

Mélanie Joseph-Vilain  
Université de Bourgogne

Corps et corporalité dans *Moxyland*  
de Lauren Beukes

**M***oxyland* a été publié successivement dans plusieurs pays anglophones, chez des éditeurs différents, avec des couvertures différentes<sup>1</sup>. Sur la couverture de la version publiée chez Angry Robot<sup>2</sup>, on voit les personnages principaux, ceux

1. Ces couvertures sont visibles sur le site personnel de Lauren Beukes, « Moxyland », [laurenbeukes.com/books/moxyland](http://laurenbeukes.com/books/moxyland) (1er février 2014). On peut également lire sur son blogue une analyse des deux versions de la couverture qui sont ici brièvement comparées, dans deux entrées intitulées respectivement « Cover » (Lauren Beukes, « Cover », [laurenbeukes.bookslive.co.za/blog/2009/07/08/cover-story](http://laurenbeukes.bookslive.co.za/blog/2009/07/08/cover-story), 1<sup>er</sup> février 2014), qui présente la couverture de la version éditée par Angry Robot, et « Busted! What Moxy gets up to in his spare time », qui rend hommage à celle de l'édition originale chez Jacarana (Lauren Beukes, « Busted! What Moxy gets up to in his spare time », [laurenbeukes.bookslive.co.za/blog/2009/06/30/busted-what-moxy-gets-up-to-in-his-spare-time](http://laurenbeukes.bookslive.co.za/blog/2009/06/30/busted-what-moxy-gets-up-to-in-his-spare-time), 1<sup>er</sup> février 2014).

2. Lauren Beukes, *Moxyland*, Nottingham, Angry Robot, 2008. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *M*.

qui prennent en charge chacun à leur tour la narration. Cette image ne montre que les contours des têtes de ces personnages, et, au milieu de leur visage, entièrement blanc, le symbole qui s'affiche sur un écran d'ordinateur quand il est impossible d'afficher une image, une croix rouge sur fond blanc dans un cadre noir. Ces silhouettes sans visage annoncent vraisemblablement les vidéos publiées par Toby sur Internet dans le roman, « faces blanked out of course » (*M*, p. 23). Pourtant, bien que leurs traits ne soient pas représentés, le lecteur peut identifier ces personnages sans aucune difficulté. D'où une interrogation immédiate : comment cela se fait-il? Quel est donc le lien entre le corps et l'identité pour que l'on puisse reconnaître quelqu'un sans voir ses traits? Plus spécifiquement, en quoi les personnages au visage effacé qui apparaissent sur cette version de la couverture préfigurent-ils la représentation du corps dans *Moxyland*?

Il est intéressant de comparer cette image à celle qui figurait sur la couverture de l'édition sud-africaine, chez Jacarana, montrant Moxy, la mascotte du jeu vidéo pour enfants qui donne son titre au roman. Dans ce jeu en réseau, le joueur endosse l'identité d'un petit personnage qui doit évoluer dans un monde imaginaire où il rencontre d'autres personnages. Toby, qui n'a pas de profession bien définie, mais gagne volontiers de l'argent en travaillant dans le domaine des nouvelles technologies, doit s'introduire dans cet univers réservé aux enfants pour faire évoluer des personnages; il s'agit d'une option payante proposée aux joueurs : il joue à leur place, tout simplement. Or, Moxy figure également dans le livre, à la fin, sous forme d'un « bricolage » qui propose au lecteur de photocopier la page pour se fabriquer son propre « Moxy » personnalisé. Au-delà de l'aspect apparemment anecdotique de la chose, cette volonté de placer Moxy sur la couverture du livre, et de jouer sur la notion d'interactivité, suggère que Beukes cherche à faire déborder son livre du cadre classique et à brouiller les frontières entre le texte et son paratexte, une impression renforcée également par les nombreux articles qui alimentent son blogue. De plus, Moxy est la mascotte d'un jeu dans lequel il faut faire se déplacer un corps virtuel dans un univers qui l'est tout autant : en intégrant dans son roman des univers virtuels,

et en y faisant se déplacer ses personnages, Lauren Beukes met en évidence la frontière, parfois poreuse, parfois infranchissable, entre le réel et le virtuel, ce qui lui permet simultanément d'interroger la question de l'identité, mais aussi les frontières de l'humain.

