée et réalisée sur ces bases épistémologiques. *Les Rougon-Macquart* paraissent

70. *Ibid.*, p. 86, 410-411 et 419.

71. Émile Durkheim, *Le Suicide. Étude de sociologie*, introd. de Serge Paugam, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [1897], p. 450.

72. Robert J. Niess, *op. cit.*, p. 59.

73. Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, t. II, p. 541-542.

bel et bien être, pour reprendre une formule d'Ursula Link-Heer, qui insiste sur la dimension pseudo-darwinienne du projet, « l'histoire d'une multiple "dégénération de la race"⁷⁴ », car la saga relate la rapide ascension puis la terrible chute sociophysiologiques des divers membres d'une famille minée par une « fêlure » héréditaire qui remonte à l'aïeule Adélaïde Fouque (tante Dide) et qui métaphoriquement laisse s'écouler le capital sanguin du clan jusqu'à l'épuisement, au bout de quatre générations. Le mal qui tourmente les membres de la famille *Rougon-Macquart* est biface. Sa part biologique, innée, tient à une faille irrémédiable car inscrite dans les gènes; c'est une fatalité. Sa part sociologique, en revanche, est conjoncturelle, elle émane des travers du Second Empire, milieu corrompu dans lequel la descendance de l'aïeule cherche en vain à s'épanouir; c'est un déterminisme. La même dualité régit le lot des protagonistes extrafamiliaux, qui le plus souvent sont des personnages secondaires. Ceux-ci, s'ils sont faibles, maigres ou rébarbatifs à s'engager dans l'arène, sont la proie du « mouvement moderne », de « la bousculade de toutes les ambitions », de « l'élan démocratique », de « l'avènement de toutes les classes », du « mélange » et du « côtoiement de tous les individus⁷⁵ », expulsés ou engloutis qu'ils sont par le tourbillon de la modernité. Le système romanesque zolien les élimine, parce qu'ils sont inaptes à survivre dans les conditions de compétition accrue, d'accélération du train de vie à l'ère industrielle : « l'homme doit s'adapter aux conditions de sa vie et ceux qui trouvent la tâche au-dessus de leurs forces n'ont qu'à mourir⁷⁶ », résume Niess. Néanmoins, à y regarder de près, on s'aperçoit que bien peu des laissés pour compte dans cette saga meurent effectivement des suites de leur défaite sociophysiologique. Plus curieux encore, beaucoup de ceux qui y laissent leur peau se tuent d'eux-mêmes : le suicide est investi d'un rôle prépondérant dans le processus de sélection naturaliste.

74. Ursula Link-Heer, *op. cit.*, p. 350.

75. Il s'agit ici encore d'expressions que nous tirons des feuillets de 1868-69 (« Notes générales sur la marche de l'œuvre », *op. cit.*, p. 1738), lesquels réunissent les idées qu'Emile Zola jetait sur papier en prévision de son futur cycle romanesque.

76. Robert J. Niess, *op. cit.*, p. 60.

Lorsqu'on observe sous cet angle la grande œuvre du chef de file du naturalisme, *Les Rougon-Macquart*, tout en s'appuyant sur des exemples empruntés à un roman mineur du courant, *Hara-kiri* d'Harry Alis, il apparaît que le mécanisme pseudo-darwiniste — caractéristique de cette littérature — réservait à la mort volontaire le même rôle d'un romancier à l'autre, celui de mettre en évidence la toute-puissance des fléaux sociaux⁷⁷. Qu'ils soient malingres ou criminels, pervers ou réactionnaires, les suicidés que nous avons rencontrés constituent des membres dysfonctionnels du corps social, et si néfastes à celui-ci qu'il semble naturel de les voir être éliminés par le génie positif de l'espèce. Leur suicide concrétise à quelque égard un souci hygiénique de l'Humanité ou du Grand-Être, pour reprendre le nom dont l'affuble Comte, théoricien du positivisme.

À la lecture attentive des œuvres, toutefois, il est abusif d'affirmer que c'est Lui, le Grand-Être qui, intolérant, pousse les moins désirables de ses sujets à s'enlever la vie : l'impulsion nécessaire à s'éliminer d'eux-mêmes leur semble innée, la narration n'invoque jamais explicitement ou directement le besoin eugénique, parfaitement accordé à la logique darwiniste en vigueur, que pourrait entretenir le Grand-Être de se défaire d'eux. Néanmoins leur autolyse a quelque chose de supérieurement satisfaisant pour Lui, quelque chose de connoté, tout au plus, mais de décelable quand même. La littérature naturaliste, sur ce plan, ne déroge pas à la norme discursive de son époque; car, de manière générale, le darwinisme social, qui n'est autre qu'un « *complexe de stéréotypes littéraires, baptisé du nom de Darwin*⁷⁸ », n'a investi que le niveau connotatif des textes savants et des chroniques d'opinion de la période, comme l'a éloquemment démontré Link-Heer⁷⁹; de même,

77. N'allons pas croire, cependant, que tous les écrivains naturalistes confèrent à la mort volontaire la fonction d'illustrer l'omnipotence des déterminismes sociophysiologiques. Par exemple, dans *Bel-Ami*, sans doute le plus darwiniste des romans de Maupassant, l'irrésistible ascension sociale du héros cause bien des chagrins, mais aucun suicide.

78. Ursula Link-Heer, *op. cit.*, p. 342 [Link-Heer souligne].

79. *Ibid.*, p. 335-341.

rares sont les occurrences où les principes et préceptes eugénistes ont été ouvertement formulés, remarque Anne Carol :

Des pouvoirs que s'accordent les médecins, [...] le plus démesuré est celui de l'élimination physique des procréateurs indésirables. [...] Destruction des déchets sociaux, euthanasie des nouveau-nés, avortement obligatoire, les figures de l'élimination sont multiples. Leur nécessité est rarement affirmée de façon formelle, mais sous des formes insidieuses, le discours médical évoque des solutions qui n'en sont guère éloignées⁸⁰.

On s'en tient à la sournoiserie éminemment littéraire qui laisse au lecteur la liberté de tirer ses propres conclusions. À lui de décider si les suicidés du naturalisme posent délibérément le geste qui les fait sortir du corps social les pieds devant.

80. Anne Carol, *op. cit.*, p. 163.

Elaine Després
Université de Bretagne Occidentale

Au royaume de la survie,
le mieux adapté est roi.
Évolution et désévoluation
dans *Hothouse* de Brian Aldiss

Si la littérature s'intéresse régulièrement au darwinisme, mettant en scène tant Darwin que ses recherches et ses théories, il ne va pas de soi qu'inversement la biologie évolutionniste s'intéresse à la littérature. Celle-ci serait-elle une stratégie adaptative de l'humanité? Si la question mérite sans doute qu'on s'y attarde, concerne-t-elle la critique littéraire?

Selon Denis Dutton, le darwinisme littéraire « observe la littérature et les théories littéraires à travers la lentille de la théorie de l'évolution¹ ». L'idée étant que la littérature, ou plus précisément le *storytelling* (le fait, universel, de raconter des histoires fictives), n'est pas un phénomène purement culturel, mais une adaptation biologique qui aurait favorisé

1. Dennis Dutton, « The Pleasures of Fiction », *Philosophy and Literature*, n° 28, 2004, p. 454 [je traduis].

nos ancêtres dans leur lutte pour la survie, et qu'il faudrait, par conséquent, l'étudier comme un mécanisme de l'évolution. À partir de cette prémisse, les partisans du darwinisme littéraire proposent une multitude d'hypothèses pour expliquer en quoi le fait de raconter des histoires peut constituer un avantage évolutif.

Joseph Carroll suggère que la littérature s'inscrit dans un des sept systèmes comportementaux humains (la survie, la technologie, la reproduction, la parentalité, les relations familiales, la socialité et la cognition) qu'il identifie comme universellement répandus à cause de l'avantage évolutif qu'ils ont procuré à nos ancêtres². La fiction s'inscrirait plus spécifiquement dans le système de la cognition et serait « une des méthodes les plus importantes pour cultiver et réguler la machine complexe de notre cognition dont dépendent nos fonctions les plus développées³ ». À l'opposé, Steven Pinker croit que la fiction déclenche la sécrétion d'endorphine pour renforcer un comportement utile à la survie : se préparer à des situations prévisibles⁴. D'autres partisans de cette approche proposent plutôt qu'il s'agit d'une stratégie de cohésion sociale ou encore d'une forme d'apprentissage basée sur le fait de tester des scénarios en imaginant leur conclusion.

Or, aucune de ces hypothèses, aussi attirantes soient-elles, ne peut être prouvée. Si les darwinistes littéraires s'attaquent à la critique comme ayant des bases purement subjectives, leur approche tient plus de l'illusion de scientificité que de la science. Leur prémisse est élégante, mais impossible à démontrer : aucun fossile, aucune étude génétique, aucun procédé expérimental ne permet de s'approcher d'une véritable théorie. Comment prouver la fonction de la fiction dans la vie de nos ancêtres alors que nous n'avons aucune idée précise du moment où celle-ci est apparue?

2. Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, New York, Routledge, 2004, 276 p.

3. Joseph Carroll, cité par Denis Dutton, *op. cit.*, p. 462 [je traduis].

4. Steven Pinker, *How the Mind Works*, New York, Norton, 1997, 660 p.

Ensuite, toutes les caractéristiques des espèces ne sont pas des adaptations à proprement parler. L'évolution selon Darwin est basée sur la variabilité des individus. Ces variations peuvent donner un avantage, un désavantage ou être neutres pour la survie. Mais ce n'est pas parce qu'une caractéristique s'est répandue qu'elle est forcément une adaptation. Il peut s'agir d'un simple effet de la variabilité, mais aussi de la conséquence aléatoire d'une adaptation. Par exemple, D. T. Max souligne que

[l]a plupart des psychologues évolutionnistes avancent que l'évolution humaine a été favorisée par la sélection naturelle et qu'elle nous aide à survivre. Mais elle pourrait tout aussi bien être un produit dérivé accidentel [...]. Les pressions de l'évolution ont peut-être favorisé un procédé mental relié comme, disons, la curiosité, et peut-être que la partie supérieure du cerveau [...] est un genre de grand réservoir de neurones qui rendent également possible la capacité à imaginer⁵.

Il ne faut pas oublier que les mécanismes de l'évolution sont plus complexes qu'une simple relation de causalité où chaque besoin mènerait à une adaptation et chaque caractéristique proviendrait d'un besoin. Le principal moteur de l'évolution demeure le hasard et les espèces forment un système complexe.

Une autre critique que l'on peut faire aux darwinistes littéraires est leur vision réductrice de la littérature. Je renvoie à ce propos aux articles de William S. Messier et de Daniel Grenier dans le présent ouvrage. De plus, la théorie de Darwin n'est ni une méthode en soi ni une explication totalisante, elle n'offre qu'une cause probable à la variabilité biologique et à l'évolution des espèces alors qu'elles s'adaptent à un environnement changeant. En conséquence, chercher dans cette théorie des éléments de réponse n'est méthodologiquement justifiable que dans l'analyse d'œuvres qui soulèvent de tels enjeux, même d'une manière indirecte.

5. D. T. Max, « The Literary Darwinists », *New York Times*, 6 novembre 2005, p. 4 [je traduis].

Par exemple, elle serait pertinente pour un texte qui traite de la façon dont l'homme s'adapte à son environnement, négocie avec son hérité et sa physiologie, interagit avec les autres espèces ou réfléchit à son passé et à son avenir biologique. Par contre, l'application des théories de Darwin à la construction des sociétés, à l'évolution de la culture et aux interrelations humaines me semble pour le moins contestable.

Le roman *Hothouse*⁶ de Brian Aldiss s'inscrit précisément dans la première catégorie, puisqu'il se questionne sur l'avenir biologique de l'humanité et de la biosphère terrestre. Toutefois, Aldiss ne fait pas que fictionnaliser la conclusion logique des mécanismes décrits par Darwin, il va plus loin en soulevant des aspects qui n'ont pas été abordés (ou très peu) par le naturaliste : par exemple, la compétition est-elle le seul mécanisme de la survie ou certaines formes de collaborations entre espèces pourraient-elles avoir un rôle à jouer?⁷ L'évolution est-elle linéaire ou circulaire?

Hothouse de Brian Aldiss

Le roman *Hothouse* se déroule dans un lointain futur, alors que la Terre présente toujours la même face au soleil. Un million d'années de sélection naturelle combinées à un changement radical de l'environnement ont mené à une domination sans merci du règne végétal. L'homme ayant perdu sa suprématie (et sa culture), il s'est graduellement transformé : sa peau est devenue verte, il est cinq fois

6. Brian W. Aldiss, *Hothouse*, New York, Penguin Books, 2008 [1960], version livre électronique Kobo, 26 chap. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *H.* Il existe une traduction française du roman (*Le Monde vert*, traduit de l'anglais par Michel Deutsch, Rennes, Terre de Brume, 2007, 218 p.), mais des libertés importantes furent prises avec le texte original : la division des chapitres, l'absence de paragraphes entiers et une plus grande importance donnée aux passages d'action. Ainsi, dans tous les cas, je propose une traduction personnelle très près du texte original pour mieux illustrer mon analyse.

7. Darwin a abordé brièvement la collaboration entre les espèces, mais il n'a pas approfondi cette question. Ceux qui l'ont suivi ont donc surtout retenu la notion de lutte pour la survie, comprise dans son sens littéral. Voir l'article de Jean-François Chassay dans le présent ouvrage à ce propos.

plus petit, peu intelligent et s'organise en petits groupes nomades et arboricoles.

Le roman suit les péripéties d'un groupe d'humains sur le point de se séparer : les adultes grimperont au sommet des arbres et les enfants apprendront à survivre par eux-mêmes. Mais lorsque les adultes croient partir pour l'au-delà, emportés par une plante gigantesque (nommée *traverser*), ils se réveillent sur la Lune, métamorphosés en *Flymen*.

Le roman suit ensuite les mésaventures des enfants restés sur Terre. Conséquence d'une chasse ayant mal tourné, le groupe se retrouve coincé au sommet d'un château. Ils parviennent à en descendre, mais le rebelle Gren choisit un autre chemin et se retrouve parasité par une morille intelligente, avant de rejoindre les autres, qui l'expulsent du groupe. Il part donc à la recherche d'autres humains, dirigé en pensée par la morille qui a de grandes ambitions : faire renaître (et dominer) la civilisation humaine. Ils rencontrent les *Herders*, puis les *Fishers*, des humains rattachés dès la naissance à un arbre qui les contrôle. Gren les libère, à leur grand désespoir, et à la suite de l'affrontement, le héros, Yattmur (une des *Herders*) et les *Fishers* se retrouvent à la dérive sur l'océan. Ils atteignent une île qui transforme en plantes la majorité des *Fishers*, alors que les autres repartent et se retrouvent sur une autre île à la frontière de la clarté; puis, une plante migratrice les transporte vers les régions sombres. Yattmur y accouche, alors que la morille arrive à maturité et choisit le corps de l'enfant pour se reproduire. Toutefois, un être étrange intervient et déjoue la morille : le Sodal Ye. Celui-ci est un poisson intelligent porté par un esclave / hôte qui entraîne Gren, Yattmur et l'enfant dans un périple vers le monde de la forêt, mais leur chemin est coupé par un *traverser* échoué d'où émergent les *Flymen*. La morille prend alors le contrôle de Sodal Ye et apprend que la Terre est mourante. La morille propose de les transporter sur une autre planète, mais Gren choisit de retourner dans la forêt.

La loi de la nature, c'est dur, mais c'est la loi...

Dès l'incipit du roman, le narrateur omniscient apparaît comme un naturaliste hors du temps qui comprend parfaitement le fonctionnement

de ce monde et qui a conscience de sa nature systémique, mais son point de vue demeure humain, capable d'en constater l'étrangeté, de se laisser émerveiller par son ingéniosité, à l'image du voyageur temporel de Wells. Le texte commence par l'énoncé de la loi universelle qui régit ce monde et structure le roman : « Obéissant à une loi inaliénable, animé par une vive pulsion de croissance, tout poussait ardemment et étrangement. [...] Ce n'était plus un lieu pour l'esprit. C'était un lieu pour la croissance, un lieu pour les végétaux. C'était comme une serre. » (*H*, chap. 1, p. 1/16.)

Ainsi, cette loi inaliénable, que l'on pourrait définir comme étant la « loi de la nature », se confond avec les principes de la théorie de l'évolution, dont les mécanismes de la lutte pour la survie finissent par être synonymes de pulsions de vie, dont la puissance n'a d'égal que l'ingéniosité des stratégies complexes d'adaptation qu'elle nécessite. Et celles-ci sont aussi variées que les milieux qui les voient naître. Cette histoire naturelle du futur a donc tous les ingrédients pour devenir une grande épopée.

Le roman construit un riche intertexte, notamment, avec *L'Odyssée* d'Homère, *La machine à explorer le temps* de Wells et *L'origine des espèces* de Darwin⁸. À Homère, il emprunte la structure narrative et géographique : un narrateur suit les pérégrinations d'un petit groupe d'êtres humains en quête d'un royaume lointain qui se retrouve dans différents lieux variés, très souvent des îles, présentant des périls insoupçonnés. Chaque étape réduit le groupe et lui permet de découvrir un monde où les individus ne sont que les pions d'une force supérieure : les lois de la nature. Sans être explicite, cet emprunt à Homère est assez évident, mais le monde dans lequel navigue Gren et sa morille n'a rien à voir avec celui des Dieux de la Grèce antique, bien que le narrateur y ait recours dans certaines métaphores : « Protestant toujours, il tomba

8. Homère, *Odyssée*, traduit par Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, 1512 p.; H. G Wells, *La machine à explorer le temps*, traduit par Henry-D. Davnay, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2011, 185 p.; Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 619 p.

parmi une pluie de provisions, tel un Icare ignoble dans la mer. » (*H*, chap. 19, p. 14/21.) Le surgissement de cette évocation du mythe du labyrinthe souligne le paradoxe récurrent de la narration en science-fiction (ranger au passé des événements futurs pour des lecteurs d'un passé lointain), mais, ici, il souligne surtout l'étrangeté d'un monde où les références mythologiques, ou plus généralement culturelles, ont perdu leur signification. Un monde où l'inné a gagné la lutte sur l'acquis. Mais si le labyrinthe crétois n'a plus aucun sens (les mythes sont oubliés) dans le monde diégétique du roman, il n'en est rien pour le lecteur qui aura bien compris que la forêt où habitent les descendants des humains s'organise en un labyrinthe aux multiples Minotaures, dont certains sont défaits grâce aux fils fournis par la morille, et où les héros font partie d'une espèce qui a perdu jusqu'à la capacité biologique de se souvenir⁹, comme autant de Thésées amnésiques.

Les îles grecques de l'Antiquité qui servent de décors à l'odyssée d'Ulysse deviennent, dans *Hothouse*, une projection fantasmée de l'évolution future des espèces dans l'écosystème terrestre. Cette évolution se présente comme une radicalisation de la vision de Wells telle qu'elle apparaît dans *La machine à explorer le temps*. À la fin du XIX^e siècle, Wells imaginait l'avenir de l'humanité à travers le prisme de la spéciation et de la lutte des classes. Dans son roman, il dépeint un monde du futur (800 000 ans après notre ère) où l'écart entre les classes sociales s'est creusé : les différences entre les milieux de vie ont fini par provoquer des adaptations biologiques distinctes qui ont mené à une spéciation divergente. Les deux espèces résultantes sont les Eloi, descendants de la bourgeoisie et parfaitement adaptés à leur milieu arboricole, et les Morlocks, descendants des classes ouvrières ayant adopté un mode de vie endogée.

Aldiss écrit son roman soixante-dix ans après Wells et les théories de l'évolution se sont bien développées entre-temps, de même que nos

9. À propos du labyrinthe comme lieu de l'oubli, voir Bertrand Gervais, *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 207 p.

connaissances du fonctionnement des écosystèmes; sans compter que la lutte des classes ne représente plus le même intérêt (surtout sur le plan biologique). Aldiss va donc beaucoup plus loin dans sa façon d'imaginer l'avenir écologique de la planète. Il part de l'idée que si l'Âge des dinosaures a précédé l'Âge des mammifères (et plus spécifiquement des hominidés technologiques), certaines conditions astronomiques pourraient bien permettre un autre changement d'Âge, celui des plantes :

l'Âge des Hommes est révolu, tout comme l'Âge des Grands Reptiles : c'est maintenant l'Âge de la Végétation. Derrière ces perceptions darwiniennes se trouve une préoccupation pour la transcendance. [...] La novella *La machine à explorer le temps* de H. G. Wells incarne brillamment les sentiments de morosité et de culpabilité que représente l'extinction de masse : « Je fus peiné de constater la brièveté du rêve de l'intellect humain », dit le voyageur temporel, alors qu'il se tenait au bout du temps¹⁰.

Si Darwin tente d'expliquer les caractéristiques actuelles des espèces vivant sur la Terre par des mécanismes adaptatifs à leur environnement, *Hothouse* fait de même pour le monde de l'avenir, un avenir sans véritable humanité. Les quelques scènes d'action (s'inspirant de *L'Odyssée*) sont ainsi entrecoupées de passages descriptifs écrits dans le style des grands textes d'histoire naturelle, décrivant longuement et avec des termes précis les différentes espèces présentes, leurs interactions, le rôle qu'elles jouent dans l'écosystème, le processus évolutif qui les a transformées, etc. Les scènes avec les posthumains ne font qu'entrecouper ces passages, comme si ceux-ci n'étaient désormais que des animaux comme les autres, dans un monde dominé par les plantes.

Radicalement différentes des plantes qui peuplent actuellement notre planète, celles du roman présentent des attributs spectaculaires qui ont permis leur survie, mais qui ne sont pourtant pas d'une totale

10. Brian W. Aldiss, « Foreword », Damien Broderick [dir.], *Earth is But a Star: Excursions Through Science Fiction to the Far Future*, Crawley, University of Western Australia Press, 2001, p. xi [je traduis].

nouveauté. Si les stratégies adaptatives des animaux leur ont permis une longue domination : le modèle proie / prédateur, l'intelligence (un système nerveux central), des organes sensitifs développés, une grande capacité de locomotion et d'adaptation aux changements environnementaux, etc., les plantes du futur imaginées par Aldiss ont fini, à force de sélection naturelle, par adopter la plupart de ces mêmes stratégies : « les végétaux avaient triomphé autant par le poids de leur nombre que par leur inventivité. Au fil du temps, ils avaient eu du succès simplement en imitant certains dispositifs depuis longtemps utilisés — mais peut-être à plus petite échelle — dans le règne animal » (*H*, chap. 8, p. 18/22). Et les stratégies sont toutes plus extravagantes les unes que les autres. Par exemple, le chêne « avait métamorphosé ses extrémités en cages pour attraper des animaux vivants dont les excréments nourrissaient ses racines affamées. Et lorsque les animaux mourraient de faim, ils alimentaient à leur tour l'arbre en se décomposant. » (*H*, chap. 9, p. 9/28.) Mais on peut aussi mentionner les *vegbirds*, les *traversers* (capables de voyager dans l'espace), les *killerwillows* (de simples prédateurs), les *burnurns* (dont les corolles se transforment en lentilles capables d'enflammer leurs adversaires) ou les *stalkers* (qui utilisent leurs racines comme des jambes pour migrer). Et la liste est longue¹¹, puisque le roman est un véritable « bestiaire » de plantes. Mais l'espèce dominante est à la fois plus subtile et omniprésente : le banian.

