

**Elaine Després**

**POURQUOI  
LES SAVANTS FOUS  
VEULENT-ILS DÉTRUIRE  
LE MONDE ?**

**Évolution d'une figure littéraire**



Le Quartanier  
COLLECTION ERRES ESSAIS

*À Danielle Aubry  
et Jean-François Chassay*

## SOMMAIRE

<b>LISTE DES SIGLES</b> .....	12
<b>INTRODUCTION</b> .....	15
Figures.....	21
L'imaginaire .....	29
Changement de paradigme.....	38
La science nazie .....	41
La bombe nucléaire.....	41
La cybernétique.....	42
La découverte de l'ADN.....	44
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>L'éthique et la science</b> .....	47
Éthique et morale.....	48
Popularité et impuissance des éthiques scientifiques.....	51
L'éthique de la connaissance.....	54
Le savoir proscrit.....	54
De la recherche au chercheur : les éthiques de l'action.....	62
L'éthique de la responsabilité.....	63
Les applications de la science.....	66
L'institution scientifique .....	70
L'émergence de l'institution et l' <i>ethos</i> de la science.....	70
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>Le savant fou modèle : Frankenstein, Hyde et Moreau</b> .....	79
Formes du récit.....	81
Instances narratives et structure des récits .....	81
Le discours d'autojustification.....	88

L'apparition des savants fous.....	94
L'expérience : création irréprésentable, créature innommable.....	100
La mort des savants fous.....	121
Normes, morale et institution.....	127
Les lieux de l'isolement.....	136

### CHAPITRE III

<b>« Défauts d'aspect » : Markus Schutz et l'échec de la beauté idéologique.....</b>	<b>145</b>
L'eugénisme californien : origines anglaises, destinées allemandes.....	149
<i>Et on tuera tous les affreux.....</i>	154
Expérience in situ : la reproduction exhibée.....	155
Expérience in vitro : vivisection et fécondation en laboratoire.....	165
Markus Schutz.....	177
L'échec de l'expérience.....	186

### CHAPITRE IV

<b>« Ni damné chat, ni damné berceau » : l'innocence de Felix Hoenikker.....</b>	<b>191</b>
Guerre froide et droits civils.....	196
Positions morales et karass.....	200
Felix Hoenikker.....	201
Felix, personnage de fiction.....	202
Felix, génie infantile.....	207
Felix, savant-outil ou arme de destruction massive?.....	222
Felix, père.....	225
Les créatures.....	226
La bombe.....	226
Angela, Franklin et Newton.....	227
La glace-neuf.....	230

Asa Breed et l'institution.....	234
Anti-savants fous et savant fou réformé.....	241
Bokonon et Monzano : de l'utopie à l'apocalypse.....	243

## CHAPITRE V

### Quand les monstres fabriquent des monstres :

<b>Mortimer Dart, le savant phocomèle.....</b>	<b>249</b>
<i>L'autre île du docteur Moreau.....</i>	<i>253</i>
Monstre textuel et monstre fictionnel.....	255
Les îles du docteur Moreau.....	259
Le savant fou phocomèle.....	262
La monstruosité morale.....	271
Les créatures de McMoreau et de Mortimer Dart.....	279

## CHAPITRE VI

<b>Tabula rasa : Crake et la posthumanisation du monde.....</b>	<b>293</b>
Snowman, Crake et les Crakers.....	297
L'institutionnalisation de la science folle.....	304
D'innovateur à rebelle.....	319
Polarisation sociale et risque biologique.....	321
Création, production et reproduction.....	324
L'aura des Crakers, œuvres d'art biotech.....	333
Le Paradice.....	340
La créature artificielle posthumaine.....	344
La posthumanisation du monde.....	349

<b>CONCLUSION.....</b>	<b>363</b>
Lorsque la fin arrive, le posthumain émerge.....	371

<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>375</b>
---------------------------	------------

