

Małgorzata Ziolo

gosia.ziolo@interia.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-1693-4425>

ANDROGYNES CYBERSPACES DANS *SPHINX* D'ANNE GARRÉTA

Androgynous cyberspaces in the novel *Sphinx* of Anne Garréta

ABSTRACT

The novel of Garréta refers to the figure of cyborg, creature emerging in collective imaginary due to unprecedented development of science. Hybrid, created from combination of men with highly developed technology, forces to define modern forms of existence and other forms of social relations. This new ontological status of human beings abolishes previously known borders, traditional divisions and the way of thinking based on binary polarities. Characters from the novel of Garréta live in an urban agglomeration where it is difficult to distinguish physical spaces from illusory artificial reality. The most striking is the indeterminacy on language's level – in the text, there are not any grammatical determinants attributes to male or female subject; the entire text of the novel does not contain a grammatical clue to identify the character's gender. In this way, cyborg shows as modern incarnation of the ancient myth of androgyne.

KEYWORDS: cyborg, technology, identity, queer, androgyny, urban agglomeration.

La figure d'homme artificiel hante l'esprit scientifique et artistique dès l'Antiquité. Pour n'évoquer que les exemples plus connus des créatures créées à l'image d'êtres vivants, soit dans l'imaginaire, soit dans les efforts constructifs des ingénieurs, on se rappellera de la statue créée par Pygmalion, des automates fabriqués par le dieu Héphaïstos, de l'homme de fer d'Albert Magnus, de la tête parlante construite par Roger Bacon, de l'homunculus des alchimistes, du Golem cabalistique, des œuvres des ingénieurs des Lumières Vaucanson et Kempelen, des automates des récits d'E. Th. A. Hoffmann, du monstre du docteur Frankenstein... À cette liste, il faut ajouter Hadaly, « l'Ève Future », une femme idéalisée telle qu'elle a été imaginée par Villiers de l'Isle Adam dans l'ambiance misogyne du symbolisme.

Le discours philosophique réfléchit sur divers dimensions de la relation homme-machine: d'une part, on essaie de comprendre la condition «ontologique» des êtres artificiels, d'autre part, les corps humains vivants sont comparés aux machines. L'œuvre philosophique, contemporaine à la création de premiers automates, de René Descartes et de son continuateur Julien Offray de la Mettrie, avec son concept de l'homme-machine, préfigure à la fois les techniques d'interactions homme-machine, qui se mettent en place à la fin du xx^e siècle, et la théorie de l'homme augmenté du transhumanisme (Zarka 2013 : 3–8).

L'imaginaire qui anticipe ou accompagne la création des êtres artificiels se développe dans de nombreuses directions. On peut l'interpréter comme le désir de transgresser la nature et ses limites, par exemple en abolissant les maladies ou la mort; c'est aussi la tentative de trouver de possibilités alternatives d'avoir une descendance autrement que par la reproduction biologique (Bolter 1990 : 295). Par ailleurs, les discours mettent l'accent sur le transgression du dualisme traditionnel âme-corps: À une époque où on songe à la possibilité de télécharger son esprit dans des machines grâce aux développements de l'informatique, on peut atteindre une sorte d'éternité au-delà de l'extinction du corps. Les tentatives, réelles ou fictives, de créer les êtres artificiels constituent souvent un geste blasphématoire contre Dieu: l'homme veut se faire l'égal du Créateur et se doter d'un pouvoir illimité envers ses créatures. Parfois, c'est aussi une tentative d'améliorer l'œuvre de création qui, avec tout le fardeau de souffrance et sa finitude, semble loin d'être parfaite. Pourtant, assez paradoxalement, l'imaginaire qui se développe autour des êtres qui imitent les humains mais ne le sont pas, interroge surtout l'essence et les caractéristiques censés définir l'humanité: « Sztuczny człowiek – nawet ten bez metalowej powłoki – jest więc lustrem, w którym przegląda się nasze człowieczeństwo » (Radkowska-Walkowicz 2008 : 24). Plusieurs ouvrages tentent, avec plus ou moins de succès, de pointer tel attribut des êtres artificiels dont la privation trahit leur non-humanité. L'homme, se définit alors par la négative, par ce que la machine ne l'est pas, mais la recherche de cette caractéristique s'avère de plus en plus compliquée et équivoque.

