

**« Ils ont retrouvé l'usage de leurs corps. »**

## **Créer et recréer sa corporalité dans *l'Invention des corps* de Pierre Ducrozet**

Le dernier roman de Pierre Ducrozet s'ouvre sur l'enlèvement d'Iguala<sup>1</sup> lors duquel furent tués six étudiants tandis que quarante-sept autres furent portés disparus. À ce carnage survit Àlvaro, professeur d'informatique, « garçon à la peau sombre » et personnage principal du roman qui, suite au massacre, décide de fuir le Mexique pour se réfugier aux États-Unis. Commence alors une longue errance migratoire le conduisant aux portes du Cube, laboratoire transhumaniste dirigé par Parker Hayes, scientifique en quête d'immortalité. Le roman se structure dès lors en fonction du pacte établi entre les deux hommes : le Mexicain sera grassement payé s'il accepte de proposer son corps à une étude transhumaniste. Cette dernière conduirait notamment à remplacer son foie par un autre, entièrement construit à partir de ses cellules souches. Àlvaro, cependant finit par refuser cette opération et, éborgnant Parker, prend la fuite aux côtés d'Adèle, scientifique gauche mais séduisante. C'est donc en abordant des problématiques propres au XXI<sup>e</sup> siècle que le dernier texte de Ducrozet se présente tout à la fois comme roman d'anticipation, road-movie et roman d'émancipation. *L'Invention des corps* interroge aussi par sa structure volontairement rhizomique, permettant tantôt l'enchâssement de différentes intrigues mais également la superposition de personnages ayant tous un point commun : un corps dans lequel ils sont mal à l'aise et qu'il leur faut réinventer.

C'est bel et bien sur ce paradoxe que se fonde le roman : les personnages ont un corps qui leur est « donné » mais ils ne parviennent pas à l'habiter. En conséquence, les personnages errent, fuient, se rencontrent, expérimentent pour trouver de nouvelles approches de la corporalité, pour se réinventer, car tous sont à l'étroit dans des corps « déjà-là » et qui ne les définissent pas. C'est par exemple le cas de Lin, personnage transgenre du roman, mais également d'Adèle, incarnant une certaine gaucherie, ou encore de Werner, informaticien chevronné, qui est un jour parvenu à redessiner son corps, qualifié dans le récit de « pâte trouée<sup>2</sup> ». Les corps sont donc soumis à l'étude dans la narration de Ducrozet en ce qu'ils doivent se faire lieu d'expérimentation.

Il s'agira en ce sens d'étudier cette dialectique entre corps donné et corps inventé en recentrant notre réflexion sur le personnage d'Àlvaro puisqu'il est celui qui structure le roman et lui offre sa cohérence. Il est en effet le seul à traverser le récit et à relier les différents personnages entre eux. Dès lors, nous pourrions nous demander comment Pierre Ducrozet interroge les corps des personnages dans son roman et comment cette interrogation permet une

---

<sup>1</sup> Frédéric Saliba, *Le Monde*, 27 septembre 2016 : « Deux ans après, la disparition de 43 étudiants au Mexique reste un mystère ». Le journaliste propose un court résumé, mais efficace, du massacre mexicain dont il reste encore, à ce jour, de nombreuses zones d'ombre.

<sup>2</sup> Pierre Ducrozet, *L'Invention des corps*, Actes Sud, 2017, p. 171.

redéfinition et un renouvellement de la représentation et de la pensée de la corporalité dans le texte littéraire.