Ce sont là les deux volets que le présent article va explorer : les métamorphoses du corps d'une part, et la façon dont, dans *Moxyland*, les frontières de celui-ci sont repoussées, redéfinies, et modifiées d'autre part. Les différentes acceptions du mot « corps » seront prises en compte, et l'on s'intéressera à la fois au corps matériel des personnages tel qu'il est construit par la narration, et en particulier au corps augmenté de certains d'entre eux, au corps social<sup>3</sup>, et au corps de l'œuvre, afin de déterminer comment ils interagissent et en quoi leur interaction illustre la conception posthumaine du corps telle que la définissent Halberstam et Livingston dans une étude qui se fonde sur les travaux de Donna Haraway :

Posthuman bodies are not slaves to masterdiscourses but emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourses of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context. Posthuman embodiment, like Haraway's "feminist embodiment, then, is not about fixed location in a reified body, female or otherwise, but about nodes in fields, inflections in orientations... Embodiment is significant prosthesis"<sup>4</sup>.

3. Sur ce point, lire Mélanie Joseph-Vilain, « Un post-humain post-apartheid? *Moxyland* (2008) et *Zoo City* (2010) de Lauren Beukes », Elaine Després et Hélène Machinal [dir.], *PostHumains : frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 165-178.

4. Judith Halberstam et Ira Livingston, « Posthuman Bodies », Judith Halberstam et Ira Livingston [dir.], *Posthuman Bodies*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 2. La citation entre guillemets provient du *Cyborg Manifesto* de Donna Haraway.

## Aux frontières des corps : corps augmentés, corps améliorés

Dans *Moxyland*, le personnage qui permet le plus nettement à Lauren Beukes d'explorer la question des frontières du corps est celui de Kendra. Celle-ci se décrit comme une « sponsorbaby », un néologisme qui désigne une personne ayant accepté de se faire injecter des nanoparticules pour transformer son corps, pour l'améliorer et lui donner la capacité de s'autoréparer en cas de maladie ou de blessure, en échange d'un parrainage par une marque de soda : Kendra accepte de devenir une publicité vivante, puisque la marque de soda qui la commandite apparaît en lettres fluorescentes sur son poignet; en échange de cet affichage permanent, elle reçoit un salaire qui lui permet de financer sa pratique artistique de photographe. L'injection des nanoparticules dans son corps crée chez elle, comme chez les autres personnages ayant accepté de prendre part à ce programme, une dépendance au « Ghost », le soda qui les parraine. Le corps de Kendra devient donc posthumain tel que le définissent Halberstam et Livingston :

Posthuman bodies are the causes and effects of postmodern relations of power and pleasure, virtuality and reality, sex and its consequences. The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno-body; it is [...] a queer body. The human body itself is no longer part of 'the family of man' but of a zoo of posthumanities<sup>5</sup>.

De cette définition, qui recense tous les types de corps posthumains, se dégagent les notions jumelles de « corps contaminé » et de « techno-corps », qui semblent particulièrement appropriées pour décrire la nature paradoxale de celui de Kendra : en effet, il est amélioré, comme le montrent les performances de la jeune femme au billard qui suscitent la jalousie de Toby : « It's not comic-book, superpower shit. It helps you focus, like that zone thing athletes get into. Faster,

---

5. *Ibid.*, p. 3.

slicker, more productive » (*M*, p. 28). Mais ce corps amélioré devient un terrain d'expérimentation, transformant Kendra, comme le lui reproche Tendeka, en cobaye : « You're a fucking lab rat. A corporate bitchmonkey ! You make me sick ! » (*M*, p. 31). Suscitant le dégoût, la répulsion, le techno-corps de Kendra l'animalise, la déshumanise donc en même temps qu'il l'améliore dans un double mouvement contradictoire de « super-humanisation » et de déshumanisation. Ce techno-corps illustre la nature paradoxale du corps posthumain, qui articule non seulement l'humain et l'animalité, mais aussi la singularité et la dualité. Il témoigne ainsi de ce que Halberstam et Livingston, s'inspirant de la définition du cyborg par Haraway<sup>6</sup>, appellent « the “someness” of every assemblage » :

How many races, genders, sexualities are there? Some. How many are you? Some. “Some” is not an indefinite number awaiting a more accurate measurement, but a rigorous theoretical mandate whose specification, necessary as it is (since “the multiple must be made”) is neither numerable nor, in the common sense, innumerable<sup>7</sup>.