Le banian de l'évolution

Dans sa postface à l'édition de 2008, Brian Aldiss explique d'où lui est venue l'idée du roman : ayant passé plusieurs années en Inde, il visita un jour le Jardin botanique de Calcutta où il passa un après-midi, fasciné par un très vieux banian, réputé être le plus grand arbre du

11. Margaret Atwood, dans son roman *Oryx and Crake* (Toronto, Seal Books, 2004, 443 p.), utilise un procédé similaire pour nommer son bestiaire génétiquement modifié, combinant les mots-valises, les jeux de mots et les simples inventions langagières pour baptiser ses nombreux êtres imaginaires hybrides. Pourtant, les créatures ainsi nommées ont des origines radicalement différentes : complètement naturelles pour les unes et complètement artificielles pour les autres.

monde. Les branches du banian partaient dans toutes les directions, s'enfouissant dans le sol pour donner naissance à d'autres troncs. À son retour en Angleterre, il constata que Julian Huxley, dans son article « The Meaning of Death », avait partagé sa fascination pour cet arbre précis et l'utilisait comme exemple pour illustrer l'immortalité potentielle des êtres vivants :

Le célèbre arbre banian de l'Inde envoie vers le bas, à partir de ses branches, des appendices verticaux qui prennent racine lorsqu'ils atteignent le sol, afin que de nouvelles colonies de banians puissent naître, toutes reliées entre elles. Dans le Jardin botanique de Calcutta s'en trouve un dont on a pris grand soin : [...] l'arbre recouvre désormais plus de deux acres et ne donne aucun signe de fatigue dans sa formation de nouveaux troncs. C'est un excellent exemple de ce qui peut être accompli en limitant artificiellement les facteurs de risque qui sont à l'œuvre en milieu naturel¹².

À partir de cette fascination partagée, Aldiss imagina donc un monde entier dominé complètement par cet arbre, qui aurait si bien profité des nouvelles conditions d'existence qu'il serait lui-même devenu le monde, l'environnement de milliers d'autres espèces. Sur le plan symbolique, ce banian métaphorise l'arbre de l'évolution, et donc de la vie elle-même, chaque branche étant une nouvelle possibilité évolutive, une nouvelle espèce qui peut prendre racine, se séparer à nouveau ou simplement mourir si l'environnement ne lui est pas favorable. Dans ce passage typique des descriptions naturalistes qui dominent le texte, le narrateur retrace la grande histoire de l'arbre :

La branche, une des principales, ne rétrécissait jamais. Elle continuait plutôt de pousser pour devenir un nouveau tronc. Cet arbre immensément vieux, l'organisme le plus âgé à s'épanouir sur ce petit monde, possédait une myriade de troncs. Il y a très longtemps — deux milliards d'années plus tôt — poussaient des arbres de nombreuses variétés, selon le type de sol, le climat et d'autres facteurs. Lorsque

12. Julian S. Huxley, « The Meaning of Death », *Cornhill Magazine*, vol. 30, n° 178, avril 1911, p. 504 [je traduis].

la température grimpa, [...] le banian, qui adorait la chaleur et utilisait un système complexe de branches pouvant se transformer en racines, exerça graduellement son ascendant sur les autres espèces. Sous la pression, il évolua et s'adapta. [...] Leur complexité devint inégalée, leur immortalité établie. (*H*, chap. 2, p. 5-6/16)

Si l'arbre est souvent utilisé comme métaphore pour illustrer l'évolution, la forme particulière du banian, qui ne présente pas une simple succession de divisions, mais un réseau complexe de branches qui peuvent se rejoindre et se fusionner après s'être séparées, permet de rendre compte de ce que les nouvelles études phylogénétiques tendent à démontrer. La spéciation n'est pas forcément divergente, comme le croyait Darwin, il y a aussi des phénomènes de convergences, en particulier dans les règnes les plus simples comme ceux des bactéries ou des mycètes, dont les « branches » tendent à se refusionner.

Mais l'exemple du banian n'est pas qu'une métaphore épistémique, il domine également ce monde végétal grâce à une stratégie fort semblable à celle utilisée par les hommes d'aujourd'hui : la modification de l'environnement par l'occupation totale d'un territoire. Si le mécanisme principal de l'évolution est l'adaptation à l'environnement, l'adaptation ultime n'est-elle pas de modifier cet environnement pour sa propre survie? Le roman n'est jamais explicite à ce sujet, mais on peut voir dans la façon dont le banian occupe et domine l'écosystème un commentaire sur la façon dont l'homme occupe et domine actuellement la Terre. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il ne s'agit pas d'une condamnation univoque et pessimiste : d'une part, les hommes dans le roman d'Aldiss n'ont pas perdu leur statut de dominants à cause de leurs propres agissements, mais plutôt en raison d'un phénomène astronomique hors de leur contrôle; d'autre part, le banian a beau occuper densément le territoire (on pourrait dire, la niche écologique) au point de rendre l'existence même de tout autre arbre impossible, il n'en devient pas moins le milieu de vie de tout un écosystème. Par analogie, les hommes sont peut-être trop envahissants et dominants pour cohabiter avec une autre espèce technologique, mais ils pourraient sans doute permettre à un écosystème de prospérer s'ils répondaient à ses besoins et en assuraient la pérennité.

Finalement, ce passage qui décrit le banian propose deux signes de la réussite évolutive ultime : la complexité et l'immortalité. Replacés dans la logique de la théorie de Darwin, ces deux critères annoncent la fin de l'évolution. D'abord, plus il y a d'espèces (et c'est le résultat logique d'une évolution en forme d'arbre), plus l'écosystème se complexifie, chacun y occupant une place précise qui influence celle des autres, et force chacun à multiplier les adaptations et donc à se complexifier à son tour. Ensuite, dans la logique d'une lutte pour la *survie*, l'immortalité d'une espèce annonce forcément un épuisement du moteur même de l'évolution. Nous verrons plus loin que c'est précisément ce qui survient dans le roman : le banian incarne l'apogée de la divergence évolutive, la fin de l'expansion de la vie sur Terre. Ne reste plus qu'au mouvement inverse à s'enclencher : la simplification, puis une forme de mort qui s'apparente à une apocalypse.

La survie des posthumains : le retour au primitif

Bien qu'ils correspondent à notre futur, les posthumains du roman sont présentés comme étant primitifs : ils vivent en petits groupes, leur mortalité infantile est élevée et leur espérance de vie, courte. Ils utilisent des matériaux naturels non transformés pour leurs habitations (noix géantes comme hutte) et leurs armes (épines de plante), sans être capables de les améliorer technologiquement. Finalement, les groupes s'organisent en fonction d'une hiérarchie basée sur l'âge, le savoir et l'expérience. La matriarche est ainsi la seule

du groupe qui a complètement maîtrisé l'art de commander les *dumblers*. [...] Les graines avaient une forme étrange que le simple chuchotement d'une brise légère transformait en oreille, écoutant tous les mouvements du vent afin de profiter de sa force de dispersion. Les humains, après plusieurs années de pratique, pouvaient utiliser ces oreilles à leur avantage et les diriger, comme le faisait Lily-yo à ce moment précis. (*H*, chap. 1, p. 5-6/16)

Cet extrait révèle une double adaptation : celle de l'arbre à son environnement (développement d'une semi-conscience et d'une

forme « d'oreille » pour détecter le vent et maximiser ses chances de reproduction) et celle des humains aux arbres. Notons que les deux processus, s'ils ont une fonction similaire (la survie), procèdent d'une logique et d'une temporalité différente : l'adaptation de l'arbre s'est assurément faite dans la logique de l'évolution, sur d'innombrables générations, alors que l'adaptation de l'homme est exodarwinienne et correspond à l'apprentissage fait par un individu de son vivant. L'extrait révèle aussi que dans l'univers de *Hothouse*, l'homme n'a pas l'exclusivité de la *sentience*, cette capacité de percevoir le monde à travers une conscience.

Or, les hommes de la forêt présentent une intelligence très limitée qui ne leur permet pas d'avoir une conscience du temps. Leur maîtrise du langage est très restreinte et leur capacité à élaborer des plans complexes quasi inexistante : « Au cœur de ce millénaire de verdure, les pensées se faisaient rares et les mots encore davantage. [...] Récemment, la compréhension humaine jouait de superficialité. C'était la vie. » (*H*, chap. 3, p. 1/14.) Mais le phénomène est encore plus marqué chez d'autres descendants des hommes : par exemple, les *Arablers* n'utilisent plus du tout le langage parlé et leur conscience du temps est altérée :

Les *Arablers* avaient perdu la notion du temps qui passe [...]. Pour eux, il n'existait que la durée de vie d'un individu. C'était, ou plutôt *c'est* la seule durée qu'ils sont capables de reconnaître : la période d'existence. Alors, ils ont développé une vie coextensive, vivant où ils le jugent nécessaire tout au long de cette période. (*H*, chap. 25, p. 13/38)

Ces changements permettent de s'interroger sur la définition de l'être humain. Quelles caractéristiques minimales sont nécessaires pour le catégoriser? Dans un monde où les frontières entre les espèces sont de plus en plus floues (nous y reviendrons), les espèces humanoïdes sont nombreuses : certaines sont issues en partie des humains, d'autres sont hybrides ou vivent en relation de dépendance avec d'autres espèces.

Mais tout comme la frontière entre les dieux et les hommes tend à devenir poreuse pour l'équipage d'Ulysse alors qu'il rencontre toutes

sortes de créatures hybrides, la frontière entre l'humain et le non-humain tend à devenir source de confusion pour les protagonistes de *Hothouse* alors qu'ils sont confrontés à différentes espèces intermédiaires. Devant les *sharp-furs*, Gren demande à Yattmur si elle les croit humains, mais elle est incapable de répondre : « Elle ne savait pas ce qu'humain voulait dire. Les *tummy-bellies*, qui se reposaient dans la boue et gémissaient, étaient-ils humains? Et Gren, si impénétrable maintenant que la Morille semblait avoir pris le dessus, pouvait-on dire qu'il était encore humain? » (*H*, chap. 21, p. 13/14.)

Si les critères sont flous, l'utilisation d'un langage minimalement articulé semble être demeurée importante, puisque les *Arablers* se voient refuser le statut d'être humain sur ce critère. Le langage, tant dans son utilisation difficile par les hommes que dans la dénomination des espèces, joue un rôle très important dans le roman. Dans un chapitre sur *Hothouse*, Michael R. Collings explique que

le langage se construit parallèlement à l'évolution de la Terre, dans un mouvement entropique de réduction semi-comique des noms à des rimes enfantines [...] : « *dripperlip* », « *burnurn* », « *whistlethistle* », « *wilmilt* », « *speedseed* », « *crocksok* », « *fuzzypuzzle* » et « *tellyelm* ». Une terminologie plus sophistiquée dépasserait les capacités de compréhension et de mémoire des personnages — les rimes mnémoniques suggèrent leur pauvreté intellectuelle et imaginaire. D'autres noms [...] sont des jeux de mots, modifiant des mots contemporains pour correspondre à de nouveaux référents¹³.

Cette réflexion de Collings, bien qu'elle échoue à rendre la richesse taxonomique du roman, souligne un point très important : l'appauvrissement du langage, du vocabulaire en particulier, est un signe de l'appauvrissement de l'intelligence humaine, de sa capacité à catégoriser et à décrire son environnement. Mais c'est loin d'être aussi simple.

D'abord, nombre d'espèces décrites dans le roman possèdent plusieurs noms, attribués par différents types de personnages. Certains

13. Michael R. Collings, *Brian Aldiss*, Mercer Island, Starmont House, 1986, p. 17 [je traduis].

ont une intelligence suffisante (la morille, le Sodal Ye et les *Captives*) pour avoir conscience de l'existence de ces synonymes et adaptent leur discours à leur interlocuteur, alors que d'autres n'utilisent que des mots descriptifs, voire des onomatopées. Cette cacophonie ne révèle pas uniquement la pauvreté intellectuelle de leur utilisateur, mais aussi la désorganisation du savoir, l'absence d'institutions normatives qui fixeraient la taxonomie, comme c'est le cas à notre époque¹⁴. Par exemple, les *fishers* sont aussi nommés les *tummy-belly men*, les *sharp-furs* sont également des *mountaineers*, les *catch-carry kind* s'appellent des *sodals*, etc.

Ensuite, l'appauvrissement du langage ne fait pas que mettre en évidence une incapacité cognitive, c'est surtout un signe que la différence entre les espèces tend à s'estomper et que les catégories finissent par ne plus avoir de sens. D'ailleurs, la morille souligne la caducité du système taxonomique humain pour rendre compte de ce monde de plus en plus indifférencié :

Les *tummy-bellies* sont-ils des végétaux ou des humains? Est-ce que les *sharp-furs* sont humains ou animaux? Et les créatures du monde de la serre, les *traversers*, les *killerwillows* du *Nomansland*, les *stalkers* qui produisent des graines comme des plantes et qui migrent comme des oiseaux — où se situent-ils dans les anciennes classifications? (*H*, chap. 26, p. 24/30)

La nature est un continuum, comme le suggérait déjà Darwin, et les catégories ne servent qu'à permettre aux hommes de mieux appréhender la nature. Dans la mesure où l'évolution des espèces se définit par le phénomène de la spéciation, autrement dit de la multiplication du nombre d'espèces, de la première bactérie à la biodiversité actuelle,

14. Il faudrait toutefois nuancer cette affirmation. Malgré lesdites institutions normatives, il existe aujourd'hui plusieurs noms pour la même espèce : des noms vernaculaires, des noms dans toutes les langues du monde, mais aussi, même en latin, des synonymes qui marquent les nouvelles découvertes. Les grandes bases de données gardent d'ailleurs les traces des noms caducs utilisés longtemps après le changement, même par les scientifiques, créant un effet de tour de Babel.

ce mouvement d'indifférenciation des espèces vers un magma végétal de plus en plus homogène est nommé dans le roman « désévolution » (*devolution*). Ce concept apparaît déjà chez Wells, notamment dans *L'île du docteur Moreau*¹⁵, mais surtout dans *La machine à explorer le temps*, lorsque le voyageur temporel aboutit un million d'années dans le futur et ne trouve comme trace de vie sur la planète qu'une sorte de crabe. Le voyageur ne nomme d'ailleurs jamais cette créature : ça serait absurde puisque la fonction de la taxonomie est de distinguer les espèces.

Topologie de la survie

Les posthumains du roman vivent dans un milieu très précis et propice à leur survie. Leur environnement est construit verticalement, comme la forêt tropicale, chaque strate, chaque niveau des arbres présentant des conditions différentes :

Finalement, ils grimperont trop haut pour les humains. Plus près des Sommets [*Tips*], de nouveaux dangers les menacent. Les humains vivaient dans les couches intermédiaires, plus sécuritaires, de la forêt, échappant ainsi aux périls des Sommets et du Sol [*Ground*]. (*H*, chap. 2, p. 1-2/16)

L'utilisation des majuscules pour désigner ces lieux imite la dénomination des pays et des lieux géographiques, qui sont habituellement horizontaux et balisés. Dans le roman, ce sont les zones inhabitables, verticales et non balisées, qui sont ainsi nommées. L'organisation de l'espace n'y est pas politique ou identitaire (volonté de nommer le lieu où l'on habite), mais révèle plutôt une dichotomie habitable / non habitable, survie / non survie. En suivant cette logique, inutile de nommer l'endroit où l'on habite (temporairement) et où l'on peut habiter, il suffit de définir les lieux non habitables, afin que le

15. À ce sujet, voir mon article, « Désévolution chez le docteur Moreau », Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2009, p. 19-42.

savoir sous-jacent acquis par l'expérience, soit aisément transmissible. Ainsi, on pourrait voir en ces « middle layers », une représentation spatiale de la niche écologique de l'homme, cet espace (conceptuel et réel) où sa survie, et donc son évolution, est possible.

Évidemment, ces lieux de la non survie prennent différentes valeurs pour les humains. Les *Tips* sont le lieu de la spiritualité, où l'on reconduit les âmes de ceux qui sont morts dans le *Ground*, lieu de la mort naturelle. Les âmes sont alors représentées par une pièce de bois qui symbolise le corps, rarement récupérable. La reconduction de l'âme dans les *Tips* prend alors une forme rituelle qui annonce le dernier voyage vers l'au-delà, que s'approprient à accomplir les adultes : « le temps est venu pour les adultes de faire la Montée [*Go Up*] et de retourner vers les dieux qui nous ont créés » (*H*, chap. 3, p. 6/14). Mais, surpris d'aboutir plutôt sur la Lune, lieu de métamorphose, plutôt que parmi les dieux, ils se réveillent transformés :

Tout ceux qui ont fait le voyage à partir du Monde Lourd ont été changés. Certains sont morts. La plupart ont survécu et des ailes leur ont poussé. Entre les mondes se trouvent des rayonnements d'une grande force, qu'on ne peut ni voir ni ressentir, mais qui changent nos corps. Lorsque nous venons ici, lorsque nous venons sur le Vrai Monde, nous devenons de véritables humains. (*H*, chap. 5, p. 16/19)

La mutation devient donc une étape normale du développement physiologique et de l'adaptation au nouvel environnement (la plus faible gravité lunaire favorisant le vol). L'irradiation qui résulte du rituel de « fin » de vie produit donc une métamorphose physiologique et culturelle (intégration à une nouvelle forme d'organisation communautaire). Cette coutume du « *Go Up* » est donc une façon d'évoluer pour les humains, qui s'y préparent par tradition, mais aussi par instinct. Or, une fois qu'ils sont transformés et installés dans la communauté lunaire, leur conception de la survie est ébranlée lorsqu'ils rencontrent les *Captives*, enfants difformes de l'irradiation :

« Vous êtes trop répugnants [*foul*] pour vivre! » grogna Haris.
« Pourquoi n'êtes vous pas tué pour vos formes horribles? »

« Parce que nous savons tout. [...] Puisque nous ne pouvons bouger correctement, nous pouvons penser. Cette tribu du Vrai Monde est bonne et comprend la valeur de la pensée sous toutes ses formes. » (*H*, chap. 5, p. 17/19)

On voit que Haris tient un discours qui pourrait être celui de l'eugénisme du tournant du XX^e siècle, mais il faut le replacer dans la logique du récit : les humains sont hors de la culture et vivent véritablement dans un régime de lutte pour la survie. Ainsi, laisser vivre un enfant difforme ne peut avoir de sens pour eux. Le mot « foul », utilisé par Haris pour désigner la difformité, suggère quelque chose d'offensant et de contraire aux règles. Mais contraires à quelles règles ? Celles de la loi du mieux adapté pour la survie ? Autrement dit, une loi naturelle, biologique à laquelle il ne peut qu'apparaître absurde de vouloir se soustraire. Ou est-ce plutôt une loi culturelle, inscrite tacitement dans l'ensemble de règles auxquelles se soumettent les humains pour assurer leur sécurité et leur survie en tant que groupe ?

En maintenant en vie des individus incapables de survivre par eux-mêmes, les *Flymen* refusent de jouer le jeu de la survie, ou du moins selon les règles habituelles. Évidemment, ils représentent en cela l'humanité culturelle telle que nous la connaissons. Une humanité qui a pris conscience que la culture peut aussi être une forme d'adaptation en ce qu'elle permet une prise de conscience du temps, de la survie du groupe d'un point de vue plus global, plus pérenne. En spécialisant les individus, le groupe devient un véritable système et non plus une simple addition d'individus fragiles et interchangeables. Pour les humains des forêts, la seule occupation d'un individu ne peut être que sa survie immédiate, mais en s'installant dans un monde moins périlleux, la Lune, les *Flymen* ont vu émerger parmi eux une nouvelle classe d'individus : ceux qui ont le temps et l'intelligence, à défaut d'avoir le corps, pour développer un savoir inédit qui peut mener à des stratégies de survie à long terme pour le groupe.

Mais, outre la forêt et la Lune, d'autres lieux révèlent bien le caractère essentiel de la relation espèce / environnement pour comprendre l'évolution. Le château, par exemple, est une forteresse conçue pour

offrir une protection absolue dans un régime médiéval caractérisé par des guerres de clans. En régime posthumain, où la nature a repris tous ses droits sur la culture, le château est le plus dangereux des lieux : « Les huit humains effrayés regardaient tout cela à partir du toit du château. "Nous ne pourrons jamais revenir à la sécurité des arbres." » (*H*, chap. 7, p. 22/29) Il y a donc inversion des valeurs de sécurité dans l'axiologie des lieux. En régime humain, le château est un refuge, alors que la forêt est source de dangers; en régime posthumain, à cause du changement de paradigme dans la relation humain / environnement, la logique s'inverse : le château est un lieu à découvert où l'on s'expose à tous les dangers et la forêt sert de refuge.

Finalement, une grande partie du roman se déroule dans une zone intermédiaire entre les faces éclairée et assombrie de la Terre : les Terres du Crépuscule Perpétuel. Ce lieu de transition est témoin de la succession des espèces :

[L]es Terres du Crépuscule Perpétuel, malgré leur apparence désertique, ont servi de refuge à de multiples créatures. [...] Ils viennent toujours des terres de la brillante verdure [...] pour se diriger vers l'extinction ou vers les terres de la Nuit Éternelle, ce qui signifie souvent la même chose. Chaque vague de créatures [...] est forcée par ses successeurs à s'éloigner toujours plus loin du soleil. (*H*, chap. 25, p. 9-10/38)

Les *Sodals*, seuls témoins indirects de cette succession, dressent la liste des peuples/espèces (ils se confondent) qui occupèrent le territoire : les *Packers* (les loups) furent suivis par les *Shipperds* (bergers), puis par les *Howlers* (espèce hybride d'hommes-moutons), les *Arblers* et, finalement, les *sharp-furs* (une sorte de singe utilisant une forme simplifiée de langage parlé). Or, chaque communauté a laissé différents fragments de savoir-faire aux *Sodals*, un peuple de voyageurs qui récoltent les « légendes » : « L'histoire des terres à travers lesquelles nous voyageons ne pourra jamais être reconstituée, puisque les êtres qui y ont vécu ont disparu sans laisser d'archives, sinon leurs os devenus superflus. Mais il y a tout de même des légendes. » (*H*, chap. 25, p. 9/38.) Alors que les communautés ne sont plus en mesure de conserver

la trace de leur histoire, c'est donc le lieu et ceux qui le parcourent qui deviennent dépositaires de la mémoire évolutive.

Commensalisme, symbiose et parasitisme

Le roman d'Aldiss, aussi darwinien soit-il, met aussi de l'avant le point aveugle¹⁶ des théories darwiniennes : les stratégies collaboratives d'adaptation comme la symbiose ou le commensalisme. Autrement dit, l'importance capitale que représentent les différents modes de vie collaboratifs et que nous ne commençons qu'à comprendre. Une étude récente menée à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue a démontré que les racines des arbres dans une forêt interagissent au point de s'échanger des ressources et même de maintenir en vie une souche coupée depuis des décennies¹⁷. Aussi, des chercheurs comme J. André Fortin montrent bien que la vie végétale ne serait pas possible sans symbiose avec des champignons¹⁸. Ainsi, nous commençons à comprendre que les espèces ne sont pas forcément en compétition dans leur lutte pour la survie, formant souvent des alliances essentielles.

Le roman offre plusieurs exemples de commensalisme (profit pour l'un, sans bénéfice ni inconvénient pour l'autre), de symbiose (association durable entre deux espèces) ou de mutualisme (collaboration ponctuelle), comme le cas des araignées et des chauves-souris : les secondes transportent les œufs des premières vers des sommets ensoleillés, alors que les araignées tissent en retour des toiles pour attraper du poisson. Mais l'exemple le plus spectaculaire est sans aucun doute celui de la morille. Celle-ci fait en effet partie d'une très ancienne espèce de mycète qui s'est spécialisée dans l'intelligence :

16. À ce sujet, voir Frank Ryan, *Darwin's Blind Spot: Evolution Beyond Natural Selection*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2002, 320 p.

17. À ce sujet, voir Joël Leblanc, « [5] Collaborations souterraines », dossier *Les 10 découvertes de l'année 2011*, Québec Science, <http://quebecscience.qc.ca/les-10-decouvertes-2011/5-Collaboration-souterraine>; ou l'article original publié par le groupe de recherche : Emilie Tarroux et Annie DesRochers, « Effect of Natural Root Grafting on Growth Response of Jack Pine (*Pinus Banksiana*; Pinaceae) », *American Journal of Botany*, vol. 98, n° 6, 2011, p. 967-974.

18. À ce sujet, voir J. André Fortin et coll., *Les mycorhizes : la nouvelle révolution verte*, Québec/Versailles, Editions MultiMondes/Editions Quae, 2008, 131 p.