## LISTE DES SIGLES

- TD *Le temps du déluge* [*The Year of the Flood*] (2009)  
de Margaret Atwood
- AIM *L'autre île du docteur Moreau* [*Moreau's Other Island*]  
(1980) de Brian Aldiss
- BC *Le berceau du chat* [*Cat's Cradle*] (1963) de Kurt Vonnegut
- F *Frankenstein ou Le Prométhée moderne* [*Frankenstein,  
or the Modern Prometheus*] (1831) de Mary Shelley
- J *L'étrange cas du D<sup>r</sup> Jekyll et de M. Hyde* [*The Strange Case of  
Dr. Jekyll and Mr. Hyde*] (1886) de Robert Louis Stevenson
- M *L'île du docteur Moreau* [*The Island of Dr. Moreau*] (1896)  
d'Herbert George Wells
- DH *Le dernier homme* [*Oryx and Crake*] (2003) de Margaret  
Atwood
- OTA *Et on tuera tous les affreux* (1948) de Boris Vian (Vernon Sullivan)

## **NOTE SUR LA TRADUCTION DES CITATIONS**

Même s'il existe des traductions publiées, toutes les citations tirées d'œuvres anglaises ont été traduites en français par mes soins, à moins d'une mention contraire. Ce choix a été fait afin que je puisse demeurer plus fidèle au texte original et conserver le plus d'éléments d'analyse possible. Il arrive couramment que les traductions officielles, en particulier dans le cas des romans de science-fiction, omettent des passages entiers, appauvrissent le vocabulaire ou éliminent certaines figures de style ; il me serait donc impossible de mener à partir de celles-ci une analyse près du texte telle que je la propose.

## INTRODUCTION

Le progrès technique est comme une hache qu'on aurait mise dans les mains d'un psychopathe.

ALBERT EINSTEIN

Depuis qu'elle a maîtrisé le feu et s'y est brûlée, l'humanité éprouve pour la science et la technique des sentiments contradictoires. Étudier et apprivoiser la nature est une entreprise à la fois terrifiante et enivrante. Alors que le « mauvais alchimiste » s'éloignait de la spiritualité de son art pour ne s'intéresser qu'à la matérialité de la nature, se métamorphosant graduellement en chimiste, la science s'est institutionnalisée, s'est donné une nouvelle méthode et a multiplié les avancées spectaculaires dans toutes les disciplines. Le savoir divin et le savoir naturel se sont ainsi éloignés l'un de l'autre pour de bon, donnant naissance à une science « athée » qui ne pouvait que produire des fruits monstrueux. Combinée à la nature obsessive et secrète de l'alchimiste, cette disjonction a contribué largement à construire la figure émergente du savant comme celle d'un être dont il fallait se méfier. Au sein d'une institution naissante, dans un domaine où tout restait à faire, les savants se regroupaient pour échanger leurs dernières découvertes et inventions, de plus en plus surprenantes et de moins en moins



accessibles au grand public. Tandis qu'ils travaillaient avec une méthode qui n'en était encore qu'à ses balbutiements, rien ne balisait alors leurs efforts sinon leur imagination. Leurs douces extravagances, leurs dérives, leurs obsessions absurdes et leurs erreurs ne pouvaient que mener à l'émergence dans la fiction de personnages plus excentriques les uns que les autres, représentant les dangers de cette science moderne qui refusait Dieu. Du moment qu'au dix-huitième siècle, des savants comme Erasmus Darwin, Humphry Davy ou Luigi Galvani en sont venus à étudier la vie et la mort, à utiliser l'électricité et la chimie pour en altérer le cours normal, le savant excentrique ne pouvait que devenir fou aux yeux du monde.

D'abord et avant tout créateur de vie artificielle sans avoir recours aux puissances divines, le savant fou a donc émergé au début du dix-neuvième siècle dans un roman britannique, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*<sup>1</sup>, sous la plume de la jeune Mary Wollstonecraft Godwin, fille d'un anarchiste et d'une féministe, future épouse de Percy Bysshe Shelley, poète romantique athée et fasciné par les avancées de la biologie<sup>2</sup>. Sous l'œil bienveillant de ses prédécesseurs alchimistes, des « projecteurs » imaginés par Jonathan Swift dans ses *Voyages de Gulliver*, de Faust ou de Prométhée, le protagoniste de ce roman mi-romantique, mi-gothique, Victor Frankenstein, qui voulait vaincre la mort en créant la vie, était devenu le premier, mais surtout le modèle de tous les savants fous à venir. Et sa descendance fut nombreuse. Dès lors, la littérature, impliquant la

1. Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Ware, Wordsworth Classics, 1999 [1831], 175 p. La première édition est parue en 1818.