Le développement sans précédent de l'informatique et de la médecine ouvre l'horizon encore plus vaste des questions sur l'identité et contribue à sa complexité progressant. Avec les réussites scientifiques du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles, il ne s'agit plus des créatures imitant la vie, mais des êtres vivants dont les caractéristiques sont améliorées par la fusion avec la machine. Ainsi, dans l'imaginaire émerge la figure du «cyborg», un terme introduit par Manfred E. Clynes et Nathan S. Kline en 1960 qui désigne un être qui a, en même temps, les organes biologiques (naturels) et artificiels grâce auxquels peut survivre dans un espace extraterrestre (Gray 2009 : 13). On parle de la «cyborgisation» de l'humain aussi dans la situation où le corps est perfectionné par les opérations esthétiques ou les implants.

Cyborg, protagoniste majeur de la filmographie science-fiction, pour n'évoquer que *Robocop* ou *Terminator*, et de la littérature cyberpunk, le courant représenté notamment par William Gibson, fait aussi l'objet pertinent de la réflexion philosophique et sociologique. La notion de cyborg est popularisée par biologiste et féministe américaine Donna Haraway, qui souligne la nature composite de cette figure :

La science-fiction contemporaine est peuplée de cyborgs, créatures mi-animal, mi-machine qui habitent des mondes ambigus, naturels et fabriqués. La médecine moderne aussi fourmille de cyborgs, couplages entre l'organisme et la machine (...) (Haraway 2009 : 268).

Cyborg, un être situé au-delà des frontières traditionnelles entre la nature et la culture, l'organisme vivant et la machine qui, dans la perspective de la pensée cyborgienne devient une existence autonome à part, créature qui abolit les frontières strictes entre l'homme et non-humains êtres animés, est doté d'un potentiel subversif important :

The cyborg is the ultimate (at least to date) emblem of a hybrid subjectivity. A tangible body forged through the coupling of the biological and the mechanical (...) the cybernetic organism

is also a network of texts through which cultural identities and roles are negotiated. (Cavallaro 2000 : 46)

L'hybride, née partiellement des besoins effectifs (plus particulièrement de l'industrie militaire et spatiale), d'autre part comme une chimère issue de l'imagination, a l'important potentiel de transformation historique et incarne, dans l'imaginaire, les nouvelles façons d'être dans le monde, de nouvelles formes de relations sociales dans la réalité façonnée par la technologie répandue sans précédent.

À la fois, à part de son potentiel émancipateur, la figure de l'« Autre », proche de l'humain, mais le transgressant et de quelque façon le falsifiant, incarné par le cyborg (et toute la gamme des pareilles créatures issues de la science-fiction), se prête parfaitement à exprimer les craintes de perdre l'ordre social établi :

The dread of the non-human encapsulates legion cultural anxieties about the contamination of dominant social classes, privileged sexualities, national values and whole empires by a putatively deviant and evil *alter ego* (Cavallaro 2000 : 3).

Cyborgs, comme d'autre «hommes» artificiels, sont nés du conflit au sein de l'imaginaire psycho-social, en même temps fasciné et effrayé par la technologie galopante. La dimension tératologique de ces êtres mi-fantastiques, mi-réels n'échappe pas aux partisans de la technologie, mais cette monstruosité porte aussi la promesse émancipatoire : « The recognition of the experience of monstrosity as part and parcel of the everyday allows us to rethink the idea of the 'human', traditionally defined against expelled alterity (i.e. in the form of the non-normative sexuality, skin colour, ethnicity, etc.) » (Zylinska 2001 : 146).