Dans cette ère des végétaux, les plantes se sont spécialisées par leur grandeur et sont demeurées sans cerveau; les morilles, toutefois, se sont spécialisées par leur intelligence [...]. Pour se répandre plus facilement, elles ont commencé à parasiter d'autres espèces, ajoutant à leur mobilité ses pouvoirs de déductions. (*H*, chap. 11, p. 5-6/15)

Grâce à sa symbiose avec la morille, Gren développe une conscience accrue de son existence et de son environnement, une maîtrise du langage et de la logique autrement inaccessible aux humains. En échange, il fournit à la morille la possibilité de croître, de se reproduire et de former une nouvelle alliance symbiotique. Habituellement en symbiose avec des espèces aux capacités limitées, la morille découvre soudainement dans les confins de la mémoire humaine, dissimulée dans une zone inaccessible du cerveau de Gren, que son espèce fut jadis le symbiote des hommes, protégé par leur boîte crânienne et assurant leurs fonctions cognitives. Cette alliance aurait permis aux hommes d'occuper la position dominante dans l'écosystème. Mais quand le niveau de radiation cosmique augmenta, les symbiotes fongiques, trop fragiles, moururent dans leurs hôtes, les laissant avec leur intelligence limitée naturelle. Devant cet échec, la morille de Gren comprend que renouer la symbiose interspécifique est la seule façon de retrouver une position dominante :

Je fais partie d'une lignée plus robuste que celles de mes lointains ancêtres, je peux tolérer de plus fortes radiations. Tout comme les tiens d'ailleurs. C'est maintenant un moment historique pour nous : il est temps d'amorcer une nouvelle symbiose, aussi magistrale et profitable que celle qui a tempéré ces tarsiers jusqu'à leur permettre de cavalier parmi les étoiles! De nouveau, les horloges de l'intelligence ont commencé à carillonner. Les horloges ont retrouvé leurs aiguilles... (*H*, chap. 14, p. 9-10/26)

Mais la morille surestime ses capacités et celles de son hôte. La relation mutuelle atteint ses limites lorsque la réciprocité est brisée par un changement dans leurs besoins. La relation devient alors asymétrique et s'approche davantage du parasitisme :

J'atteins désormais un moment de crise, puisque je suis mûre. [...] Je vais bientôt me diviser et sporuler [...]. Je pourrais le faire ici, en espérant que ma progéniture survive, d'une façon ou d'une autre [...]. Ou bien... je pourrais me transférer sur un nouvel hôte. (*H*, chap. 23, p. 2-4/40)

À ce moment, Gren est devenu apathique et taciturne, incapable d'assumer son rôle de père de famille, de mener une (sur)vie normale, la morille étant devenue une entrave plus qu'un avantage pour lui. Le champignon choisit donc un nouvel hôte, le fils nouveau-né de Gren, mais il est finalement défait par le Sodal Ye, lui-même le parasite intelligent d'un vieil homme soumis à sa volonté. Lorsque Gren est finalement débarrassé de la morille, le narrateur réfléchit sur la dynamique de leur relation :

Ce n'est que lorsque les besoins de base de la morille sont entrés en conflit avec les siens qu'elle est devenue malveillante, menant son hôte à littéralement perdre l'esprit, [...]. C'était fini. Le parasite avait été défait. [...] [Mais] il lui avait laissé quelque chose de positif : [...] malgré tous les dégâts qu'il avait causé, il avait transformé l'esprit de Gren de la marre stagnante qu'il était en un océan rempli de vie. (*H*, chap. 24, p. 11-12/19)

Or, l'ultime échec de la morille à diriger les hommes et à les soumettre à sa volonté pourrait trouver son explication dans l'interprétation que fait Wells d'une phrase célèbre d'Érasme citée par le narrateur pour décrire la position de pouvoir dans laquelle se retrouve la morille : « Bien que la morille ne connaissait pas la phrase "Au royaume des aveugles, le borgne est roi", elle était pourtant dans une situation analogue de pouvoir. » (*H*, chap. 11, p. 6/15)

Dans sa nouvelle « Le pays des aveugles¹⁹ », Wells révèle les limitations logiques de ce qui est devenu un véritable proverbe. La nouvelle raconte l'histoire d'un alpiniste qui fait une chute vertigineuse

19. Herbert George Wells, « Le pays des aveugles » (« The Country of the Blind »), traduit de l'anglais par Henry-D. Davray et Bronislaw Kozakiewicz, 1904, disponible sur *Wikisource*, http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Pays_des_Aveugles (20 juillet 2012).

et se retrouve abandonné dans une communauté complètement coupée du monde extérieur depuis quinze générations et affligée par une mystérieuse maladie qui les a tous rendu aveugles. Lorsque l'alpiniste aboutit dans cette société, il songe immédiatement à la phrase « au pays des aveugles, le borgne est roi » et entreprend de devenir le roi du pays des aveugles. Il tente toute sorte de stratagèmes pour leur prouver sa supériorité, mais ne fait que passer pour un idiot sous-développé. Lorsqu'il accepte finalement son sort et se soumet à leur autorité pour épouser une femme du groupe, on le force à se faire chirurgicalement enlever les yeux, ceux-ci étant vus comme une malformation potentiellement transmissible. Il accepte d'abord, puis choisit d'escalader la montagne. Au pays des aveugles, le borgne est tout sauf roi!

Dans *Hothouse*, la morille est dans une situation similaire. Convaincue de sa supériorité intellectuelle, elle tente de prendre le contrôle des hommes, mais se retrouve devant le même problème que l'alpiniste de Wells : comment convaincre les humains dont l'intelligence et le langage sont très limités qu'elle est plus intelligente qu'eux et que, à cause de cela, ils devraient se soumettre. Au pays des plantes et de la survie, la capacité à comprendre l'histoire, à philosopher et à élaborer des plans de domination du monde n'est pas forcément un avantage adaptatif. Sans compter que d'expliquer à des idiots l'importance de l'intelligence est sans doute aussi impossible que de convaincre une société aveugle depuis des siècles de la supériorité de la vue. Cette analogie avec la phrase d'Érasme nous rappelle qu'avantages et désavantages sont relatifs et les attributs physiques des individus ou des espèces n'ont de valeur qu'en tant que possibilités d'adaptation à un environnement spécifique.

Naissance et mort de la biosphère terrestre

Comme nous l'avons déjà mentionné, le roman d'Aldiss met en scène l'évolution, bien sûr, mais surtout sa contrepartie, la désévolution qui ne saurait que lui succéder. Selon Bruce Gillespie,

la désévolution n'est pas une simplification, elle est simplement l'envers de l'évolution. Les deux processus sont

des adaptations aux changements. [...] Nous nous adaptons, nous ne régressons pas. Aldiss célèbre la vie, il n'en regrette pas les changements²⁰.

Julian Huxley décrit, dans le même article où il parle du banian, un processus fascinant : la vie de *Ascidiana clavellina*. Le cycle de vie de ce petit animal marin très primitif et simple est la métaphore parfaite du cycle de la vie présentée dans le roman d'Aldiss :

[L]orsque de petits spécimens de cette espèce sont placés dans un contenant dont l'eau n'est pas changée, après quelques jours, ils commencent [...] à se couper du monde extérieur en fermant leurs siphons et en rapetissant. [...] Après un certain temps, un deuxième processus s'enclenche — un développement régressif, une involution plutôt qu'une évolution — au cours duquel tous les organes complexes reviennent sur leur pas, pour ainsi dire, devenant de plus en plus simples, jusqu'à l'atteinte des conditions embryonnaires. [...] Mais il n'est pas mort pour autant [...], puisque s'il est placé dans l'eau propre, il va graduellement prendre de l'expansion, devenir moins opaque, grandir pour devenir plus complexe, et finalement atteindre de nouveau la forme d'un *Clavellina* mature et en santé²¹.

Ce phénomène de complexification et de simplification cyclique adapté aux besoins et aux ressources disponibles reflète parfaitement le mouvement que subit l'écosystème Terre-Lune dans le roman. Lorsque la morille entre en contact avec le savoir accumulé par les *Sodals* et l'instinct végétal des *traversers*, elle parvient à reconstituer l'histoire de la vie et à comprendre que celle-ci suit des cycles programmés et inéluctables. Ces cycles sont déterminés par la « loi de la nature », qui dirige l'évolution biologique vers une complexification toujours plus grande jusqu'à l'atteinte d'une limite qui enclenche le mouvement contraire, mais aussi par un phénomène astronomique : la vie et la mort des étoiles, et la variation des rayonnements qui l'accompagne. Tout

20. Bruce Gillespie, « A Valediction Forbidding Melancholy: Aldiss and the far future », Damien Broderick [dir.], *op. cit.*, p. 194 [je traduis].

21. Julian S. Huxley, *op. cit.*, p. 495-497 [je traduis].

comme la vie suit le chemin qui mène de la bactérie à l'humain, les astres suivent celui qui va de l'hydrogène au plutonium, de la naissance des galaxies, des étoiles, des systèmes planétaires, à l'explosion des supernovæ et à la formation des trous noirs. À plus grande échelle encore, la vie suivrait un parcours similaire à celui de l'univers : né dans un « big bang », suivi d'une longue période d'expansion, il mourra dans un « big crunch », après une période de contraction (selon certaines théories). La morille explique :

[L]es flux galactiques qui rythment la vie d'un soleil détruisent présentement ce soleil. Ces mêmes flux contrôlent aussi la vie animée; ils l'éteignent comme ils vont éteindre l'existence de la Terre. Alors, la nature désévolue. Les formes redeviennent de plus en plus floues! Elles n'ont jamais cessé d'être interdépendantes — les unes vivants grâce aux autres — mais désormais elles fusionnent pour retrouver leur unité initiale. (*H*, chap. 26, p. 23-24/30)

On peut voir dans cette fin du monde une véritable apocalypse révélée par les *Sodals*-prophètes et annoncée par des signes végétaux : « [L]e monde est bientôt arrivé à sa fin [...], et ces colonnes vertes du désastre qui s'élèvent de la jungle vers les cieux sont les signes que cette fin a déjà commencé. » (*H*, chap. 26, p. 21-22/30) Mais si la fin de ce monde annoncée est une apocalypse, c'est qu'elle annonce l'émergence d'un autre monde possible. Ne reste plus pour la morille et les quelques hominidés qui l'accompagnent qu'à s'envoler pour découvrir leur Jérusalem céleste :

Dans [...] ce *traverser*, j'ai trouvé une conscience de l'existence de mondes [...] qui tournent autour d'autres soleils. [...] Nous n'avons qu'à suivre les colonnes vertes et à cavalier sur les flux galactiques de l'espace, et ils nous guideront vers un lieu nouveau et salubre. (*H*, chap. 26, p. 28/30)

Mais seuls ceux qui acceptent la révélation et qui suivront la morille vers l'autre monde seront sauvés, les autres périront.

Ce grand récit biologique proposé dans *Hothouse* relève surtout de l'expérience de pensée, puisque rien dans les théories actuelles de

l'évolution ne laisse supposer que celle-ci sera suivie par son mouvement contraire. Mais voilà un exemple parfait de ce que la science-fiction permet véritablement : une réflexion philosophique à partir de la science et à partir de théories, comme celle de l'évolution, sur lesquelles la fiction peut extrapoler, en imaginer les ramifications bien au-delà de notre réalité actuelle. Si les darwinistes littéraires proposent parfois des lectures un peu réductrices, admettons que les théories de Darwin, lorsqu'elles sont développées davantage, poussées à leur extrême limite, voire prolongées dans l'univers de la fiction, peuvent s'avérer le terreau fertile d'une réflexion bien plus large sur l'existence, sur la vie et l'univers.

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

Rester, attendre, évoluer. De la guerre et de la mort

Dans cet hommage à la beauté de la guerre, *L'Iliade* nous oblige à nous rappeler une chose gênante, mais inexorablement vraie : pendant des millénaires, la guerre a été, pour les hommes, la circonstance où l'intensité — la beauté — de la vie s'exprimait dans toute sa puissance et sa vérité¹.

Alessandro Baricco
Homère, Iliade

Le livre d'Ovide démontre que l'évolution, la métamorphose, a partie liée avec l'imaginaire depuis longtemps. Le concept d'évolution, cependant, a pris une valeur scientifique à l'approche du XIX^e siècle, avec les travaux de Lamarck, Cuvier, Hutton, Lyell, qui remettaient en question le modèle fixiste religieux. Mais la publication de *L'origine des espèces*² de Darwin aura ébranlé plus que

1. Alessandro Baricco, *Homère, Iliade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 176.

2. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 619 p.

tout autre texte les colonnes du temple et braqué le pouvoir catholique. Rappelons que le Vatican a reconnu seulement en 1996 que la théorie de l'évolution ne se résumait pas à une simple hypothèse. Il était temps.

Les travaux de Darwin — et ceux de Mendel, même si ces derniers restèrent confidentiels pendant plus de trente ans — ont modifié radicalement, depuis 150 ans, aussi bien notre rapport au monde et la place que nous occupons à l'intérieur de celui-ci, que notre rapport à notre propre corps. Par ailleurs, la complexité des débats entourant l'œuvre de Darwin est aussi affaire de langage. Peu d'œuvres auront provoqué autant de contresens. Tel est le cas d'expressions comme la « survie des plus aptes³ » et surtout la « lutte pour l'existence ». Je renvoie à ce sujet à la longue citation tirée de *L'origine des espèces* qu'on retrouve au début de l'introduction de ce cahier.

La « lutte pour l'existence » ne se résume pas à la victoire des forts sur les faibles. Qu'importe : pour de bonnes et de mauvaises raisons, la pensée de Darwin — et souvent Darwin lui-même — se trouve partout dans le discours social et notamment dans les œuvres littéraires depuis les dernières décennies du XIX^e siècle. Entre autres parce que la théorie de l'évolution a un rapport direct avec le temps et le changement. Dans cette perspective, elle a une valeur narrative⁴. Ajoutons que l'évolution, telle que Darwin l'a déterminée, a souvent une valeur polysémique dans la fiction. On peut à ce propos reprocher aux darwinistes littéraires de simplifier leur analyse en ramenant le darwinisme à une question de psychologie et à l'application d'une grille. La pensée de Darwin est parfois implicite dans la fiction, et d'autant plus intéressante pour cette raison. En ce sens, le roman *Point Oméga*⁵ de Don DeLillo s'impose

3. Quand Darwin parle des mieux adaptés, c'est en terme de reproduction. « Si une mutation décuplait votre intelligence tout en vous rendant stérile, elle ne compterait absolument pas pour l'évolution » rappelle le biologiste Pierre Couillard (entrevue accordée à Laurent-Michel Vacher, *La science par ceux qui la font*, Montréal, Liber, 1998, p. 143). Il faut toujours garder en tête le contexte scientifique des termes utilisés par Darwin.

4. Voir à ce propos Gillian Beer, *Darwin's Plot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 277 p., notamment l'introduction.

5. Don DeLillo, *Point Oméga*, traduit par Marianne Véron, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2010, 138 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PO*.

comme une formidable fiction darwinienne, où le temps, l'espace, la mort et la guerre s'entrecroisent et mettent en jeu rien de moins que le sens de l'existence. Le sens s'entend ici dans au moins trois acceptions : une orientation, une perspective spatiale et temporelle; une signification; la faculté de juger.

Roman bref, *Point Oméga* est pourtant d'une rare densité. Courte, l'œuvre est aussi très lente. Plus qu'un thème, la lenteur est une forme qui investit l'ensemble de cette construction imaginaire. Par cette lenteur et à cause d'elle, le temps devient objet de réflexion privilégiée. Le roman raconte deux histoires, l'une encadrant l'autre, même si des liens se tissent au fil de la lecture. J'y reviendrai dans la dernière partie de mon texte.

Découpé en six parties, *Point Oméga* s'ouvre sur une page qui offre une date approximative — une première indication temporelle : « 2006 fin d'été / début d'automne ». Le premier chapitre s'intitule « Anonymat » et porte la date du 3 septembre. Il est suivi de chapitres simplement numérotés (de 1 à 4), puis le livre se termine avec le chapitre « Anonymat 2 » daté du 4 septembre. Les premiers et derniers chapitres, les plus courts, donnent ainsi l'impression de servir de parenthèses.

Cet « anonyme » est un individu, présenté à travers une narration à la troisième personne, fasciné par une installation au MOMA⁶. Il s'agit d'une projection de *Psycho* d'Hitchcock, mais le film de deux heures s'étire sur 24 heures (2 images / seconde au lieu de 24), sans musique ni bande-son et l'installation de l'écran permet de voir l'image inversée lorsqu'on le contourne. Ce ralenti, comme le silence, change la perception du film. L'individu vient chaque jour en voir un extrait, dans le but d'assister au film au complet. Il réfléchit aux effets de cette temporalité particulière sur l'image aussi bien que sur les gens qui entrent et sortent de la salle. Il rêve d'une sorte de communion avec une femme qui vivrait avec lui la même expérience ontologique en regardant le film et à la fin du roman

6. Cette installation a bel et bien existé. *24 Hour Psycho* est l'œuvre de Douglas Gordon et a été présenté au Museum of Modern Arts de New York à l'été 2006, après Glasgow et Berlin.

il rencontre effectivement une femme qui semble son idéal; il lui parle un peu, la suit à l'extérieur et lui demande son numéro de téléphone. En retournant dans la salle du MOMA, il se rend compte qu'il ne connaît pas son nom, mais se souvient du numéro de téléphone par cœur.

Les quatre chapitres au centre du roman raconte l'étrange relation entre un jeune cinéaste, le narrateur Finley, et un universitaire à la retraite, Elster, dans la bicoque perdue, au cœur du désert, où ce dernier vient parfois s'isoler.

Elster a servi deux ans comme conseiller du Pentagone pour la guerre en Irak. On l'a contacté après la publication d'un curieux article dans une revue universitaire qui s'ouvrait par la phrase suivante : « Un gouvernement est une entreprise criminelle » et se terminait ainsi :

Dans les années à venir, des hommes et des femmes munis de casques dans des cabines écouteront les comptes rendus secrets des crimes commis par le gouvernement pendant que d'autres étudieront des enregistrements électroniques sur des écrans d'ordinateurs et que d'autres visionneront des vidéos sauvegardées d'hommes encagés soumis à de graves souffrances physiques, et que, derrière des portes closes, d'autres enfin, d'autres encore, poseront des questions dérangeantes au sujet d'individus de chair et de sang. (*PO*, p. 43-44).

Entre ces deux phrases, l'article repose pour l'essentiel sur une étude étymologique du mot « reddition » et de son évolution. Elster, à sa manière, est un spécialiste du langage. On le recrute pour avoir un point de vue original sur la guerre. Il joue le jeu, mais après deux ans constate que ses arguments sont peu pris au sérieux et qu'il ne sera jamais qu'un conseiller périphérique. Il laisse son poste.

Finley le pourchasse à New York dans le but de tourner un documentaire sur lui, d'une grande austérité : un homme, appuyé sur un mur nu, parlant de ce qu'il a fait au Pentagone, de ce qu'il pense de la guerre, de son rapport à celle-ci et à la violence. Elster lui oppose une fin de non-recevoir, jusqu'au jour où il l'appelle et lui suggère de le

rejoindre dans sa maison au cœur du désert. Finley y voit le signe que l'homme n'aspire qu'à être convaincu.

Quand s'ouvre le chapitre un, Finley est arrivé depuis une dizaine de jours. Peu à peu, il perd le compte. Elster a deux fils dont il ne parle jamais et une fille, Jessica, avec qui il a de meilleures relations. Un jour, elle débarque. Sa mère, dont Elster est séparé, veut l'éloigner de New York. Elle a des relations (qui resteront ambiguës) avec un homme que la mère craint. Cette dernière a l'espoir que la distance la fera réfléchir et la poussera à rompre avec cet individu.

Alors que les deux hommes vont faire les courses au lointain village, laissant pour une fois Jessica seule, elle disparaît. Ou, comme le dit d'abord Finley : « À notre arrivée, elle était partie. » (*PO*, p. 92) La maison ne révèle aucune trace de lutte. Rien de ses affaires, y compris son portefeuille, n'a bougé. Elle s'est évaporée. Elle ne conduit pas. Dans le désert la chaleur est torride, et elle ne peut avoir marché longtemps. A-t-elle fait du stop? Encore faut-il se déplacer loin, jusqu'à la route, et pour quel motif? Rien dans son comportement ne laissait prévoir une fugue. Finley se rappelle qu'on lui a déjà dit que des gens se suicident souvent dans le désert. Mais on ne retrouve pas le corps.

La police entreprend des recherches pendant qu'Elster téléphone à la mère de Jessica pour comprendre les raisons de son insistance à l'éloigner. Qu'avait cet homme de bizarre? Elle affirme qu'il appelait régulièrement à la maison où elle habite avec sa fille, sans mot dire. « Je sais que c'est vous », lui dit-elle un jour et il raccroche. Les téléphones cessent au moment du départ de Jessica. Les preuves de harcèlement restent minces.

Elster dépérit. Au téléphone, on lui annonce avoir trouvé un couteau dans le désert, à une distance assez peu éloignée de la maison, mais sans trace de sang. Finley se rend sur les lieux où on a découvert le couteau, mais ne voit rien autour. Il convainc Elster de repartir vers le nord, les recherches ne donnant rien. Rester sur place ne peut que nuire au moral du vieil homme.

Ils se dirigent vers l'aéroport en voiture et le téléphone de Finley sonne. Lorsqu'il répond, l'individu au bout du fil reste coi. Est-ce l'homme dont il a été question, dont la mère de Jessica ne connaît que le prénom, Dennis? Quelqu'un d'autre? Un malade? Un membre de l'armée ou du gouvernement qui voudrait ainsi souligner que le projet de Finley était connu et qu'on voulait l'empêcher? Jessica elle-même, pourquoi pas? La question reste ouverte. La narration se termine alors que Finley s' imagine entrant dans son appartement à New York, au moment où sonne le téléphone.

Comme il arrive souvent chez DeLillo, l'histoire se délite peu à peu; les événements s'effilochent, se désintègrent lentement, comme s'ils pâlassaient jusqu'à disparaître. Ici on ne peut rien conclure de la disparition de Jessica, le projet de Finley se transforme en cul-de-sac, Elster s'enferme dans le mutisme, l'amant ou le pseudo amant reste une forme vide. Quant à la mère, qu'on ne voit ni n'entend directement, on se demande quel rôle (volontairement ou non), elle joue en définitive dans cette affaire.

Don DeLillo, comme chaque grand écrivain, polarise souvent les opinions. *Point Oméga* en offre un exemple probant. Plusieurs critiques ont dénigré ce roman en insistant sur sa structure philosophique abstraite, une représentation de la conscience humaine trop opaque qui offrirait des personnages désincarnés, manquant de profondeur. On ne saurait dire à quel point plusieurs critiques, encore aujourd'hui, ont un besoin désarmant de s'accrocher à la psychologie, sinon au psychologisme, pour analyser un roman. J'avancerais au contraire que *Point Oméga* plonge au cœur de l'identité, de notre rapport au monde et dans la violence intrinsèque de celui-ci. Que les personnages en viennent à se confondre avec les paysages, avec des motifs qui relèvent de l'organique, de manière abstraite, au point d'en perdre les traits les plus distinctifs de la psychologie humaine (et d'oublier les relations causales) indique justement leur intégration à l'évolution et à la crise de sens à laquelle celle-ci conduit, dès lors que la matière du monde n'est plus un simple arrière-plan pour mettre en scène le vécu des humains. L'abstraction que certains reprochent au roman de DeLillo est le signe d'une sortie

de soi-même qui débouche sur l'inqualifiable, l'innommable. L'individu se projette dans le vide, une altérité radicale qui provoque une crise du sens et du signe, parce que les repères s'estompent jusqu'à disparaître.

DeLillo offre une interrogation *littéraire* sur cette crise du sens, refuse d'expliquer, les interprétations philosophiques restant en creux. Ce sont les non-dits, les blancs, les silences qui ouvrent la voie à l'interprétation et au doute. Par ailleurs, la narration a quelque chose de « palpable ». Les mots, même lorsque l'esprit et des questions spirituelles sont en jeu, n'offrent pas d'effet, ils s'imposent dans leur matérialité. La métaphore n'a pas sa place ici. En ce sens, on peut rapprocher l'œuvre de DeLillo de celles d'écrivains majeurs aussi différents que Samuel Beckett et Cormac McCarthy.