Par cet effacement des limites entre le soi et l'autre, entre l'un et le multiple, le corps posthumain brouille les identités. Celui de Kendra, paradoxal et ambigu lui aussi, est donc particulièrement approprié pour écrire l'angoisse générée par une Afrique du Sud doublement « post », postcoloniale et post-apartheid, dans laquelle la question de l'hybridité, « less than one and double<sup>8</sup> », comme le posthumain, permet une redéfinition identitaire individuelle et collective.

Ce « post » n'est pas seulement un après, mais bien une continuité, qui permet d'appivoiser ou de négocier des différences censément inconciliables :

6. Donna Haraway a écrit que pour dénombrer le cyborg : « one is too few but two are too many ». (Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, New York, Routledge, 1991, p. 177.)

7. Judith Halberstam et Ira Livingston, *op. cit.*, p. 8-9.

8. Donna Haraway, *op. cit.*, p. 179.

The posthuman does not necessitate the obsolescence of the human; it does not represent an evolution or devolution of the human. Rather it participates in re-distributions of difference and identity. The posthuman functions to domesticate and hierarchize differences within the human (whether according to race, class, gender) and to absolutize differences between the human and the nonhuman. The posthuman does not reduce difference-from-others to difference-from-self, but rather emerges in the pattern of resonance and interference between the two. The additive other (who is subordinate in several systems at once) is not necessarily the geometrically other of the posthuman, who may well be “between between” in a single system<sup>9</sup>.

Cette capacité du corps posthumain à négocier une identité sociale, à articuler l’individuel et le collectif, concerne tous les personnages du roman; on se situe alors non plus au niveau individuel, mais au niveau collectif, celui du corps social, désigné dans *Moxyland* par l’expression « corporati » (*M*, p. 18), c’est-à-dire ceux qui font partie du système, qui y sont connectés grâce à leur téléphone portable. En effet, le téléphone cellulaire y est une véritable prothèse, une partie intégrante de l’identité des individus. La menace de la « déconnection » est d’ailleurs une punition dissuasive brandie par les autorités, ainsi que l’explique Toby : « It’s a disconnect offence to tamper with a defuser. You can’t play nice by society’s rules? Then you don’t get to play at all. No phone. No service. No life » (*M*, p. 33). Déconnecter le téléphone de l’individu connecté signifie le supprimer, lui ôter toute capacité d’interaction sociale, et même tout moyen de survie puisque le téléphone sert aussi à payer ce que l’on achète, y compris la nourriture ou la boisson. Il est intéressant de noter qu’à la suite d’une manifestation qui a dégénéré, certains des personnages sont effectivement déconnectés, et la punition a autant d’effets sur eux que le virus qui leur a été inoculé via un système de « douche » pour les punir. La déconnection, en d’autres termes, expulse l’individu du corps social. On retrouve là le motif de l’intégration sociale, de l’incorporation, fondée sur une opposition entre l’intérieur et

---

9. Judith Halberstam et Ira Livingston, *op. cit.*, p. 10.

l'extérieur, initié par l'injection des nanoparticules à Kendra. Celle-ci explique d'ailleurs en ces termes la différence entre les cosmétiques intégrant des nanoparticules et ce qu'on lui injecte : « It's just that the average nano in your average anti-ageing moisturiser acts only on the subdermal level. Mine, on the other hand, is going all the way » (*M*, p. 14). La mise en scène de corps « augmentés » par divers moyens se double donc d'une réflexion sur les rapports entre monde « réel » et mondes « virtuels », et donc également entre corps réels et corps virtuels.

## Corps physique, corps social

Plusieurs personnages, dont Tendeka et Toby, ont une vie parallèle dans des mondes virtuels. Le premier, sous le pseudonyme de Ten, évolue dans un univers virtuel qui fait fortement penser au jeu « Second Life ». Il y rencontre un dénommé skyward\*, avec qui il organise des actions terroristes visant à remettre en cause le système des « corporati ». Le monde virtuel a donc un impact direct sur le réel. On notera en passant que la dualité virtuel-réel témoigne de la duplicité de skyward\*, puisque celui-ci se révèle être un agent double, qui manipule Tendeka afin de renforcer le système, et non de l'affaiblir. Ceci reflète la nature hybride, complexe, de l'identité humaine, qui est redéfinie et augmentée par ces réalités parallèles.