Il faut souligner encore un autre aspect de la pensée « cyborgienne » : l'abolition de la frontière traditionnelle entre le «naturel» et l'« artificiel » dans le concept de cyborg peut devenir un argument utile pour la critique féministe qui dénonce le caractère construit et arbitraire des notions de la «nature» et de la «culture»; comme le remarque T. Hoquet, « Cyborg invite également à réfléchir à la manière dont la différence entre la nature et la culture est repensée comme différence des sexes » (Hoquet 2011 : 13). Le féminin cesse d'être un pôle naturel confronté au pôle technologique, culturel et mâle. La condition féminine est faite contemporanément d'une part biologique et d'autre part de la technique, lesquelles il est nécessaire de réconcilier.

La figure de cyborg, par sa nature au carrefour des identités diverses, brouille des frontières au sein de l'humain lui-même : surtout celle des sexes. Aucune référence au genre n'a pas de pertinence dans le cas d'«une créature qui vit dans un monde postgenre, il se désintéresse de la bisexualité, de la symbiose précœdipienne, (...) des séductions diverses et variées qui font miroiter une promesse de complétude organique» (Haraway 2009: 269). Produit du post-modernisme, cyborg met en doute la foi en quelque plénitude édénique perdue, cette croyance étant à l'origine des différences qui mène à son tour à la hiérarchisation; le « (...) scénario de l'unité originelle, à partir de laquelle il s'agit de produire la différence et de lui assigner un rôle dans la mise en scène de la domination toujours accrue de la femme/nature » (Hoquet 2011 : 270).

Le roman de Garréta adopte de nombreux éléments de la pensée *queer* créant une vision d'un monde dépourvu de *certitudes*. L'auteure prend comme le point de départ,

tout comme Haraway, le récit biblique, afin de construire une vision non-orthodoxe d'une nouvelle réalité. Les références au discours religieux traditionnel sont presque intrusives: la boîte de nuit où A*** travaille en tant que danseur/danseuse, s'appelle exactement *l'Eden*, et celui dans laquelle le narrateur du roman officie en tant que disc jockey, c'est bien *l'Apocryphe*, alors son récit, bien qu'inspiré, ne fera pas partie du canon des Écritures. Même le nom de la boîte de nuit que le protagoniste fréquente lors de leur voyage à Munich n'est pas libre des connotations bibliques- *le Sans-Nom* fait penser à Yahvé de la tradition judaïque. Les clubs nocturnes de grandes villes deviennent ainsi la scène d'une création d'un nouveau univers post-moderne?

La figure de cyborg «méfiants vis-à-vis du holisme» insiste alors sur la multitude des identités et trouve sa force non dans la recherche de quelque innocence et de l'unité originelle perdue, mais plutôt cherche à retrouver « affinity-thought-difference » (Sandoval 2009: 413), s'inscrivant ainsi dans le courant de la pensée *queer* : « Le sujet *queer* est complexe, insaisissable, en mouvance » (Saint-Martin, Fournier-Guillemette, Ladouceur 2011 :137) et donne «possibilité d'être un peu tout à la fois » (Saint-Martin, Fournier-Guillemette, Ladouceur 2011 : 140). Cyborg devient ainsi une copie sans original, ce qui fait penser à l'idée de Judith Butler, d'après laquelle, le genre, tout comme la créature d'Haraway, ne peut pas se réclamer d'un statut naturel et ontologique :

[Le] genre est une sorte d'imitation qui ne renvoie à aucun original; de fait, il s'agit d'une imitation qui produit la notion même d'original comme *effet* et conséquence de cette imitation. En somme, le caractère supposé naturel des genres hétérosexualisés est créé par des stratégies de l'imitation; ce qu'elles imitent est un idéal fantasmatique de l'identité hétérosexuelle, produit même de son imitation. La « réalité » des identités hétérosexuelles se construit performativement à travers une imitation qui s'autoproclame origine et fondement de toutes les imitations (Butler 2001 : 154)

Marie Hélène Bourcier, dans sa «Préface» au *Manifeste contra-sexuel* évoque la pensée de Haraway avec sa figure ironique et provocatrice de cyborg, comme l'un de fondements du concept *queer*: « (...) la critique du sujet moderne féministe prôné par les post-féministes a consisté, entre autre choses, à (...) promouvoir des conceptions de la résistance aux normes non essentialisantes, moins excluantes, déconnectées de toute vision sociale totalisante, réarticulées à partir de la différence et non du même » (Bourcier 2000 : 12).