## **La sensualité d'un corps inadapté et traumatisé**

Le corps d'Álvaro est le premier corps donné à voir dans le roman et il apparaît selon un double mode de caractérisation, sa sensualité et son inadéquation au monde. En effet, au début de la première partie, après son apparition en mouvement, qui semble le faire jaillir de la page comme il pourrait jaillir de l'image sur un écran de cinéma<sup>3</sup>, nous est offert un bref retour en arrière sur l'adolescence d'Álvaro et la présentation qui est faite du personnage surprend. Loin de l'image cliché du geek à l'apparence peu attrayante, le petit génie de l'informatique est décrit par sa sensualité. La description porte avec insistance sur l'harmonie de son corps, sur sa taille et ses muscles bien dessinés : « c'est une splendeur pourtant ce garçon à la peau sombre qui marche d'un pas délié, ses longues mains le long du corps<sup>4</sup> [...] ». Dans cette analepse qui condense le temps et résume en quelques phrases des années de vie, un seul événement est particulièrement détaillé. Il s'agit de la première expérience amoureuse et sexuelle d'Álvaro, à l'âge de quatorze ans, et la scène n'est narrée qu'à travers le vocabulaire des sensations physiques, sans réelle évocation de sentiments :

« Ils s'embrassent finalement. C'est pas glorieux mais elle s'y fait. Ça réveille en elle quelque chose d'antérieur au désir, un truc brut et compact comme la peur, et c'est bon. Un soir ils se retrouvent chez elle, sans personne. Elle lui enlève son jean et il passe ses mains sur ses fesses. Il la serre fort contre elle et elle se cabre. Il jouit aussi dans son lit d'adolescente.<sup>5</sup> »

Mais cette sensualité s'accompagne sans cesse de la mention de l'inadaptation du corps d'Álvaro. Le garçon est littéralement mal à l'aise dans son corps. Il n'est pas inséré dans son environnement : « il traverse les choses et les gens, déjà il regarde entre les plus pour voir s'il y a une brèche, un espace où se glisser et se perdre<sup>6</sup> ». Le contraste entre sa perfection physique et l'état de délabrement du monde qui l'entoure fait sentir son inadéquation, les murs qui « sentent fort l'amiante » n'ont rien à voir avec la « mer d'Acapulco ». De la même manière, son corps et sa personne semblent être géographiquement séparés :

« Quelque chose ne va pas, n'est jamais allé. Il n'est pas là où est son corps, et les gens le sentent, ils s'éloignent, ils ne savent pas comment s'y prendre. Il ne coïncide pas avec les lieux ni avec les gens. Il ne sait pas comment le décrire, mais c'est une histoire de rage, de puissance, c'est une histoire de nerfs. Quand les nerfs partout se hérissent et se

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 2: « Álvaro est arrivé il y a un mois. Il a pris le bus de la gare routière de Mexico jusqu'à Chilpancingo, puis un mini-camion collectif l'a amené jusqu'ici, le long de ces lacets qu'on ne peut pas emprunter la nuit. Il a marché à pas lents jusqu'à l'école aux murs peints en rouge et noir, il a dépassé les portraits de Zapata et du Che, l'étrange sculpture au centre du patio, est entré dans le hall. »

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 12.

tendent comme des cordes on se détache de soi-même, on veut en sortir, et c'est ce qu'il sent tout le jour.<sup>7</sup>»

La structure du passage rend compte du malaise d'Àlvaro, les phrases s'enchaînent sans lien, les termes sont vagues et simples : « quelque chose », « est », et les négations se succèdent, de telle sorte que le lecteur ressent l'inadéquation d'Àlvaro et la tension qui l'habite, comme s'il était prisonnier d'un corps qui ne lui correspond pas. La scène sexuelle dont nous avons parlé plus haut rend particulièrement compte de l'inadaptation et de la maladresse d'Àlvaro par des procédés similaires. Les propositions y sont brèves, les termes volontairement mal définis et vagues. L'acte charnel est d'ailleurs décrit comme « un truc brut et compact<sup>8</sup> », « quelque chose d'antérieur au désir » et les négations sont réduites au « pas ». La conclusion en diptyque du paragraphe : « Ça devrait suffire ; ça suffit pas » montre également l'impossibilité pour Àlvaro d'avoir « l'usage de [son] corps » tout en dessinant déjà le spectre de la rencontre avec Adèle qui lui permettra enfin d'être là où sera son corps.