Le roman propose une réflexion sur l'évolution et la violence, notamment à travers deux temporalités qui s'articulent l'une à l'autre : l'une qui relève de l'évolution et d'un temps profond⁷; une autre qui rejoint l'infini à travers la spiritualité. L'une et l'autre dépassent les individus dans le roman. À ce sujet, le choix du titre ne relève pas du hasard. Le « point oméga » réfère directement à l'œuvre de Teilhard de Chardin dont Elster souligne l'importance dans sa vie.

Rappelons la place particulière de Teilhard de Chardin⁸ (1881-1955) dans l'histoire de la science évolutionniste. Jésuite, prêtre, il était aussi géologue et paléontologue. Un grand théoricien de l'évolution, rattaché à l'église catholique. Difficile, au début du XX^e siècle, d'imaginer plus grand écart. Ses démêlées avec le pouvoir papal n'ont pas manqué. Largement massacrée par une armada de scientifiques, de Stephen Jay Gould à Richard Dawkins — pour une fois d'accord — son hypothèse du point oméga fascine pourtant Elster.

7. Expression souvent utilisée pour parler du temps géologique dont on attribue la découverte à Charles Lyell et à James Hutton. Sur le sujet, voir Stephen Jay Gould, *Aux racines du temps*, traduit par Bernard Ribault, Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 1990, 318 p.

8. Les ouvrages sur Pierre Teilhard de Chardin et autour de ses théories sont nombreux. Parmi les ouvrages récents, notons celui de Jacques Arnould, *Pierre Teilhard de Chardin*, Paris, Perrin, 2004, 389 p.

En un mot, pour Teilhard de Chardin, il s'agit de situer l'évolution sur un plan divin. Il l'analyse depuis les débuts de la vie, jusqu'à l'apparition de l'humanité dont il examine le développement. La flèche d'un temps « interne », propre aux organismes, rend compte d'une complexité et d'une organisation de plus en plus grande, à laquelle il associe une spiritualité se développant à un rythme semblable. Le point oméga correspond au point de convergence de l'évolution, une ère d'harmonisation qu'il nomme la coalescence des centres : chaque « centre » correspondant à une conscience qui dépasse sa propre individualité et accroît la conscience collective. Pour le Jésuite, évolution biologique et morale sont indissociables et conduisent à un « point alpha » du temps — une fin de l'Histoire, en quelque sorte — qui correspondrait au point oméga de parfaite spiritualité, une manière d'accéder à Dieu.

Penseur intéressant, paradoxal, Teilhard de Chardin convainc difficilement. On voit mal comment le matérialisme de l'évolutionnisme darwinien et une vision transcendantale dont la présence de Dieu serait l'aboutissement peuvent cheminer d'un même élan. Ajoutons qu'il s'agit de conjuguer deux temporalités : l'une linéaire, celle de l'évolution, qui s'éparpille en de nombreux embranchements; l'autre cosmique, insondable, inaccessible à l'individu. Le Grand Tout a vu le Vatican être aussi sceptique que les scientifiques.

Cependant, Elster tire de cette pensée l'idée d'un paroxysme qui dépasserait les individualités, irait au-delà de la conscience humaine qui, pour lui, rejoint les désirs profonds de l'espèce : « L'idée d'un paroxysme. Une sublime mutation de l'âme et de l'esprit, ou une convulsion du monde. Nous désirons que ça se produise. » (*PO*, p. 88) Ailleurs, il développe cette idée d'une mutation nécessaire :

Nous sommes une foule, une masse. Nous pensons en groupe, nous voyageons en armées. Les armées portent le gène de l'autodestruction. Une seule bombe ne suffit jamais. Le brouillard de la technologie, c'est là que les oracles complotent leurs guerres. Parce que l'heure est désormais à l'introversion. Le père Teilhard connaissait une chose, le point oméga. Un bond hors de notre biologie. Posez-vous cette question. Devons-nous rester éternellement humains?

La conscience est à bout de forces. À partir de maintenant, retour à la matière inorganique. C'est ça que nous voulons. Être des pierres des champs. (*PO*, p. 65)

Entre oracles et génétique, il s'agit de se dépasser, « hors de la biologie ». Dans le contexte contemporain, on pense aux cyborgs, posthumains et autres transhumains dont certains se font les chantres. Mais à travers la pensée de Teilhard de Chardin, Elster propose une autre voie : penser un au-delà, au sens religieux, en même temps qu'une « désévolution ». L'idée d'un dépassement, radical, qui va moins vers un prétendu « mieux-être » posthumain que vers un degré zéro de l'humanité. N'avait-il pas dû, pour entrer au Pentagone, interrompre une série de conférences donnée « sur ce qu'il appelait le rêve de l'extinction »? (*PO*, p. 47) N'est-il pas, quand Finley le retrouve dans sa maison du désert, le « silencieux devin des extinctions tardives »? (*PO*, p. 29) Toutes les espèces finissent par disparaître et il rêve de voir la fin advenir : « Nous voulons être cette matière inerte que nous avons été. Nous sommes le dernier milliardième de seconde dans l'évolution de la matière. » (*PO*, p. 62) Elster veut boucler la boucle.

L'évolution le fascine : « La matière. À tous les stades, du niveau subatomique aux atomes et aux molécules inorganiques. Nous nous dilaton, nous prenons notre envol vers l'extérieur, telle est la nature de la vie depuis l'apparition de la cellule. » (*PO*, p. 64) Cette fascination a su se développer à la lecture des ouvrages de Teilhard de Chardin. Pourtant, le paroxysme qu'il découvre chez le père jésuite, il le pervertit en remplaçant son Dieu cosmique par la guerre.

Point Oméga n'est pas un roman de guerre, mais un roman sur la guerre. L'esprit de celle-ci se trouve partout mais abstrait, sans violence. D'une manière qu'on pourrait croire ironique — ce n'est pas le cas —, Elster affirme détester la violence.

Je déteste la violence. J'en redoute la seule idée, je refuse de voir des films violents, je me détourne des informations télévisées qui montrent des cadavres ou des blessés. Je me suis bagarré un jour, quand j'étais gamin, et j'ai été pris de spasmes, dit-il. La violence me glace les sangs. (*PO*, p. 61-62)

Travailler pour la guerre signifie d'abord, selon Elster, être au service de pouvoirs et de puissances secrètes. On rejoint là un thème dominant de l'œuvre de DeLillo : la manipulation par des pouvoirs obscurs qui se trouvent partout et nulle part. Pour Elster,

« la guerre crée un monde fermé et pas seulement pour ceux qui combattent mais pour ceux qui complotent, les stratèges. Sauf que leur guerre est faite d'acronymes, de projections, de contingences, de méthodologies. » Il scandait les mots, psalmodiait, liturgique. « Ils deviennent paralysés par les systèmes dont ils disposent. Leur guerre est abstraite. Ils croient qu'ils envoient une armée à un endroit sur la carte. » (*PO*, p. 38)

Captivé par l'opacité d'un monde où la réalité devient pure abstraction, Elster doit être inclus dans ce « ils » qu'il semble mettre à distance dans ses deux dernières phrases. Car travailler pour la guerre veut aussi dire manipuler les mots, les discours, une de ses spécialités. Un gouvernement en guerre doit mentir, affirme-t-il : « En temps de guerre ou quand on prépare une guerre, il n'est pas de mensonge qui ne puisse se défendre. » (*ibid.*) Mais lui voulait aller au-delà :

Nous essayions de créer de nouvelles réalités en l'espace d'une nuit, de soigneux assemblages de mots qui sonnent comme des slogans publicitaires, mémorisables, répétables. C'étaient des mots qui finiraient par produire des images avant de devenir tridimensionnels. (*PO*, p. 39)

Ne soyons pas dupe : pour Elster, pas question de vulgaire propagande, il se situe intellectuellement bien au-delà. Les mots auxquels il pense relèvent plutôt du mantra. Le pouvoir des mots signifie associer la guerre à un langage pur, minimal, à l'égal de la poésie. Il parlera d'ailleurs de son rêve d'une guerre haïku.

Le haïku ne signifie rien au-delà de ce qu'il est. Un étang en été, une feuille au vent. C'est de la perception humaine en milieu naturel. C'est la réponse à tout sous forme d'un nombre fixe de vers, d'un compte prescrit de syllabes. Je voulais une guerre haïku, dit-il. Une guerre en trois vers. Aucun rapport avec l'état des forces en présence ou avec

la logistique. Ce que je voulais, c'était un ensemble d'idées ayant à voir avec des objets éphémères. Telle est l'âme du haïku. Tout dénuder, tout rendre visible. Voir ce qui est là. À la guerre, les choses sont éphémères. Voir ce qui est là puis se tenir prêt à le voir disparaître. (*PO*, p. 39)

« Voir ce qui est là puis se tenir prêt à le voir disparaître » : encore l'idée d'un paroxysme, d'un passage à un autre niveau de réalité. Pour Finley : « Il comparait l'évolution d'un mot à celle de la matière organique. » (*PO*, p. 45) Une façon de dire que les mots participent pleinement de notre évolution et de notre transformation biologique. Ils relèvent, par leurs transformations, d'un parcours moral qui accompagne l'évolution biologique, comme le défendait Teilhard de Chardin. Finley déclarera à Jessica : « Il pense à l'échelle cosmique » (*PO*, p. 59).

S'il faut se tenir prêt à la disparition de ce qui est là, il ne s'attendait pas à voir sa fille s'évaporer. Le mot « reddition » réapparaît, dans la bouche de Finley, à la fin du roman, à propos de Jessica. Rappelons que c'est un article portant sur l'évolution étymologique de ce mot qui attire l'attention du Pentagone sur Elster. « Jessica. Le nom sonnait sinistrement, avec des allures de reddition officielle. » (*PO*, p. 106) Capituler, rendre les armes, dans cette quête consistant à retrouver quelqu'un. Les mots de la guerre prennent cette fois un sens très concret.

On peut avancer aussi qu'il existe une guerre tactique entre les deux hommes. Pour Finley, la victoire consiste à faire accepter son projet de film par Elster. Là encore, on peut imaginer une reddition de ce dernier dans le cas où il accepterait, si on examine la manière dont Finley conçoit son projet.

Il veut réaliser un documentaire à travers lequel le témoignage d'Elster permettrait de réfléchir sur les ramifications de la guerre en Irak. Formellement, Finley voudrait tourner une prise unique d'un homme qui s'exprime, sans retenue, appuyé sur un mur sombre. Que toute l'attention porte sur la parole d'Elster. Présenté ainsi, on a l'impression d'un condamné à mort au poteau d'exécution.

Elster a sa propre interprétation de ce que le cinéaste veut réaliser : « [C]e que vous voulez mon ami, que vous le sachiez ou non, c'est une confession publique. » (*PO*, p. 66) Finley s'insurge contre cette interprétation, mais pour Elster, habité par la pensée évolutionniste de Teilhard de Chardin, elle s'impose. Pour lui, Finley veut filmer un homme qui s'effondre en parlant de l'échec de sa guerre, « un homme qui se dissout dans la guerre » (*ibid.*). Se dissoudre, dépasser sa réalité biologique pour passer à un autre niveau de réalité.

Outre ces nombreuses réflexions qui naissent de l'évolution, à travers les thèses de Teilhard de Chardin qu'Elster adapte, associant un imaginaire de la fin souvent religieux à des apocalypses plus naturelles (les extinctions massives), tout cela subsumé par la guerre, le roman se déploie avec en arrière-plan un cadre naturel qui impose le thème de l'évolution.

Le paysage désertique apparaît hors du temps. Les deux hommes s'y confondent. Elster avait échangé son travail au Pentagone contre

de l'espace et du temps. Deux choses qu'il semblait absorber par tous ses pores. Les distances qui enveloppaient chaque élément du paysage et la puissance du temps géologique, quelque part là-bas, les excavatrices tissant leurs filins en quête de vieux ossements râpés. (*PO*, p. 28)

Ce paysage de fin ou de début du monde, à la fois très présent et inatteignable (« quelque part là-bas ») est celui d'un temps qui n'est pas à notre mesure : « Les mers et les récifs d'il y a dix millions d'années, me disais-je. » (*PO*, p. 28-29) Finley entre d'ailleurs dans ce désert en « emprunt[ant] une piste primitive » (*PO*, p. 30), signe d'un passé lointain dans des paysages où le temps ne signifie plus rien. Pour Elster « le temps ralentit quand je suis ici. Le temps devient aveugle. Je ressens le paysage plus que je ne le vois. Je ne sais jamais quel jour on est. Je ne sais jamais s'il s'est écoulé une minute ou une heure. Ici je ne vieillis pas. » (*PO*, p. 33) Il retrouve dans ces lieux sans âge ses obsessions apocalyptiques : « Le déroulement du temps. [...] Je parle du temps profond, du temps immémorial. De nos vies qui régressent vers

le lointain passé. Voilà ce qu'il y a là, dehors. Le désert du Pléistocène, la loi de l'extinction. » (*PO*, p. 88)

On ne s'étonne pas d'apprendre, vers la fin du roman, que la mère de ses deux fils dont il ne parle jamais — Jessica apprend leur existence à Finley — est paléontologue. La filiation s'interprète dans son roman de plusieurs manières. Ironiquement, à *son* échelle, Elster vit une triste évolution qui relève de la dégénérescence, après la disparition de sa fille. L'intellectuel austère, vivant en marge de la société, se transforme avant son retour vers la civilisation en un être primitif :

Il commençait à avoir l'air d'un reclus qui aurait vécu dans une cabane sur le site d'une mine abandonnée, un vieux bonhomme pas lavé, titubant, le visage hérissé de poils, le regard méfiant, la peur, d'un pas à l'autre, que quelqu'un ou quelque chose soit à l'affût. (*PO*, p. 104)

La paranoïa provoquée par les pouvoirs opaques touche Elster au cœur. Comment, pourquoi et à cause de qui (ou de quoi) sa fille est-elle disparue? Il ne peut que se résoudre, désespérément, aux hypothèses. Lorsque les deux hommes quittent le désert pour l'aéroport, c'est comme si Elster et les masses naturelles se confondaient une dernière fois, lorsque, contrairement au paysage, il semble maintenant accuser son âge :

Puis nous partîmes faire le plein en ville, et nous fûmes bientôt en route parmi des zones de failles et entre des amoncellements de rochers tourmentés, l'histoire qui défile par la vitre, les montagnes qui se forment, les mers qui reculent. L'histoire d'Elster, le temps et le vent, l'empreinte d'une dent de requin incrustée dans la pierre du désert. (*PO*, p. 115)

Le spectacle de l'évolution se trouve partout, dans les discours emphatiques d'Elster comme dans les paysages grandioses. L'idée d'extinction, de la fin de l'espèce que la guerre appelle et annonce, en est un autre signe. Reste à comprendre les liens avec les chapitres « Anonymat » du début et de la fin ainsi que leur rôle.

La présence du cinéma est une constante de l'œuvre de DeLillo. Associé au politique et à la violence dans *Running Dog* et *Libra* notamment, il joue un rôle important dès 1970 dans le premier roman de l'auteur, *Americana*⁹. L'image ici encadre le récit. *Point Oméga* se place au cœur de l'histoire politique (la guerre en Irak) et au cœur de l'histoire du cinéma (*Psycho*¹⁰, un des films, sinon le film le plus célèbre d'Hitchcock). Le roman s'interroge sur la guerre, mais dans un hors-lieu — le désert californien, le temps profond. Le film se déroule aussi dans un hors-lieu, à savoir une salle du MOMA qui n'a rien d'un cinéma. Malgré l'apparente déconnexion entre ces deux chapitres et les quatre qu'ils encadrent, les liens sont légion et relèvent de trois ordres.

Le premier concerne le contenu des scènes. L'homme anonyme qui regarde le film observe les gens qui entrent. À un moment, il voit un homme âgé accompagné d'un autre plus jeune et imagine un professeur de cinéma et un jeune chargé de cours. Les descriptions d'Elster et Finley, que nous découvrons plus tard conviennent à ces deux individus. Nous apprenons en effet qu'il s'agit d'eux, puisque Finley en parle à Jessica. Il a entraîné Elster dans cette salle après l'avoir croisé dans une exposition sur... le dadaïsme. « Je savais qu'il avait écrit sur les significations du langage infantile et qu'il s'intéresserait évidemment à une exposition majeure d'objets créées au nom de la destruction de la logique. » (*PO*, p. 74) Mais Jessica le sait déjà car son père lui a parlé de ce visionnement, en mal : « Il m'a dit que c'était comme de regarder l'univers mourir sur une période d'environ sept milliards d'années. » (*PO*, p. 58) L'idée d'extinction lente trouve encore sa place dans le discours d'Elster à propos du film ralenti.

Il n'a pas aimé ce qu'il a vu, mais il est arrivé dans la salle au moment de la scène clé du meurtre de Marion Crane et rappelons qu'Elster n'aime pas la violence. Ce projet a cependant suffisamment intrigué sa fille

9. Don DeLillo, *Running Dog*, New York, Knopf, 1978, 246 p.; *Libra*, New York, Viking, 1988, 456 p.; *Americana*, New York, Penguin Books, 1970, 377 p.

10. Alfred Hitchcock, *Psycho*, États-Unis, 1960, 109 min.

pour qu'elle décide d'y aller le lendemain. Elle apprend à Finley qu'elle y est resté trente minutes, le lendemain du jour où son père y va, donc le 4 septembre. Est-ce elle, la femme à qui le spectateur anonyme demande son numéro de téléphone? Est-ce lui, « l'homme du téléphone »? « Il n'avait aucune idée de l'aspect qu'il avait aux yeux des autres. Il n'était pas sûr de l'aspect qu'il avait à ses propres yeux. Il avait l'aspect de ce que voyait sa mère lorsqu'elle le regardait. Mais sa mère était morte. » (*PO*, p. 17) On dirait Norman Bates lui-même! D'ailleurs, dans les dernières lignes du roman, il semble se confondre avec celui-ci :

L'homme se sépare du mur et attend d'être absorbé, pore après pore, de se dissoudre dans le personnage de Norman Bates, qui va entrer dans la maison et monter l'escalier dans une durée subliminale, deux images par seconde, avant de bifurquer vers la porte de la Mère. (*PO*, p. 139)

Il est troublant de constater que la formule rappelle les propos sur Elster lorsqu'il est question de son « absorption » par le paysage géologique du désert : « il semblait absorber par tous ses pores » (*PO*, p. 28) l'espace et le temps; « l'homme se sépare du mur et attend d'être absorbé, pore après pore¹¹ ». Rappelons que les images de dissolution et d'absorption reviennent souvent dans la bouche d'Elster. De là à dire que le cinéma est du temps et de l'espace, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs cet homme, appuyé immobile sur le mur, rappelle la manière dont Finley voulait tourner Elster.

Nous entrons là dans l'ordre de l'analogie qui est le deuxième point de convergence entre les quatre chapitres du centre et les deux qui les encadrent. On peut parler, en terme cinématographique, d'un montage particulièrement efficace.

Il y a déjà un effet d'écho entre les dernières lignes du chapitre « Anonymat » et les premières du chapitre un. Le premier se clôt par

11. Dans le texte original : « He'd exchanged all that for space and time. These were things he seemed to absorb through his pores »; « The man separates himself from the wall and waits to be assimilated, pore by pore, to dissolve into the figure of Norman Bates... » (*Point Omega*, New York, Scribner, 2010, p. 19 et 116).

la phrase : « Lumière et son, tonalité sans paroles, la suggestion d'une vie au-delà du film, l'étrange réalité criante qui respire et mange là-bas, cette chose qui n'est pas du cinéma » (*PO*, p. 24) et le deuxième s'ouvre ainsi : « La vraie vie n'est pas réductible à des mots prononcés ou écrits, par personne, jamais. La vraie vie a lieu quand nous sommes seuls, à penser, à ressentir, perdus dans les souvenirs, rêveusement conscients de nous-mêmes, des moments infinitésimaux. » (*PO*, p. 25) Entre le cinéma qui n'est pas la vie et les mots qui ne le sont pas plus, on a l'impression dans un premier temps du même personnage anonyme parlant de la « vraie vie » qu'il mène devant *Psycho* : solitude, souvenirs, réflexions et rêverie.

C'est surtout entre la fin du chapitre 4 et l'amorce d'« Anonymat 2 » que le raccord est troublant. Voici les dernières paroles de Finley :

Ma vie, embrassée d'un seul regard, tout serait là, de la musique aux films, des livres au lit et du bureau à l'email noirci autour des brûleurs du fourneau. Je pensai au téléphone qui serait en train de sonner au moment où j'entrerais. (*PO*, p. 120)

On passe ensuite à « Anonymat 2 » : « Norman Bates, effrayant d'impassibilité, raccroche le téléphone. » (*PO*, p. 121) Nous passons, comme dans un rêve, de la vie de Finley à la fiction cinématographique, avec le personnage anonyme qui sert de médiation (c'est par et à travers lui que nous voyons Bates raccrocher le téléphone). N'oublions pas que juste avant la fin du chapitre 4, Finley a répondu au téléphone pour être accueilli par le silence.

Le lecteur ne peut qu'extrapoler; rien n'indique que l'individu qui téléphone à Finley est le même qui téléphone à la mère de Jessica (d'ailleurs, ne se pourrait-il pas que ce soit de la fabulation de sa part?) et rien n'assure que le personnage anonyme est bien le même qui prend contact avec Jessica (son amant? Ce « Dennis »?) Mais à l'intérieur de cette narration, comment ne pas faire de liens, même en sachant qu'ils peuvent se révéler aléatoire? L'anonymat qui donne son titre au premier et dernier chapitre donne l'impression du surnom de *l'anonyme* qui téléphone à la mère de Jessica et à Finley.

Finley s'imagine que le téléphone sonne chez lui et l'incipit du chapitre suivant crée l'illusion que Bates se trouve au bout de la ligne. C'est plutôt la folie qui fait signe, l'indicible, le non-sens. Bates est un être divisé, psychotique, il s'impose comme une métonymie du non-sens dont la disparition de Jessica est la représentation idoine. Mais Marion Crane ne disparaît-elle pas aussi comme si elle s'évanouissait littéralement du paysage, pour sa sœur et son amant? Le personnage anonyme, regardant le film, « commençait à penser la relation d'une chose avec une autre » (*PO*, p. 23). Exactement comme le lecteur qui associe le film aux aventures de Finley et d'Elster. Et les relations qu'imagine le personnage anonyme, elles lui viennent à l'esprit à cause des liens entre le film d'Hitchcock et la version ralentie, à la fois *Psycho* et, nécessairement, autre chose. « Ce film avait la même relation avec le film original que le film original avec l'expérience vécue réelle. Le départ à partir du départ. Le film original était une fiction, ceci était réel. » (*PO*, p. 23) Comme dans les obsessions d'Elster, c'est encore la question de l'origine et de l'évolution qui s'avère déterminante.

Au cœur de l'évolution, entre origine et extinction, se trouve un couteau. Dans l'enquête sur Jessica apparaît cette arme primitive, surgie au milieu de nulle part, comme sortie des temps anciens. Cette arme sans trace de sang, a-t-elle un lien avec la disparition de Jessica? Rappelons que l'arme des deux meurtres dans *Psycho* — celui de Marion Crane et celui de l'inspecteur Arbogast — est justement un couteau.

Roulant avec Elster vers l'aéroport, Finley réfléchit aux longs monologues de ce dernier et concentre en quelques lignes ce qu'on nommera l'essence du roman :

Ces mots restaient désormais sans écho. Le point oméga. À un million d'années de distance. Le point oméga se résume, ici et maintenant, à la pointe d'un couteau qui pénètre dans un corps. Tous les thèmes grandioses de l'homme laminés, et ramenés à une détresse locale, un corps, quelque part là-bas, ou non. (*PO*, p. 118)

Point oméga : le paroxysme de l'évolution ramené à une arme qui tue. L'aboutissement de l'évolution n'est pas la dissolution dans la figure de

Dieu comme le croyait Teilhard de Chardin, mais la mort, l'extinction, la disparition, la guerre. Jessica s'efface de la maison d'Elster comme Marion Crane du motel de Bates, deux espaces incongrus au cœur du désert. Et regardant ce père esseulé, Finley se passe la réflexion : « Cet homme, c'est une âme en détresse, comme chez Dreyer ou Bergman, un homme sans qualités qui joue un drame en chambre, en justifiant sa guerre et en condamnant les hommes qui l'ont faite. » (*ibid.*) Hitchcock est déporté du côté de deux autres grands cinéastes, chez qui la violence et la guerre se trouvent aussi présentes¹².

