

Université de Montréal

Récits de fin du monde : la littérature comme arche

par Marie-Ève Thuot

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature
Option études littéraires et intermédiales

Novembre 2021

© Marie-Ève Thuot, 2021

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Récits de fin du monde : la littérature comme arche

Présentée par

Marie-Ève Thuot

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Michael Eberle Sinatra
Président-rapporteur

Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche

Olga Nedvyga
Membre du jury

Thierry Belleguic
Examineur externe

Résumé

Cette thèse s'inscrit dans le champ des études sur les fictions de la fin du monde. J'y explore la question suivante : pourquoi existe-t-il autant de romans et de films racontant la fin *d'un* monde, et si peu la fin *du* monde ? En effet, la plupart des fictions dites de « fin du monde » mettent en scène la menace d'une catastrophe évitée, ou une destruction partielle, ou encore un univers post-apocalyptique habité de survivants. L'anéantissement total et définitif de l'espèce humaine, quant à lui, constitue rarement le dénouement de ce type d'œuvres.

Ce déséquilibre s'explique en partie par le fait que ces œuvres représentent davantage le renouvellement du monde que sa disparition. Mon hypothèse est que nombre de ces récits de la fin héritent d'un imaginaire, d'une structure, de thèmes, de motifs, etc., provenant du mythe du déluge tel qu'il s'est développé dans l'Antiquité (entre autres dans sa version biblique), lequel symbolise la refondation et la transmission, et non l'anéantissement.

Dans le premier chapitre, je propose une exploration de différents concepts et théories permettant de mieux définir les romans et les films de la fin du monde : les dispositif et contre-dispositif de Giorgio Agamben ; la conception des mythes de René Girard (principalement pour les notions d'indifférenciation et de bouc émissaire) ; le décalage prométhéen de Gunther Anders ; le catastrophisme éclairé de Jean-Pierre Dupuy ; les deux raisonnements mythologiques opposés identifiés dans les récits antiques de la fin du monde par Christine Reungoat-Dumas. Dans le deuxième chapitre, j'étudie d'abord comment le thème de la transmission s'articule dans quelques mythes antiques du déluge, avant de proposer un canevas général des mythèmes constitutifs. À partir de cette délimitation, je procède ensuite à l'analyse de trois mythèmes (la crise indifférenciatrice ; l'abri ; le lâcher d'oiseaux) dans un corpus de romans et de films des 20^e et 21^e siècles. Cette analyse permet de faire ressortir l'importance du thème de la transmission (de gènes et de mèmes, donc de répliqueurs). La transmission reflète un besoin de transcendance qui définit, oriente, ou du moins colore, pratiquement toutes les œuvres de la fin du monde. Dans ce contexte, la littérature, objet de transmission, peut être appréhendée comme une « arche métaphorique ». Le troisième chapitre se concentre sur l'analyse d'une œuvre, la trilogie *MaddAddam* (*Oryx and Crake* ; *The Year of the Flood* ; *MaddAddam*) de Margaret Atwood. J'y avance que cette œuvre prend la forme d'une épopée, dans laquelle on assiste à la mise en scène de sa propre écriture. Cette mise en abyme démontre bien que la trilogie, tout en étant une œuvre de fin du monde, raconte également la naissance d'un nouveau monde : l'épopée intradiégétique qui s'y compose tente d'immortaliser une partie du passé et d'orienter le futur. La littérature, sous la forme de cette épopée, figure ainsi une arche qui relie les mondes pré-apocalyptique et post-apocalyptique de l'œuvre d'Atwood.

Mots-clés : fin du monde ; apocalypse ; mythe du déluge ; transmission ; littérature et transcendance ; théorie des mèmes ; *MaddAddam* ; *Station Eleven* ; *Level 7* ; *The Book of Dave* ; *Children of Men*.

Abstract

This thesis falls within the field of studies pertaining to end-of-the-world works of fiction. In it, I examine the following question: why are there so many novels and films about the end of *a* world, and so few about the end of *the* world? Indeed, most of the so-called end-of-the-world fiction portrays the threat of averted catastrophe, a partial destruction, or a post-apocalyptic universe inhabited by survivors. The total and final annihilation of the human species, on the other hand, is seldom the outcome of this type of work.

This imbalance is partly explained by the fact that these works represent the renewal of the world rather than its disappearance. My hypothesis is that many of these stories inherit their imagery, structure, themes, motifs, etc., from the flood myth as it developed in antiquity (notably in the biblical version), which symbolize refoundation and transmission, rather than annihilation.

In the first chapter, I offer an exploration of different concepts and theories allowing to better define the novels and films dealing with the end of the world: the apparatus and counter-apparatus of Giorgio Agamben; the conception of myths by René Girard (mainly, the notions of indifferenciation and scapegoating); the Promethean shift of Gunther Anders; the enlightened catastrophism of Jean-Pierre Dupuy; the two opposing mythological reasonings identified in ancient end-of-the-world narratives by Christine Reungoat-Dumas. In the second chapter, I begin by studying how the theme of transmission is elaborated in some ancient flood myths, before presenting a general outline of constituent mythemes. I then proceed to analyze three mythemes (the crisis of indifferenciation; the shelter; the release of birds) in a body of novels and films from the 20th and 21st centuries. This analysis highlights the importance of the theme of transmission (of genes and memes, and therefore of replicators). The transmission reflects a need for transcendence which defines, orients, or at least colors, practically all the works dealing with the end of the world. In this context, literature, an object of transmission, can be understood as a “metaphorical ark”. The third chapter focuses on the analysis of the *MaddAddam* trilogy (*Oryx and Crake*; *The Year of the Flood*; *MaddAddam*) by Margaret Atwood. I suggest that this work takes the form of an epic, in which we witness the staging of its own writing. This *mise en abyme* clearly shows that the trilogy, while being a work about the end of the world, also tells the birth of a new world: the intradiegetic epic composed therein attempts to immortalize a part of the past and to shape the future. Literature, in the form of this epic, thus symbolizes an ark that connects the pre-apocalyptic and post-apocalyptic worlds of Atwood’s narrative.

Keywords: end of the world; apocalypse; flood myth; deluge myth; transmission; literature and transcendence; meme theory; *MaddAddam*; *Station Eleven*; *Level 7*; *The Book of Dave*; *Children of Men*.