Toby, l'autre personnage qui permet à Beukes d'explorer ces frontières, est payé pour jouer à des jeux vidéo, à tel point qu'il perçoit aussi le monde réel comme une sorte de jeu vidéo. Par exemple, quand Tendeka est puni par l'envoi d'une décharge électrique (Beukes utilise le terme « defused ») après son altercation avec Kendra, Toby réagit ainsi : « Game over. Please upload more currency » (*M*, p. 34). Un tel commentaire accentue cet effet de brouillage. Ce qui n'était qu'une image va se réaliser à la fin du roman, puisque Tendeka meurt vraiment, il est littéralement dissous. Cette dissolution se traduit dans le discours : au fur et à mesure que sa peau cesse de faire barrière entre lui et le monde qui l'entoure, la syntaxe se brise, les phrases sont de plus en plus courtes, en même

temps que les sensations se mêlent grâce au recours à des effets de synesthésie :

Fuck. Fuck. Fuck. Not so bad, not so bad. Had food poisoning once. Worse. Like someone twisted my guts round a fork. Like spaghetti. Can't open my eyes. Too bright. Light hurts. Climbing into my head. Breath is liquid. [...] Something rips free inside me. Mouth full of molten copper. I can taste the light. Force my eyes open. The city is shimmering. Red and blue and green, like Christmas. Like skyward\* said. Worth it. It's okay. Ash's gonna be proud. (*M*, p. 353-354)

La mort est figurée, dans cette section, par la fin du discours. Le blanc de la page reflète alors l'anéantissement de la conscience. Cette mort est décrite de nouveau un peu plus loin, par Toby cette fois. On retrouve, dans le récit de Toby, l'image du corps qui déborde, dépasse ses frontières, mais la dissolution est cette fois décrite de l'extérieur :

No kids, the indicator for yours truly that this is some serious fucking shit is when he starts bleeding from every exit point. At first I laugh, cos I can't help it. Because it's so overboard gruesome, total B-grade horror, and so badly done, it starts oozing out in thick dark runnels, and then it's pouring out, gushing, and I try to pull my hand away, and he won't fucking let go. It's like someone turned on a liquidizer inside him. And I cannot let him go.

"Tendeka," I shake his shoulder, but he just continues dissolving onto the rooftop. It's soaking into my shoes. (*M*, p. 364)

La réaction de Toby à une telle monstruosité est, dans un premier temps, bien plus physique qu'intellectuelle :

And now I do vomit, kneeling in Tendeka's insides. When my stomach stops contracting and there's nothing left except spit, I look down and see this muck mixing with his blood, and I try and brush it away, scoop it up with my hands, so it doesn't, because I can't handle this, can't handle him pooled around me, can't handle how I've violated his remains. Please. Jesus. Motherfuck. (*M*, p. 365)

Dans cette scène, les parties du corps qui entrent en contact à travers le mélange des différentes substances et sécrétions (vomi, bave, sang...) sont celles du corps grotesque, fondé sur l'interaction avec le monde et le franchissement de ses propres frontières. À travers le mélange des substances et sécrétions de Toby et Tendeka, Beukes semble littéraliser la dissolution de l'intimité de l'individu dans la société. Elle suggère aussi une forme d'identité qui se joue des frontières et des limites, y compris celles du corps. Or, c'est précisément à ce moment-là que Toby se rend compte qu'il a le poignet phosphorescent, autrement dit, qu'il est devenu « amélioré » lui aussi, mais sans avoir reçu d'injection. Le lecteur en déduit que cette « amélioration » est sexuellement transmissible : Toby l'a en quelque sorte « attrapée » en ayant des relations sexuelles avec Kendra, ce qui implique que le posthumain aussi joue sur le franchissement des limites du corps et la communication entre les organismes. Le roman met donc en scène à la fois un posthumain mécanique, avec les téléphones qui rattachent les individus au corps social, et un posthumain biologique, sexuellement transmissible, qui relie les individus tout en assurant sa propre pérennité. Dans ce roman qui cherche à dénoncer la marchandisation du monde et les excès du capitalisme, on peut aussi considérer que ce phénomène de transmission est une littéralisation de la notion de « marketing viral », cette stratégie publicitaire qui se fonde sur des individus considérés comme des modèles, et à qui l'on offre tel ou tel produit pour que les personnes appartenant au même groupe social aient également envie de se le procurer. Le posthumain joue donc un rôle de critique sociale dans *Moxyland* et permet d'articuler de diverses manières l'individuel et le collectif.