L'homme anonyme regarde la scène du meurtre d'Arbogast : « Il attendit, les yeux fixés sur la main et le couteau qui, dans leur isolement, occupait le milieu de l'image », et à ce moment la femme qui se trouve avec lui dans la pièce lui chuchote : « Ce que je veux, moi, c'est mourir d'une bonne vieille maladie traditionnelle. Et vous? » (*PO*, p. 127) Si on accepte l'hypothèse qu'il s'agit de Jessica, la question ne manque pas d'ironie.

Le couteau réapparaît d'une autre manière, lorsque le personnage anonyme se demande pourquoi un gardien se trouve en permanence dans la salle. « Le silence peut-être. Ou l'écran. On pouvait tout à fait imaginer que des touristes habitués des multiplex escaladeraient un écran pour le lacérer. » (*PO*, p. 122)

Après l'utilisation de l'arme primitive pour la violence physique, la violence symbolique. Le couteau servirait à détruire la culture, une autre guerre contre une œuvre créée dans le temps. Ce qui conduit au troisième point qui associe les deux histoires, à savoir une réflexion conjointe sur le temps.

L'œuvre conceptuelle consiste en une forme d'anamorphose du film d'Hitchcock, mais on pourrait aussi parler d'une forme de métamorphose des chapitres centraux. De la guerre particulière fomentée par un sujet singulier, nous passons à une guerre collective, présentée de manière

12. Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne D'Arc*, France, 1927 110 min.; Ingmar Bergman, *Le Septième sceau*, Suède, 1957, 96 min.

beaucoup plus abstraite. Cependant, c'est à travers le temps que la violence se dévoile.

Le film original avait été ralenti de manière à étirer sa projection sur vingt-quatre heures. Ce qu'il regardait c'était comme du film pur, du temps pur. L'horreur du vieux film d'épouvante était absorbée dans le temps. Combien de temps allait-il devoir rester là, combien de semaines ou de mois, avant que le temps du film n'absorbe le sien, ou bien était-ce déjà en train de se produire? (*PO*, p. 14-15)

Comment définir un « temps pur »? Peut-être comme un temps qu'on peut isoler, matière palpable devenant l'essence du réel. Il entre dans un rapport intime avec l'être, chez le personnage anonyme dont le temps du film va absorber le sien, tout comme chez Elster qui « semblait absorber [le temps] par tous ses pores ».

Cette réflexion sur le temps comme matière du réel se fait naturellement par rapport à un film au cœur duquel se trouve mort, folie et non-sens. Penser le rapport au temps consiste à penser à la fois l'évolution et la mort de la matière organique et des civilisations, mais aussi bien sûr, plus intimement, notre propre mort. Jessica elle-même se voit absorbée par le temps et l'espace, comme un personnage de celluloid.

Le cinéma, c'est du temps contrôlé, qui oblige le spectateur à suivre un rythme particulier. Ce dernier n'a pas la possibilité, comme pour un livre, d'interrompre sa lecture. À moins d'écouter le film chez soi sur un DVD et de l'interrompre ou de l'accélérer. Mais regarder un film à la télé, est-ce encore du cinéma? Ce n'est pas le lieu ici d'en débattre, mais ma position, assez tranchée, serait de répondre à la question par la négative.

Psycho, ralenti à l'extrême, étirant le temps, change radicalement l'effet du film. Nous sommes toujours dans du cinéma, mais les perceptions et les pensées se modifient, comme dans le désert où le temps chronométré des civilisations laisse la place au temps profond de la géologie.

Une extrême attention est requise pour voir ce qui se passe devant soi. Du travail, de pieux efforts sont nécessaires pour voir ce qu'on regarde. Cela le fascinait, les profondeurs qui devenaient possibles dans le ralenti du mouvement, les choses à voir, les profondeurs de choses si faciles à manquer dans l'habitude superficielle de voir. (*PO*, p. 22)

Le personnage anonyme, Elster et Finley, vivent un segment du temps radicalement modifié par rapport aux perceptions que nous vivons quotidiennement. C'est bien pourquoi les personnages paraissent abstraits : ils sont « hors psychologie ». Rattachés à une forme de réalité davantage géologique qu'humaine dans le cas d'Elster et Finley; plongé dans une nouvelle temporalité culturelle dans le cas du personnage anonyme, découvrant autrement les traces de la culture. À l'ère de la vitesse, et d'une vitesse qui accélère de plus en plus, si je puis dire, DeLillo offre une œuvre phénoménologique qui oblige à ralentir — et par là à changer — notre regard sur la culture aussi bien que sur la nature. En ce sens, il propose une véritable fiction cognitive. Celle-ci serait impensable sans un rapport profond à l'évolution. Le nom de Darwin n'apparaît pas dans le roman, mais le concept d'évolution le balise entièrement, à travers l'œuvre de Teilhard de Chardin comme à travers les réflexions sur l'extinction, les paysages, le temps et même la guerre, symbole d'une lutte où la survie est un enjeu constant. Le roman ne se limite pas à cette lecture, mais il offre suffisamment de pistes pour qu'une interprétation en ce sens soit crédible. Comme n'importe quelle grande œuvre, *Point Oméga* suggère de multiples pistes interprétatives qu'une lecture « darwinienne » ne saurait épuiser.

Dans *Psycho*, Norman Bates répond à une question de Marion Crane en disant « We're all in our private trap ». Pourtant, le roman de DeLillo ne cesse de démontrer que malgré cet enfermement, nous appartenons aussi au paysage. Nous sommes de l'ordre du vivant, ni plus, ni moins. Au-delà des rapports de force entre personnages qui se déclinent trop souvent au plan du contenu chez les darwinistes littéraires les plus fervents, DeLillo démontre qu'on peut aussi proposer une œuvre forte qui relève, d'une toute autre façon, d'un véritable darwinisme littéraire.

Marianne Cloutier
Université du Québec à Montréal

Quelques variations
sur le darwinisme.
Le bioart et ses mises
en culture du vivant

Pourquoi les chiens ne sont-ils toujours pas bleus, avec des taches rouges, et que des chevaux de couleurs phosphorescentes n'irradient toujours pas dans l'ombre nocturne de la campagne? Comment se fait-il que l'élevage d'animaux, encore principalement du domaine de l'économie, n'a toujours pas investi le monde artistique?¹

Vilém Flusser

« Curie's Children. On Science »

Les protagonistes du bioart ont véritablement donné corps à l'idée d'une modulation du vivant à des fins purement artistiques et esthétiques. Ces artistes transforment plantes, animaux et matières biologiques en matériaux à création : « [t]ransgénèse, culture de tissus, hybridation ou sélection végétale ou animale, homogreffes, synthèses de séquences d'ADN artificielles, neurophysiologie [et]

1. Vilém Flusser, « Curie's Children. On Science », *Art Forum*, vol. 27, n° 9, octobre 1988, p. 9 [je traduis].

technologies de visualisation de la biologie moléculaire² » sont désormais considérés comme de nouvelles techniques. Il existe quelques variations sur la définition du bioart : certains théoriciens vont même jusqu'à y inclure des œuvres se limitant à une *représentation* purement métaphorique, une schématisation conceptuelle ou une simple référence au vivant. Cet article adopte la définition proposée par le théoricien Pier Luigi Capucci dans son *Schema sulle relazioni tra forme espressive*³ où il propose le bioart comme relevant du domaine de l'organique (*carbon based realm*) : il comprend donc les arts vivants ou les pratiques qui comportent des composantes vivantes⁴.

Avec le bioart, la création devient partie intégrante de la discussion complexe sur les comportements humains et leurs rapports aux autres espèces. Dans ses formes les plus actuelles, il invitera le spectateur à forger une réflexion personnelle sur les développements et les utilisations de certaines biotechnologies, leurs impacts sur le règne animal ou végétal, et les « limites » à respecter dans les applications des expérimentations technoscientifiques. S'il peut parfois sembler hermétique au non-initié en raison de la complexité des procédés et techniques utilisées, ou par l'aspect hautement conceptuel des dispositifs de présentation, il laisse néanmoins rarement indifférent. Que les réactions du public et des critiques y soient favorables ou non, qu'il suscite fascination ou indignation, les discussions qu'il soulève permettent de créer un lien concret entre la sphère des arts et celle des sciences.

En parcourant la littérature du bioart — textes critiques et théoriques, écrits et démarches d'artistes — on croise inévitablement de nombreuses références au darwinisme. Les théories de Darwin sont revisitées dans les productions artistiques qui mettent véritablement en

2. Jens Hauser, « Gènes, génies, gènes », Patricia Solini, Jens Hauser et Vilém Flusser [dir.], *L'art biotech'*, Trézélan, Filigranes Editions, 2003, p. 9.

3. Pier Luigi Capucci, « La doppia articolazione del vivente », Ivana Mulatero [dir.], *Dalla Land art alla bioarte*, Torino, Hopefulmonster, 2007, p. 138-147.

4. Il inclut notamment certaines formes de Land Art dans cette vaste catégorie du bioart.

scène et en images les termes *évolution*, *espèce* et *adaptation*. L'étude de quelques pratiques contemporaines — soit les travaux de Huang Yong Ping, Andrea Zittel, Koen Vanmechelen, Brendon Ballangée, George Gessert, Natalie Jeremijenko et Eduardo Kac — sera l'occasion de mettre en lumière autant la nature des interprétations des concepts clés du darwinisme, que leurs variations formelles et conceptuelles. Cette exploration permettra de discerner les divers *degrés* d'intervention des artistes sur le vivant, leur rôle oscillant entre mise en scène et création démiurgique absolue.

Le darwinisme « d'observation » et la lutte pour l'existence

L'artiste Huang Yong Ping — figure de proue de l'avant-garde artistique chinoise des années 1980, également reconnu pour sa participation à l'exposition culte *Les magiciens de la Terre* du Centre Georges-Pompidou⁵ — propose pour la première fois en 1993 l'installation *Theater of the World*. Une vaste structure de bois, surélevée à environ un mètre du sol, est surmontée d'un grand dôme de métal dont la forme rappelle la carapace d'une tortue. Pour le spectateur, le grillage qui compose cette partie supérieure tient lieu de fenêtre lui donnant un accès visuel à l'intérieur de la construction. Il pourra observer plusieurs espèces vivantes, mises en interaction : tarentules, coquerelles, milles-pattes, scorpions, lézards, serpents et crapauds⁶. Malgré les quelques éléments naturels, tels des mousses et du sable ajoutés à l'installation et permettant aux bêtes d'aménager quelques modestes cachettes, le lieu auquel ils sont confinés ne ressemble en rien à leur habitat normal⁷. Dans cet espace restreint, les interactions se

5. *Les magiciens de la Terre*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.

6. Vancouver Art Gallery, « Vancouver Art Gallery Forced to Remove Insects and Reptiles from Sculpture in Order to Maintain Artwork's Integrity », http://www.vanartgallery.bc.ca/media_room/pdf/Theatreoftheworld_PR.pdf (10 sept. 2012).

7. Nous faisons ici référence à l'environnement *naturel* de ces espèces, car les spécimens présentés dans le cadre de l'œuvre ont été élevés en captivité au Canada et à des fins « domestiques ».

transforment rapidement en lutte féroce pour la survie⁸. Se dessine ainsi tout autant une lutte entre les espèces qu'une lutte entre les quelques individus d'une même espèce. Seules la force, la puissance et l'habileté permettent de sortir vainqueur de ce combat pour la survie.

La notion de compétition, fondamentale pour Darwin⁹, transcende ici les conditions naturelles habituelles puisque l'artiste opère une scission avec les conditions de vie « normales » de ces créatures : leur lutte pour la nourriture sera sans doute un peu moins intense, mais elles seront confrontées à de nouveaux prédateurs, pour certains en grand nombre. Dans cet espace clos et exigü, la confrontation semblera inévitable. Placé à même ce « théâtre de la vie » comme nous rappelle le titre de l'œuvre, l'installation met le public face à une nature impitoyable. Devant cette arène, il devient voyeur et assistera peut-être à l'une de ces confrontations mortelles.

D'emblée, *Theater of the World* fait s'entrechoquer deux univers : le naturel — par le biais des êtres vivants, du sable et des mousses — et le lieu « construit » et aseptisé de la galerie. Ainsi « déracinés », les éléments naturels imposent un certain regard. Entre les murs blancs du musée ou de la galerie, ils acquièrent un sens nouveau, presque surréaliste. Malgré la répulsion qu'elle peut occasionner, l'œuvre mérite qu'on s'y attarde, car elle impose une forme de retour vers soi : cette mise en scène dont les êtres vivants sont les acteurs nous renvoie finalement notre propre image. Pour Yong Ping, l'œuvre se veut une métaphore des relations de pouvoirs entre les individus d'une même société, ainsi qu'entre les diverses cultures amenées à cohabiter¹⁰.

8. Selon l'artiste et la Vancouver Art Gallery, des dispositions ont été prises afin de minimiser cette lutte. Cinq mois avant le début de l'exposition, des experts et spécialistes des reptiles ont été consultés afin de viser à minimiser la prédation. Toujours de concert avec cette équipe, un programme pour le soin des insectes et des reptiles a été prévu afin de leur assurer le plus grand confort possible. Chaque espèce est nourrie selon ses besoins, certains *in situ*, alors que d'autres sont préalablement retirés de l'installation avant d'être nourris (Vancouver Art Gallery, *ibid.*).

9. André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, p. 791-792.

10. Huang Yong Ping, « Artist Statement », http://www.vanartgallery.bc.ca/media_room/pdf/Theatreoftheworld_PR.pdf (10 septembre 2012).

Le spectateur qui se croit entièrement protégé ou tenu à l'écart de cette mise en scène du vivant aura peut-être quelques surprises. Parmi le public ayant expérimenté l'installation, certains expliquent que le dispositif, contrairement à ce qu'il paraît, n'est pas complètement hermétique, ce qui permettrait à certaines bêtes de s'échapper, plaçant ainsi le spectateur face à un potentiel danger. Que ce soit volontaire ou non de la part de l'artiste, ces « incidents » ajoutent une signification de plus à l'œuvre, intégrant l'être humain, le plaçant finalement au cœur de l'action, à même cette « lutte pour le pouvoir » alors qu'il s'y croyait uniquement spectateur. D'autant plus puissante, la métaphore démontre par le fait même la fragilité de notre sentiment de sécurité. Pour Yong Ping, l'œuvre recèle d'autres significations : d'abord, elle fait référence à l'hexagramme *Gu*¹¹ ainsi qu'à un chapitre du « I Ching », un des textes classiques chinois les plus anciens. Ce dernier évoque autant la décrépitude et la décomposition que le déclin¹². Ainsi, ce « théâtre de la vie » proposé par l'artiste devient davantage le théâtre d'une mort inévitable. L'œuvre vient ainsi se positionner dans la tradition des vanités en histoire de l'art, ces natures mortes faisant figure d'allégories rappelant la futilité de l'existence humaine ou l'aspect transitoire de nos vies. Le choix de certaines des espèces utilisées pour l'œuvre (serpent, scorpion, tarentule) dépasse leur statut de prédateurs et s'explique entre autres par la symbolique du caractère *Gu*. En effet, il réfère également à une potion magique légendaire, supposément préparée dans le sud de la Chine par le mélange de cinq créatures vénéneuses, laissées à macérer pendant une année entière¹³.

Lors de sa réexposition en 2007 à la Vancouver Art Gallery dans le cadre de *House of Oracles* — une rétrospective Yong Ping présentant quarante œuvres de l'artiste — *Theater of the World* provoqua de vives réactions. Jusqu'à ce jour, l'installation avait pourtant été exposée plusieurs fois, notamment aux États-Unis¹⁴ où la réception avait été

11. 

12. Huang Yong Ping, « Artist Statement », *op. cit.*

13. *Ibid.*

14. Au Walker Art Center de Minneapolis et au Massachusetts Museum of Contemporary Art.

très enthousiaste. À Vancouver cependant, la Société Protectrice des animaux de la Colombie-Britannique et la Vancouver Humane Society intervinrent, demandant à la galerie et à l'artiste d'effectuer plusieurs modifications de manière à améliorer les conditions de vie des diverses espèces. Ils allèrent jusqu'à exiger que tous les scorpions et les tarentules soient retirés. Afin de préserver l'intégrité de l'œuvre, Yong Ping et les dirigeants de la galerie décidèrent finalement de retirer toutes les créatures et de présenter la structure complètement vide en guise de protestation. Les modifications demandées allaient tout à fait à l'encontre du projet darwinien d'observation des interactions, de la survie et de la sélection naturelle mis en scène dans ce petit environnement; pour l'artiste il serait devenu un banal zoo où chaque espèce aurait été séparée et mise à l'abri dans une cage de verre.

L'évolution... à rebours

Plusieurs projets du bioart dépassent la mise en relation ou l'observation des espèces et supposent une intervention plus soutenue de l'artiste. Dans plusieurs cas, ils s'intéresseront au concept d'évolution des espèces, qui y sera étudié « à rebours », véritable retour en arrière dans l'histoire. Ces œuvres sont habituellement de grande envergure, fruits d'une documentation colossale : les intervenants mettront en application une connaissance approfondie des processus de sélection artificielle et d'hybridation. Se déployant nécessairement sur plusieurs années, elles nécessitent plusieurs générations et plusieurs spécimens de l'espèce étudiée, faisant souvent appel à des ressources financières et matérielles importantes. À l'ère des biotechnologies et des manipulations génétiques, cette volonté de « défaire » le geste humain, d'en effacer les traces et les conséquences revêt un sens particulier. Le contexte scientifique qui est le nôtre démontre plus que jamais le pouvoir et la domination de l'homme sur l'animal. Bien que la domestication agisse sur la destinée du règne animal depuis des millénaires, la puissance des interventions scientifiques actuelles va bien au-delà de ce qui était auparavant possible. Les manipulations génétiques, par exemple, permettent non seulement de sélectionner

des caractéristiques physiques ou même comportementales pour les accentuer ou les favoriser, mais offrent également la possibilité d'en ajouter de nouvelles, lesquelles peuvent désormais provenir d'autres espèces.

Même si la domestication « inversée » du bioart demeure une manipulation de l'animal par l'humain, elle laisse poindre le désir d'annihiler cette transformation si importante du « paysage » naturel, de retourner à une soi-disant « vraie nature », plus pure et moins imprégnée du geste de l'homme et de ses impacts sur l'environnement global. Qu'étaient toutes ces espèces avant l'intervention de l'homme, avant la domestication en vue de ses propres besoins et intérêts? À quoi pouvaient ressembler ces créatures aujourd'hui disparues? À rebours, ces artistes partent à la conquête d'espèces ancestrales.

L'artiste Andrea Zittel, dont le travail est principalement en lien avec l'architecture, ne fait pas exception avec *A-Z Breeding Units for Reassigning Flight*. Elle y emploie, de façon satirique, des stratégies de contre-domestication afin d'arriver à créer une forme de poulet plus « sauvage », qui arriverait à voler. Avec le temps, l'élevage sélectif des poulets par l'homme a fini par donner des créatures aux ailes courtes et trapues, incapables de supporter le poids de leur corps assez longtemps pour leur permettre de voler. Travaillant à partir de la notion de sélection basée sur la forme et l'entraînement physique, elle propose une installation architecturale présentant plusieurs étages et de nombreux compartiments à diverses hauteurs. Les œufs y sont disposés de manière à ce que les poules volent vers le haut afin d'atteindre leurs œufs. Les œufs provenant des poules qui n'arrivent pas à voler assez haut pour les atteindre ne peuvent éclore, entraînant ainsi leur exclusion automatique du « bassin génétique¹⁵ ». L'exposition fut présentée dans la vitrine du New Museum of Art de New York, invitant le public à regarder « ce drame évolutionnaire inversé se jouer devant eux¹⁶ ».

15. Brandon Ballengée, « The Art of Unnatural Selection », Eduardo Kac [dir.], *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 303-304 [je traduis].

16. *Ibid.*, p. 304 [je traduis].

L'artiste belge Koen Vanmechelen travaille lui aussi à la recherche du « passé génétique » des poulets domestiques. Le tournant des années 2000 représente un point marquant de sa démarche artistique : fasciné par les volatiles, il amorce à ce moment le *Cosmopolitan Chicken Project*, lequel gravite autour du *Gallus gallus domesticus*. Cette figure animale deviendra pour lui une véritable obsession, qui se déclinera en une suite de projets liés à ce thème, en une variété de médiums (sculptures, vidéo, photos, installations) et s'échelonnant sur plusieurs années. Il y entreprend principalement de faire la généalogie du long processus de domestication auquel le poulet a été soumis au cours des millénaires. Selon lui, nous projetons beaucoup de nous-mêmes sur ces bêtes, et elles traduisent quelque chose par rapport à l'identité des peuples et de nos sociétés.

Au fil des siècles, chaque pays a développé ce qu'il percevait comme le poulet parfait, à partir d'éléments comme les conditions géographiques jusqu'à la fierté nationale. En France, le poulet de Bresse possède une couronne rouge, des plumes blanches et des pattes bleues — les couleurs patriotiques du drapeau français. En Belgique, le Marchelse Koekoek a des pattes robustes comme celles des chevaux belges, parfaites pour le terrain argileux. Les Américains élèvent leurs poulets de grosse taille, comme ils élèvent tout en gros [...] ¹⁷.

Pour Vanmechelen le fait de projeter une forme de fierté envers ces « objets vivants » (*living objects*) leur impose (ou les circonscrit à) un cadre forgé par une conception stricte de la perfection. Les « imparfaits » qui ne correspondent pas à ces critères prédéfinis seront méprisés, vision rigide qui est à l'encontre même du mouvement de l'évolution ¹⁸.

Dans le cadre de son *Cosmopolitan Chicken Project*, l'artiste a donc entrepris de produire une nouvelle mixité en créant des hybrides entre

17. Monica Hesse, « An Artist Drawn to Fowl Play. Koen Vanmechelen puts 'Chicken Project' on D.C.'s Table », *The Washington Post*, disponible sur le site de l'artiste, Koen Vanmechelen, <http://www.koenvanmechelen.be/press> (26 septembre 2012) [je traduis].

18. *Ibid.*

plusieurs races de poulets : il commence en prenant un poulet belge qu'il croisera avec un poulet français, obtenant le « Marchelse Bresse ». Puis il créera un croisement de ce dernier avec le poulet anglais, puis l'américain, et ainsi de suite. Neuf ans après sa première expérimentation de croisements entre races du monde entier — originaires de la Russie jusqu'au continent Africain — il arrive à treize générations, « chaque génération se rapprochant de la pureté du poulet primitif sauvage qui continue de parcourir le flanc des montagnes de l'Himalaya¹⁹ ». Pour mener à bien son projet et faire traverser les frontières à tous ces volatiles, il sera également confronté aux politiques de transport de chaque pays. La peur de la transmission et de la propagation de virus et de maladies sera dans certains cas si élevée qu'il abandonnera son idée d'en importer et décidera d'ouvrir une ferme sur place, de se rendre au poulet plutôt que de laisser les poulets venir jusqu'à lui. Ainsi, l'artiste possède aujourd'hui des fermes d'élevage dans six pays différents.

Ses opérations et le matériel qu'elles nécessitent sont en partie financés par les galeristes, mais c'est surtout par la vente de son travail qu'il arrive à trouver les fonds pour mener à bien ses projets. Il vend notamment ses sculptures produites à l'aide de procédés tels que la numérisation en 3D et le prototypage rapide²⁰, des installations, des photographies, mais jamais il ne vend de poulets vivants. Par contre, une fois mort, et suite au travail minutieux d'un taxidermiste, le poulet pourra acquérir le statut d'objet commercialisable et être vendu au collectionneur. Pour l'artiste, ce travail d'hybridation entre toutes les variétés de poulets, qui transcende les frontières territoriales et nationales, soulève des questions par rapport aux notions d'identité et de diversité : Vanmechelen cherche à symboliser « l'espoir d'une

19. *Ibid.*

20. « Construction automatique, générée par ordinateur à partir de fichiers de données 3D, de modèles réalisés dans des matières telles que des particules de plastique. » (Stephen Wilson, *Art + Science*, Paris, Thames & Hudson, 2010, p. 25)

meilleure compréhension entre les peuples [...] [et à] stimuler le débat sur la mondialisation, le racisme et la manipulation génétique²¹ ».