2. C'est d'ailleurs la thèse que défend Gwenhaël Ponnau dans ses deux ouvrages séminaux sur le sujet : *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997, 355 p. et *Les savants fous : romans et nouvelles*, Paris, Omnibus, 1994, 1178 p.

distance critique et s'inscrivant dans le discours social, constituait le lieu idéal pour s'interroger sur la moralité de la science. Le premier constat en découlant allait largement orienter la réflexion à venir : la science n'est ni morale ni immorale en soi, elle doit être balisée, pratiquée au sein d'une communauté régulatrice et exposée au monde, faute de quoi elle donnera naissance à des monstres incontrôlables.

À partir de cette naissance en 1818 et jusqu'en 1945, les savants fous se sont multipliés, en particulier sous la plume d'auteurs français : mentionnons la nouvelle « Le docteur Héraclius Gloss » (1875–1877) de Guy de Maupassant, *L'Ève future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam, certains romans de Jules Verne comme *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) ou *Le château des Carpathes* (1892), *Le surmâle* (1902) d'Alfred Jarry, *Le docteur Lerne, sous-dieu* (1908) de Maurice Renard, la série *Le mystérieux docteur Cornélius* (1912–1913) de Gustave Le Rouge ou encore *La poupée sanglante* (1923) de Gaston Leroux. Et c'est sans compter les littératures germanophone (Hoffmann, Jean Paul, Norbert Jacques), russe (Boulgakov) et américaine : Nathaniel Hawthorne avec « La fille de Rappaccini » (1844) et « La marque de naissance » (1846) ou Edgar Allan Poe avec « Le système du docteur Goudron et du professeur Plume » et « La vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845). Mais, malgré cette abondance, ce sont les œuvres britanniques qui ont fait école et qui demeurent encore aujourd'hui la référence : outre *Frankenstein*, comptons *L'étrange cas du D<sup>r</sup> Jekyll et de M. Hyde*<sup>3</sup> de Robert Louis Stevenson en 1886 et *L'île du docteur Moreau*<sup>4</sup> d'Herbert George Wells en 1896.

3. Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Mineola, Dover Publications, 1991 [1886], 64 p.

4. H.G. Wells, *The Island of Dr. Moreau*, New York, New American Library, 2005 [1896], 224 p.

Devant l'abondance des œuvres qui mettent en scène des personnages que tous reconnaissent d'emblée comme des « savants fous », il est impératif de se demander ce qu'on entend par ce terme en apparence contradictoire. La science ne se fonde-t-elle pas sur la raison et la folie, sur la déraison ? Pas forcément. En quelques mots, le savant fou est un expérimentateur, généralement un biologiste ou un chimiste, parfois un physicien, dont les travaux sont si extravagants et inédits qu'il doit se réfugier dans le secret et l'isolement. Sa passion de la découverte le rend aveugle aux conséquences de ses actes et aux dérives inévitables de son expérience, qui, immanquablement, se retourne contre lui et précipite sa fin. Ses intentions (maléfiques ou non) et son effet sur le monde demeurent variables. Sa folie n'est que très exceptionnellement pathologique pour autant qu'il demeure, jusqu'au bout, un scientifique doué de raison (autrement il ne serait plus qu'un ex-savant devenu fou). La folie du savant fou est donc associée à son comportement asocial et obsessionnel, à sa marginalité, plutôt qu'à une maladie quelconque. Toutefois, les savants obsessionnels et excentriques ne sont pas tous des savants fous (l'histoire de la science en a fourni de nombreux exemples), dans la mesure où leur folie n'est pas directement associée à leur pratique scientifique. C'est l'excès et la déviance par rapport à une norme dans leur façon de faire de la science qui posent problème, leur transgression d'une frontière généralement considérée comme taboue (la vie, la mort, l'espèce, l'identité, etc.).