## Corps monstres, corps montrés : animalité(s) et hybridité(s)

Dans le roman, le corps posthumain devient aussi un spectacle et une source de divertissement. Les « mutacutes », ces petites créatures hybrides qui combinent les caractéristiques de différents animaux, s'inscrivent dans cette logique. Ils suscitent néanmoins des réactions

contrastées, comme l'indique la description que fait Toby de celui de sa mère : « that disgusting mutacute she insists on carrying around with her, draped off her neck like an albino tiger slothmonkey scarf » (*M*, p. 20). Le dégoût que suscite Kendra, à qui Tendeka lance : « Cos that's all you are, baby. A freakshow prototype » (*M*, p. 32), apparaît comme un écho de celui que ressentait Toby à l'égard du mutacute de sa mère. Ainsi, malgré le fait que certains personnages, dont Toby, envient Kendra, la jeune fille n'en demeure pas moins perçue comme un monstre, un hybride, le produit d'une expérience scientifique. Elle-même se perçoit d'ailleurs comme telle. On sait que le monstre est l'un des tropes privilégiés du roman gothique, dans lequel le schéma classique est le suivant :

[The text] first invites or admits a monster, then entertains and is entertained by monstrosity for some extended duration, until in its closing pages it expels or repudiates the monster and all the disruptions that he/she/it brings<sup>10</sup>.

Bien sûr, la situation est rarement aussi simple, et l'expulsion finale du monstre est loin d'avoir la netteté que suggère Craft dans sa description. On peut toutefois arguer que *Moxyland* obéit à une mise en scène du monstre qui répond aux critères de la littérature gothique. Dans le roman, en effet, Kendra devient un monstre, puis divertit le lecteur avant d'être finalement éliminée. Néanmoins, le « désordre » suscité par cette création ne disparaît pas totalement à la fin du roman, en raison du caractère viral de cette monstruosité sexuellement transmissible : le schéma est donc subverti, comme d'ailleurs dans bon nombre de romans ou de films gothiques<sup>11</sup>. L'élimination finale de Kendra, si elle n'est pas absolue, puisque l'individu monstrueux disparaît, mais la monstruosité virale lui

---

10. Christopher Craft, « Kiss Me with Those Red Lips », *Representations*, 8, fall 1984, p. 167.

11. On pourra lire à ce propos l'ouvrage collectif consacré à la figure de Dracula et à la façon dont elle ne cesse de faire retour (Gilles Menegaldo et Dominique Sipièrre [dir.], *Dracula. Stoker/Coppola*, Paris, Ellipses, 2005). L'auteure remercie Hélène Machinal pour cette référence.

survit, participe de la même logique que celle qui sous-tend le gothique, celle d'une réaffirmation de la norme :

Through differences, whether in appearance or in behaviour, monsters function or define and construct the politics of the "normal". Located at the margins of culture, they police the boundaries of the human, point to those lines that must not be crossed<sup>12</sup>.

*Moxyland* se rapproche des fictions mettant en scène des avatars contemporains de la monstruosité, tueurs en série ou zombies, et où celle-ci a une fonction de dénonciation sociale, car l'individu monstrueux devient le lieu privilégié d'une horreur qui prend sa source dans la société elle-même :

Rather than being established as the demonic other to mainstream society, the monster is explicitly identified as that society's logical and inevitable product: society, rather than the individual, becomes a primary site of horror<sup>13</sup>.

Le fait que Kendra soit l'un des narrateurs autodiégétiques du roman facilite l'identification avec elle. Ainsi, ses motivations sont rendues accessibles au lecteur. De ce fait, sa part de monstruosité est expliquée et, d'une certaine manière, adoucie. Beukes recourt à une stratégie narrative fréquente dans la littérature gothique récente, qui tend à humaniser le monstre pour mieux dénoncer la société qui l'a créé<sup>14</sup>. On voit là que celui-ci, loin d'avoir un caractère monolithique, est un être complexe dont la représentation s'inscrit dans un contexte culturel particulier. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il était le reflet des découvertes

12. David Punter et Glennis Byron, *The Gothic*, Malden, Blackwell, 2004, p. 263.

13. *Ibid.*, p. 266.