Sélection naturelle et biotechnoromantisme

Bien qu'elles n'adoptent pas la même signification que chez Vanmechelen, les recherches de Brandon Ballangée vont aussi dans le sens d'un retour vers un certain « passé génétique ». C'est en 1999 qu'il amorce *Species Reclamation*, un travail qui se poursuit encore aujourd'hui. Ce projet de bioart, qui a grandement contribué à la reconnaissance internationale de l'artiste, s'inscrit, comme le souligne le commissaire et théoricien Jens Hauser, dans un esprit « arche de Noé²² ». Les éco-actions créatives de Ballangée relèvent d'un art environnemental : son travail s'effectue en grande partie en pleine nature, avec des équipes de collaborateurs qui mettront souvent à profit le public, prenant ainsi la forme d'ateliers à la fois artistiques, pédagogiques et scientifiques. De plus, par ses recherches sur le terrain, par l'étude des facteurs environnementaux et des diverses causes (prédation, pollution, changements climatiques) pouvant affecter le développement des individus et des populations animales, il contribue véritablement à l'avancement des connaissances scientifiques, s'attaquant bien souvent à des phénomènes encore inexplorés. De plus, ses réseaux de collaboration s'étendent bien au-delà de la sphère artistique : des échanges fort fructueux sont souvent établis grâce à des associations créées avec des chercheurs universitaires.

Species Reclamation consiste à recréer une espèce presque éteinte de grenouille originaire du Congo. Dans ses écrits²³, Ballangée explique que la biodiversité de ce pays est menacée en raison de la déforestation massive visant à la fois à faire place à des terres agricoles et à combler les demandes importantes de bois pour l'exportation sur les marchés

21. *Ibid.*

22. Jens Hauser, *op. cit.*, p. 9.

23. Brandon Ballangée, « Portfolio », <http://www.brandonballengee.com/> (3 octobre 2012).

américains et européens²⁴. Parmi les espèces mises en danger par ce bouleversement du paysage et de son écosystème, on trouve la grenouille *Hymenochirus curtipes*. C'est ainsi que, par l'élevage sélectif de grenouilles d'espèces voisines susceptibles de posséder certains gènes identiques, Ballangée tente de « reproduire » cet amphibien²⁵. Pour ce faire, il puise entre autres dans les variétés semi-domestiques disponibles dans l'univers biomédical ou même sur le marché des animaux domestiques. Ce travail se fait à partir des descriptions issues de la littérature d'histoire scientifique : pour chaque groupe d'élevage, les animaux dont les traits physiques rappellent le type sauvage sont choisis. Il les croise ensemble, en effectuant toujours la sélection de manière à s'approcher de la description de l'*Hymenochirus curtipes*, pour enfin arriver, avec les dernières générations, à des individus très ressemblants.

L'installation artistique qui accompagne ce long processus de modelage du vivant est composée des photos de l'élevage à tous les stades de développement des grenouilles. Fait intéressant : Ballangée considère les grenouilles adultes comme des spécimens vivants « sculptés ». L'idée de *défaire* l'histoire de l'extinction animale est donc omniprésente dans ce projet et, pour Jens Hauser, ce type de pratique qui cherche à naviguer « à rebours » à travers l'histoire de la transformation des espèces témoigne finalement d'une forme de biotechnoromantisme : « [D]e tels projets contiennent l'illusion qu'une technologie nouvelle pourrait réparer les ratés de l'impact sur l'environnement des anciennes technologies humaines²⁶ ».

Homage darwinien

De 2003 à 2010, Ballangée a produit un tout autre projet, qui se veut un hommage au travail de Darwin. Bien que cette production ne

24. *Ibid.*

25. Stephen Wilson, *op. cit.*, p. 25.

26. Jens Hauser, « Bios, techne, logos : un art très contemporain », *Inter art actuel*, n° 94, automne 2006, p. 14 -19.

puisse être considérée comme appartenant au bioart puisqu'elle ne comprend en soi aucun matériau *concrètement vivant* — seulement des représentations de sujets qui furent autrefois vivants — elle participe néanmoins d'une réflexion artistique sur l'histoire des sciences. Ce projet, intitulé *From Scales to Feathers: The Evanescent Presence of Sculpted Wings*, fut présenté conjointement par le Lafayette College et le Shrewsbury Museum de Shropshire en Angleterre — lieu de naissance de Darwin — en l'honneur de son 200^e anniversaire de naissance et du 150^e anniversaire de la parution de *L'origine des espèces*²⁷.

Dès 1855, Darwin amorce une importante recherche sur les pigeons anglais. En raison de leur grande variété, ils lui apparaissent comme le sujet d'étude idéal. Il se joint donc à deux clubs d'amateurs de pigeons de Londres et se met à collectionner toutes les variétés qu'il arrive à se procurer. Il étudie leurs variations de taille et de plumage, la forme des œufs, leur cri, la disposition des couleurs sur leurs corps, ainsi que leurs manières de voler. Il s'intéresse également à la structure et à la morphologie des squelettes²⁸. De ces pigeons, il produira un élevage sélectif, expérimentation visant à créer diverses couleurs, formes, grosseurs et même des variations comportementales. Grâce à cette exploration des multiples facettes du physique et des comportements du volatile, il affirmera, contrairement à ce qu'on croyait à l'époque, que tous les pigeons descendent du *Columba livia* (*common rock pigeon*)²⁹. Cette conception relative à la sélection artificielle fut inestimable pour sa théorie future sur l'évolution des espèces dans les environnements naturels.

L'installation *From Scales to Feathers*, qui comporte trois parties distinctes, est intimement liée à cette portion des recherches de Darwin. La première, *A Habit of Declining Influence: Pigeons from Charles Darwin's Breeding Experiments* (2003-2009) est issue d'une résidence

27. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 619 p.

28. Steve Tomasula, « Genetic Art and the Aesthetics of Biology », *Leonardo*, vol. 35, n° 2, 2002, p. 138.

29. *Ibid.*

d'artiste au Musée d'histoire naturelle de Londres en 2003. Ballangée y photographie la collection de spécimens de pigeons naturalisés provenant de celle de Darwin³⁰. Ensuite, par montage informatique, il ajoute à chacune des photographies de pigeons un arrière-fond créé à partir de scans microscopiques de cotons médicaux. Les images finales sont imprimées avec une encre pigmentée sur papier à aquarelle, l'intention de l'artiste étant de rappeler certaines peintures du XIX^e siècle, notamment celles de Joseph William Turner, reconnu comme précurseur des impressionnistes. L'effet est réussi puisque ces fonds créés par Ballangée donnent l'impression d'un matériau poreux et aérien, le rendu rappelant en effet les impressions atmosphériques peintes par Turner et ses contemporains. Sur ces fonds à la fois doux et vaporeux — qui accentuent l'aspect soyeux de leurs plumages — les petits corps des pigeons semblent flotter doucement. À leur position, pattes et ailes refermées, cou souvent replié sur lui-même, on pourrait croire la bête endormie. Mais à d'autres endroits, la position du cou semble anormalement tordue et une petite étiquette parfois laissée apparente, datée et signée de la main de Darwin, vient rappeler qu'ils ne sont finalement que des spécimens naturalisés. Imprimés en grands formats et disposés côte à côte, ces représentations invitent à l'observation et se transforment en témoignage des étapes de la recherche, mausolée à la mémoire de ses sujets.

La seconde partie de l'œuvre, *Coop* (2009) consiste en une interprétation multimédia de la coopérative d'habitation conçue par Darwin de manière à pouvoir abriter un grand nombre de pigeons. Par les fenêtres de la structure de bois, les spectateurs peuvent apercevoir des photographies et des vidéos représentant des variétés de pigeons domestiques et de pigeons sauvages. Fidèle à son habitude de mettre le public à contribution, Ballangée lance un appel à travers le monde, invitant les gens à lui faire parvenir des images de pigeons. Parmi celles envoyées, certaines seront sélectionnées pour être intégrées à l'installation. Avec *Coop*, l'artiste souhaite interroger la signification

30. Brandon Ballangée, « Portfolio », *op. cit.*

contemporaine du concept de sélection *naturelle* : « [Q]u'est-ce que la sélection naturelle sur une planète où les humains ont altéré l'environnement entier³¹ »? La dernière composante de cet hommage darwinien est en lien direct avec ce questionnement. En effet, *The Absent Birds of America: RIP and The Evanescent Presence* (2005-2009) est une installation composée d'une variété d'oiseaux et d'œufs d'oiseaux naturalisés, « objets » en soi historiques puisqu'il s'agit d'espèces aujourd'hui éteintes ou en fort déclin. Afin de souligner leur disparition du paysage actuel, les spécimens sont disposés dans l'espace d'exposition de manière à présenter leur dos au public.

Néodarwinisme ou darwinisme inversé?

Le bioart a aussi des ancêtres célèbres. Au début des années 1900, le photographe américain d'origine luxembourgeoise Edward Steichen amorce une production artistique novatrice et à des lieues de son précédent travail. Il développe une véritable passion pour l'horticulture, plus précisément pour les Delphiniums, aussi connus sous le nom de « Pied d'alouette » et caractérisés par leurs fleurs aussi nombreuses que majestueuses. Sur sa propriété, Steichen se consacre à leur culture. Il s'intéresse à la question de la mutation génétique comme outil pour l'éleveur horticole, notamment influencé par les travaux du botaniste néerlandais Hugo de Vries. Par sa production, Steichen cherche notamment à contester les théories d'August Weismann selon lesquelles les caractéristiques acquises par les êtres vivants ne sont pas transmissibles à leurs descendants. Au début des années 1930, les scientifiques découvrent que la colchicine peut, chez les plantes, doubler le nombre de chromosomes et transformer les diploïdes en tétraploïdes³². Steichen, qui prend alors ce médicament en raison d'un problème de goutte, décide de l'expérimenter sur ses delphiniums. Rapidement, il réalise que non seulement la colchicine double le

31. *Ibid.* [je traduis].

32. Ronald J. Gedrim, « Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms: An Art of Flower Breeding », Eduardo Kac [dir.], *Sings of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 354.

nombre de chromosomes de ses plantes, mais qu'en plus, la substance rend fertiles certaines variétés théoriquement stériles. Cette substance lui permettra de libérer ces plantes des contraintes de l'hérédité et d'arriver à des résultats improbables : « En seulement quelques heures, des mutations intrinsèques au matériau de la plante se sont produites, mutations qui ne seraient peut-être jamais survenues même en mille ans dans la nature³³. »

Au cours des décennies, Steichen développe ainsi « des méthodes de sélections, d'hybridations et de mutations horticoles combinées avec l'utilisation de la colchicine³⁴ » et fera en quelque sorte des delphiniums l'œuvre de sa vie. En 1936, le Musée d'art moderne de New York consacrera une exposition entière à cette production : « E. Steichen, Delphiniums ». Trois jours avant l'ouverture de l'exposition, au volant d'un grand camion réfrigéré, l'artiste et sa femme quittent leur *Umpawaug Plant Breeding Farm*, située au Connecticut, en direction de New York³⁵. Les delphiniums fleurissent juste à temps pour le début de l'exposition qui durera huit jours. Elle consistera simplement en la monstration de cinq cents à mille tiges de delphiniums réparties dans trois salles du musée. Les photographies de l'époque témoignent d'une disposition étudiée, les immenses gerbes de fleurs étant disposées à différents niveaux grâce à de petits podiums aménagés au bas des murs. L'effet est spectaculaire et, comme dans le cas de *Theater of the World*, le fait de présenter un élément naturel dans l'enceinte du musée transforme notre regard et nous amène à le considérer autrement.

Même si la notoriété de Steichen était à ce moment déjà bien établie, ce choix curatorial du MOMA était tout à fait ambitieux et avant-gardiste pour les années 1930. Malgré l'incompréhension du public suscitée par cette exposition, son esthétisme ne fut jamais remis en question. Ce déploiement de delphiniums pouvait évidemment rappeler le grand genre du paysage ou des natures mortes, ce qui fut probablement, à

33. Steichen, cité par Ronald J. Gedrim, *ibid.*, p. 355 [je traduis].

34. Art Press, « Rétrospective — Gallery », *Art Press*, n° 276, février 2002, p. 44.

35. Ronald J. Gedrim, *op. cit.*, p. 347.

l'époque, favorable à sa réception. Bien que Steichen considérait son travail sur les delphiniums comme une œuvre artistique à part entière, il ne limita pas sa diffusion au réseau des galeries et des musées. Souhaitant rendre ses « parfaits delphiniums » accessibles à tous, il les commercialisera, sans aucune prétention et sans snobisme artistique. Pour vingt-cinq cents, il était possible de se procurer un sachet de graines de ses delphiniums uniques. Par son intervention artistique sur la nature, exercée par la provocation de mutations génétiques rendues possibles par des substances chimiques, Steichen devenait, sans le savoir, celui que l'on considérerait plus tard comme l'ancêtre du bioart et même de l'art biotechnologique.

Le peintre américain Georges Gessert effectua, dans les années 1980, une démarche similaire. Il abandonne alors complètement la peinture et décide de se consacrer à l'horticulture et aux techniques pointues d'hybridation végétale. En 1985, il expose ses premières graines d'iris et en 1988 ses premières plantes :

Je ne savais rien à l'époque des delphiniums de Steichen, mais d'autres plantes ornementales m'ont fourni de nombreuses pistes. Les plantes ornementales cultivées constituent une mine d'art populaire génétique extrêmement riche, dont le fonds remonte à plusieurs siècles. De même que les peintures, les ornementales ont été utilisées comme accessoires pour des rituels, comme des signes sociaux ou des marchandises qui pouvaient exprimer toutes sortes de choses, du pur plaisir esthétique au kitsch. Alors que nous entrons dans une ère biotechnologique, le croisement traditionnel de plantes continuera d'être la source de nouvelles ornementales et sera, pour le meilleur ou pour le pire, et qu'on le veuille ou non, le genre dominant de l'art génétique³⁶.

Les installations de plantes de Gessert et les techniques d'hybridation auxquelles il fait appel abordent notamment le thème de la biodiversité. Pour l'artiste, bien qu'à petite échelle, une certaine

36. Georges Gessert, « Les plantes et l'art de l'évolution », *Art Press*, n° 276, février 2002, p. 40.

forme d'art génétique existait déjà dans l'art ancestral des jardins. Pour Jens Hauser, ces œuvres « laissent apparaître, derrière la façade d'une simple beauté, des réflexions sur l'eugénisme et l'utilisation de la génétique pour des effets de mode³⁷ ». Dans ses écrits, Gessert affirme que « [c]'est notre parenté avec les autres créatures que célèbre un art de l'évolution sage et généreux. Aucune espèce n'est supérieure aux autres, et nulle espèce ne saurait survivre seule³⁸ ». Même si Gessert fait probablement référence ici à une « égalité ontologique » entre les formes de vie, soulignons tout de même que l'affirmation en soi d'une forme de parité entre les espèces est contestable : non pas de manière absolue, mais bien parce qu'il propose ceci *en lien direct* avec l'art génétique et comme si cette égalité demeurerait, encore aujourd'hui, intacte. Même si l'art génétique qu'il propose n'est pas des plus « extrêmes » dans ses formes de manipulation, son travail démontre bien la mainmise de l'être humain sur le vivant. Il a, au cours de son évolution, développé une foule de techniques et de technologies qui l'amènent à dominer encore plus intensément les autres espèces, et les manipulations génétiques en font partie puisqu'elles consistent avant tout à modeler la nature selon une intention précise. Hauser décrira d'ailleurs cette pratique comme « une sorte de "darwinisme inversé", [puisque] Gessert favorise le phénotype de plantes répondant à son goût personnel³⁹ ».

Dans son ensemble, le bioart pose finalement la question du pouvoir démiurgique de l'artiste et par extension celui du scientifique qui souhaite augmenter ou ré-enrichir la biodiversité. Avec son art floral, Gessert se positionne déjà comme artiste-scientifique pouvant, à son gré, donner forme à de nouvelles espèces. C'est pourtant avec le post-darwinisme, et plus particulièrement le travail d'Eduardo Kac, que cette revendication démiurgique atteindra son apogée : sans détour et sans scrupule, l'artiste détourne les biotechnologies les plus complexes afin de devenir le maître d'œuvre d'un véritable écosystème mettant en scène des créatures aux propriétés inusitées.

37. Jens Hauser, « Gènes, génies, gènes », *op. cit.*, p. 12.

38. Georges Gessert, *op. cit.*, p. 41.

39. Jens Hauser, « Gènes, génies, gènes », *op. cit.*, p. 12.

Post-darwinisme

Les interventions artistiques que nous associons ici au post-darwinisme sont celles que l'on pourrait considérer comme plus radicales ou faisant intervenir de « hautes biotechnologies », telles que les manipulations génétiques de l'ordre du clonage ou de la transgénèse. Plus que tout autre technique de modulation du vivant, elles amènent l'idée de dépassement de la nature et opèrent une scission avec une évolution « en douceur » ou graduelle. Comme Steichen s'émerveillait devant le « saut » dans l'évolution que pouvait provoquer la colchicine, les biotechnologies contemporaines rendent possible un bond d'autant plus grand par la création de nouvelles créatures et de nouvelles espèces qui n'auraient, sans l'intervention de l'homme, jamais existé.

En 1998, l'artiste Natalie Jeremijenko amorce un projet intitulé *One Tree(s)*, qui comporte deux parties. La première relève de la vie biologique du clonage et expose des clones génétiques provenant d'un noyer. En étant par la suite plantés à plusieurs endroits différents de San Francisco, ces clones ont été soumis à divers environnements afin d'étudier les influences relatives de l'inné et de l'acquis. Après seulement quelques semaines de pousse, les 1 000 plants génétiquement identiques semblent déjà différents⁴⁰. Selon l'artiste,

le clonage a permis de [...] copier la vie organique et de révéler l'acceptation traditionnelle de l'individualisme et de l'authenticité [...]. Le débat qui confronte le déterminisme génétique à l'influence de l'environnement a des conséquences sur la compréhension de notre propre rôle dans le monde⁴¹.

La seconde partie du projet, plutôt orientée vers la vie artificielle, était disponible sur cd-rom. Son contenu consistait en

une modélisation de la croissance des arbres basée sur le taux de gaz carbonique (CO²) présent dans l'environnement

40. Stephen Wilson, *op. cit.*, p. 26.

41. Nathalie Jeremijenko, « One Trees », *Xdesign*, <http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/> (26 novembre 2012).

de l'opérateur. Les plantes réelles et les plantes numériques possèdent ainsi le même code de départ, biologique pour les premières, informatique pour les secondes⁴².

Par ce projet, Jeremijenko s'intéresse autant à des questions d'ordre environnemental (réchauffement de la planète, qualité de l'air, impact des organismes génétiquement modifiés) que politique. Elle souhaite entre autres déconstruire un des mythes contemporains relatif au clonage, mythe en partie véhiculé par l'imaginaire de la science-fiction — littéraire ou cinématographique — mais également par les vulgarisateurs scientifiques et les biocatastrophistes. Il s'agit de la conception selon laquelle chaque individu né du clonage serait complètement identique à l'être cloné, mythe qui constitue sans doute une des plus grandes peurs relatives à l'impact des biotechnologies sur l'humain, soit la perte de l'individualité. Jeremijenko démontre donc concrètement, à partir de ces arbres, que le milieu et l'environnement sont déterminants pour le devenir des « individus » : même s'ils partagent un code génétique identique, leur apparence sera forcément différente.

La dernière production artistique abordée figure sans doute parmi les plus connues de l'art biotechnologique. Fortement médiatisé à travers le monde, l'art transgénique⁴³ d'Eduardo Kac demeure l'exemple le plus marquant d'un possible post-darwinisme. *The Eighth Day* fut présenté pour la première fois en 2001 à l'Institut d'Étude des Arts

42. Art Press, « Rétrospective — Gallery », *op. cit.*, p. 44.

43. Eduardo Kac définit ainsi son art transgénique : « Je suggère que l'art transgénique est une nouvelle forme d'art basée sur le recours aux techniques de l'ingénierie génétique afin de transférer des gènes synthétiques aux organismes, ou de transférer du matériel génétique naturel d'une espèce à une autre, le tout dans le but de créer des être vivants inédits. La génétique moléculaire permet à l'artiste d'organiser les génomes végétal et animal et de créer ainsi de nouvelles formes de vie. L'essence de cette nouvelle forme d'art est définie non seulement par la genèse et la croissance d'une nouvelle plante ou d'un nouvel animal, mais surtout par la nature de la relation entre l'artiste, le public et l'organisme transgénique. » (Eduardo Kac, « L'art transgénique », Louise Poissant [dir.], *Interface et sensorialité*, Groupe de recherche en arts médiatiques, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 175)

de l'Arizona State University⁴⁴. Comme l'indique son titre, cette œuvre ajoute un huitième jour à la création du monde telle que proposée dans les Écritures judéo-chrétiennes. L'installation réunit des créatures fluorescentes⁴⁵ et forme un nouvel écosystème artificiel. Sous un dôme sphérique de plexiglass, qui permet un environnement clos et contrôlé, on retrouve des plantes, des amibes, des poissons et des souris. Éclairée par une lumière bleutée, l'installation adopte une forte ressemblance avec la terre vue de l'espace. Afin d'accentuer cette impression, dès son entrée, le spectateur est envahi par le son du ressac.

Nés en laboratoire, tous ces êtres vivants qui composent l'œuvre ont été modifiés génétiquement par l'insertion de la GFP (*Green Fluorescent Protein*) à leur code génétique. En recherche, cette protéine provenant de la méduse *Aequoria victoria* est utilisée en tant que marqueur de gène dans les expériences transgéniques, dans l'analyse des processus biochimiques des cellules vivantes et leurs interactions. Lorsqu'elle « s'exprime » dans une cellule vivante, elle a ainsi la capacité de la rendre bioluminescente. Dans cet écosystème, l'artiste a également intégré des plantes et un *biobot* — un robot dont le « cerveau » est composé d'amibes, également transgéniques. Ce projet s'inscrit à la suite de *GFP Bunny*, une œuvre très controversée où l'artiste a fait créer, par les laboratoires de l'INRA en France, une lapine transgénique qu'il devait par la suite adopter et intégrer à sa famille. Pour plusieurs raisons qui ne furent pas révélées au grand public, les dirigeants de l'INRA ont finalement refusé de faire sortir la lapine de leurs laboratoires. Kac a donc transformé ce projet en lutte médiatique et artistique pour la libération d'Alba, la lapine transgénique. La petite bête au pelage vert fluorescent est ainsi devenue l'emblème de l'art biotechnologique.

Par ces projets, Kac propose sans détour une diversification des espèces par les biotechnologies. Il s'inscrit dans cette lignée d'artistes

44. Eduardo Kac, « The Eighth Day, A Transgenic Net Installation », <http://www.ekac.org/8thday.html> (10 septembre 2012).

45. Ces créatures, lorsqu'exposées à la lumière du jour, auront une apparence tout à fait normale. Ce n'est que sous l'effet de la lumière bleu qu'ils acquièrent cette propriété bioluminescente.

souhaitant, par leurs œuvres, enrichir la biodiversité par la création de nouvelles espèces. Les manipulations génétiques sont pour lui inévitables puisque déjà profondément ancrées dans notre société et notre culture. Bien qu'elles marquent un tournant significatif dans l'histoire du vivant, les biotechnologies contemporaines ne sont pas, selon lui, dans une quelconque dynamique de rupture. Elles viennent simplement s'inscrire à la suite de l'histoire de la domestication des animaux par l'être humain. La question pour Kac ne serait donc pas tant de se demander si nous souhaitons admettre ou non l'application des manipulations génétiques, mais plutôt de savoir comment se dessineront nos interactions sociales avec ces nouveaux êtres vivants. En proposant que l'anormalité doive être *provoquée*, son travail invite finalement à repenser la notion même de norme.