Dans certains cas, ces transgressions sont mineures et les personnages sont à même de susciter la pitié, voire l'identification du lecteur, ou simplement le rire. Toutefois, ce type particulier de personnage, souvent désigné sous le nom de « professeur étourdi », ne révèle que peu de choses sur la science et son éthique. Le savant fou est donc essentiellement un transgresseur. Lorsqu'il éprouve des remords et se lance dans

une quête pathétique pour réparer ses torts (comme c'est le cas pour Victor Frankenstein), il saura éveiller la pitié, mais, autrement, il demeure un personnage de fiction connoté très négativement, assez peu équivoque. Ainsi, son manque de profondeur psychologique ou de nuances s'explique par le fait qu'il n'est pas un sujet, une personne à part entière : les rares aspects de sa vie (familiale, par exemple) qui sont décrits le sont inévitablement comme des échecs. Sur le plan symbolique, le savant fou est la manifestation d'une force, présente chez tous les savants. Victime de son obsession épistémique, solitaire par choix ou par obligation, rongé de remords ou totalement inconscient, indifférent à la société dans laquelle il vit ou dégoûté par elle, il « apparaît » soudainement à un « vrai » personnage de scientifique, témoin ou narrateur du récit, pour lui révéler une part sombre de lui-même en guise d'avertissement : tous les scientifiques ne sont pas des savants fous, mais un savant fou sommeille en chaque scientifique. Ce portrait concerne toutefois d'abord et avant tout le dix-neuvième siècle et les premières décennies du vingtième. Après 1945, certains aspects changent assez radicalement, alors que d'autres demeurent intacts.

La figure du savant fou se construit en réponse, selon les époques, aux grands événements, découvertes ou scandales qui ébranlent le milieu de la recherche et des sciences appliquées, en particulier dans son rapport aux sociétés dans lesquelles elle apparaît. Si, au dix-neuvième siècle, les savants fous sont surtout biologistes, médecins et chimistes suivant l'avènement de la chimie moderne matérialiste (Antoine Lavoisier), au développement rapide de la médecine (Claude Bernard, Ignace Philippe Semmelweis, Louis Pasteur) et à la publication des théories de l'évolution (Charles Darwin, Thomas Henry Huxley, Alfred Russel Wallace), qu'advient-il de cette figure au vingtième siècle ? Quelle influence ont eue des

événements aussi majeurs sur les plans éthique et scientifique que la bombe nucléaire, le développement de la génétique ou de la cybernétique? Alors que certains des physiciens de Los Alamos affirment avoir perdu leur innocence en travaillant de pair avec les politiciens et les militaires, de quelle façon leurs alter ego fictionnels se transforment-ils? Dans la seconde moitié du vingtième siècle s'ajoute aux motivations épistémiques et narcissiques du savant fou une dimension politique, économique ou idéologique, qui était quasi absente auparavant (dans la fiction, plus que dans la réalité<sup>5</sup>).

Sur le plan de l'éthique des sciences, la Seconde Guerre mondiale a d'ailleurs été le terreau d'une première forme d'institutionnalisation se manifestant, d'un côté, par le code de Nuremberg et les différentes conventions internationales qui l'ont suivi, puis, de l'autre, par l'implication de certains physiciens dans des mouvements pacifistes travaillant pour le désarmement, entre autres depuis le manifeste Russell-Einstein contre la guerre en 1955 et des conférences Pugwash qui en ont découlé. Mais la Seconde Guerre mondiale a aussi marqué durablement l'imaginaire social : elle a déclenché un profond pessimisme et un dégoût de l'espèce humaine, alimentés surtout par la découverte des camps nazis, et une peur constante du nucléaire – depuis l'explosion de la première bombe à Hiroshima jusqu'à la course aux armements, en passant par Tchernobyl. L'autodestruction est désormais une possibilité bien tangible. Ce rejet de l'humain, combiné à la peur d'une apocalypse prochaine, a grandement influencé la

5. De nombreux savants réels ont contribué à construire des armes meurtrières pour les plus puissants, et ce, dès l'Antiquité. Mais il semble que cette collaboration entre scientifiques et politiciens n'a commencé à être remise en question qu'après 1945, moment où les engins conçus ont changé d'échelle, passant de simples outils de combat à des armes de destruction massive.

figure du savant fou post-1945, qui s'inscrit très souvent dans un imaginaire de la fin et de la posthumanité.