14. Sur ce sujet, voir ce qu'écrit Fred Botting : « In recent Gothic fiction, monstrous figures are sites of identification, sympathy, and self-recognition. Excluded figures once represented as malevolent, disturbed or deviant monsters are rendered more humane while the systems that exclude them assume terrifying, persecutory, and inhuman shapes » (Fred Botting, « Aftergothic: Consumption, Machines, and Black Holes », Jerrold E. Hogle [dir.], *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 286).

scientifiques de l'époque; la posthumanité monstrueuse de Kendra, elle, s'appuie sur les progrès récents des nanotechnologies et des biotechnologies. À travers le corps posthumain de la jeune femme, le roman propose donc une critique qui joue sur plusieurs plans : la dénonciation d'un capitalisme sauvage, la marchandisation du corps, les excès de l'hyperconnectivité.

## Le corps-spectacle

Mais le corps de Kendra devient aussi spectacle, rejoignant par là l'étymologie du mot « monstre », à savoir « ce qui est montré ». Significativement, parmi les œuvres sélectionnées pour être présentées au public lors de son exposition, Kendra affectionne particulièrement un autoportrait décrit ainsi : « The photograph is called *Self-Portrait*. It is a print from a rotten piece of film. Two metres by three and a half. It came out entirely black » (*M*, p. 90). Paradoxalement, si le corps de Kendra devient spectacle, elle refuse de l'afficher dans sa pratique artistique, baptisant « Autoportrait » une photographie noire. On peut voir là, bien sûr, une préfiguration de son oblitération finale, elle-même une conséquence directe de sa posthumanité. Mais cet autoportrait entièrement noir peut aussi se lire comme l'un des volets de la réflexion que mène Beukes dans *Moxyland* à propos du corps et de sa représentation. Cette réflexion est poursuivie également à travers un objet imaginé par Beukes, le « BabyStrange » de Toby, un manteau sur le tissu duquel il peut diffuser les images et les vidéos de son choix :

My BabyStrange is set to screensaver mode, so it clicks into a new image every two minutes. Here's a random sampling to give you an idea of what's displaying on the smartfabric that is so bothering Ten: close-ups of especially revolting fungal skin infections, Eighteenth Century dissection diagrams and, for a taste of local flavor, a row of smileys — that's sheep's heads for the uninitiated — lips peeled back to reveal grins bared in anticipation of the pot. (*M*, p. 24)

Le BabyStrange de Toby lui permet de mettre le corps en scène : un corps grotesque bakhtinien, celui des diagrammes de dissection,

qui impliquent une communication entre intérieur et extérieur et un accès à ce qui devrait rester caché, mais aussi celui des infections dermatologiques particulièrement repoussantes que Toby expose avec joie. C'est bien le corps-spectacle qui l'intéresse, un corps malsain qui témoigne d'un désir de choquer le spectateur. Sa pratique artistique est à mettre en regard de celle de Kendra. Là où Toby cherche à provoquer, à choquer, en montrant des corps malades ou morts, Kendra efface totalement le sien et ne montre que du noir. Il y a donc une véritable ambiguïté dans le motif de la posthumanité sexuellement transmissible mise en œuvre dans *Moxyland*, car Toby semble un héritier pour le moins contestable de Kendra dans le domaine artistique, et il semble privilégier une dimension malsaine du corps-spectacle, devenu objet.

Pour mieux comprendre le statut du « corps-spectacle » de Kendra, il faut s'intéresser à un autre élément du livre, « *Woof & Tweet* ». Il s'agit d'une installation artistique réalisée par une artiste à laquelle Kendra est associée lors de son exposition photographique. « *Woof & Tweet* » est décrit de la façon suivante :

It's gruesome, red and meaty, like something dead turned inside out and mangled, half-collapsed in on itself with spines and ridges and fleshy strings and some kind of built-in speakers which makes the name even more disturbing: "Woof & Tweet". I don't understand how it works, but it's to do with reverb and built-in resonator-speakers. It's culling sounds from around us, remixing ambient audio, conversation, footsteps, glasses clinking, rustling clothing, through the system of its body, disjointed parts of it inflating, like it's breathing, spines quivering. [...] Sometimes it sounds like pain. It is an animal. Or alive at any rate. Some lab-manufactured plastech bio-breed with just enough brainstem hard-wired to respond to input in different ways, so it's unpredictable — but not enough to hurt, apparently, if you believe the info blurb on the work. (M, p. 200-201)