L'objectif majeur du concept *queer*, s'inspirant aussi de la philosophie déconstructionniste de Jacques Derrida, c'est de supprimer la manière de penser basée sur le binarisme, les couples oppositionnels et hiérarchisants, comme homme/femme, homosexualité/hétérosexualité, nature/technologie à l'avantage d'un sujet plus souple et indéfinissable. Cyborg peut être vu comme la figure de nature incertaine et performative de l'identité, qui peut être considérée comme un processus plutôt que comme l'essence de l'être.

En tant que la figure qui dépasse les frontières traditionnelles entre diverses catégories d'être – l'homme, l'animal, la machine – et abolit la manière de penser dualiste, cyborg peut être considéré comme une incarnation moderne de l'androgynisme mythologique. Le mythe de l'androgynisme, remontant à l'Antiquité et fondé dans *Le Banquet* de Platon, présente cette figure comme un être complet, ne connaissant aucune division. Mircea Éliade

désigne l'androgynisme comme le lieu de rencontre de *coincidentia oppositorum* (Éliade 1962), de l'homme et de la femme, du corps et de l'esprit, de l'adulte et de l'enfant, bref comme une figure totale.

Dans le roman de Garréta, toutes les références à l'amant/l'amante du narrateur/de la narratrice, créent l'impression d'un être neutre, ayant un caractère parfois angélique et doté d'un « corps éphémère » (Garréta 1986: 165) dans d'autres contextes exhibant sa dimension animalière. Ainsi, A*** fascine par sa « charpente élancée » et « musculature comme modelée par Michel-Ange » (Garréta 1986 : 10) et on prévient *Je* de ne pas courir « après ce bel animal-là » (Garréta 1986 : 78); d'autre part, sa tête est dépourvue de quelque coiffure soit masculine, soit féminine, car il/elle a le « crâne rasé » (Garréta 1986: 20), son corps est « lisse, imberbe, souple et sans fracture » (Garréta 1986 : 25), ses hanches sont « étroites et larges à la fois » (Garréta 1986 : 165). La scène de préparation au *show*, performé par A*** chaque nuit à *Éden* fait encore une fois planer le mystère sur le sexe de l'artiste, ainsi que dévoile le caractère artificiel et arbitraire des déterminants sociaux du genre, tels les habits; A*** fait plus d'effort pour cacher son sexe, que les hommes et les femmes pour souligner le sien :

Je remarquai ironiquement qu'on met plus de temps à ajuster ces délicats petits riens qui éludent la nudité qu'à se vêtir de pied en cap en vue d'une soirée de gala à l'Opéra. Il y a mille détails à considérer lorsqu'on revêt un simple string, que n'imaginent ni la femme du monde qui enfle une robe longue, ni l'homme qui fixe un nœud papillon sous le col cassé de sa chemise. Mille détails pour mettre en valeur un fessier, laisser apparente et libre l'articulation de la cuisse et de la hanche sans pour autant découvrir l'entrejambe (Garréta 1986 : 25).

A***, que le narrateur voit lui-même comme « l'étrange personnage » (Garréta 1986 : 117) donne l'impression d'être d'un autre monde; dans une scène quelque peu hallucinatoire de la contemplation du cadavre de son ami/e, le narrateur a l'impression que son corps est « englouti » par une réalité inconnue:

Trois heures durant, je me tins devant cette vision d'un corps adoré que je savais mort. (...) À ma droite, dans le miroir qui surmontait la table de maquillage, se reflétait le corps au côté duquel je me tenais. À ma vue, selon un effet de perspective affolant, s'offrait l'image en raccourci du corps, de la plante de ses pieds placée au tout premier plan, jusqu'à la tête, perdue au loin dans un espace virtuel où le regard plongeait (...) (Garréta 1986 : 151–152).