La figuration du savant fou a pris un tournant décisif autour de 1945. Les événements qui ont eu lieu ces années-là participent d'une « révolution » à l'origine d'un changement de paradigme sur le plan de l'imaginaire des sciences. Au dix-neuvième siècle et dans les premières décennies du vingtième, cet imaginaire avait pour principal fondement la science positive, les grandes découvertes en chimie, en géologie et en biologie, mais aussi l'eugénisme positif, l'anthropologie, la physiognomonie, la psychiatrie, etc. Mais les événements qui ont lieu entre 1943 et 1953 marquent un changement radical<sup>6</sup>. Désormais, le nucléaire et la physique quantique, l'eugénisme négatif, la découverte de l'ADN et la cybernétique contribuent à construire cet imaginaire. Les généticiens, les microbiologistes, les physiciens, les informaticiens se multiplient dans la fiction. L'invisible et l'infiniment petit terrifient ; l'apocalypse nucléaire, l'intelligence artificielle et les OGM deviennent de véritables possibilités. Leur avènement est impossible à contrôler ou à prévoir, et semble inévitable.

## Figures

Catégoriser le savant fou dans la littérature ne va pas de soi et dépend de l'angle recherché. Le savant fou peut être archétype, type, stéréotype ou personnage, mais aussi figure. James Phelan,

6. Il faut bien noter qu'il s'agit ici d'imaginaire de la science et non de la science elle-même. Par exemple, dans le domaine de la physique, les découvertes les plus importantes eurent lieu dans les premières années du vingtième siècle et jusqu'aux années trente, mais ce n'est qu'au moment de l'explosion de la bombe qu'elles devinrent concrètes aux yeux du public.

dans *Reading People, Reading Plots*<sup>7</sup>, propose une définition du personnage en trois dimensions : mimétique, thématique et synthétique. L'effet-personnage de Vincent Jouve<sup>8</sup> relèverait de la dimension mimétique, puisqu'elle comprend l'ensemble des procédés textuels (noms propres, traits, situations narratives stables) qui permettent au lecteur de transformer les signes du personnage en personne. Ensuite, la dimension thématique l'inscrit dans l'œuvre globale et sa dimension synthétique en fait « un être de papier, une création de l'esprit<sup>9</sup> ». Dans sa théorisation de la figure, Bertrand Gervais affirme que le personnage est une figure à laquelle il manque une quatrième dimension : la dimension symbolique.

Elle est pour le lecteur, pour tout sujet, un objet d'investissement et le résultat d'un processus d'appropriation. [...] Figures et personnages participent d'une même réalité imaginaire. [...] Ces derniers sont des figures qui n'ont pas encore été exposées

7. James Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 238 p.

8. Dans *L'effet-personnage dans le roman* (Paris, PUF, 1998, 271 p.), Vincent Jouve transporte le personnage du côté des effets de lecture. À partir des théories d'Umberto Eco, il le considère comme le résultat du processus par lequel le signe textuel s'anime lorsque le lecteur comble les nombreuses indéterminations laissées par le texte. Le personnage peut être inspiré du réel et simplement évoqué par un nom, ce qui limite la liberté interprétative du lecteur, mais convoque davantage son savoir encyclopédique, ou surnuméraire et décrit par quelques traits, forçant le lecteur à construire lui-même le reste du tableau à partir de son expérience personnelle et de son imagination. « "Transfuge" du monde "réel" ou surnuméraire, l'être romanesque ne peut exister sans une collaboration étroite entre le texte et le lecteur. » (*Ibid.*, p. 21)

9. Bertrand Gervais, *Figures, lectures – Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 164.

à un véritable processus d'appropriation ; ce sont des figures en devenir. (Note. C'est donc dire que tout personnage peut devenir, si le contexte est approprié, une figure et qu'une figure peut être rabattue au rang de personnage [...]<sup>10</sup>.)

La figure telle que la propose Gervais n'exclut pas le concept de personnage ; bien au contraire, elle permet à ce dernier de signifier davantage. Le savant fou est rarement un simple personnage, sa valeur symbolique est au cœur de son inscription dans tout récit<sup>11</sup>.