Si le corps d'Àlvaro apparaît sensuel mais inadapté, il est également un corps traumatisé. Le massacre d'Iguala est en effet très rapidement intégré à la diégèse, renégociant la relation que le personnage principal entretient avec son corps. Cette tuerie, à l'échelle du roman, atteint le corps d'Àlvaro qui gardera en lui la mémoire de cette blessure. De fait, ce massacre pourrait s'analyser comme un traumatisme, en ce qu'il se définit tant par la blessure reçue par le corps que par la répétition de cette blessure. Car le corps d'Àlvaro est bel et bien blessé ; en témoigne dans le roman la violence policière qui s'exprime non seulement par l'arrestation des étudiants mais également par l'agression corporelle des jeunes mis à mort : « [...] Aldo Gutiérrez reste là, étendu sur le bitume<sup>9</sup> [...] ». Les corps d'Àlvaro et de ses camarades ne sont plus considérés comme dignes de respect mais sont animalisés et vidés de toute humanité. Leur arrestation est en ce sens révélatrice de la violence subie qu'accentue la suite du récit. Ducrozet y dépeint le trajet qui conduit les étudiants interpellés au lieu de leur mise à mort, ou de leur ensevelissement<sup>10</sup>. Ce chemin met les corps à l'épreuve puisqu'ils sont entassés comme de vulgaires bêtes en route pour l'abattoir grâce au vocabulaire de l'animalité :

« Il entend les souffles, la cadence folle des souffles, il sent l'odeur de sueur et de sang, son cou craque sous le poids des autres. Le camion démarre. [...] Ils doivent être quinze entassés comme ça. [...] Il ferme les yeux, c'est noir tout autant mais c'est un autre espace, du noir pour lui seul. Halètement de chiens dans sa nuque [...] Des clébardes cherchant de l'air<sup>11</sup>. »

Dans cette course contre la mort, les hommes n'en sont plus : ils sont réduits à leur souffle, leurs odeurs ou leurs râles. Leurs caractéristiques humaines s'effacent au moment de mourir, puisque les corps sont décrits comme « [D]es viandes [qui] tombent une à une du camion<sup>12</sup> » au moment d'être enterrés. Cependant, encore une fois, le professeur d'informatique parvient à se

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>10</sup> Nous savons que les étudiants sont arrêtés et amenés dans un lieu, évoqué sans aucune référentialité spatio-temporelle, probablement pour être enterrés après avoir été mis à mort, comme en témoigne ce qu'Àlvaro remarque : « Devant les roues, les chaussures jettent les amas de chair dans des sacs plastiques noirs. » (p. 29).

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>12</sup> *Ibid.*

détacher de cette masse de corps sans vie. Bien que son corps soit blessé, il en garde le contrôle et, dans la terreur de l'événement, parvient à l'utiliser pour survivre : « Pas faire un geste, pas. Pas essayer, rien, le mort, faire le mort<sup>13</sup>. » Álvaro n'est donc pas mort mais il fait bien semblant de l'être, devenant ainsi le comédien de sa propre finitude. Dès lors, si le corps sensuel décrit dans les premières pages du roman n'est plus, il n'en reste pas moins que ce corps inadapté, dans lequel a toujours vécu Álvaro, semble lui avoir été pour une fois salutaire. Ce dernier finit ainsi par s'extraire de la masse des chairs mortes. Les lecteurs et lectrices peuvent dès lors suivre ce nouveau corps en mouvement, dont la mise en marche est dramatisée et presque décrite cinématographiquement. Les nombreux verbes de mouvement rendent compte d'une trajectoire que suivrait une caméra embarquée, permettant maintenant de suivre les nouvelles pérégrinations de ce personnage par l'optique qu'est la narration de Ducrozet.