Table des matières

<i>Résumé</i>	<i>i</i>
<i>Abstract</i>	<i>ii</i>
<i>Liste des abréviations</i>	<i>vi</i>
<i>Introduction</i>	<i>1</i>
Des « fausses fins du monde »	2
Le monde.....	5
Qu'est-ce que l'humain ?	12
Démarche	13
<i>Chapitre 1 : Fin du monde, imagination et mythes</i>	<i>16</i>
Un défi littéraire	16
Des comparatistes qui s'ignorent	22
Fin du monde et mythologie	28
<i>Atrahasis</i> et raisonnement mythologique	30
Des mythes-miroirs.....	32
Un nouveau miroir.....	41
Qu'est-ce qu'un mythe?	44
Indifférenciation et bouc émissaire.....	49
Savoir subversif des mythes.....	53
Vêtements, nudité et savoir dans la Genèse.....	56
Tissu et dévoilement dans la littérature contemporaine	64
La scène-type du pillage de commerce	67
Quand le ciel devient l'enfer, et l'enfer le ciel	76
Des somnambules de haut niveau.....	79
<i>Chapitre 2 : L'arche comme métaphore de la littérature</i>	<i>84</i>
Un mythe de la transmission.....	84
La quête de Gilgamesh.....	85
« A readerless future ».....	89
Qu'est-ce qu'un « mème » ?	92
Schéma narratif (épisodes, thèmes, motifs)	96
Le mème du déluge.....	98

Une structure gigogne.....	102
La littérature comme arche.....	105
Tout est détruit, rien n'est perdu ?.....	108
Le même des extra-terrestres	112
Le lecteur comme transcendance.....	117
L'être humain, accessoire des mêmes	121
Un mythe caméléonesque	122
La crise indifférenciatrice	124
1) <i>MaddAddam</i> , indifférenciation multiple.....	125
1) <i>The Children of Men</i> , stérilité et immortalité.....	135
2) <i>Beasts of the Southern Wild</i> : « Everything is part of the buffet of the universe. ».....	136
3) <i>Station Eleven</i> : fiction et indifférenciation	138
L'abri	142
1) Le bateau dans l'Antiquité : entre réalisme et merveilleux.....	142
2) L'abri souterrain : <i>Level 7</i> et <i>l'Avesta</i>	147
3) <i>The Egg</i> : entre passé et futur	149
4) L'Arche de l'art	152
5) Une arche pour Shakespeare.....	158
Le « lâcher d'oiseaux ».....	164
1) Récits antiques : colombes, hirondelles et corbeaux.....	164
2) <i>Station Eleven</i> : des avions comme des oiseaux	165
3) <i>The Book of Dave</i> : l'omission révélatrice	166
4) <i>Level 7</i> : colombes humaines	169
5) <i>The Road</i> , livre versus film.....	169
Chapitre 3 : La mise en scène de l'écriture dans la trilogie MaddAddam de Margaret Atwood.....	172
Épopée et science-fiction, ou tension entre passé et futur	173
La mise en abyme	181
1) « Who tells ? »	181
2) Techniques narratives et vie intérieure	187
3) La « grande famille humaine »	191
4) La question homérique.....	195
5) Bible et épopée	199
6) L'inspiration comme mise en abyme.....	205
Les listes	206
La formule	211
Les scènes-types	212
1) La mort suspecte d'un parent.....	213
2) Le changement d'identité.....	216
Les comparaisons.....	223
La polyphonie épique et les personnages comme postures	229
Qui est humain ?.....	241

L'humain et l'inhumain	243
Essentialisme et constructivisme	245
Les triangles amoureux	248
L'exergue	254
Conclusion	262
<i>Conclusion : L'arche : le bunker ou le littéraire ?</i>	265
Les arches-bunkers de cinq hommes riches	265
Le syndrome de l'arche	270
L'arche-littérature.....	271
<i>Bibliographie</i>	273

Liste des abréviations

Margaret Atwood :

OC *Oryx and Crake*

YF *The Year of the Flood*

MA *MaddAddam*

Emily St. John Mandel :

SE *Station Eleven*

Introduction

L'étincelle à l'origine de cette thèse est une explosion grandiose et destructrice, celle qui clôt le film *Melancholia* de Lars von Trier. À l'automne 2011, au cinéma aujourd'hui défunt L'Excentris, j'assiste à l'une de ses représentations. Les dernières images de l'œuvre nous montrent une exoplanète, baptisée Melancholia, qui entre en collision brutale avec la Terre. Ce n'est pas une surprise pour nous, spectateurs. En effet, le film avait débuté sur un assez long prologue, sans dialogue, composé d'images au ralenti, pour ainsi dire mourantes, des images de personnages, scènes et symboles tirés des deux parties plus narratives à venir, le tout accompagné de la musique du prélude de l'opéra *Tristan und Isolde* de Wagner. Ce prologue comporte la particularité de dévoiler la fin du film, puisqu'il se conclut précisément sur la collision entre la Terre et Melancholia. Pourtant, quelque deux heures après le prologue, lorsque l'apothéose finale en forme d'anéantissement survient, même si je l'avais anticipée, l'avais attendue, que je l'avais

même *déjà vue*, je n'en suis pas moins saisie. Dans les dernières secondes du film, un bruit assourdissant accompagne les images de la collision vue à partir de la Terre, de l'embrasement final, de la mort des personnages principaux. L'écran vire ensuite au noir et le silence s'installe : le monde, les humains, tout est annihilé. Dans la salle, personne ne bouge. On dirait que chacun retient son souffle.

J'ai quitté l'Excentris encore secouée par la finale. Puis une idée m'a frappée. J'avais vu de nombreux films qu'on appelle – de façon souvent imprécise, j'allais m'en rendre compte – « de fin du monde » : *A.P.E.X.*, *Waterworld*, *Postman*, *Armageddon*, *The Matrix*, *The Day After Tomorrow*, *2012*, *The Road*, *Planet of the Apes*, *28 Days Later*, *Children of Men*, *I Am Legend*, *The Mist*, *Daybreakers*, *Blindness*, et j'en passe. Pourtant, c'était la première fois que je visionnais un film racontant une fin du monde totale, définitive, l'extinction de tout, une fin qui ne laisse place à aucun espoir, à aucune spéculation sur la possibilité pour l'humanité de renaître de ses cendres. Soudain, tous les films de fin du monde que j'avais vus auparavant me semblaient, sous la lumière réverbérée par *Melancholia*, étrangement optimistes.

Des « fausses fins du monde »

Les recherches ayant mené à cette thèse sont nées, dans les années suivantes, de ma curiosité grandissante pour le déséquilibre quantitatif entre les œuvres de fiction racontant une destruction de l'humanité définitive, et celles qui, bien que qualifiées d'œuvres sur la fin du monde, ne mettent en scène qu'une fin partielle ou hypothétique. En m'intéressant de plus près à ce corpus, principalement sous ses formes littéraires et cinématographiques,

j'ai pu constater que les œuvres qui le composent prennent le plus souvent deux formes :

1) un contexte pré-apocalyptique où s'articulent un enchaînement de péripéties par lesquelles la fin définitive est évitée in extremis, la catastrophe dût-elle éliminer au passage un plus ou moins grand morceau du monde et de ses habitants, 2) un contexte post-apocalyptique où, la « fin » étant déjà survenue (partiellement), des survivants s'évertuent à refaire le monde et/ou à préserver leur vie. La disproportion de nombre entre, d'une part, ces deux types d'œuvres et, d'autre part, les rares œuvres, tel *Melancholia*, où la destruction est poussée à son paroxysme, est si marquée que Lucien Boia, dans *La fin du monde, Une histoire sans fin*, au terme d'un survol historique étoffé des productions sur ce thème (de l'Antiquité jusqu'à la rédaction de son livre, 1989), se demande même si, tout compte fait, la fin du monde existe. Il conclut :

dans notre itinéraire au long des siècles, nous avons assisté à des projets sans nombre qui étaient en fait des *fausses fins du monde* ou des *presque-fins-du-monde*, et très rarement – comme des exceptions – à des fins du monde dans leur sens littéral et absolu. [...] Dans le pays de l'imaginaire, les fins du monde sont marquées par l'ambiguïté. Le concept est contradictoire. Il y a en même temps attraction et rejet, peur et espérance, mort et retour à la vie. L'homme ne croit pas au néant, il refuse de l'accepter. [...] en règle générale [...], la fin du monde est autre chose que la fin du monde : elle s'inscrit dans le moule primordial de mort et de renouvellement, de mort et de recommencement. L'humanité refuse de périr. La fin du monde ne fait que donner forme en même temps à son angoisse (que tout se dégrade) et à son espérance (que tout sera mieux).¹