Gervais définit la figure, de manière d'abord assez large, comme un élément d'un récit – qui peut être une chose ou un personnage – qui se charge de signification et devient un signe. Son surgissement et la force de son imposition déterminent son efficacité, et non sa transparence ou son univocité. La figure, pour signifier, doit engager l'imagination du lecteur et mobiliser un réseau de sens dont elle occupe le ou un centre. Elle implique, contrairement au personnage, que s'organise autour d'elle un ensemble de signes plus ou moins variables et se rapproche ainsi davantage du mythe. Au cœur d'un imaginaire qu'elle travaille, elle est travaillée par lui en retour. Dynamique et complexe, elle « ne se déploie que si [un] sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier

10. *Ibid.*, p. 165.

11. Ce mouvement entre figure et personnage apparaît assez clairement dans l'œuvre de Margaret Atwood. Dans *Le dernier homme* (Toronto, Seal Books, 2004, 443 p.), le personnage de Crake est certainement un savant fou et manifestement une figure, tant dans son inscription que dans son opacité, sa valeur symbolique, etc. Par contre, dans le roman suivant, *Le temps du déluge* (Toronto, McLelland & Stewart, 2009, 444 p.), Crake n'est plus un savant fou ou une figure, il n'est devenu qu'un simple personnage secondaire. L'histoire n'est plus celle d'une expérience scientifique et Crake n'est plus que Glenn (son vrai nom). Il perd ainsi toute son épaisseur symbolique.



et qu'il peut lui-même générer. La figure est le résultat d'une production sémiotique, d'une production imaginaire<sup>12</sup>. » Selon Gervais, elle est à la fois trace, objet de pensée et ensemble de savoirs.

D'abord, la figure est une marque concrète qui peut prendre la forme d'un texte, d'une image. En tant que signe, elle ne révèle sa signification que par le travail sémiotique du sujet à partir d'un objet quelconque, objet qui peut même être une absence : « il ne peut y avoir de figure sans trace, sans un objet quelconque qui lui assure une existence, un fondement. C'est la figure-trace. La figure aperçue du point de vue de son inscription. Elle est l'objet d'un saisissement initial<sup>13</sup>. » Sa première occurrence dans le récit revêt donc une importance capitale dans sa construction. Elle apparaît souvent comme fugace, un simple signe qui pourrait passer inaperçu, mais qui, au contraire, est obsédant.

Dans *Frankenstein, L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* et *L'île du docteur Moreau*, cette première inscription, ce sur-gissement, se fait de manières distinctes, alors même que s'y révèlent certains traits communs comme le motif du double et le mystère. Pour les matelots et le capitaine Walton, Victor Frankenstein et sa créature sont d'abord de simples « êtres » apparus au milieu de l'Arctique et leur étrangeté, leur nature inattendue dans un monde vierge « attire leur attention », puis les fascine, les émerveille. Le mystère et le dédoublement apparaissent également chez Stevenson : Hyde est une simple ombre, puis un gentleman anonyme qui s'attaque à une fillette et qui brandit un chèque signé du nom d'un médecin célèbre (dont on découvre plus tard qu'il est Jekyll) à offrir comme compensation. Jekyll n'est d'abord qu'un nom inattendu, celui

12. Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 19.

13. *Ibid.*, p. 32.

d'un homme respectable mystérieusement associé à un acte odieux (commis par sa « créature »). Ce mystère alimente les rumeurs et demeure intact durant une grande partie du récit. Comme dans les cas de Frankenstein et de Jekyll, dans *L'île du docteur Moreau* les créatures précèdent leur créateur. Moreau demeure, durant de longues pages, simplement un homme aux cheveux gris qui accompagne Montgomery (qui se révélera être son assistant). Lorsqu'il est finalement prononcé, son nom rappelle au narrateur une rumeur, un scandale médiatique ancien.

La trace textuelle que laissent les savants fous dans le texte est souvent ténue au départ, occasionnant diverses conjectures ou interprétations, tant de la part du lecteur que des personnages-témoins. Ces conjectures finissent par devenir l'objet du récit : tout le roman *Frankenstein* vise à expliquer la présence en Arctique de ces deux êtres mystérieux ; il en va de même pour *Jekyll*, construit comme un roman policier dont le mystère à résoudre est le lien qui unit Jekyll et Hyde. Cette trace devient obsession et la figure, objet de pensée.