## Des pièces détachées à l'œuvre d'art

Après avoir réussi à fuir le Mexique, Álvaro, au début du deuxième mouvement du roman, se trouve sans moyens financiers et sans papiers en Californie. Sa situation précaire le conduit à accepter de servir de cobaye aux expériences transhumanistes du riche Parker Hayes dans un laboratoire appelé « Le Cube ». Là, son corps se trouve confronté et soumis à la vision transhumaniste. Il s'agit, pour Parker Hayes, de prouver les hypothèses qu'il a formulées à propos des cellules souches et de l'arrêt du vieillissement.

Car c'est bien la possibilité d'échapper à la mort qui guide la représentation transhumaniste du corps proposée à travers le personnage de Parker Hayes dans le roman. Le corps n'est plus une totalité organique mais une machine, qu'il serait possible de séparer en pièces détachées remplaçables à volonté. C'est ce que lui reproche Adèle dans leur conversation au restaurant : « le corps humain n'est pas *seulement* une incroyable machine<sup>15</sup> ». La conception de la corporalité de Parker Hayes semble même rejaillir sur la première description qui est faite de lui dans le roman, comme si sa pensée se répercutait jusque dans l'image qu'il peut donner de lui. Le magnat de la Silicon Valley est présenté, plus encore que comme un ordinateur extrêmement fonctionnel, comme une voiture :

« Quand il se déplace, c'est avec une grande souplesse. La plupart de ses collègues de la Silicon Valley sont empotés, gauches, fringués comme des sacs, ils marchent avec difficulté, leur vitesse est ailleurs, mais Parker, lui, est un jaguar, un mètre quatre-vingt-huit, un corps qui module les vitesses, jaillit quand il le faut, glisse parfois<sup>16</sup> ».

Si la comparaison semble avant tout animalière, le vocabulaire technique (« module les vitesses »), le jeu potentiel avec la marque de voiture (« jaguar ») et la référence, juste après, à une apparence déjà artificielle, sa « beauté formatée », rendent la description plus ambiguë et font apparaître le modèle de la machine dans la présentation du transhumaniste.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid* , pp. 132-133.

<sup>16</sup> *Ibid* , p. 64.

Pour Parker Hayes, le corps serait donc une machine, composée de diverses pièces détachables à l'envi. Les différents organes ne sont pas liés, ils sont juste présents de manière contiguë. Reformulant la pensée du transhumaniste, Adèle décrit ainsi le processus : « Il faudrait, pour rester jeune, régénérer absolument tout : la peau, les muscles, les organes, les nerfs, les yeux, le cœur, les poumons, le cerveau<sup>17</sup> ». L'énumération, sans la moindre coordination, sans le moindre liant, imite le propos de Parker Hayes et forme une suite de parties du corps séparées. Pour lui, il n'y a pas un tout, il y a des morceaux distincts qui peuvent être changés comme les pièces d'une machine chez le réparateur. Il n'a plus à faire à un corps mais à un catalogue de pièces, dans une version rendue presque commerciale du blason littéraire. Le contraste entre ce découpage corporel et l'énumération des mets riches<sup>18</sup> créés pour le seul plaisir gustatif que consomment Parker et Adèle renforce l'artificialité de la vision transhumaniste. Plus loin, le choix de la liste à puces pour décrire les modifications corporelles possibles rend compte de ce morcellement :

- « • Insérer une carte mémoire reliée à un hippocampe artificiel
- Intégrer un ordinateur dans son bras, qui envoie des stimuli au cerveau
- Fabriquer un œil bionique avec un implant rétinien, qui recueille les signaux grâce à un microprocesseur et envoie ces données au cortex visuel via le nerf optique
- Des implants cochléaires qui trans--forment les sons en impulsions électriques et re--joignent le nerf auditif
- Un stimulateur cardiaque
- Des reins bio-artificiels
- Émettre des faisceaux lumineux activant certains neurones à distance
- Poser une ceinture sous la poitrine qui remplacera un poumon en envoyant du sang chargé en oxygène au cœur<sup>19</sup>. »

En effet, cette forme, inhabituelle dans un texte littéraire, reproduit visuellement ce qu'elle présente. Chaque partie modifiable du corps est isolée derrière son point, séparée artificiellement des autres, sans le liant habituel que produit la construction grammaticalement normale de la phrase. Le projet que Parker Hayes veut tester sur le corps d'Alvaro apparaît ainsi dans des fragments en asyndète, sans l'union qui fait la phrase ou le corps, et déjà déshumanisants.