Les quelque trente ans qui nous séparent de la parution de cet ouvrage, durant lesquels de nombreuses œuvres sur la fin du monde se sont ajoutées au répertoire qui intéresse Boia, n'ont en rien altéré la validité de sa conclusion. Toutefois, si Boia se donne la peine de

¹ Boia, Lucien, *La fin du monde. Une histoire sans fin*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 1999, p. 239.

formuler ce constat et d'identifier au fil de son ouvrage ces œuvres d'exception, ces « fins du monde dans [un] sens littéral et absolu », ses réflexions quant aux implications respectives des deux modalités de la fin du monde restent limitées, son objectif étant surtout de l'ordre de l'inventaire et de la synthèse. De façon générale, de nombreux auteurs d'ouvrages théoriques sur le thème traitent pêle-mêle les fins absolues et les « fausses fins du monde »², se contentant parfois de brèves remarques à ce propos. C'est également ce que remarque Christine Dumas-Reungoat dans son essai sur le motif de la fin du monde dans l'Antiquité : « La distinction, anodine en apparence, que j'opère entre les textes illustrant la Fin provisoire de l'univers et ceux de la Fin du monde définitive est selon moi capitale, bien qu'ils soient presque toujours confondus dans les commentaires et études que l'on peut lire sur ce sujet. »³ Un constat qui orientera son étude, au cours de laquelle, par diverses tournures, elle n'aura de cesse de distinguer « Fin du Monde radicale », « Fin du Monde définitive », « Fin absolue », ou plus simplement « Fin *du* Monde », de son miroir, la « Fin provisoire », « Fin du monde momentanée », ou « Fin *d'un* monde ». Au-delà d'une simple distinction de terminologie, cette séparation lui permet de réfléchir aux implications respectives et comparées de ces deux modalités. Je n'ai pu, parmi les lectures qu'il m'a été donné de faire, trouver de travail équivalent pour les œuvres modernes ou contemporaines sur la fin du monde.

Mais pourquoi ce peu de cas pour la distinction entre les récits de la fin du monde et de la fin d'un monde ? Ceci pourrait tenir à la polysémie du mot « monde ».

² C'est le cas, pour ne citer que deux exemples, des ouvrages suivants : *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde* de Christian Chelebourg et *Apocalypse sans royaume* de Jean-Paul Engélibert.

³ Dumas-Reungoat, Christine, *La fin du monde. Enquête sur l'origine du mythe*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 10-11.

Le monde

Que signifie en fait la « fin du monde » ? Que désigne le « monde », dans ces mises en récits de la fin ? Ou, plus simplement, qu'est-ce que le « monde » ?

Le Centre national de ressources textuelles et lexicales⁴ propose une série de définitions pour rendre compte des différentes déclinaisons de sens que peut prendre le terme monde, parmi lesquelles : « ensemble constitué des êtres et des choses créés ; l'univers, le cosmos », « ensemble constitué par la terre et les astres, conçu comme un système et *p. méton.* système planétaire de la terre », « ensemble de tout ce qui existe sur terre, perçu par l'homme et le plus souvent en opposition avec lui », « la terre considérée comme le séjour de l'homme et *p.méton.* la vie », « la terre et *p. méton.* la surface de la terre où vivent les hommes », « ensemble complexe et important considéré par exagération comme une réduction de l'univers », « ensemble de choses, de concepts ou d'êtres formant un univers particulier, une société à part. *Synon. microcosme* », « la communauté ; la société des hommes vivant sur terre », « la société des hommes telle qu'elle se présente à une époque donnée dans un milieu géographique et socio-économique déterminé », « les gens, les individus », « milieu social auquel on appartient »⁵. En résumé : le cosmos, l'univers, la Terre, la croûte terrestre, les êtres vivants, les humains, la société, la communauté, le milieu social ; les définitions semblent se rétrécir de plus en plus, aboutissant à une définition phénoménologique où le monde consiste en les « êtres et objets

⁴ <https://www.cnrtl.fr>

⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/monde>

perçus »⁶. Ainsi réduite à une affaire de perception, cette définition du terme induit une conception individuelle et sous-entend une multiplicité possible des mondes – dans l’optique où la « perception » est le critère d’évaluation, le monde d’un aveugle, par exemple, diffère considérablement de celui d’un voyant, tous deux partageraient-ils un même monde physique (la Terre) et symbolique (une société et une culture données à une époque quelconque). En ce sens, chaque individu possède son monde, et peut vivre sa propre fin du monde, possiblement au sein de l’indifférence générale. Ce monde perçu étant également appelé à changer au cours de l’existence de l’individu, ce dernier progressera dans une succession de mondes au fil des ans, ou même évoluera dans divers mondes parallèles quoique relativement poreux (monde du travail, univers familial, environnement social, etc.). Chaque individu devient un monde, comme chaque lieu, chaque moment. La définition peut potentiellement s’atomiser à l’infini.

Tout de même, pour synthétiser les propositions du CNRTL, il semble y avoir trois catégories de définitions du monde : le monde physique, matériel (la Terre, les êtres humains, le vivant, les objets), le monde symbolique (la culture, la société, la communauté), le monde phénoménologique (ce qui est perçu par les sens). S’appuyant sur la deuxième signification, certains théoriciens analysent sous la bannière de « fin du monde » des œuvres dans lesquelles ce qui se trouve menacé de destruction n’est aucunement le monde compris comme la Terre ou l’humanité, mais bien le monde comme nation, comme structure politique, comme culture, religion, mode de vie, etc. Ainsi, dans son essai *Apocalypse sans royaume*⁷, Jean-Paul Engélibert inclut-il le film *V pour*