De son vivant, *Je* ne voit non plus la vraie forme de son amant/e, juste son reflet; à la question posée par A*** au seuil d'une porte, peu avant sa mort soudaine (alors dans le temps et l'endroit de transition), « Comment tu me vois, hein? » (Garréta 1986 : 147), le narrateur donne la réponse qui fait penser à la caverne platonicienne et les ombres projetées sur ses murs :

Insensiblement, mon regard vient se fixer sur un grand miroir, face à la porte qui venait de se refermer sur une question. Je voyais dans le miroir cette porte, dans l'encadrement de laquelle A*** venait de m'interpeller. Il me vint sur les lèvres une réponse que je murmurai songeusement dans le silence: 'Je te vois dans un miroir' (Garréta 1986 : 147).

Dans la fiction et dans le discours scientifique, il existe différentes manières de devenir un cyborg – non uniquement par la fusion permanente avec un dispositif mécanique, mais aussi par l’immersion temporelle dans la réalité soi-disant « virtuelle », une technologie qui permet de plonger une personne dans un monde artificiel créé numériquement. Dans la réalité virtuelle, il peut s’agir d’une reproduction du monde réel ou bien d’un univers totalement imaginaire. L’expérience de cette réalité parallèle se fait surtout à partir des images et des sons, plus rarement par d’autres sens, comme le toucher. Cette « cyborgisation » invite à inventer toutes sortes de nouvelles identités qui souvent n’ont rien à voir avec la condition biologique et sociale de l’utilisateur.

Les protagonistes de *Sphinx* ne deviennent pas cyborgs par l’hybridation directe du corps avec la machine, mais ils sont immergés dans l’univers d’une mégalopolis moderne. *Je et A**** évoluent au sein d’une grande agglomération urbaine, un scénario favori de la fiction cyborgienne. L’image de la cité combine les éléments matériels et immatériels ; souvent, l’espace est organisé comme une carte abstraite ou un réseau de données traitées par ordinateur. Le cadre dans lequel se meuvent les personnages du *Sphinx* est essentiellement nocturne ; Paris n’est présenté que comme « nuit striée pleins phares sans aube ni crépuscule » (Garréta 1986 : 21). La ville, dans laquelle les seuls repères sont lumières, ombres et les sons donnent le sentiment de perte d’identité :

De cette première nuit à *l’Aprocryphe* et de ce que j’en vis, je ne gardais qu’une impression fragmentaire, comme après un bombardement (...). Lumière, musique à une telle intensité que l’espace et le temps, lacérés et retournés en ce qui m’apparat un chaos, n’y prirent pour moi aucune cohérence (Garréta 1986 : 36).

La ville, composée principalement de boîtes de nuit, devient un corps monstrueux qui engloutit sans relâche des corps individuels. Les êtres humains y sont dépourvus d’identité individuelle et ne semblent être que des robots ou les poupées mis en mouvement par une force extérieure. De son travail en tant que disc jockey, *Je* garde un souvenir « [d]es corps dénombrables, innombrables [qui] composaient un monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés et dont le seule cohésion et animation provenait de l’impulsion rythmique que je lui assenais » (Garréta 1986 : 63) ; ces personnes fréquentant les boîtes de nuit ressemblent à « les hommes de paille et les mannequins de cire » (Garréta 1986 : 143).

À l’image du corps de cyborg, composite et désunifié, mégalopolis est « (...) a hybrid compound of often puzzling details » (Cavallaro 2000 : 135), et le principe métaphysique d’unité spatiale s’avère fallacieux. Dans la représentation des métropoles modernes, impossibles à contrôler et à maîtriser, l’accent est mis sur les discontinuités et les lacunes, ainsi que sur le caractère provisoire de tous les compartiments et démarcations. En décomposant l’unité spatiale en éléments particuliers, la littérature cybernétique suggère que ce qui est le plus intéressant, ce sont les assemblages nouveaux et infiniment complexes. Cette difficulté d’établir des relations entre les lieux reflète l’impossibilité d’établir avec certitude l’identité des personnages du roman.