« À chacun sa déontologie pour un "art qui vit"⁴⁶ »

Bien que la majeure partie des (bio)technologies et des mises en scène de la vie que proposent ces artistes dépassent de loin les notions d'évolution et de sélection naturelle telles que les avait définies Darwin, on peut pourtant y voir une filiation théorique indéniable. Encore aujourd'hui, le darwinisme amène à des interprétations multiples et sa pensée se situe souvent au cœur des débats contemporains sur la manipulation de la vie. Par ses recherches sur l'adaptation, Darwin avait compris que les nombreuses variations présentes chez les animaux domestiques n'étaient pas directement liées aux bénéfices pour l'animal (ou des plantes). Ces « modulations de la vie » visaient plutôt une *norme de goût entièrement* déterminée par l'homme :

Darwin comprend la sélection naturelle sur le modèle de la sélection artificielle que pratiquent les éleveurs (ou, du moins, il l'explique ainsi par une métaphore qui n'est pas aussi mal appropriée qu'on le prétend parfois.) Le principe en est inspiré par les pratiques de l'élevage (notamment celui des pigeons et de leurs nombreuses variétés) et de l'agriculture, voire du jardinage. Darwin fait constamment référence à ces

46. Jens Hauser, « Gènes, génies, gènes », *op. cit.*, p. 12.

techniques et notamment à la sélection des formes voulues par l'homme, en précisant bien dès le départ que celui-ci ne fait que sélectionner parmi les formes créées par la nature, sans créer véritablement ces formes en elles-mêmes⁴⁷.

En poussant plus loin cette idée consistant à puiser à même les multiples formes de la nature pour en sélectionner certaines, on pourrait se demander si, conceptuellement, les manipulations génétiques ne font pas que pousser plus avant cette idée de *sélection* opérée par l'homme : après tout, qu'il s'agisse de la transgénèse ou du clonage, l'homme ne fait que piger à même le bassin génétique de la nature, le modelant à partir des outils et des techniques de son temps. Qu'il prenne le parti d'une « évolution biotechnologique » du vivant déterminée par l'homme ou qu'il invite à la prudence face à ces manipulations, le bioart demeure une pratique indéniablement subversive puisqu'elle adopte ces mêmes outils et technologies qu'elle cherche parfois à dénoncer. Chose certaine, par leur « mise en culture » de végétaux et d'animaux, ces créations renvoient toutes, plus ou moins directement, à la condition humaine et poussent le spectateur à s'interroger sur les choix, les attitudes et la conscience critique que nous choisirons, en tant que société, d'adopter face à la *prise en charge de la vie* dans son sens le plus vaste.

47. André Pichot, *op. cit.*, p. 791-792.

Jean-Simon DesRochers

Université du Québec à Montréal

Approche bioculturelle de la création littéraire, un darwinisme relatif

Je suis convaincu, enfin, que la sélection naturelle a joué le rôle principal dans la modification des espèces, bien que d'autres agents y aient aussi participé¹.

Charles Darwin
De l'origine des espèces

Dans ce collectif d'articles, une majorité d'auteurs adopte une posture critique sévère envers le darwinisme littéraire. Il faut l'admettre, tant par sa prétention à la scientificité que par sa tendance à favoriser la négation des théories poststructuralistes, le darwinisme littéraire se présente comme une offre hostile, proposant d'inféoder la théorie littéraire aux sciences soi-disant objectives. Ne serait-ce qu'au plan sémantique, la quincaillerie conceptuelle nécessaire au fonctionnement de ce biais critique peut rebuter plusieurs

1. Charles Darwin, *De l'origine des espèces*, Paris, Feedbooks EBook, 6^e édition, 2009, p. 19.

lecteurs issus des humanités. L'usage de concepts tirés de la théorie de l'évolution, de la paléontologie, de la philosophie analytique ou des sciences cognitives de première et de seconde génération provoque souvent plus de méfiance que d'enthousiasme auprès d'un public préférant centrer ses réflexions sur des phénomènes culturels.

Pour les spécialistes contemporains des études littéraires habitués aux avancées dans le flou postmoderniste et les interstices de ses fragmentations, le désir de précision d'un énième darwinisme ne peut qu'alimenter cette suspicion. Vu comme tel, le darwinisme littéraire semble doté d'un objectif simple, destiné à cheminer vers une conclusion préfabriquée à l'intérieur de laquelle tout phénomène humain devrait s'intégrer de réduction en réduction² jusqu'à satisfaire la prémisse évolutionniste. Devant non seulement lutter contre les anciennes incarnations de la pragmatique darwiniste (le darwinisme social et l'eugénisme étant probablement les pires exemples), le darwinisme littéraire semble également s'acoquiner trop facilement avec une forme de postpositivisme hautement critiqué. Pour en ajouter, le mouvement s'est souvent présenté — particulièrement dans les textes de son fondateur, Joseph Carroll — comme une alternative *radicale* au poststructuralisme, imposant une révision des *a priori* sous-jacents à ses théories. À partir d'une genèse aussi prétentieuse, on peut toiser le darwinisme littéraire pour le ranger au rayon des curiosités théoriques sans trop s'attirer de reproches.

S'il est ardu de défendre le projet tel qu'il a été présenté dans les années 1990³, la faute en revient à ses premiers acteurs et à ce rejet

2. Dans un texte adressé à Joseph Carroll, Ellen Spolsky y va d'une critique encore plus acerbe, questionnant la pertinence du darwinisme littéraire alors que les théories en place *fonctionnent* très bien. Voir Ellen Spolsky, « The Centrality of the Exceptional in Literary Study », *Style*, Dekalb, Northern Illinois University Press, vol. 42, n° 2-3, 2008, p. 285-289.

3. La décennie 1990-1999 avait été nommée « Decade of the Brain » par le président G. H. Bush afin de soulever l'intérêt du public sur les recherches en neurosciences. Voir *Project on the Decade of the Brain*, <http://www.loc.gov/loc/brain/> (27 novembre 2012).

brutal des théories poststructuralistes⁴. Cet enthousiasme en faveur de l'adoption d'un paradigme de la théorie de l'évolution au prix de la dénégation des théories antérieures présentait le darwinisme littéraire comme une énième avant-garde théorique fonctionnant avec une logique de la table rase. Au-delà de la banalité de ce phénomène, force est d'admettre que la proposition d'une *tabula rasa* représente un non-sens méthodologique : comment des théoriciens défendant une perspective évolutionniste pouvaient-ils réfuter la vague théorique de laquelle ils tentaient de s'extirper? Qu'un tel paradoxe ait été passé sous silence représente un exploit d'aveuglement volontaire digne, justement, des pires aspects du constructivisme postpositiviste et de la candeur informée qui l'anime. Dans la faible distance dont nous jouissons, près d'une vingtaine d'années après sa fondation, le darwinisme littéraire, tout bancal qu'il est, semble être né à la manière d'un enfant autiste qui aurait élucidé le monde du premier regard. Difficile de crier au génie, dans pareilles conditions.

Mais en dépit des nombreux défauts du projet lancé par Joseph Carroll, la reprise des propositions du darwinisme littéraire par une seconde vague de chercheurs pourrait néanmoins parvenir à occuper certains domaines de recherche délaissés par les théories poststructurales. Par exemple, lorsque le regard théorique se tourne vers les conditions d'émergence et d'évolution des textes *en processus de création*, certains éléments méthodologiques proposés par le darwinisme littéraire peuvent baliser efficacement des spéculations autrefois réservées à la poïétique ou à la psychanalyse. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de *théorie littéraire* à proprement parler, mais de *théorie de la création* (autre

4. Il n'y a qu'à penser à la conclusion de Robert Storey dans *Mimesis and the Human Animal* qui va ainsi : « Et il n'y a pas que les primatologues : les anthropologues, psychologues, neurologues, philosophes de l'esprit et chercheurs dans différentes disciplines qui tiennent désormais compte du paradigme évolutionniste pensent de plus en plus la nature humaine comme étant définitive. Pendant ce temps, les sciences humaines pataugent dans leur bassin intellectuel. Et tant qu'ils y resteront, avec Foucault, Lyotard, Kristeva et Lacan, leurs travaux ne se résumeront qu'à une série de tables rases. Laissez tomber Deleuze, lisez Darwin. » (Robert Storey, *Mimesis and the Human Animal*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, p. 207 [je traduis])

libellé polémique, il va sans dire). Dans cette approche positionnée en amont du texte, il y a une logique de complémentarité qui a échappé aux premiers darwinistes littéraires : si une théorie ne peut supplanter les propositions de l'approche qu'elle juge concurrente, pourquoi ne pas s'attaquer aux problématiques que celle-ci ne peut résoudre? Le substrat de cette question est encore plus simple : pourquoi les darwinistes littéraires ont-ils tant manqué de créativité jusqu'à maintenant?

Darwinisme littéraire ou théorie bioculturelle? Une question de paradigme

Dans les dernières pages du livre *On the Origins of Stories*⁵, Brian Boyd délaisse explicitement le concept de *darwinisme* pour celui d'évocritique. Bien qu'il semble s'agir d'un simple glissement sémantique, la récusation du terme darwinisme littéraire dans l'un des meilleurs ouvrages du genre démontre le malaise provoqué par la notion de darwinisme. Se tenant loin de l'aspect polémique, Boyd suggère de braquer les projecteurs sur la question de l'évolution dans le fait littéraire, non pas de réduire ni de restreindre l'interprétation des textes en fonction d'un dictat scientifique déterminé. En fouillant plus en détail, ce glissement du darwinisme vers l'évocritique favorise l'ouverture d'un biais bioculturel.

Dans *On the Origins of Stories*, Boyd se réfère à plus d'une reprise aux travaux de la chercheuse Ellen Dissanayake qui, dès 1988, ouvrait la voie des études bioculturelles dans les pages de *What Is Art For?*⁶ L'inspiration de Dissanayake provenait alors en grande partie des propositions du biologiste Edward O. Wilson sur la sociobiologie, concept que Wilson lui-même décrivait comme étant « l'extension de la biologie des populations et de la théorie de l'évolution aux organisations

5. Brian Boyd, *On the Origins of Stories*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, 540 p. Ce théoricien littéraire s'est initialement positionné comme l'un des principaux experts de l'œuvre de Vladimir Nabokov.

6. Ellen Dissanayake, *What Is Art For?*, Seattle, University of Washington Press, 1988, 249 p.

sociales⁷ ». De facture plus réussie sur les études animales, la sociobiologie connut de sérieuses difficultés lorsqu'elle s'attaqua aux problématiques humaines, plus particulièrement à la notion de culture. Dans l'article dédié à la sociobiologie sur la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Holcomb et Byron proposent cette interprétation de la sociobiologie humaine :

La sociobiologie humaine vise à comprendre l'évolution de la socialité humaine. Les sociobiologistes tentent de retracer les histoires évolutives de stratégies comportementales particulières selon leurs fonctions dans des environnements ancestraux et actuels⁸.

Le déterminisme biologique se tramant derrière l'idée d'une organisation sociale aura grandement nui politiquement⁹ au projet sociobiologique qui fut rapidement mué en psychologie évolutive et en anthropologie darwinienne. Se basant sur l'arrière-plan interdisciplinaire nécessaire à la constitution d'une sociobiologie, Wilson avança plus tard l'idée de *consilience*, un concept proche de la cybernétique demandant de concilier les savoirs des sciences pures et des sciences humaines¹⁰. Cet appel approximatif de Wilson avait pourtant été développé par les quelques chercheurs à l'origine des études bioculturelles dont Dissanayake représentait alors l'une des chefs de file.

Pour retracer l'origine des études bioculturelles desquelles découlent le darwinisme littéraire (Joseph Carroll, Jonathan Gottschall, Robert Storey), les études littéraires cognitives (Mark Turner, Lisa Zunshine, Blakey Vermeule) ainsi que l'évocritique de Boyd, il faut remonter à

7. Edward O. Wilson, *On Human Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. x [je traduis].

8. Harmon Holcomb et Jason Byron, « Sociobiology », Edward N. Zalta [dir.], *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/sociobiology/> (27 novembre 2012) [je traduis].

9. Le paléontologue Stephen Jay Gould voyait dans les postures de Wilson et de Richard Dawkins une manière de critiquer les idéaux de gauche par l'usage de la biologie.

10. Edward O. Wilson, *L'unicité du savoir. De la biologie à l'art, une même connaissance*, Paris, Robert Laffont, 2000, 396 p.

l'interprétation du problème sociobiologique par Ellen Dissanayake. Dès son premier essai, la chercheuse centra son approche sur l'étude d'éléments universels aux cultures humaines (le langage, le jeu des enfants, l'imitation, la recherche de symétrie, le mutualisme relationnel, la création et la propagation de récit, la musique, l'ornementation, la coiffure, etc.). À partir de ces éléments, Dissanayake chemina vers la proposition que *l'art et les pratiques culturelles ont participé à l'évolution de l'être humain au plan biologique*, remplaçant un déterminisme strict par un effet de vases communicants, de mutualisme entre l'individu et ses milieux (naturels et culturels¹¹). Ce faisant, Dissanayake intégrait sa théorie à des propositions et des découvertes mises de l'avant, entre autres, par Stephen Jay Gould, Michael Gazzaniga et Merlin Donald. Dans son deuxième essai, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*¹², Dissanayake fut parmi les premiers théoriciens à remettre de l'avant le concept d'empathie esthétique de Theodor Lipps¹³ pour explorer le mutualisme relationnel entre humains *par* les objets de leur création. Dissanayake ouvrait alors des portes que les sciences cognitives de la première génération n'arrivaient pas à emprunter. S'il était impossible de valider la perspective lippséenne du concept d'empathie en 1992, les études neurobiologiques actuelles menées par Jean Decety cheminent maintenant en ce sens. Lorsque Joseph Carroll imposa le darwinisme comme filtre critique principal dans *Evolution and Literary Theory*¹⁴ en 1995, il réduisit l'objet potentiel des études bioculturelles à un aspect théorique spécifique : le paradigme évolutif individualisé soumis aux valeurs sélectives.

11. Le maintien de cette distinction correspond à une forme de contradiction bioculturelle. Dans un cadre strict, aucune frontière n'existe entre les concepts de nature et de culture.

12. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press, 1992, 297 p.

13. Voir Theodore Lipps, « Empathie, imitation interne et sensations organiques » et « Empathie et plaisir esthétique », Maurice Elie [dir.], *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovidia, 2009, p. 101-127, 129-148.

14 Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia et London, University of Missouri, 1994, 536 p.

Peu importe la tangente conceptuelle préconisée à l'heure actuelle, le concept d'approche bioculturelle tel que présenté par Dissanayake et plus récemment réactualisé par Nancy Easterlin dans *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*¹⁵, profite d'une ouverture méthodologique permettant de fédérer les approches sans les astreindre à un postulat réducteur. Dans l'approche bioculturelle, l'évolution demeure un facteur déterminant, mais la sélection n'y est pas que naturelle, elle est également sexuelle¹⁶. Là où le darwinisme littéraire tel que préconisé par Carroll réfute trop hâtivement les perspectives poststructurales, la théorie bioculturelle, parce qu'elle unifie les paradigmes biologiques et culturels, peut intégrer de nombreuses propositions sans les dénaturer. Une table moins rase et certainement bien garnie, même si le prix à payer est un cheminement vers un certain relativisme.

Le problème de la création littéraire est-il un problème littéraire?

Le phénomène de la création (littéraire ou non) pose de sérieux problèmes aux chercheurs qui ont tenté d'y apporter un éclairage. S'engager dans ce domaine de recherche équivaut conceptuellement à chercher non pas qui de l'œuf ou de la poule est apparu en premier, mais plutôt d'expliquer pourquoi *l'œuf est la poule*. D'Aristote à Paul Ricœur en bifurquant par Nietzsche, Bakhtine, Valéry, Gardner, Passeron et Anzieu, plusieurs penseurs ont théorisé la création littéraire. Au-delà des questions techniques de constructions rhétoriques (le comment écrire), il apparaît très vite que la création littéraire en tant que concept relève de considérations philosophiques. Historiquement, ce sont les aspects périphériques du problème qui se retrouvent commentés

15. Nancy Easterlin, *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2012, 336 p.

16. Reprenant l'exemple de la queue du paon proposé par Darwin, Denis Dutton emploie le concept de sélection sexuelle pour étayer une théorie esthétique bioculturelle (Denis Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2009, p. 135-163).

(contraintes, esthétiques, phases préalables au processus de création, étapes du processus). Mais lorsque nous passons à la stricte notion d'*acte de création littéraire*, les propositions, même en philosophie de l'action, sont quasi inexistantes. La raison en est très simple : hors du pur territoire spéculatif de la métaphysique, il était impossible jusqu'à tout récemment de détailler la nature biologique d'un acte relevant de l'esprit. C'est précisément cette barrière que les sciences cognitives de seconde génération font progressivement tomber. Cette perspective cognitiviste sous-jacente à l'approche bioculturelle ouvre sur de nouvelles interprétations de l'acte de création. Mais encore faut-il identifier les concepts avec lesquelles ces propositions s'articulent. Et en ce domaine, les darwinistes littéraires ont été parmi les premiers à défricher le terrain.

Dans la revue *Style* en 2008, un débat fut tenu sur les enjeux du darwinisme littéraire. À partir d'un texte de Joseph Carroll présentant un état des lieux de la discipline et de ses enjeux, de nombreux chercheurs présentaient leurs réponses. Treize ans après son premier essai sur le sujet, Carroll y précisait sa critique du poststructuralisme : « [Les poststructuralistes] ont néanmoins tous été limités sur un aspect crucial. Aucun d'entre eux n'a su reconnaître la réalité d'une nature humaine évoluée et adaptée¹⁷. » Ce que Carroll et de nombreux défenseurs des approches darwiniste ou bioculturelle¹⁸ reprochent implicitement aux théories poststructuralistes relève de l'aspect *donné* qu'aurait la culture. Ce *donné* évacuant les problématiques de son origine, laisse supposer une forme de génération spontanée ou une forme d'intervention extérieure. La question d'émergence et d'évolution du fait culturel n'étant pas aussi vastement étudiée que ses nombreuses incarnations ponctuelles, cette pièce manquante tend à éloigner le culturel de l'individu participant à sa création et à sa propagation. La démarche de Dissanayake qui consistait à élaborer une théorie des

17. Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm for Literary Studies », *Style*, vol. 42, n° 2-3, 2008, p. 116 [je traduis].

18. Au sens méthodologique, il tend à y avoir une équivalence chez plusieurs chercheurs.

origines de l'art abordait frontalement cet aspect. Initialement confinée dans un certain isolement intellectuel, cette même démarche fut reprise en 2009 par Dennis Dutton dans *The Art Instinct* ainsi que par Brian Boyd dans *On the Origins of Stories*, deux ouvrages rédigés en parallèle présentant des pistes d'interprétations sur l'émergence de phénomènes préhumains ayant évolué en pratiques culturelles¹⁹.

Le pari bioculturel des Dissanayake, Donald, Dutton et Boyd repose sur des prémisses relativement simples. En échafaudant une théorie ancrée dans la nature biologique des *créateurs* et des *propagateurs* de cultures, les bases de la théorie bioculturelle quittent les sphères du langage et d'un *donné* culturel (historique ou symbolique) pour passer au domaine de l'esprit humain, mais un esprit indissociable de sa corporéité. Le matérialisme et l'athéisme sous-jacent à ces propositions forment la part polémique la plus apparente de l'approche bioculturelle. Dans ce cadre, il n'est pas question de résumer le culturel à une pragmatique darwinienne puisque les aspects aléatoires et chaotiques demeurent non seulement admissibles, mais *nécessaires* : ils sont ces « autres agents » ayant participé à « la modification des espèces²⁰ » auxquels Darwin faisait référence. Les fondements d'une œuvre ou d'une culture peuvent n'être qu'accidentels, dérivatifs, voire aller à l'encontre d'une logique propre à la sélection naturelle au profit d'une sélection sexuelle handicapant potentiellement l'effort de survie. La prémisse darwinienne voulant qu'une culture représente nécessairement un *avantage* évolutif se voit relativisée.

La théorie bioculturelle demeure intimement liée à une notion matérialiste de l'esprit évacuant les phénomènes de dualité. Cette perspective spinoziste est celle qu'empruntent les recherches neurobiologiques sur les émotions de Antonio Damasio et celles de Jean Decety sur l'empathie. Ces recherches caractéristiques des

19. En ce sens, il rejoignent eux aussi les théories sur l'évolution de la conscience de Merlin Donald. Voir Merlin Donald, *A Mind So Rare: The Evolution of Human Consciousness*, New York, W.W. Norton & Company, 2002, 416 p.

20. Charles Darwin, *op. cit.*, p. 19.

sciences cognitives de seconde génération ont l'avantage de ne plus contraindre la cognition à de stricts amalgames de processus cérébraux coupés du corps. À des lieues du modèle computationnaliste des modules cognitifs à la Jerry Fodor ayant grevé les sciences cognitives de première génération, l'approche neurobiologique contemporaine s'attarde au corps et aux problèmes phénoménologiques. Il n'y est plus strictement question de perceptions, mais d'extéroceptions (perceptions extérieures), de proprioceptions (perception de l'espace corporel) et d'intéroceptions (perception du milieu interne — comment le corps est *senti*)²¹. Dans ce cadre, le problème du sens se manifeste, à savoir, si un objet est perçu, comment le *sens* (et non la signification) accordé à cet objet est *créé* par le percevant. En arrivant au seuil de ces problèmes, les sciences cognitives de seconde génération viennent à la question du sens en fonction de son émergence et de son évolution, c'est-à-dire de sa *création*. Au-delà d'une sphère strictement culturelle, mimétique ou autoréférentielle, la problématique de l'acte de création littéraire se retrouve liée à ce problème de création du sens, un problème d'émergence et d'évolution processuelle de ce qui, éventuellement, participe à la formation d'un *donné*, et ce, même s'il y puise l'essentiel de son contenu par mutualisme ou dialogisme.

Pattern et empathie. Comment vous sentez-vous?

Ellen Dissanayake et Brian Boyd ont suggéré que le *pattern* est la clé pour aborder la notion de sens et de récit. L'examen du *pattern* est de première importance au niveau phénoménologique : il n'est plus question de la perception d'un objet isolé, mais de l'*identification* de *patterns* caractérisant l'objet perçu. Cet approfondissement conceptuel ouvre la voie à une approche tenant compte de l'espace et du temps, un *pattern* pouvant être, par exemple, un effet lumineux sur un rocher immobile ou encore, la trajectoire spatiale de ce même rocher déboulant vers vous. L'approche bioculturelle suggère que la faculté d'identifier les *patterns* aurait raffiné notre capacité à anticiper et à prévoir. À partir

21. Antonio R. Damasio, *L'autre moi-même*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 67.

de sa capacité à *créer des patterns*, l'humain serait devenu apte à créer des narrations, des récits du futur immédiat et du futur proche pour mieux déterminer quelles actions entreprendre.

À cette étape, il est important de distinguer la *perception* de *patterns* et l'*identification* de *patterns*. La perception tient de l'acte cognitif de création d'informations à partir de phénomènes sensibles (par exemple, voir des points de lumière dans le ciel). De son côté, l'identification relève de la caractérisation des *patterns* perçus (1– ce sont des étoiles, 2– elles forment des groupes, 3– l'un d'eux ressemble à un chaudron). Malgré l'apparente linéarité de ce processus menant de perception à identification dans cet exemple, il s'agit en réalité de phénomènes consécutifs et mutuels au plan cognitif. Hors de l'horizon zéro de la perception *in utero*, chacun de ces phénomènes peut mener à l'autre.

D'humain à humains, la perception de *patterns* procède de manière similaire. Imaginez un homme qui se coupe le pouce gauche avec une scie circulaire : il hurle, saisit sa main mutilée dans un geste de panique, tente de retracer son pouce coupé dans la sciure. Il s'agit ici de perceptions de plusieurs *patterns* concaténés : coupure, réaction posturale et vocale, saignements, panique, etc. Ces phénomènes sont indéniablement extérieurs à vous. Mais voilà que vous ressentez une forme de douleur correspondante. Vous *comprenez* ce qui frappe l'homme au pouce coupé. Bien sûr, il s'agit d'une réaction empathique. Vous identifiez ce qui frappe ce pauvre homme par effet miroir. Mais à quels *patterns* vous identifiez-vous? L'élément déclencheur, l'*objet* de la perception, reste clair. Mais cette douleur virtuelle que vous sentez origine d'une simulation. La réponse neurobiologique à ce phénomène propose que vos neurones miroirs sont entrés en action et que l'événement global est à la fois externe (perception) et interne (identification). Pour simplifier cet exemple, on peut évoquer que la réaction empathique est le récit privé et intuitif d'un événement extérieur, une simulation du corps qui *sent* l'événement pour mieux créer son *sens*. Mais cet événement extérieur n'a pas à être réel pour susciter cette réaction. Avez-vous pensé à votre pouce gauche dans les dernières minutes? Êtes-vous plus conscient de cette partie de votre corps? Il n'était pourtant question que d'un

pouce coupé imaginaire, d'une simple succession de mots, de lettres assemblées; de l'encre sur du papier ou des pixels à l'écran — autre forme de *patterns*, il va sans dire. La quantité de *patterns* que nous déterminons comme étant porteurs de sens a certainement l'ampleur de l'imagination humaine qui les engendre. Au plan bioculturel, le sens que nous leur accordons est une construction de l'esprit, une interprétation des états de notre corps. Un territoire tout à fait spinoziste.