⁶ *Ibid.*

⁷ Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

*Vendetta*⁸ parmi son corpus de « fictions sur la fin du monde », bien que le monde qui s’y trouve anéanti soit seulement le système démocratique de l’Angleterre, le parti fasciste au pouvoir, Norsefire, n’ayant pas eu l’intention d’annihiler l’humanité entière ni même la population du pays. Autre exemple, Engélibert cite le roman *Plateforme* de Michel Houellebecq⁹, qui se termine par un attentat dirigé contre des Occidentaux voyageant en Thaïlande, une attaque visant divers symboles, tels la richesse, l’irréligion, le tourisme sexuel, etc. En d’autres termes, ces deux œuvres représentent une volonté de mettre fin à un monde (l’Angleterre démocratique ; le mode de vie à l’occidentale), pour le remplacer par un autre (l’Angleterre fasciste dirigée par Norsefire ; une variante interprétative et prescriptive de l’islam). Il s’agit de récits de l’affrontement entre des visions de structuration du monde divergentes et non de récits d’anéantissement du monde compris comme « ensemble de tout ce qui existe sur terre ». C’est sans doute ce type de récits d’affrontements, entre autres, qui fait dire à Michaël Fœssel que la fin du monde est « [d]evenue une métaphore pour les expériences contemporaines »¹⁰. La fin du monde serait ainsi une image parmi d’autres utilisées par les êtres humains pour se représenter leur environnement. Fœssel poussera plus loin cette utilisation métaphorique dans son analyse du film *Shame*¹¹, même si, comme l’auteur lui-même le mentionne, « il n’est pas question de fin du monde dans *Shame*, plutôt de son absence radicale »¹² (le seul monde dont on pourrait honnêtement dire qu’il est « absent » étant celui du protagoniste, Brandon, à travers les yeux duquel cette réalité supposée informe – sans monde – apparaît au

⁸ McTeigue, James, *V pour Vendetta*, 2005.

⁹ Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Flammarion, Paris, 2001.

¹⁰ Fœssel, Michaël, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Éditions du Seuil, Paris, 2012, p. 9.

¹¹ McQueen, Steve, *Shame*, 2011.

¹² *Ibid.*, p. 196.

spectateur). Cette utilisation de la métaphore par Fœssel rejoint ainsi la troisième catégorie mentionnée ci-haut, qui pousse à son extrême la définition du mot monde comme « produit de la subjectivité ». C'est également le cas de la pièce de théâtre *Juste la fin du monde*¹³ de Jean-Luc Lagarce, qui ne présente aucune catastrophe à grande échelle ou désastre mondial, mais bien un drame familial à cinq personnages, où le monde qui s'apprête à prendre fin est celui d'un seul d'entre eux, Louis, atteint d'une maladie incurable et dont la mort est imminente. L'expression « fin du monde » peut tout aussi bien se passer de la mort comme thème ou événement narratif pour ne désigner qu'un malheur individuel et ponctuel, par exemple la perte d'une illusion qui prendrait l'allure, pour celui qui la subit, d'un effondrement de son monde.

La difficulté à définir ou à cerner le concept de monde est un problème philosophique qui remonte aux origines de la pensée réflexive. Comme l'explique Hans Blumenberg,

[c]e qu'est le monde en réalité <eigentlich> – cette question, dont on peut le moins décider, est pourtant en même temps la question qui n'est jamais indécidable et qui par conséquent est toujours déjà décidé. Que le monde soit “cosmos” fut une des décisions constitutives de notre histoire intellectuelle, une métaphore que son sens originare a toujours accompagnée [...] et filée dans les métaphores du monde-*polis*, du monde-organisme, du monde-théâtre et du monde-horloge.¹⁴

Cette propension à la métaphorisation du concept de monde explique en partie le côté fourre-tout de la catégorie des œuvres sur la fin du monde. Multiple, mouvant, fluide dans son imprécision, le monde ne se laisse pas aisément agripper par la pensée, pas plus qu'il

¹³ Lagarce, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Éditions du Septentrion, Québec, 2016.

¹⁴ Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 2006, p. 26.

ne se laisse détruire dans les œuvres de sa fin sans résister ; au contraire, dans la plupart des cas, la destruction épargne suffisamment d'éléments pour que le monde puisse renaître de ses cendres, eût-il été au début de ces œuvres une *polis*, un organisme, un théâtre ou une horloge.

Il reste que la plupart des études sur la fin du monde dans les productions fictionnelles semblent faire consensus autour d'une définition implicite du monde, une définition « toujours déjà décidé[e] », pour reprendre Blumenberg. Cette définition assez large pour être consensuelle se rattache davantage à la première catégorie, impliquant une disparition ou la menace d'une disparition (complète ou dans une proportion considérable) de la Terre et de l'humanité, ou du moins à la deuxième catégorie, à condition que ce soit une importante partie des systèmes politiques et/ou symboliques d'une société qui s'effondrent (ou menacent de s'effondrer) – ainsi de *Brave New World* de Aldous Huxley, qui est parfois intégré aux études sur la fin du monde, bien qu'un monde persiste bel et bien, avec sa propre structure politique gouvernant nombre d'êtres humains, correspondant plutôt en cela à la fin *d'un* monde, pour reprendre la distinction de Dumas-Reungoat.

Mais distinguer entre Fin du monde et Fin d'un monde ne résout pas toute ambiguïté. Si Dumas-Reungoat, dont le corpus se limite à l'Antiquité, peut séparer nettement les deux modalités en avançant que « la Fin d'un monde [...], de façon générale, ouvre une ère où l'humanité ne partage plus rien avec les dieux ; tandis que la Fin du monde terrestre [...] permet à l'humanité de recouvrer le bonheur inaltérable près du Dieu créateur,

dans un monde qui n'a plus rien de terrestre, "l'au-delà" »¹⁵, cette classification ne se transpose pas telle quelle aux œuvres plus récentes. La thématique du divin, loin d'être évacuée des récits modernes et contemporains, n'a évidemment plus la même autorité. La question de savoir ce qu'est une *Fin du monde* ne peut plus s'articuler uniquement entre le pôle d'un monde terrestre émancipé des dieux et celui d'un au-delà divin. En d'autres termes, dans un monde où l'athéisme, ou du moins l'agnosticisme, font largement partie du paysage intellectuel, qu'est-ce qui doit disparaître pour que l'on puisse parler de *Fin du monde*, de *Fin radicale* ? La Terre ? L'être humain ? Car si le monde peut être défini comme cosmos, l'univers peut très bien se passer de la Terre et rester monde, tout comme la Terre peut préserver sa qualité de monde sans l'existence de l'espèce humaine. À l'inverse, sans faire appel à un au-delà divin, l'imagination s'est bien souvent prêtée à l'élaboration de mondes humains mais non terrestres, par la colonisation d'autres planètes¹⁶ ou par la création de bases externes à la Terre¹⁷.

Comme j'étais d'emblée intéressée par les récits, peu nombreux, de la disparition totale et définitive de tout monde, je croyais qu'il serait possible de simplifier mon partage des œuvres en considérant l'être humain comme le paramètre déterminant. Après tout, si le monde est le fruit d'une perception, d'une conception, le résultat d'un travail de la conscience, ou, en d'autres mots, si le monde est une production du langage charcutant la totalité de la réalité pour n'en retenir que des éléments déterminants, c'est-à-dire nommés et nommables, propres à générer du sens, le monde serait ainsi une affaire humaine, trop

¹⁵ Dumas-Reungoat, Christine, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ Par exemple, *City* de Clifford D. Simak.