S'ensuit une discussion pour savoir si cette créature hybride, mi-animal, mi-machine, ressent la douleur, ou encore si elle a des

sentiments. « *Woof & Tweet* » est bien un être de chair (« meaty »), mais est-ce un individu? À travers cette créature, le roman explore la question de la frontière entre vivant et non-vivant, et plus largement celle de l'identité individuelle. Après l'attentat commis contre elle par des terroristes, la créature meurt : « the bright sprays of blood make it real, spattering the wall, people's faces, my prints, as the blades thwack down again and again » (*M*, p. 215), raconte Kendra. Cette mort semble préfigurer celle de Kendra, qui sera néanmoins rejetée hors du récit et simplement suggérée. Le chapitre qui raconte la mort de « *Woof & Tweet* » se termine significativement sur la tentative que fait Kendra pour effacer le sang qui a giclé sur son « Self-Portrait » (*M*, p. 217). Le lien ainsi établi de façon organique entre la créature et Kendra soulève des questions sur la frontière entre le vivant et le non-vivant, l'animal et la machine, à travers la mise en spectacle d'un corps-machine qu'on peine à définir.

Le statut ambigu de « *Woof & Tweet* » provient également de son fonctionnement. Ce dispositif, qui répète les sons environnants et principalement les voix, a la capacité de capter les discours. Ce faisant, il permet de mettre en évidence la nature discursive du corps dans *Moxyland*. Ce produit situé à l'intersection de plusieurs discours n'est pas seulement un objet physique. Avant tout une construction langagière et imaginaire, il amplifie et répète les voix en les déformant, nous permettant de voir dans cette créature un double de Kendra, mais aussi un double du livre lui-même. « *Woof & Tweet* » peut aussi s'interpréter comme un commentaire métatextuel sur *Moxyland*, qui est lui aussi une chambre d'échos, comme le montre l'utilisation de narrateurs autodiégétiques dont les voix se croisent, et un texte composite.

## Le corps de l'œuvre : corps discursifs

Avec le « corps de l'œuvre<sup>15</sup> », on accède à un niveau supplémentaire de remise en question des limites. Les frontières

---

15. Cette expression est empruntée à Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

des corps qui y sont montrés deviennent discursives. Explorer ou remettre en question leurs limites veut donc dire travailler sur la langue, le discours. Chez Beukes, cela se double d'un certain nombre de stratégies narratives qui visent à explorer les frontières de l'œuvre : le corps de l'œuvre, lui aussi, dépasse ses limites de diverses façons. Comme Kendra, et comme « *Woof & Tweet* », le corps de *Moxyland* est hybride. Il intègre non seulement des récits autodiégétiques entrecroisés, mais aussi un rapport de police sur Tendeka (*M*, p. 41-44), des transcriptions de conversations en ligne, l'ordre de mission de Toby dans « *FallenCity Scorpions Elite* », le jeu de simulation auquel il s'adonne dans le métro et qui mélange monde réel et monde virtuel (*M*, p. 189-193), et la transcription de ses reportages vidéo en ligne sur Kendra (*M*, p. 224-225, par exemple). Il s'agit donc d'un texte composite, qui brouille de façon répétée la frontière entre « réalité » et « fiction » et entre différents niveaux de textualité, selon un schéma très classique.

Le parallèle entre le corps composite de l'œuvre et les corps posthumains qu'il met en scène est renforcé par le paratexte du roman. En effet, on remarque une similitude entre les termes utilisés par Lauren Beukes pour décrire son roman et ceux qu'elle choisit pour raconter l'histoire de Kendra. Lorsque celle-ci signe son contrat pour devenir une ambassadrice de la marque de soda « *Ghost* » avec un stylo à signature biologique qui prélève des cellules sur son pouce pour les mélanger à l'encre, elle décrit la signature en termes physiques : « *Signed in blood. Or DNA, which is close enough* » (*M*, p. 12). La référence à l'ADN renvoie bien sûr à l'identité de l'individu — on sait bien à quel point parler des « gènes » d'une personne ou, curieusement, d'une entreprise ou d'un objet, est devenu une façon de désigner son identité. De cette façon, en devenant une « *Ghost girl* », Kendra accepte de modifier son identité. Or, la note finale dans laquelle Beukes, en bonne journaliste, donne ses sources, s'intitule « *Moxyland's stem cells* » (*M*, p. 373); le livre est donc bien conçu comme un corps, né à partir de « cellules souches ». Cette métaphore du livre-corps, du livre-organisme, Beukes la file en expliquant : « *Moxyland was inspired*