« Est-ce que ça ressemble toujours à un mauvais film de science-fiction ?<sup>20</sup> », demande d'ailleurs Adèle. De fait, la pensée de Parker Hayes pour le corps humain est présentée dans un fort jeu d'intertextualité avec des œuvres relevant du registre fantastique et de l'horreur, en particulier *Frankenstein* de Mary Shelley<sup>21</sup>. Le processus dont veut user Parker sur Alvaro évoque les méthodes de Frankenstein pour fabriquer sa créature : il s'agit d'associer des parties en bon état de corps humain pour former le corps le plus fonctionnel possible. L'effroi

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 127: "boulettes de viande et échafaudage compliqué de poissons crus" ou encore p. 129: "gaufre à l'esturgeon et [...] carpaccio de thon et de mangue".

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>21</sup> Mary W. Shelley, *Frankenstein*, Hachette, « Le Livre de Poche », 2009.

qu'éprouve le lecteur devant les deux projets est le même. Plus largement, c'est tout le motif du vampire et du surhomme de la littérature et du cinéma de fantasy et de science-fiction que les ambitions de Hayes évoquent. En effet, il veut surpasser le pape Innocent VIII qui s'est injecté le sang de jeunes hommes pour rester en vie et, comme des personnages d'œuvres visuelles d'anticipation<sup>22</sup>, il se fait greffer un organe artificiel et « augmenté » pour remplacer son œil crevé. C renoncé bien ironiquement qu'Adèle a renoncé à regarder la saison 4 de *Game of Thrones*<sup>23</sup>, série célèbre pour ses morts gratuites et fréquentes, pour assister à l'exposé d'une conception du corps qui frise plus encore l'horreur.

Dès lors, le corps d'Álvaro, choisi comme objet d'expériences dans le Cube, va servir de cobaye pour tester cette vision transhumaniste. Dans le deuxième mouvement, il se retrouve très rapidement sur la table médicale, scruté par des regards qui ne devraient être que scientifiques. Cependant, presque paradoxalement, la description technique des cellules, des organes et des membres s'efface, remplacée par des *ekphraseis*. D'un artefact mécanique à un artefact artistique, le corps d'Álvaro se fait progressivement œuvre d'art à contempler.

La transformation s'opère dès la première fois où le jeune Mexicain est examiné par Adèle<sup>24</sup>. La biologiste ne le regarde pas comme une personne mais comme « un corps qui s'avance vers elle ». Ce corps fait alors l'objet d'une longue description où il se fait tour à tour sculpture, peinture et dessin. Il devient une véritable statue :

« C'est une silhouette d'un mètre quatre-vingts peut-être, qui, malgré le passage des coups, est parfaitement équilibrée dans l'air sec de la salle : les biceps et triceps sont bombés, dessinant courbes et aplats, laissant voir des creux dans de brusques dérobades, mais tendus à l'extrême, comme des arcs. Le torse se dresse avant de tomber à pic vers le sternum, enfoncé<sup>25</sup>. »

Sa description dépeint également la composition et les nuances de ton d'un tableau ou d'un dessin :

« Adèle voit les blessures sur la peau, fines rayures qui strient l'épiderme des bras aux jambes. La couleur de sa peau se situe quelque part entre les lignes : crème foncé, marron sépia, épices, noir cassis, création unique des sangs mêlés. [...] Álvaro s'allonge sur le lit. Les deltoïdes et les trapèzes dépassent du dessin<sup>26</sup>. »