Il n’est pas non plus sans importance que la plupart des scènes se déroulent dans un paysage hivernal ; les protagonistes choisissent presque toujours pour leurs voyages le temps « peu avant les fêtes de Noël » (Garréta 1986 : 95), « l’hiver suivant (...) peu après les fêtes du Nouvel An » (Garréta 1986 : 121-122), « un jeudi de la fin décembre » (Garréta

1986 : 215) ; le scénario fait du froid, de la neige et des ténèbres, dépourvu de végétation vivante, est bien connu des productions cinématographiques présentant le monde après quelque catastrophe globale. Ce climat spécifique dominant la plupart de scènes du roman, semble ressembler aussi à l'espace extra-terrestre, avec ses immenses espaces vides et gelés. L'ambiance qui règne dans les mégapoles modernes les rend inhabitables aux êtres humains et le monde n'est qu'un sombre vestige d'une réalité perdue, tel Berlin que le narrateur voit comme la ville « d'une splendeur passé et comme balayée par un désastre impitoyable » (Garréta 1986 : 132). L'image d'un « immeuble ruiné, sans plus de portes ni de fenêtres, ouvert aux rafales du vent d'hiver » (Garréta 1986 : 133) reflète la décomposition de la communauté humaine, des liens sociaux et la perte du sentiment de sécurité. Pareillement, *Je* retourne de sa visite à Harlem avec le sentiment d'être dépourvu irrévocablement d'une part de son humanité :

Harlem ne fit l'impression sourde et poignante d'une fin de monde. La vision que j'en eus me hanta longtemps. Il me semblait que là-bas, dans l'abandon, j'avais abandonné quelque chose de moi (...) C'est un corps mort que je porte, logé au tréfonds de mon propre corps qui en est à l'agonie (Garréta 1986 : 134–135).

Le cyborg, en tant que la figure de la subversion des connaissances traditionnelles sur l'humain, pose plusieurs questions ontologiques dont nécessairement celle de statut du corps. Là encore, les problèmes que soulève la cybertechnologie peuvent être interprétés de diverses manières et parfois d'une façon contradictoire: les nouvelles technologies transcendent-elles le corps ou offrent-elles de possibilités jusque-là inconnues et impossibles d'incarnation et de sexualisation? Dans le roman de Garréta, ce qui frappe, c'est la désincarnation du protagoniste, immergé dans l'univers de Paris nocturne, constitué en principe de sons et lumières; comme le remarque Julie Lachapelle :

L'univers de *Sphinx* met en place un monde impersonnel, un monde de leurre, un espace dépossédant, où *Je* incarne (...) un rôle de discjockey qui le/la transforme en moteur sonore technologique, le/la décorporéfie et le/la désindividualise, faisant de lui/elle une « âme [errante] en quête d'incarnation » (Lachapelle 2006 : 97).

Sphinx d'Anne Garréta construit cette insaisissabilité du sujet à plusieurs niveaux, dont la plus remarquable est l'absence de tout marqueur linguistique de genre caractérisant le narrateur, l'énonciateur ou le protagoniste: « tout au long de *Sphinx*, rien ne permet de déterminer avec certitude le genre de deux protagonistes, *Je* et A*** » (Saint-Martin, Fournier-Guillemette, Ladouceur 2011 : 126). Bien que le genre soit omniprésent en français, Garréta découvre et utilise toutes les failles grammaticales disponibles pour le cacher effectivement. Entre autres techniques, la narration à la première personne et la répétition du nom réduit à sa lettre initiale (A***) du partenaire du *Je* permettent d'éviter l'utilisation des pronoms personnels genrés. *Sphinx* dont le titre suggère déjà l'énigme, défie les mécanismes d'identification et le besoin urgent de catégorisation par genre. Dans l'écriture de Garréta, l'obligation d'être soit féminin, soit masculin se dissout. Les personnages peuvent aussi bien être ni masculins, ni féminins ou être à la fois masculins et féminins.