Gervais précise que la figure naît d'un personnage qui devient le foyer de l'attention. « C'est la *figure-pensée*, la figure aperçue du point de vue des images et des idées qu'elle suscite<sup>14</sup>. » Objet de pensée, parce qu'elle obsède le sujet, face à son opacité, désireux d'y découvrir une vérité profonde qui échappe à l'évidence. La nature archétypale de la figure en jeu amplifie d'ailleurs cet effet. Le savant fou correspond au moins en partie à une peur sociale de la connaissance et de la manipulation des forces naturelles. Ainsi, les images et les idées suscitées par sa présence semblent avoir une valeur ancienne et universelle, ce qui contribue à ce que la figure s'impose d'autant plus au sujet.

14. *Ibid.*, p. 32. L'auteur souligne.

La figure peut apparaître sous la forme d'un personnage, mais aussi d'un simple objet dont la banalité s'impose d'emblée. Sa transformation en signe ne peut être que dans le regard trop insistant du sujet qui interprète la banalité comme une opacité. Un personnage qui s'impose avec une grande complexité psychologique d'entrée de jeu et qui occupe une grande place narrative ne peut être une figure, puisqu'il ne résiste pas au processus de sémiotisation : « La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin<sup>15</sup>. » Mais, si n'importe quel personnage peut a priori devenir figure, qu'est-ce qui distingue les deux concepts ? Gervais, suivant Walter Benjamin et Georges Didi-Huberman, propose de l'expliquer par l'aura : cette qualité lui donne une valeur rituelle, en fait l'objet d'un culte. De fait, la figure serait un objet auratique :

Elle est un objet de pensée qui se démarque [...] par sa densité sémiotique, par son caractère évanescent [...] – toutes ces caractéristiques qui définissent l'aura. Pour Benjamin, d'ailleurs, « l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui. » (*Charles Baudelaire*, 1979) Or, la figure, en tant qu'objet auratique, correspond justement à ce type d'objets de pensée complexes qui appellent des images et des récits, voire un culte privé<sup>16</sup>.

Cette conception de la figure s'applique à la perfection à celle du savant fou, dont la simple présence fuyante, conjuguée à l'absence de détails sur ses origines, ses motivations ou ses

15. *Ibid.*, p. 16-17.

16. *Ibid.*, p. 75-76.

travaux, alimente le mystère qui l'entoure. Le secret de son passé se dévoile graduellement au personnage-témoin (qui est parfois le narrateur) et au lecteur, soit par une enquête, soit par l'intervention du savant fou lui-même, sous forme de mise en garde (c'est le cas dans *Frankenstein*). Son secret, qui le rend si élu­sif et le distingue de la figure plus traditionnelle du criminel qui hante les romans policiers, est bien sûr une expérience scientifique dont les conséquences se sont révélées néfastes ou catastrophiques. Un crime de science, autrement dit. Plusieurs des romans analysés dans cet ouvrage<sup>17</sup> se construisent ainsi sur un mystère : le docteur Schutz de Boris Vian (*Et on tuera tous les affreux*<sup>18</sup>) demeure une ombre, une présence incertaine, dont seuls les actions de ses assistants et les cadavres qu'il abandonne prouvent l'existence, obsédant Rock Bailey, le protagoniste, jusqu'à la fin. Dans *Le dernier homme*<sup>19</sup>, l'habileté d'Atwood tient au dévoilement progressif de ce personnage de Crake. On observe les conséquences

17. Le choix de n'aborder qu'une quantité limitée d'œuvres s'explique par une volonté de proposer une réflexion approfondie sur la dimension éthique de la figure du savant fou et une lecture minutieuse de certaines œuvres qui le placent en leur cœur, et non d'établir une typographie ou de brosser un panorama de la présence du savant fou dans la littérature. Les œuvres ont donc été sélectionnées pour la richesse de la réflexion éthique qu'elles permettent et non pour leur importance (ou leur qualité) littéraire intrinsèque. La plupart sont anglo-saxonnes (ou d'inspiration anglo-saxonne pour Boris Vian), parce que le savant fou tel qu'il est défini ici est né dans la littérature britannique et s'est ensuite surtout développé dans cette ère culturelle. Il existe de nombreux savants fous français, allemands ou japonais, mais ils s'inscrivent le plus souvent dans une dimension épistémologique ou esthétique, plutôt qu'éthique.