Le vocabulaire anatomique (biceps, triceps, sternum, épiderme, deltoïdes, trapèzes) se fond dans l'*ekphrasis*, comme effacé, atténué, relégué au second plan, de la même manière que dans la description de la danse des cellules<sup>27</sup>, où il est mis entre parenthèses, véritable autorisation donnée au lecteur de lire un texte double : « des gravures noires et grises (lysosomes, protéines), des éclats de peinture (chromosomes), [...] des amibes bleu dansant dans les abysses des mers (réseau du cytosquelette formé de deux protéines fibrillaires, l'actine et la tubuline) ».

---

<sup>22</sup> Par exemple, Dark Vador (*Star Wars*), *Robocop*, des personnages des séries *Black Mirror* et *Doctor Who*, les super-héros des comics ensuite adaptés au cinéma...

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 126.

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 92-93.

<sup>25</sup> *Ibid*.

<sup>26</sup> *Ibid*.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 81.

Loin d'être un choix ponctuel, le même phénomène se reproduit dès qu'Àlvaro doit être examiné. Déjà esquissé dans le premier mouvement du roman, il trouve paradoxalement toute son ampleur quand Àlvaro devrait se trouver détaillé pour ses aspects mécaniques, ses cellules souches, ses organes à remplacer : son visage devient un « masque d'argile » quand on lui implante une puce dans le bras, son corps est une architecture. Il n'est pas le seul personnage dont la description du corps évoque l'art : Lin, par exemple, « sculpte le dedans comme le dehors<sup>29</sup> » de son corps, Werner est « parvenu à redessiner sa pâte trouée<sup>30</sup> », mais la particularité d'Àlvaro réside dans le fait que cet état est décrit comme son état naturel.

Ce parallèle entre le corps et l'œuvre d'art met résolument en défaut l'entreprise transhumaniste dans le lieu même où elle devrait s'appliquer. Pour le corps se pose la même question que pour l'œuvre d'art : peut-on en changer une partie sans détruire tout l'ensemble ? La fascination que le corps comme l'œuvre d'art inspirent ne vient-elle pas du « tout » organique, dans son unicité et sa singularité ? Comme l'œuvre d'art, le corps semble exister par le réseau qu'il forme, par l'existence d'un liant. Le motif de la sculpture se retrouve dans le discours d'Adèle quand elle s'oppose à Parker Hayes : « La pâte humaine est informe au départ, une sorte de masse indistincte, et c'est la mort des cellules qui lui permet de se sculpter en dedans<sup>31</sup> » et met en doute la possibilité de supprimer la mort que le milliardaire de la Silicon Valley propose.

Cette opposition entre deux visions du corps humain, sans qu'aucune ne permette de définir seule à la perfection le corps d'Àlvaro, annonce l'échec de l'entreprise de Parker Hayes dans le roman. Échappé du Cube avant que son foie n'ait eu le temps d'être remplacé, Àlvaro va retrouver l'« usage de son corps » si singulier et pictural dans sa relation avec Adèle et dans le contact avec un autre corps que le sien.

## **S'inventer par le corps de l'autre**

Force est de constater que le corps d'Àlvaro, destiné à devenir un *artefact* (qu'il soit œuvre d'art ou œuvre scientifique), semble se dérober à l'action. En effet, Àlvaro n'est plus maître de ses mouvements lorsqu'il est employé comme cobaye dans le laboratoire de Parker. Ce rapport à la corporalité est donc un rapport de passivité dans lequel le personnage se définit d'abord comme un objet plutôt qu'un acteur. La fin du deuxième mouvement du texte montre néanmoins un affranchissement de cette passivité, comme si le corps d'Àlvaro ne devait plus simplement être étudié comme une « idée », un idéal transhumaniste à construire, mais devait retrouver sa force, sa direction, « sa volonté de puissance », dira Pierre Ducrozet, en paraphrasant Nietzsche<sup>32</sup>. Il est en ce sens important de noter que ce retour au mouvement se fait par la médiation d'autrui, cristallisée dans le personnage d'Adèle. C'est bien lorsque cette dernière pose la main sur le corps d'Àlvaro que ce dernier prend à nouveau conscience de sa trajectoire, de la nécessité de se reconstruire :

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 158.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>32</sup> Pierre Ducrozet, *Le Nouveau Magazine Littéraire*, « Le moteur et le marteau », n°16, avril 2019, p. 90.