L'omission des formes grammaticales indiquant le genre permet d'éviter le piège dénoncé par les linguistes féministes, celui d'identifier l'universel (c'est-à-dire le neutre) avec le masculin. Le français, comme toutes les langues romanes, est gouverné par le principe de la *servitude grammaticale*, d'après laquelle « Le masculin l'emporte sur le féminin » (Pichon, Damourette 1930–1956). Cette règle a été remise en cause par le discours linguistique féministe qui refuse d'identifier l'*universel* et le *neutre* avec le *masculin* et cherche d'autres formes, plus souples, d'exprimer les différences de genre dans la langue :

Ainsi les linguistes soutiennent encore souvent que le genre masculin est «non-marqué» – générique, autrement dit – au prétexte qu'il est parfois utilisé pour parler des femmes *aussi* (comme si cet usage le rendait commun), voire à raticioner sur sa neutralité (tout fictive, en réalité) (Viennot 2014 : 108).

D'autre part, les limites du langage trahissent l'incompatibilité du langage avec l'identité *queer*, qui, « (...) encore indicible ne peut s'exprimer que dans le non-dit » (Viennot 2014 : 136). Le discours capable d'exprimer le monde au-delà des identifications genrées traditionnelles, est encore à inventer. Comme le remarque E. Viennot, la langue française « (...) ne connaît que deux genres. Elle s'oppose ainsi au désir de celles et de ceux qui voudraient ne pas être identifié-es comme femme ou homme – et cela quel que soit leur sexe anatomique » (Viennot 2014 : 136).

D'ailleurs, le narrateur de *Sphinx*, n'avoue-t-il pas, à plusieurs reprises, l'incapacité généralisée de trouver un langage adéquat ?

Chaque soir j'allai tenir le discours renouvelé de ce langage inédit, informulé, à peine conscient que tant d'autres avant moi avaient pratiqué (...). Je fondais à neuf ce qui existait jusqu'alors sans fondement aucun (Garréta 1986: 61–62)

La déclaration d'amour révèle aussi la grande difficulté de trouver un langage compréhensible et capable de tout exprimer :

Mes intentions étaient claires, mes paroles ne parvenaient qu'à les embrouiller et voiler d'incohérence. J'alternai sans suite des bribes de narration, des comptes rendus de mes monologues intérieurs, des syllogismes et des images, passant sans transition de l'argot au beau style et du trivial à l'abstrait sans jamais trouver le ton ni le genre adéquats à rendre mon propos (Garréta 1986 : 88).

Une étrange incompréhension linguistique s'installe au sein du couple même formé par le narrateur et A***, comme si ce dernier parlait une langue provenant d'une autre réalité

Il me fallait à chaque instant traduire, ordonner pour moi-même ses paroles afin qu'elles me fussent intelligibles (Garréta 1986 : 91).

La plainte que le langage est incapable d'exprimer la complexité des désirs et sentiments, surtout ceux non-orthodoxes, revient dans d'autres textes de Garréta; dans le

roman *Pas un jour*, la communication entre les amantes se fait largement en dehors du langage, par des signes « secrets » :

Enfin, c'est ce plaisir des signes, de leur labyrinthe où cacher et capter ce qui ne peut se dire, car hors la loi des codes, des langages institués et publics, que par-dessus tout tu prises, qui a fait que tu n'as jamais eu pour le ghetto la moindre affinité. Le langage t'y paraît pauvre, aussi pauvre que celui de la norme (Garréta 2002 : 43).

L'imaginaire *queer* crée des personnages au statut ontologique indéfini, vivant dans un monde artificiel, mi-réel, mi-imaginé d'une grosse métropole contemporaine (ou peut-être future ?), dans des conditions qui ne ressemblent qu'à l'environnement humain « naturel », des personnages difficiles à définir et classer de quelque manière – au niveau de l'identité de genre ou des références langagières. L'absence d'identité figée, ainsi que d'« outils » intellectuels – tels le langage adéquat pour exprimer la complexité de leur nature – rend la communication entre les protagonistes presque impossible et approfondit encore leur sentiment d'aliénation.