¹⁷ *Elysium* de Neil Blomkamp.

humaine. En prenant comme postulat que pour qu'il y ait un monde, il doit y avoir des êtres humains, la question de ce qu'est au juste le monde, et donc de ce qu'est une fin du monde radicale, pouvait ainsi paraître contournée. Dans cette optique, il suffisait qu'une œuvre de fiction préserve la vie humaine (ou sa possibilité), sur Terre ou ailleurs, pour que la construction et l'enchaînement des mondes puissent se poursuivre. En subordonnant ainsi l'existence d'un monde à celle de l'humain, il m'apparaissait plus pertinent de parler de la fin, ou plus précisément de l'anéantissement, de l'humanité. Toutefois, lorsqu'on tente de les appréhender, les limites du concept « humanité » se révèlent également floues. Puisque ce terme suppose un ensemble d'êtres humains formant un tout, peut-on encore parler de l'humanité à propos d'une poignée de survivants dispersés aux quatre coins de la Terre, sans contact entre eux ? À partir de quand y a-t-il *humanité* ? Il pourrait sembler excessif de désigner sous ce vocable deux survivants d'une catastrophe dévastatrice, mais d'un autre côté, il suffit que ces deux survivants soient un homme et une femme fertiles pour que l'humanité soit conservée en puissance. Certaines œuvres se terminent de la sorte par une finale en forme de mythe d'Adam et Ève, où la destruction du monde épargne un couple qui devient alors le couple originel d'un nouveau monde possible, maintenant la virtualité de l'avenir de l'espèce humaine et, conséquemment, de l'humanité.

Fallait-il alors parler plutôt d'anéantissement de tous les êtres humains sans exception ? D'extinction de l'espèce humaine ? Mais, encore une fois, où commence et où finit l'humain ?

Qu'est-ce que l'humain ?

Lorsqu'on étudie les œuvres fictives sur la disparition de l'être humain, il apparaît que la définition de l'humain n'est pas si aisée à circonscrire. Chaque œuvre postule une définition de l'humain, implicite ou explicite. C'est sans doute une des raisons pour laquelle les récits de l'extinction de l'espèce humaine, et plus largement de la fin du monde, mettent fréquemment en scène un temps d'avant la fin, que ce soit par une structure en deux parties distinctes qui se succèdent¹⁸ ou une structure morcelée faite de lignes temporelles enchevêtrées permettant des analepses dans ce passé pré-apocalyptique¹⁹. Cette présence au sein du récit de scènes qui peuvent être tout à fait autonomes vis-à-vis de la catastrophe à venir, dans le sens où elles ne constituent pas une explication causale de son avènement, possède entre autres la fonction de montrer ce qui va disparaître ou a disparu ; ce dispositif narratif a alors comme effet de brosser un portrait et une conception sous-jacente du monde et de l'humain.

Selon Føessel, « [l]es discours qui envisagent l'univers à partir de l'image de sa fin décident par avance de ce qu'est le monde. Nous tâcherons de montrer qu'ils le font sur une base beaucoup trop étroite. »²⁰ En remplaçant « monde » par « être humain », on peut moduler l'idée de Føessel et dire qu'il est aussi souvent tentant, lorsqu'on analyse certains récits sur la fin du monde, de décider par avance de ce qu'est l'humain, et de le faire sur une base trop étroite. C'est notamment le cas de certaines analyses des œuvres de

¹⁸ *The Last Man* de Mary Shelley, *Melancholia* de Lars von Trier.

¹⁹ *MaddAddam* de Margaret Atwood, *Station Eleven* d'Emily St. John Mandel, *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq.

²⁰ Føessel, Michaël, *op. cit.*, p. 14.

Houellebecq. En effet, *Les particules élémentaires*²¹ et *La possibilité d'une île*²² sont souvent invoquées dans les études sous l'enseigne de la fin du monde, même si l'espèce humaine y survit sous d'autres formes ou modalités : dans le premier cas, une nouvelle espèce qui, bien que « asexuée et immortelle »²³, conserve des caractéristiques humaines comme la pratique de l'art et de la science²⁴ ; dans le deuxième, à l'opposé, des hordes d'humains ayant « régressé » à des comportements conformes à l'idée que nous nous faisons de la vie préhistorique²⁵.

Démarche

À travers l'exploration et l'analyse d'un corpus d'œuvres romanesques et cinématographiques dites « de fin du monde », « apocalyptiques » ou « post-apocalyptiques », je tenterai de comprendre pourquoi il existe si peu d'œuvres de fiction mettant en scène une Fin du monde définitive par rapport au foisonnement d'œuvres de Fin du monde provisoire. Je proposerai deux catégories (ère du sursis, ère historique cyclique et matérialiste) apparentées à la division effectuée par Reungoat-Dumas, mais adaptées au répertoire moderne et contemporain. Cette classification permettra de cibler certaines nouveautés de ce répertoire par rapport à celui de l'époque qui a vu naître les récits écrits de fin du monde. Les œuvres que je commenterai au fil de ma thèse appartiennent principalement aux 20^e et 21^e siècles, avec quelques incursions dans des œuvres du 19^e siècle. Avant le 19^e, il n'existe pas d'œuvre représentant une fin du monde radicale *et athée*,

²¹ Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris, 1998.

²² Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île*, Éditions Fayard, Paris, 2005.

²³ Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 308.

²⁴ *Ibid.*, p. 316.

²⁵ Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île*, *op. cit.*, p. 54, p. 451-453.

c'est-à-dire une fin radicale dans un sens moderne, où aucun monde divin n'est supposé succéder à la fin du monde terrestre. En ce qui concerne mon corpus principal, mon choix s'est arrêté sur des œuvres qui s'inspirent du mythe antique du déluge, soit par l'élaboration d'une réécriture moderne et amplifiée, soit par la reprise de certains de ses mythèmes.

Le premier chapitre s'attardera à mieux définir les nouveaux paradigmes de pensée de la fin du monde rendus possibles par l'avènement de la modernité, l'essor de l'athéisme, la globalisation et les nouvelles technologies pouvant entraîner des phénomènes de destruction massive. Je présenterai diverses théories qui permettront de mieux explorer la problématique, tels que les « deux raisonnements mythologiques » repérés par Reungoat-Dumas dans les récits antiques, les théories de René Girard sur les mythes et le bouc émissaire, l'idée de « décalage prométhéen » de Gunther Anders, les notions de profanation et de contre-dispositif de Giorgio Agamben.

Le deuxième chapitre proposera, dans un premier temps, une analyse du mythe du déluge, en s'appuyant sur quelques-unes de ses manifestations antiques (principalement l'*Atrahasis*, l'*Épopée de Gilgamesh*, la Genèse). La figure de l'arche, emblématique de ce mythe, y sera considérée comme une métaphore de la littérature. Dans un deuxième temps, j'analyserai, à la lumière des caractéristiques de ce mythe, des passages d'œuvres modernes et contemporaines sur la fin du monde : *Level 7* (Mordecai Roshwald), *Station Eleven* (Emily St. John Mandel), *Oryx and Crake*, *The Year of the Flood* et *MaddAddam* (Margaret Atwood), *The Children of Men* (P. D. James), *Children of Men* (Alfonso Cuarón), *Beasts of the Southern Wild* (Benh Zeitlin), *The Book of Dave* (Will Self), *The Road* (Cormac

McCarthy), *The Road* (John Hillcoat). Afin de développer des outils conceptuels permettant de mieux cerner le mythe antique du déluge, ainsi que ses réminiscences dans des œuvres plus récentes, je m'appuierai notamment sur la théorie des mèmes (Susan Blackmore), la notion de transcendance, l'écriture comme mémoire (Hélène Cixous).