« Qu'est-ce qu'il pourrait bien dire. Il se lève aussi. Elle prend sa main.

Il est surpris mais se laisse faire, c'est l'heure du basculement sensible du jour vers la nuit, le territoire des possibles – elle le prend par la main.

Il va falloir tout apprendre, pense-t-il, jusqu'alors il a été entièrement absent au monde, il a regardé les événements glisser sur lui, jusqu'au dernier. Il va falloir reprendre la barre<sup>33</sup>. »

La fonction itérative du préfixe verbal « *re-*prendre » dénote un point de bascule dans le récit: Àlvaro veut s'extirper de la passivité à laquelle il a été contraint afin de pouvoir, à nouveau, se mettre en marche, se redéfinir et être maître de l'action. Cet élan neuf est entre autres rendu possible par la relation qu'entretient Àlvaro avec Adèle. Cette nouvelle mise en mouvement s'exprime dans un premier temps par la relation sexuelle, moment épiphanique de ce nouveau rapport au(x) corps : « C'est la première fois depuis le bus qu'il sent autre chose que de la rage en lui<sup>34</sup>. » Le syntagme temporel « la première fois » exprime efficacement cette progression du corps qui s'affranchit du souvenir traumatique et qui parvient à s'inventer dans un nouveau rapport au sensible. Les verbes d'actions émaillant la description des rapports charnels montrent la complémentarité des personnages, ils se reconstruisent grâce aux gestes de l'autre dans un rapport tant intime que salvateur. C'est d'ailleurs après l'acte d'amour qu'Àlvaro refusera l'implantation de son nouveau foie en cellules souches, avant d'éborgner Parker. Soumettre le scientifique transhumaniste à ce rapport de demi-cécité demeure symbolique : là où Parker semble perdre la vue, et ainsi s'éloigner métaphoriquement de la vérité, Àlvaro et Adèle jaillissent du Cube et, hors-la-loi, organisent leur fuite à travers l'Amérique. Les deux personnages, jusqu'alors engoncés dans des corps déjà-là mais inexploitable, deviennent finalement la réincarnation fictionnelle de Bonnie and Clyde<sup>35</sup>. En somme, nos deux héros deviennent les fugitifs dont les corps a aussi été réinventé par le brouillage de l'identité patronymique :

« - On s'appelle comment alors ?

- Joaquin Duarte et Caroline Meyer. [...]

La voiture glisse sur le ruban d'asphalte.

Sa vie peut commencer<sup>36</sup>. »

L'invention des corps et de leur identité par l'altérité continue de se construire au fil du roman. Si Adèle a permis à Àlvaro (et la réciproque est vraie) de se débarrasser de ce corps « déjà-là », de ce corps en tant qu'assignation arbitraire, les deux personnages vont également poursuivre leur réinvention corporelle en rejoignant Werner, Lin et les autres informaticiens dans le quatrième mouvement du texte. Chacun de ces personnages, à l'image des deux protagonistes principaux, s'est déjà distancié du corps qui lui a été donné. Cet écart s'établit tout d'abord de façon métaphorique : chaque personnage a fait disparaître ses empreintes digitales par une brûlure, comme pour se *dés-*identifier, brouiller leur identité individuelle au profit du groupe. Tous sont devenus « autres » pour pouvoir se redéfinir et enfin construire une collectivité au sein de laquelle tout le monde puisse être libre. C'est en tout cas le constat que