18. Boris Vian, *Et on tuera tous les affreux* [1948], in *Œuvres romanesques complètes*, Marc Lapprand, éd., Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1-138.

19. Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Toronto, Seal Books, 2004, 443 p.

apocalyptiques de ses expériences bien avant qu'il n'apparaisse dans le récit, mythifié par Snowman et objet de fascination du jeune Jimmy. Son génie, sa marginalité et sa misanthropie le rendent impénétrable à la compréhension, font de lui un objet de pensée qui semble cacher une vérité profonde et inaccessible sur l'humanité. Schutz, Crake et plusieurs autres, avant qu'ils ne fassent vraiment surface, sont esquissés par l'imaginaire, dans une grande économie de signes, « une pensée qui se déploie à partir de presque rien, d'un regard porté sur une silhouette aperçue entre les branches<sup>20</sup>. »

Si la fascination qu'elle provoque s'explique par son aura, c'est que la figure du savant fou doit avoir une valeur rituelle, être un objet de culte, provoquer une réaction émotionnelle. Or, comme elle est très cérébrale, cela ne va pas de soi. Le savant fou, contrairement aux exemples avancés par Gervais, n'est pas un être aimé et perdu qu'on reconnaît dans un objet ; plutôt un être honni, reconnaissable dans ses créations inquiétantes. Or, cette réaction émotionnelle existe bel et bien, tout comme sa valeur rituelle : le savant fou provoque haine, peur et dégoût, dans la mesure où il incarne le pouvoir de la science qui dérape, mais aussi l'échec du rationalisme humaniste pris dans sa logique extrême.

Finalement, la dernière composante de la figure telle que la définit Gervais est épistémique. Elle suppose que le sujet établit un ensemble de relations avec d'autres signes, en fonction de connaissances encyclopédiques qui sont les siennes. « Les figures sont des formes stables, des modèles, des types humains caractéristiques ou des personnages remarquables. Elles sont l'objet d'un savoir dûment constitué<sup>21</sup>. » Le savant fou contemporain, dans la mesure où il incarne un important

20. Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 17.

21. *Ibid.*, p. 33.

changement de paradigme dans l'imaginaire de la science autour de la Seconde Guerre mondiale combiné à un modèle plus ancien très ancré dans la culture occidentale depuis *Frankenstein*, s'inscrit dans cette dimension de la figure. Plus qu'une trace textuelle opaque qui mobilise les pensées et obsède par son mystère, il est surtout un ensemble de savoirs culturels, scientifiques et moraux. La lecture de récits contemporains qui mettent en scène ce type de figure engage une connaissance encyclopédique (au sens d'Eco) variée, qui va de la maîtrise des références intertextuelles à celle de l'histoire et de l'actualité des sciences en passant par la morale. Les signes qui entourent le savant fou seaturent rapidement de sens.

Par exemple, la simple mention du nom *Frankenstein*, qui apparaît dans une grande quantité de textes contemporains, souvent sans explications, comme s'il allait de soi, crée chez le lecteur une image mentale qui a à voir avec une évocation autant du texte de Mary Shelley que de tous ceux qui ont suivi, en proportion de l'importance que ces textes ont pu avoir dans l'imaginaire culturel et dans l'encyclopédie spécifique du lecteur. Mais les savoirs ne sont pas qu'atoréférentiels, comme dans ce cas, ils concernent ce que le lecteur connaît de la science, de son fonctionnement, de son histoire. Il est ainsi à même d'évaluer si la figure présentée se révèle fidèle à ce qu'il connaît de la science, que cette conception soit fondée ou non.

## L'imaginaire

La figure n'a de sens qu'en tant que composante d'un système, l'imaginaire, une notion largement répandue qui ne va pour tant pas de soi. L'imaginaire peut avoir une valeur universelle, mais il peut aussi être spécifique. La figure du savant fou se place au carrefour de plusieurs imaginaires d'ampleurs variées :