Le troisième chapitre analysera en détail le thème de l'écriture dans une œuvre du corpus principal, la trilogie *MaddAddam*. Cette œuvre est construite par la mise en scène de sa propre rédaction. Elle s'apparente en bien des points au genre de l'épopée, qui se caractérise par sa volonté de « faire passer le nouveau pour de l'ancien » afin de créer de nouvelles valeurs collectives (Pierre Vinclair). L'analyse de *MaddAddam* permettra d'exemplifier que bien souvent, les œuvres de fin du monde constituent en réalité des récits de fondation d'un nouveau monde, tout autant, voire davantage, que des récits de destruction.

Chapitre 1 : Fin du monde, imagination et mythes

Speculations about what the world would be like after human control of it ended had been – long ago, briefly – a queasy form of popular entertainment.

- Margaret Atwood, *MaddAddam*

Un défi littéraire

La fin du monde, aussi populaire soit-elle dans les fictions contemporaines, est d'abord un motif archaïque de l'esprit humain. Très présent dans les mythologies anciennes, fondamentale à la constitution de la pensée biblique, tant hébraïque que chrétienne, ce motif semble très tôt avoir été nécessaire à l'attribution de sens aux phénomènes difficilement acceptables, tels que l'irruption dans le réel de catastrophes naturelles ou humaines, ou encore l'existence de la souffrance et du mal dans le monde. Bien que d'origine archaïque, ce motif traverse les siècles et demeure actif dans les productions de l'imaginaire plus récentes. On peut même supposer que les dernières décennies furent les plus productives de l'histoire quant à la création de récits sur la fin du

monde. Pour la seule catégorie du roman, la page Wikipédia « List of apocalyptic and post-apocalyptic fiction » recense plus de 330 œuvres²⁶. Sans doute non exhaustive – mais une telle liste pourrait-elle même être envisagée ? –, la recension donne tout de même un aperçu de la progression du thème dans les derniers siècles (ou depuis l'apparition de la forme romanesque). Parmi les œuvres listées, un seul « roman » provient du 13^e siècle²⁷, et six romans ont été écrits au cours du 19^e siècle. Avant 1945, on ne retrouve dans la liste que 21 romans composés au 20^e siècle, pour une moyenne d'environ un roman tous les deux ans. De 1945 à nos jours, la page compile plus de 300 œuvres – moyenne de quatre romans par année. Cette prolifération soudaine des romans de type apocalyptique dans la période du 20^e siècle qui fait suite aux événements destructeurs des années 1940 que furent la Seconde Guerre mondiale et le largage des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki, ainsi qu'au cours des deux premières décennies du 21^e siècle, reflète la nouveauté qui caractérise l'idée de la fin du monde. Comme l'explique Jean-Pierre Dupuy, « [c]'est au siècle dernier que l'humanité est devenue capable de se détruire elle-même, soit directement par la guerre nucléaire, soit indirectement par l'altération des conditions nécessaires à sa survie. »²⁸ Cette possibilité de la mort de tous les êtres humains lors d'un même fléau fait dire à Dupuy que l'humanité devient pour la première fois de l'histoire un « quasi-sujet »²⁹. À la guerre, aux changements climatiques et à la destruction de l'environnement, Dupuy ajoute le terrorisme et les effets imprévisibles des nouvelles technologies, comme les nanobiotechnologies, qui pourraient s'avérer incontrôlables.

²⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_apocalyptic_and_post-apocalyptic_fiction

Consulté le 15 novembre 2020.

²⁷ Il s'agit de *Theologus Autodidactus*, aussi appelé *The Treatise of Kamil on the Prophet's Biography*, de Ibn al-Nafis, considéré comme un prototype du roman de science-fiction.

²⁸ Dupuy, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 17.

²⁹ Dupuy, Jean-Pierre, *Petite métaphysique des tsunamis*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 14.

Autant de menaces inédites qui multiplient les possibilités narratives des œuvres de fiction sur la fin du monde et qui favorisent un nouvel essor du thème.

Pessimiste, Dupuy ne croit pas que le destin mortifère du quasi-sujet de l'humanité puisse être évité, car les nouveaux dangers planant sur l'espèce humaine sont trop puissants. Cette inévitabilité peut toutefois être temporairement entravée. Puisque la destruction globale et la disparition lui tiennent lieu de destin, l'humanité doit mettre tous ses efforts pour repousser l'échéance de sa fin. Pour ce faire, Dupuy propose une philosophie qu'il nomme le *catastrophisme éclairé*, soit « une ruse qui consiste à faire comme si nous étions la victime d'un destin tout en gardant à l'esprit que nous sommes la cause unique de ce qui nous arrive »³⁰. Cette approche du réel, qui convoque l'imagination et une forme de mise en récit de l'histoire à venir, appartient sans conteste au domaine de la littérature. Dupuy lui-même l'affirme :

Tant dans l'esthétique d'Aristote que dans celle de Hegel, la catastrophe est le dénouement tragique d'une pièce, qui clôt le temps d'un développement inexorable tout en lui *donnant rétrospectivement sens*. C'est cette clôture du temps que le catastrophisme éclairé invite à penser à propos de l'histoire humaine. La compétence requise est bien celle *de faire et de comprendre des récits*, et rien mieux qu'une formation littéraire classique ne peut permettre de l'acquérir. Penser ce que nous faisons, c'est aujourd'hui penser notre action technique sur le monde et sur nous-mêmes, et cela requiert une *capacité narrative* que les humanités aident fortement à développer. Je voudrais que chaque ingénieur, technocrate ou chef d'entreprise pût chaque semaine lire au moins un roman et voir un film.³¹

³⁰ Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré*, Flammarion, Paris, 2010, p. 63.

³¹ *Ibid.*, p. 63-64. Je souligne.

Ce souhait de Dupuy est un appel à une forme de praxis littéraire (j'entends ici le littéraire dans un sens large, comme « résidu matériel de l'esprit dans le monde »³² – incluant donc le cinéma). Il s'agit bien, dans la vision de Dupuy, de répondre, par la littérature, à une demande et un besoin de sens que seul peut fournir une fiction à laquelle on accepte de croire, ou du moins de faire semblant de croire. Pourtant, Dupuy affirme aussi la difficulté pour l'imagination de se confronter à l'incommensurabilité de l'anéantissement du monde et de la vie humaine : « dépassés certains seuils, notre pouvoir de faire excède infiniment notre capacité de sentir et d'imaginer »³³. Cette fracture entre les pouvoirs de l'action et de l'imagination, le philosophe Gunther Anders la nomme *décalage prométhéen* : « Entre notre capacité de fabrication et notre capacité de représentation, un fossé c'est ouvert qui va s'élargissant de jour en jour », c'est pourquoi « [i]l n'existe pas d'être humain capable de se représenter une chose d'une si effroyable grandeur : l'élimination de millions de personnes. »³⁴ Que l'esprit humain en soit capable ou non, c'est pourtant le défi que tentent de relever les créateurs qui composent des œuvres de fiction sur le thème de la fin du monde, en incarnant la disparition et la destruction du monde dans des univers imaginaires, des personnages, des images. Bien qu'il s'agisse alors de représentations fictives, et non de projections concernant la réalité dont parle Anders, il reste que ces deux modalités (fiction et projection) font appel à l'imagination. Anders lui-même, dans *La menace nucléaire*, ouvrage appartenant à la tradition philosophique, aura d'ailleurs recours, pour penser l'anéantissement de l'espèce humaine, à une fiction sous forme de parabole qui consiste en

³² Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Éditions Nota bene, Montréal, 2008, p. 35.