---

<sup>33</sup> Pierre Ducrozet, *op. cit.*, p. 144

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>35</sup> En témoigne d'ailleurs la première de couverture du roman, nous plongeant d'emblée dans un road-movie haletant.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 215

semble faire le narrateur lorsqu'Adèle et Àlvaro les rejoignent pour résister à Parker Hayes et aux multinationales : « [...] Adèle embrasse Werner. Avec les autres, c'est simple, même race, mêmes textures, on se reconnaît à l'odeur. » La métaphore animale est une nouvelle fois filée ; mais elle est ici connotée positivement, comme appartenance à un groupe, reconstruction de son identité et de son corps par l'altérité, dénuée de tout jugement. Le roman se termine ainsi sur ce principe de re-naissance, comme s'il était enfin possible pour les personnages de se reconnaître, enfin, dans et par leur corps, tout en s'affranchissant paradoxalement de ses limites. C'est d'ailleurs en ce sens que se termine le récit :

« Ils ont retrouvé l'usage de leurs corps. Ils tiennent parfaitement dedans à présent.  
[...] Après, s'ils reviennent vers les hommes, ils auront tout loisir de prolonger les architectures qu'ils avaient entamées, sous la peau ou dans les câbles.  
Après, oui, ils feront ça.  
Pour l'instant, ils regardent l'océan.  
Leur siècle peut commencer<sup>37</sup>. »

Si le roman se clôture sur un retour au calme, certainement nécessaire après une longue échappée migratoire, l'emploi du futur de l'indicatif se comprend également comme la promesse d'une ouverture. Notons alors que si le traumatisme semble bel et bien dépassé, ce sont de nouveaux corps qui se sont inventés, noués les uns aux autres comme autant de câbles nourrissant la même machine. Progressivement, l'expérience d'un corps s'est écrite dans l'expérience d'une dualité, si ce n'est d'une pluralité. Quoi qu'il en soit, le siècle des personnages peut commencer, promesse de corps qui n'auront de cesse que de redéfinir leurs limites.

Pierre Ducrozet, dans ce roman, propose un parcours pour réinventer littérairement les corps de ses personnages, à commencer par celui d'Àlvaro. Ce corps à qui il fait vivre une l'expérience de la violence se trouve confronté à deux possibilités d'invention. La première qui lui est proposée est d'inventer un corps en créant quelque chose de nouveau, ce que lui offre la perspective par bien des aspects glaçante du transhumanisme de Parker Hayes qui nie la réalité organique du corps. Mais s'inventer un corps peut également se comprendre comme une réappropriation subjective et personnelle de sa corporalité. En d'autres termes, le personnage est de nouveau là où est son corps, ce qu'Àlvaro parvient à faire grâce à l'expérience de l'altérité et de la pluralité. Ce questionnement sur l'invention des corps fait écho au motif intertextuel qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman. L'interrogation se pose en des termes similaires pour le genre littéraire et pour le corps. De la même manière que les corps sont problématiques dans le texte, que, du fait de leur manque de congruence avec le monde, il leur faut être réinventés, le roman se confronte à une inadéquation : comment un texte littéraire, physiquement présent dans un livre fait de papier, peut-il exister à l'heure d'internet, de la dématérialisation et de la multiplicité de l'information ? Pierre Ducrozet esquisse une proposition de réponse dans *l'Invention des Corps*. Comme le corps, le roman est une unité

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 302

organique, un réseau composé d'une grande diversité de pièces, une entité en rhizomes, mais ces éléments en apparence disparates sont liés, fonctionnent ensemble pour faire apparaître la nature propre de l'œuvre littéraire. Plus qu'une réponse textuellement formulée à cette problématique, c'est une mise en pratique de cette réinvention nécessaire que propose Ducrozet par la composition de son roman, grâce à l'éclatement foisonnant d'une structure dont l'unité ne peut pourtant être contestée.

Gaëtan Dupois et Florence Bret