Petit détour par la création du sens

De Frege à Searle en passant par Saussure, Jakobson et Benveniste, les linguistes des deux derniers siècles ont abordé le problème du sens comme étant un problème de langage. Parallèlement à Frege, Peirce avait engagé sa réflexion vers une pragmatique de la sensation. Dans son sillage, William James abordait la question du sentiment corporel du langage, proposant de considérer la sensation physique de certains mots tels que la conjonction *mais*²². Dans la tradition pragmatique, cette volonté d'ancrer le langage dans le corps occasionnait un déplacement de la notion de sens, proposant implicitement que pour *créer* un langage, l'être humain devait d'abord être en mesure de *créer le sens* nécessaire au fonctionnement de ce langage. Cette idée est aujourd'hui développée par Mark Johnson. Appuyant ses théories sur la psychologie cognitive, ce dernier affirme que la capacité de créer du sens est sous-jacente au langage et qu'elle précède effectivement l'apparition de ce dernier. Ce faisant, il défend le principe que le besoin du sens et la logique qu'il engendre sont le propre d'une sensation (*feeling*) de la pensée et ses actions cognitives :

La réflexion suit une direction, d'une pensée à l'autre, et nous éprouvons des sentiments qui accompagnent son mouvement :

22. « Notre position corporelle, son attitude, sa condition, est une des choses à propos desquelles une forme de conscience, même inattentive, accompagne invariablement la connaissance de ce que nous savons. Nous pensons; et comme nous pensons nous sentons notre être corporel comme le lieu de cette pensée. Si la pensée est la nôtre, c'est qu'elle est traversée de toute part par cette étrange chaleur et cette intimité qui la font nôtre. » (William James, *Principles of Psychology*, New York, Henry Holt and Company, vol. 1, 1931, p. 241-242 [je traduis])

nous sentons l'immobilisme d'une réflexion, la tension de ce qui nous permettrait de poursuivre cette même réflexion et la consommation d'une réflexion qui a suivi son chemin jusqu'à une conclusion satisfaisante. Voilà la dimension esthétique de la réflexion²³.

La question qui obsède la philosophie de l'esprit émane de ce problème : si l'esprit n'est pas incarné comme le veut ou le voudrait le dualisme cartésien, comment peut-il se *sentir* lui-même? À cette question métaphysique, Damasio apporte une perspective neurobiologique. En cas de lésion à la partie *postérieure* du haut du tronc cérébral²⁴, l'être humain sombre dans un état neurovégétatif, entièrement privé de conscience ou de sentiment de soi. Le corps respire et fonctionne, mais l'esprit est mort. Si une lésion équivalente survient toutefois à la partie *antérieure* du haut du tronc cérébral, l'humain se retrouve dans un *locked-in syndrome*, c'est-à-dire qu'il devient incapable de se mouvoir — hormis les yeux — et qu'il demeure parfaitement conscient²⁵. Selon ces observations cliniques, la conscience à l'origine de la création du sens (et du récit intime du soi) semble incapable de se priver d'un lien intéroceptif constant avec le corps. Un esprit incapable de ressentir le corps n'a donc plus les caractéristiques de la conscience. Pour se ressentir en tant qu'esprit conscient, l'intéroception semble nécessaire. À partir de ces observations, Damasio avance que la conscience interprète l'action de l'esprit sur le corps.

Dans cette même logique, l'empathie, cette faculté de se « mettre dans la peau » de l'autre, offre une illustration effective du lien nécessaire entre l'esprit et le corps. Avec la théorie simulationniste

23. Mark Johnson, *The Meaning of the Body*, Chicago, Chicago University Press, coll. « Philosophy », 2007, p. 97 [je traduis].

24. En plus d'être le lien entre le cerveau et le corps, le tronc cérébral régularise les fonctions homéostatiques (battement de cœur, respiration, etc.). Damasio présume que les fonctions intéroceptives se situent dans la partie antérieure haute.

25. Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poche » 2007, p. 312-315.

telle que défendue par Jean Decety²⁶, il est possible de *ressentir* la corporéité et l'esprit d'un autre en sentant sa corporéité propre. La bonne illustration du phénomène d'empathie serait alors de *mettre l'autre dans sa propre peau*.

Au plan neurobiologique, l'empathie est l'identification de *patterns* corporels simulés suscités par la perception de *patterns* externes. Elle est la simulation d'une altérité ou d'un produit de cette altérité. L'empathie se présente à la manière d'une *fiction biologique* que l'esprit construit pour sa conscience. Dans cette idée où la *création de fiction* devient un facteur cognitif, l'examen des problématiques d'intuition dans la création littéraire devient un potentiel objet d'analyse bioculturel.

Approche bioculturelle du problème de l'empathie en création littéraire, exemple d'analyse

Il suffit de lire des essais et des textes d'écrivains portant sur leur propre pratique d'écriture pour cibler des universaux probants au plan bioculturel. Celui qui a retenu mon attention ces dernières années porte sur la relation que les auteurs entretiennent avec leurs textes. Dans *Écrire*²⁷ de Duras, *En lisant, en écrivant*²⁸ de Gracq et *Devant la parole*²⁹ de Novarina se retrouvent plusieurs figures de la création comme phénomène empathique. Mais c'est sans doute chez Annie Dillard que cette idée est la mieux détaillée.

L'ouvrage *En vivant, en écrivant* d'Annie Dillard, présente une collection de courts récits / essais rassemblés sans autres liens que leur volonté d'éclairer les problématiques propres à *l'acte d'écrire*. Mais si

26. Jean Decety, *L'empathie est-elle la simulation mentale de la subjectivité d'autrui?*, Alain Berthoz et Gérard Jorland [dir.], *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 53-88.

27. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 132 p.

28. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 302 p.

29. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, 177 p.

un élément surprend à la lecture d'*En vivant, en écrivant*, ce sont les quelques lignes où son auteure admet détester écrire. Cette affirmation étonne lorsqu'on découvre à quel point l'acte de création est analysé par Dillard. Quel élément de *l'acte d'écriture* l'auteure déteste-t-elle exactement? Dans *En vivant, en écrivant*, Dillard annonce implicitement écrire pour se lire. La fin du processus d'écriture est l'objectif de l'acte. Ce qu'elle déteste en apparence, c'est la création du texte. Est-ce l'ensemble de ce processus qui est sujet à cette détestation?

À plusieurs reprises, pour préciser son rapport à l'objet-texte (comme objet phénoménologique), Dillard l'incarne de manière allégorique : combat avec un alligator, avion acrobatique, rondin à fendre, rameur luttant contre la marée. Les figures formées par ces allégories illustrent des problèmes d'écriture : problèmes esthétiques, luttes entre intention et réalisation, sentiments de déperdition dans la logique du projet, etc. Ces figures émanant de l'acte d'écriture illustrent des événements ponctuels, des phénomènes isolés dans un projet d'écriture global. L'une des allégories de Dillard désobéit toutefois à ce régime de la figure-événement pour prendre un aspect plus global :

Plutôt que d'écrire un livre, je le veille, comme un ami à l'agonie. Durant les heures de visites, j'entre dans sa chambre avec terreur et je compatis à ses nombreux désordres. Je lui tiens la main en espérant que son état va s'améliorer³⁰.

Cette allégorie se distingue parce qu'elle intègre une grande part de l'acte d'écriture. Avec elle, Dillard suggère une posture allant de la simple intention jusqu'à la finalisation du texte. Dans l'intention et ses désordres, dans le processus de création et ses tentatives de régulation, le texte apparaît, puis se métamorphose. Il est un objet dynamique capable d'inclure une somme inédite de potentiels. Par contre, dès le premier mot écrit, les possibilités diminuent : d'ajout en ajout, elles se restreignent et forment les limites que le projet présente à son auteur.

30. Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titre », 2008, p. 61.

Comme le souligne Dillard, c'est « *l'impossibilité intrinsèque*³¹ » que tout livre abrite. Chaque mot ajouté brime la vitalité du texte jusqu'à le figer dans sa forme cadavérique, destinée à finir dans ce tombeau à texte qu'est le livre papier³². L'allégorie de l'auteur veillant son texte comme un ami à l'agonie figure cet accompagnement où l'auteure se fait à la fois créatrice, soignante et bourreau. Mais cette figure peut aussi offrir un éclairage sur une part du processus de l'acte d'écriture. Avec l'admission phénoménologique que le texte se *présente* à son auteur comme un objet, celui-ci propose des *patterns* logiques qui lui sont propres. Cette logique, Dillard l'évoque à sa manière :

L'œuvre n'est certainement pas la vision elle-même. Ce n'est pas la vision remplie, comme on remplit les cases d'un livre de coloriage. Ce n'est pas la vision reproduite dans le temps; ce serait impossible. C'est plutôt un simulacre et un remplacement. C'est un golem³³.

Par plusieurs moyens, Dillard cherche à donner corps au texte, à le personnifier comme interlocuteur qu'elle désire *sentir* et interpréter comme elle se *sent* et s'interprète elle-même. Dillard n'est absolument pas la première auteure à évoquer ce jeu où l'écrivain prête à son texte ou l'une de ses composantes une intention, voire une conscience autonome. D'abord intéressée par le problème des amis imaginaires chez les enfants, Marjorie Taylor a étudié ce phénomène de projection chez les écrivains, découvrant que ces deux formes de jeu simulé produisent des résultats cognitifs similaires. Par exemple, dans un contexte de jeu de simulation de guerre chez un enfant, le sujet demandera à son ami imaginaire si les ennemis sont nombreux ou s'il est blessé. La « réponse » de l'ami oriente la suite du jeu. Cette simulation demeure un dialogue avec un seul esprit, mais un dialogue géré cognitivement comme un mode relationnel. Dans un contexte où, comme l'indique Marcia Johnson, « la réalité n'est pas donnée par l'expérience, mais par le processus

31. *Ibid.*, p. 80.

32. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, Montréal, Fides, 2001, 187 p.

33. Annie Dillard, *op. cit.*, p. 67.

du jugement³⁴ » l'esprit simulateur s'engage dans le jugement d'une expérience sans danger réel qui participe à l'élaboration de sa réalité intime. C'est l'un des avantages évolutifs du récit comme simulation du réel. Brian Boyd chemine dans la même direction :

Je suggère qu'il s'agit d'une fonction de l'acte de raconter : cela renforce notre expertise en situation sociale, accélère notre capacité à comprendre les structures d'information sociale, à tirer des conclusions à travers les pensées d'autrui et à partir de situations chargées de choix difficiles ou subtils, ou encore à mener à exécution des scénarios complexes. Le jeu d'enfants et l'acte de se raconter des histoires à tout âge nous engagent de façon si compulsive, par notre intérêt pour la compréhension d'événements et l'observation sociale, qu'au fil du temps, leurs structures d'information concentrée aident notre pensée situationnelle complexe à se développer³⁵.

Le jeu simulé entraîne des impacts cognitifs sur l'esprit de la personne qui le crée, l'active, l'expérimente. La figure de « l'ami imaginaire » à l'agonie qu'est l'objet-texte en processus de création chez Dillard, illustre cet état d'esprit où l'un interagit avec une *altérité* moins risquée qu'une réelle expérience de l'autre. L'ami à l'agonie de Dillard n'est pas autre chose qu'un objet-texte qui, de mot en mot, voit ses possibilités fondre comme neige au soleil. La relation entre Dillard et l'objet-texte, en étant bien réelle, demeure une simulation au plan cognitif. Et cette simulation, lorsque couplée avec les théories neurobiologiques de Damasio, lance la question du rapport au corps dans la perception avec l'objet présenté. Lorsque Dillard interprète l'altérité textuelle, lorsqu'elle sent le texte, elle ressent physiologiquement les impacts d'une logique simulée, mimée : elle ressent le texte de manière intuitive.

En tant que lecteur ou spectateur, nul ne peut nier les effets physiologiques de certaines œuvres de fiction. Quel lecteur n'a pas

34. Citée dans Marjorie Taylor, *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 153 [je traduis].

35. Brian Boyd, *op. cit.*, p. 49 [je traduis].

ressenti un sentiment d'angoisse viscérale ou de dégoût en lisant *Le dernier jour d'un condamné*³⁶ de Victor Hugo, quel spectateur n'a pas grimacé devant le banquet coprophage du film *Salo*³⁷ de Pasolini? La nature de ces phénomènes provient d'un processus de simulation cognitive qui est le propre de l'empathie, soit la capacité à se représenter l'état d'un autre par l'*intéroception* des effets de cette simulation. Cette forme de représentation implique l'activation de neurones miroirs calquant cognitivement l'état présumé de l'objet perçu. Pour Dillard, le cinéma présente un avantage immédiat sur la littérature puisqu'il met en contact avec des objets visuels suggérant une théorie de l'esprit³⁸ nécessaire à la simulation. Le spectateur réagit de manière empathique avec l'état d'un personnage en action. Comme le soulignent Lisa Zunshine³⁹ et Suzanne Keen⁴⁰, il en va de même pour le personnage d'un roman (ou un texte), à qui le lecteur prête *théoriquement* un esprit.

Lorsque Dillard évoque veiller le texte comme un ami à l'agonie, elle révèle la simulation d'un état sous-jacent à la détestation de l'acte d'écriture : en écrivant, Dillard simule la disparition de son intention, son effacement, la perte continuelle des possibles; possibles qui toutefois l'enchantent lors de l'interprétation d'un texte achevé. La portée symbolique est double dans cette figure de Dillard. D'une part, elle cherche à produire un texte dont la signifiante se privera de l'aura de l'auteur, ce dernier devant effacer ses traces⁴¹. D'autre part, l'objet-texte en processus d'écriture présente une constante restriction des

36. Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, 435 p.

37. Pier Paolo Pasolini, *Salo ou les 120 Journées de Sodome*, Italie, 1976, 116 min.

38. En résumé, la théorie de l'esprit propose qu'un sujet est capable d'inférer un esprit comparable au sien à un individu ou le produit d'un individu. Voir Peter Carruther et Peter K. Smith [dir.], *Theories of Theories of Mind*, New York, Cambridge University Press, 1998, 390 p.

39. Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006, p. 16-27.

40. Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 65-99.

41. Annie Dillard, *op. cit.*, p. 11.

possibles. Ce faisant, il acquiert pour l'auteur une logique distincte qui impose les paramètres de son évolution. L'objet-texte de Dillard est le personnage auquel fait référence Marjorie Taylor dans ses recherches, il est *l'esprit simulé* que l'auteur doit comprendre. Le processus de création entre ainsi en relation avec la *théorie simulée* que l'auteur se fabrique à propos de *l'esprit* d'un texte qu'elle ressent de manière empathique. Si Dillard affirme détester écrire, c'est qu'en étant confrontée à une logique qui n'est plus tout à fait la sienne, elle voit sa liberté d'agir s'amenuiser de mot en mot, comme un mourant sent son souffle qui l'abandonne.

Relire le jeune Bakhtine

Dillard avance une posture qui rappelle grandement les propositions de Mikhaïl Bakhtine dans *L'auteur et le héros*. Dans ce texte de jeunesse où il est avancé que « L'homme en tant que phénomène naturel est vécu de façon intuitivement probante seulement en l'autre⁴² », Bakhtine s'intéresse aux problèmes de la création en tant qu'acte en explorant, entre autres, le concept d'empathie esthétique avancée par Theodore Lipps⁴³. La notion d'empathie chez Bakhtine s'avère centrale dans sa phénoménologie de l'acte de création littéraire puisqu'elle détermine une part du lien sensible et intuitif entre le créateur et l'objet de sa création. Dès 1920, Bakhtine avançait que la relation avec le *héros* d'un texte de fiction et son auteur était esthétiquement perçue comme une relation avec une altérité dotée d'une logique autonome, localisant le germe de la théorie dialogique dans une théorie de l'esprit par simulation :

La conscience d'un auteur est conscience d'une conscience, autrement dit, est une conscience qui englobe et achève la conscience du héros et de son monde [...] le héros mène une vie cognitive et éthique, ses actes s'orientent dans l'événement

42. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 59.

43. Comme Bakhtine l'indique : « Ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas les manifestations de cette tendance dans sa diversité mais ce qui en constitue l'idée de base sous sa forme la plus générale. » (*Ibid.*, p. 77)

éthique ouvert qu'est la vie [...]. Si je suis moi-même un être achevé et si l'évènement est une chose achevée, je ne puis ni vivre ni agir, pour vivre, [...] je dois ne pas coïncider avec ma propre actualité⁴⁴.

Cette non-coïncidence, cruciale chez Bakhtine, se présente comme la clé de voûte de l'arc dialogique. Chaque esprit étant incapable de s'épanouir en lui-même, il nécessite un mutualisme, pour reprendre la terminologie de Dissanayake. Ce mutualisme dialogique, Dillard le détaille dans les pages de *En vivant, en écrivant*, figurant son « héros » comme étant le texte, éliminant les projections psychologisantes pour se pencher directement sur ce qu'un texte présente : une logique dont l'autonomie se manifeste selon l'exigence de la forme. Cette *forme*, René Lapierre relisant Bakhtine la présente ainsi :

Le concept de forme est inscrit à l'intérieur de toute démarche créatrice comme principe d'unité et de connaissance, mais aussi comme principe de dessaisissement, d'oubli de soi. [...] [L]e motif de l'expérience esthétique ne se trouve pas dans une affirmation ou une réitération du connu, mais plutôt dans une transfiguration porteuse d'altérité, de différence⁴⁵.

Selon Bakhtine, la forme remplit un rôle clair dans le cadre d'une relation avec un objet de création : « la forme a pour fonction de favoriser, par sa clarté, l'acte d'empathie, d'exprimer, de façon aussi complète et transparente que possible, un monde intérieur (celui du héros? celui de l'auteur?)⁴⁶ » Là où la *forme* se faisait catalyseur de l'acte d'empathie dans un rapport esthétique, les sciences cognitives affirment que de l'identification de *patterns* biologiques signifiants naît de l'empathie. Dans ce cas spécifique s'attardant au langage, forme et *patterns* se retrouvent en situation d'équivalence conceptuelle. Toutefois, là où le jeune Bakhtine ne s'aventure qu'à demi, c'est vers le

44. *Ibid.*, p. 34-35.

45. René Lapierre, « L'exigence de la forme », André Carpentier, Paul Chamberland, Louise Dupré et René Lapierre [dir.], *Dans l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Travaux de l'atelier », 1994, p. 9.

46. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 82

corps. Contrairement à la neurobiologie qui marche ouvertement dans les traces de Spinoza (« L'Esprit ne se connaît lui-même, si ce n'est qu'en tant qu'il perçoit les idées des affections du Corps⁴⁷. »), Bakhtine cherchait le liant entre l'homme et l'idée de l'homme, entre l'esprit et les moyens qu'il génère pour accéder à l'autre. Chez Bakhtine, l'empathie n'est pas une fin, mais la manière de parvenir à la *compréhension sympathique*⁴⁸, un « jugement de valeur nouveau⁴⁹ » plaçant l'individu hors de la vie intérieure de l'autre — l'autre pouvant être subsumé dans son travail d'un objet esthétique tel qu'un texte, une œuvre d'art, etc.

Dans *L'auteur et le héros*, Bakhtine utilisait les petites fictions intimes de la *compréhension sympathique* pour préciser les rapports de différences et de proximités composant un ensemble social. Ce faisant, il ouvrait la porte sur le relativisme, confirmant que non seulement l'homme ne coïncide pas avec l'idée qu'il a de lui-même, mais qu'il ne coïncide pas plus avec celles qu'il aurait des autres, puisque ces idées émanent de sa propre insuffisance.

Un peu comme le sujet cherchant à écrire le monde pour mieux le comprendre, Bakhtine proposait que la nature humaine était dialogique, mutualiste. Lorsque mise sous un éclairage bioculturel, l'importance de sa contribution est cette évocation claire que la moindre idée du monde passe par soi :

L'autre se situe toujours devant moi en qualité d'objet, son image extérieure s'inscrit dans l'espace, sa vie intérieure s'inscrit dans le temps. En qualité de sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même : moi qui suis le sujet de l'acte par lequel je prends conscience de moi-même, je dépasse les

47. Baruch Spinoza, *Éthique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010, p. 151.

48. « La différence entre l'empathie et la sympathie n'est pas essentielle — nous aurons beau insérer notre propre état intérieur dans l'objet, nous n'en continuerons pas moins, au niveau de la sensation immédiate, à le sentir *étranger* à nous, tandis que l'état contemplatif nous fera vivre l'objet. L'empathie rend mieux compte de la sensation vécue (phénoménologie de la sensation), la sympathie tend à expliquer la genèse psychologique de cette sensation. » (Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 77-78)

49. *Ibid.*, p. 114.

limites du contenu de cet acte ; et, loin d'être une vue de l'esprit, c'est une échappée intuitivement vécue, qui m'est acquise, dont je dispose, qui me fait m'évader hors du temps, hors du donné, hors de l'actualité finie : de toute évidence, je ne me vis pas entier dans le temps⁵⁰.

Que cet *autre* soit corps ou texte, la relation à une logique qui n'est pas la nôtre suit un principe commun : nous interprétons, devinons, négocions intuitivement en nous-mêmes les avenues possibles des logiques autonomes. Cherchant à prédire une action, une réaction, un geste ou la direction que prendrait un discours, l'approche bioculturelle avance que nous procédons par simulation sensible dont l'interprétation indique la marche à suivre. Il n'est pas utile ici de distinguer une réflexion consciente d'un acte purement intuitif (voire instinctif) puisque dans l'esprit, chaque élément (instinct, intuition, conscience) ne suit aucune hiérarchisation. Même s'il s'agit d'une piste de réponse peu spectaculaire, l'approche bioculturelle repassant dans les traces de Bakhtine et de Spinoza avance que l'humain n'aurait pas appris à créer des récits pour se comprendre, mais plutôt l'inverse. Si les préhumains sont parvenus à constituer l'humanité, c'est qu'ils auraient fait de l'anticipation une fonction de première importance. De l'anticipation seraient nées les simulations (les récits), ainsi que le besoin d'inventer des moyens pour les communiquer, les transmettre, les comparer, les préciser.

Vu d'un angle postmoderniste, le problème de la création littéraire peut se contenter d'une réponse quasi mystique. Observé par un regard bioculturel, ce même problème s'accroche à un fil spéculatif qui doit remonter au-delà de l'apparition du langage chez les préhumains. Mais à terme, aucune de ces démarches n'invalide l'autre. Là où les analyses poststructuralistes œuvrent dans les nébuleuses référentielles subjectives, la perspective bioculturelle s'affaire à fouiller les questions d'origine, d'émergence et d'évolution à partir d'un matérialisme tout aussi subjectif et spéculatif. C'est là un joli pied de nez épistémologique

50. *Ibid.*, p. 119-120.

que l'approche bioculturelle lance à ces sciences trop souvent pratiquées sans conscience : si notre conception du monde passe essentiellement par l'utilisation de codes et de langages arrêtés, l'usage de ces codes demeure subjectif. Encore faut-il admettre que ce relativisme forme une proposition probante en établissant un dialogue entre matérialisme et métaphysique, entre des théories de l'origine et les nombreuses théories portant sur les résultats des évolutions.

Le darwinisme relatif marquant l'approche bioculturelle est peut-être cette clé qui échappe aux partisans d'une théorie plus radicale : la valeur d'une réflexion sur les phénomènes humains ne se mesure pas dans sa capacité à se réduire à des certitudes, mais à préciser nos doutes.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Élane Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.



Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8