³³ Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré*, *op. cit.*, p. 239.

³⁴ Cité dans Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré*, *op. cit.*, p. 241-242.

une réécriture du mythe de Noé³⁵. Dans cette parabole, le personnage de Noé utilise, comme son auteur, des procédés propres à la fiction. Pour permettre à ses compatriotes d’imaginer la mort à venir qui guette l’humanité, le Noé d’Anders élabore une fiction en se mettant en scène devant sa communauté, par l’utilisation de vêtements de deuil et de symboles mortuaires (tunique confectionnée de sacs, cendres), avant de réciter publiquement un kaddish dédié à la disparition prochaine de l’humanité et aux humains qui n’auront jamais été. De la même façon qu’Anders use de la fiction – ici une parabole insérée dans un ouvrage de philosophie – pour convaincre ses lecteurs des dangers encourus par l’humanité à cause de la bombe atomique, Noé emploie les moyens de la fiction – soit un jeu de rôle et une mise en scène théâtrale – pour rallier ses compatriotes à sa cause. Cette mise en abîme souligne doublement le pouvoir de la fiction lorsqu’il s’agit de penser la fin du monde.

Anders et Dupuy ne sont pas les seuls, loin s’en faut, à conférer un pouvoir essentiel à l’imagination et à la fiction dans les contextes de réflexion sur la fin du monde. Pour ne citer qu’un exemple, Alan Weisman, dans *The World Without Us*³⁶, se demande à quoi ressemblerait la Terre, dans les prochains siècles, advenant la disparition soudaine de tous les êtres humains – intéressé aux conséquences de notre disparition, il ne spéculé pas sur sa cause. La démarche de Weisman est d’abord journalistique. Pour rédiger son livre, il a interrogé des dizaines de scientifiques et d’universitaires de diverses disciplines – biologie, archéologie, botanique, anthropologie, etc. Malgré cette démarche journalistique

³⁵ J’y reviendrai au deuxième chapitre.

³⁶ Weisman, Alan, *The World Without Us*, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, New York, 2007.

d'orientation scientifique, le résultat final est avant tout un travail d'imagination. Le livre se présente comme une série de tableaux qui dépeignent l'état de la planète à différents moments après la grande disparition. L'auteur y présente un monde retournant à un état pré-humain : New York engloutie par les eaux parce que personne ne veille plus sur le système de drainage souterrain ; des villes envahies et lentement démantelées par une végétation reprenant ses droits sur chaque mètre carré d'espace atteignable ; des centrales nucléaires explosant l'une après l'autre par manque d'électricité pour réguler leur fonctionnement. On pourrait dire que Weisman, par l'astuce consistant à se focaliser sur le panorama d'une Terre délestée subitement et miraculeusement de tous les êtres humains, réussit à surmonter le « décalage prométhéen » qui complique le travail de l'imagination lorsqu'elle s'attelle à représenter la fin du monde. Le lecteur de *The World Without Us* est bel et bien confronté à la représentation, implicite, de « l'élimination de millions de personnes », même si Anders doute que celle-ci soit possible pour l'esprit humain.

Bien que le thème de la fin du monde ait sans conteste stimulé l'imagination de nombreux penseurs et créateurs, ce dont témoignent les ouvrages mentionnés d'Anders et Weisman ainsi que les nombreux romans et films sur le sujet, il reste que la représentation de la disparition de *tous les êtres humains* apparaît comme marginale dans les productions de l'imaginaire, notamment de la fiction. Le décalage prométhéen souligné par Anders pourrait être l'une des explications. Mais plus importante encore est peut-être la relation du littéraire avec la transcendance, une relation constitutive qui s'oppose à l'idée d'une Fin radicale. J'y reviendrai.

Des comparatistes qui s'ignorent

Dans son essai *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Terry Cochran déplore la perte de considération qui affecte la littérature dans le champ du savoir et au sein des institutions universitaires. À notre époque de rentabilité où l'économie tient le haut du pavé, l'utilité des études littéraires, et du même coup leur pertinence, est fréquemment remise en question. La littérature peut sembler limitée dans sa capacité à expliquer et à améliorer le monde, en plus d'avoir la tare de générer un champ de recherche peu susceptible de profits. Cette déconsidération du littéraire affecte plus largement l'imagination : « Au même titre que la théologie – et du même geste contre l'imaginaire qui s'incarne dans l'écrit –, la littérature a été effectivement écartée du savoir. Sur la base de ce paradigme, qui est tout à fait celui de nos institutions, la littérature ne peut surtout pas prétendre à un savoir conceptuel ni à une philosophie vitale. »³⁷ Pourtant, si les institutions récusent le pouvoir de la littérature de créer du savoir utile et discréditent l'aspect épistémique de l'imaginaire, la pandémie de COVID-19 éclose en 2020 a fourni un témoignage supplémentaire de la capacité du littéraire, et plus précisément de la fiction, à produire une forme de savoir, et même un savoir bénéfique, si ce n'est vital.

Dès le début de la pandémie, le recours à la fiction a été l'un des moyens utilisés par les gens pour se forger des repères afin d'appréhender la situation. Avec ses allures de fin du monde – commerces alimentaires dépouillés par les consommateurs terrifiés par d'éventuelles pénuries ; photos circulant sur internet de rues de grandes villes touristiques lugubrement vides et silencieuses ; vidéos d'animaux sauvages se baladant au cœur de

³⁷ Cochran, Terry, *op. cit.*, p. 72.

centres-villes désertés³⁸ –, la pandémie semble plonger l’humanité dans un décor de film catastrophe comme il en existe des centaines. Dans un mouvement inverse, face à cet inquiétant contexte où la fiction paraît faire irruption dans le réel, plusieurs se tournent vers des œuvres d’imagination. Par exemple, *La Peste*³⁹ d’Albert Camus, roman publié en 1947, bénéficie d’un regain d’intérêt inattendu de la part du public, voyant ses ventes monter en flèche au point d’être manquant dans certaines librairies⁴⁰. Du côté du cinéma (médium pouvant être rattaché à une définition englobante du littéraire en tant qu’inscription de l’esprit humain dans la matière), le film *Contagion*⁴¹ de Steven Soderbergh, sorti pourtant depuis une dizaine d’années, se retrouve inopinément parmi les films les plus visionnés sur Netflix⁴². Ce retour de ces œuvres sur le devant des scènes littéraire et cinématographique témoigne du besoin de l’esprit humain de se référer à des imaginaires existants, disponibles, déjà mis en forme. Des imaginaires qui articulent des récits pourvus de sens, permettant de se familiariser avec la nouvelle réalité de la menace planant sur le monde et la vie humaine. Pour extrapoler à partir de l’idée d’Anders, ce retour témoigne du besoin de franchir le décalage prométhéen entre réalité et conceptualisation. Dans la foulée, de nombreux médias s’attèlent à la tâche de proposer des listes de lectures ou de films à voir liés aux thèmes de l’épidémie, de la fin du monde, de la catastrophe. Ainsi de l’article *Coronavirus : de Sophocle à Stephen King, quinze livres inspirés par des épidémies à lire ou à relire*, qui recommande des œuvres d’auteurs aussi anciens que Sophocle et Boccace, présupposant qu’*Œdipe roi* et *Le Décaméron*, malgré leur respectivement 2500 ans et 650 ans d’âge,

³⁸ Trois topoï que l’on retrouve abondamment dans les romans et les films de fin du monde.