by a DNA remix of many influences » (*M*, p. 373). Elle insiste sur le fait que sa source d'inspiration majeure était le phénomène du parrainage: « But really, the stem cell that developed into *Moxyland* was Lucky Strike » (*M*, p. 374). Elle raconte ensuite que le roman était à l'origine une nouvelle sur ce thème, qui s'est peu à peu transformée: « It blossomed like a tumour from there, *mutating* into interesting directions I hadn't anticipated — and a full blown novel four years later » (*M*, p. 375, je souligne). Il s'agit là d'une conception organique du texte, un texte qui donne l'illusion d'avoir une certaine autonomie. Le concept de mutation, utilisé par Beukes pour parler de la naissance de son roman, rappelle le processus de posthumanisation de Kendra, dont elle cherche à garder une trace en photographiant le logo qui apparaît sur sa peau : « All I can do is document the cells *mutating* on the inside of my wrist, the pattern developing, fading up like an old school Polaroid as the nano spreads through my system » (*M*, p. 16, je souligne). Le corps mutant de l'œuvre et le corps mutant de Kendra sont les deux facettes d'un même phénomène, celui d'un corps qui cherche à dépasser ses limites et redéfinit ainsi son identité. D'ailleurs, la note de Beukes à la fin de son roman apparaît comme une sorte de « prothèse » du texte, sans laquelle il ne fait pas entièrement sens. Le roman lui-même se dote ainsi d'un corps « augmenté », dépassant ses frontières traditionnelles. Il s'agit là d'une stratégie systématique chez Lauren Beukes, comme l'indique la présence du Moxy à photocopier déjà mentionnée plus haut, sur une page intitulée « Spread the word », ce qui suppose que ce personnage est censé permettre au lecteur de faire la promotion du roman. Ceci manifeste toute l'ambiguïté de l'entreprise de Beukes : elle dénonce explicitement le marketing viral dans son roman, mais joue de ses codes; même si elle semble se situer sur un mode parodique, le Moxy a réellement été utilisé par la maison d'édition pour la promotion du livre. Un site Internet éphémère, *moxyl.com*, avait même été créé pour le lancement du roman, utilisant ainsi les méthodes dénoncées dans le livre.

Au niveau métatextuel, l'ajout de ce péritexte fait du « corps de l'œuvre » un corps à la fois multiple et « augmenté », qui recycle des stratégies narratives fréquemment présentes dans la littérature gothique et néo-gothique : multiplication des voix narratives, intégration de textes électroniques, mise en texte d'un rapport problématique à la modernité. La réflexion sur l'humain et ses frontières se double donc d'une expérimentation formelle, le corps du roman reflétant de différentes façons l'exploration et la transgression d'un certain nombre de limites.

L'« augmentation » du corps de l'œuvre a même été poussée plus loin, puisque, sur le site moxyland.com, Angry Robot, l'un des éditeurs de Beukes, avait organisé un concours de nouvelles dérivées de *Moxyland*. Les trois textes ayant remporté la compétition figurent en annexe de *Zoo City*, le roman suivant de Beukes, publié en 2010 : une façon de faire la promotion de *Moxyland* dans *Zoo City*, bien sûr, mais aussi de jouer sur les mutations du texte.

*Moxyland* est donc un texte hybride, qui explore diverses frontières pour interroger l'humanité, mais aussi le genre romanesque. *Mutatis mutandis*, on peut le comparer au cyborg tel que le décrit Haraway puisqu'il se caractérise par sa dimension à la fois sérieuse et ludique, et défend l'idée d'une remise en cause et d'une redéfinition des frontières : « an argument for *pleasure* in the confusion of boundaries and for *responsibility* in their construction<sup>16</sup> ». Mêlant les préoccupations éthiques et les jeux textuels, le plaisir du texte et la critique sociale, dépassant ses limites tout en remettant en question les frontières de l'humain, mais aussi la frontière entre monde réel et monde virtuel et la frontière entre vivant et non vivant, redéfinissant le statut de l'œuvre d'art, *Moxyland* est un roman plus complexe qu'il n'y paraît et dépasse largement l'étiquette de « cyberpunk » qui lui est généralement accolée.

16. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, London, Routledge, 1991, p. 150.