Le roman se termine de manière décidément pessimiste par une triple mort: celle subite et mystérieuse de A***, le décès de sa mère dans l'environnement déshumanisé d'un hôpital new-yorkais et la mort quasi-suicidaire de *Je*, à la suite d'une confrontation avec une bande de voyous dans une ruelle sombre d'Amsterdam. La représentation d'une grande agglomération, même si quelque catastrophe écologique ou nucléaire ne soit pas directement évoquée, ne ressemble en rien à la « planète bleue ».

Après avoir « décomposé » les certitudes et les identités traditionnelles, le roman ne donne pas de réponse facile et toute faite quant à la forme de l'avenir, tout comme un des penseurs *queer*, Lee Edelman, qui, dans son essai ironique et iconoclaste, *Merde au futur*, analysant la pulsion de mort qui sous-tend les sociétés post-modernes et entravant la logique futuriste laisse cette question toujours ouverte : « (...) si pas ça, alors quoi? » (Edelman 2016 : 11)

BIBLIOGRAPHIE

- BOLTER Jay David, 1990, *Człowiek Turinga*, trad. Tomasz Goban-Klas, Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BOURCIER Marie Hélène, 2000, *Préface*, (in :) Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Bailand.
- BUTLER Judith, 2001, *Imitation et insubordination du genre*, (in :) Gayle S. Rubin et Judith Butler, *Marché au sexe*, Paris : EPEL.
- CAVALLARO Dani, 2000, *Cyberpunk and cyberculturel science fiction and the work of William Gibson*, London, New Brunswick : The Athlone Press.
- EDELMAN Lee, 2016, *Merde au futur. Théorie queer et pulsion de mort*, Paris : EPEL.
- ÉLIADÉ Mircea, 1962, *Méphistophèles et l'Androgyne*, Paris : Gallimard.
- GARRÉTA Anne, 1986, *Sphinx*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- GARRÉTA Anne, 2002, *Pas un jour*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- HARAWAY Donna, 2009, *Des Singes, des Cyborgs et des Femmes. La Réinvention de la Nature*, trad. Oristelle Bonis, préf. M.-H. Bourcier, Arles : Actes Sud.
- HOQUET Thierry, 2011, *Cyborg Philosophie. Penser Contre les Dualismes*, Paris : Editions du Seuil.

- LACHAPELLE Julie, 2006, *Le réalisme travesti ou l'illusion de réalité dans le roman « Sphinx » d'Anne Garréta*, mémoire de maîtrise, Montréal : Département d'Études Littéraires, Université de Québec.
- PICHON Édouard et DAMOURETTE Jacques, 1930-1956, *Des mots à la pensée, essai de grammaire de la langue française: des mots à la pensée*, Paris : J.-L.-L. d'Arthey.
- RADKOWSKA-WALKOWICZ Magdalena, 2008, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa : Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- SAINT-MARTIN Lori Saint-Martin, FOURNIER-GUILLEMETTE Rosemarie, LADOUCEUR Moana, 2011, *Faire obstacle au désir de connaître le genre dans Sphinx d'Anne Garreta. Potentiel subversif du refus de dire*, (in :) *Les pensées « post- ». Féminismes, genres et narration*, Presses de l'Université de Québec, Collection Figura numéro 26.
- SANDOVAL Chela, 2009, *New Sciences. Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed* (in:) *Cyborg Handbook*, ed. Chris Hables Gray, New York and London : Routledge.
- VIENNOT Éliane, 2014, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! : petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe.
- ZARKA Yves Charles, 2013, De l'homme-machine à la machine post-humaine : La vision machinique du monde, *Cités*, n° 55, 3–8.
- ZYLINSKA Joanna, 2001, *On spiders, cyborgs and being scared: the feminine and the sublime*, Manchester : Manchester University Press.