³⁹ Camus, Albert, *La peste* [1947], Gallimard, Paris, 1990.

⁴⁰ <https://www.historia.fr/nos-historiens-au-balcon/camus-la- peste-et-le-covid>

⁴¹ Soderbergh, Steven, *Contagion*, 2011.

⁴² <https://www.washingtonpost.com/technology/2020/03/06/contagion-streaming/>

sont toujours à même d’être réactualisés pour prêter leur sens à l’époque de la pandémie de COVID-19.

Comme le remarque pertinemment le site grand public 20minutes.fr, « [à] chaque drame, son livre de chevet. *Paris est une fête* d’Ernest Hemingway était brandi en symbole lors des attentats parisiens de novembre 2015, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo était redécouvert au moment de l’incendie de la cathédrale en avril 2019. *La Peste* d’Albert Camus est plébiscité en Italie depuis le début de la crise sanitaire. En France, les ventes de ce roman ont explosé depuis l’apparition du coronavirus »⁴³. De façon signifiante, le site utilise la figure de la table de chevet pour imager la popularité soudaine et imprévue de ces œuvres. Cette figure brosse discrètement, en à peine quelques mots, le tableau d’une scène où ces trois romans sont lus juste avant que le lecteur ne s’endorme, durant ce moment transitoire où la veille quitte peu à peu l’esprit, qui gagne alors le monde des rêves. Monde où la réalité et l’imaginaire s’embrouillent et se superposent, dans un processus analogue à celui où la fiction des trois romans cités rejoint la réalité des catastrophes de 2015, de 2019 et de 2020. La table de chevet figure un pont, une plate-forme entre des univers ontologiques différents, que ce soit ceux du rêve et de la réalité, ou ceux de la fiction et du monde. La réalité seule ne semble plus en mesure de fournir suffisamment de sens.

Cette recrudescence de l’intérêt du grand public pour *La Peste* et *Contagion*, ou plus généralement pour les œuvres catastrophes, peut être comprise comme une sorte de

⁴³ <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2765919-20200423-pourquoi-peste-albert-camus-livre-ideal-relire-pendant-confinement>

pratique spontanée d'une pensée comparatiste inconsciente. Comparatistes qui s'ignorent, les consommateurs de fiction obéissent pour ainsi dire à un réflexe de leur intellect qui cherche à se familiariser avec la nouveauté imposée par la réalité. Ce faisant, ils superposent à la situation inédite – soit celle d'une pandémie planétaire d'une ampleur jamais atteinte à l'ère de la mondialisation, de l'internet et des réseaux sociaux – le récit, la narration, les images, en un mot le *sens*, d'œuvres catastrophes imaginées à d'autres époques plus ou moins éloignées dans le temps. Cette *superposition* cherche à se saisir du même, du semblable, de l'analogue qui, en dépit des différences de contexte socio-historique ou de la nature du désastre, peuvent permettre d'appréhender la fracture que constitue la pandémie de COVID-19. Ce mouvement de la pensée implique un processus de métaphorisation des romans et des films de fin du monde, où ceux-ci deviennent des variantes sur un thème à la fois séculaire et d'actualité. Comme le conçoit Christina Vogel dans son article « De la métaphore comme acte de l'esprit », le terme de métaphore ne se limite pas à une figure de rhétorique ou à un type d'expression linguistique, mais désigne également « un régime spécifique du penser et de l'agir »⁴⁴. Refusant le terme de substitution pour définir la métaphore, Vogel y préfère celui de superposition, qui met de l'avant le dialogue émergent entre les deux éléments réunis par la métaphorisation, qu'ils s'agissent de mots ou de textes entiers – ou plus largement d'œuvres, peu importe le média. Ce régime du penser et de l'agir est celui de la littérature comparée, plus précisément de la pensée comparatiste que génère cette discipline si peu disciplinée. Sans se limiter à une tradition littéraire ou à un canon, ni s'embarrasser des frontières historiques, géographiques ou de genres, ni même de frontières tout court, la pensée comparatiste puise dans le

⁴⁴ Vogel, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », dans *Penser les métaphores*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 39.

patrimoine de la culture humaine pour produire du sens. Comme l'écrit Cochran, « [à] travers ses figurations ratées et imprécises, le legs textuel ou littéraire, sous toutes ses formes, persiste en tant que support des mondes impensables et anachroniques. Plutôt que de la continuité historique qui s'établit à partir d'un déroulement linéaire, son mode provient de la rupture temporelle qui place le moment contemporain sur le même plan que les textes transmis d'un passé lointain ou d'hier. »⁴⁵ C'est exactement ce que fit le grand public en se tournant vers des œuvres littéraires et cinématographiques d'époques variées durant les jours suivant la déclaration officielle selon laquelle la COVID-19 venait d'atteindre les proportions d'une pandémie : face à l'irruption dans le réel d'un phénomène étranger, réunir sur une table de chevet le monde impensable de la pandémie de 2020 et un roman de 1947 à propos d'une ville dévastée par la peste.

L'exergue de *La Peste* apparaît d'ailleurs comme une prophétie de cette réappropriation de l'œuvre en 2020 par le public désirant mieux comprendre la catastrophe mondiale. « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas », expose Camus à l'orée de son roman. Cette citation est elle-même un emprunt au *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Elle permet à Camus d'inscrire d'emblée son histoire sous le signe de la métaphorisation. Dans un double mouvement, *La Peste*, de par son exergue, se présente à la fois comme appartenant à une lignée de textes développant sous différentes formes le thème de l'isolement forcé, et comme la figuration d'un autre drame, apparenté à celui qui s'apprête à nous être raconté – ou plutôt de plusieurs autres

⁴⁵ Cochran, Terry, *op. cit.*, p. 79.

dramas. Car le lecteur averti sait que l'un de ces drames possiblement représentés sous une forme figurée est celui de la « peste brune », expression, elle-même métaphorique, pour désigner le nazisme. Dans une lettre à Roland Barthes, qui avait qualifié *La Peste* de drame « anhistorique », Camus rejette toute lecture restrictive de son roman comme univers clos ne renvoyant à rien d'autre que lui-même : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. [...] *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins. »⁴⁶. La citation de Defoe prend ici tout son sens, Camus disant en d'autres mots, dans sa lettre à Barthes, ce que l'exergue suggérait, c'est-à-dire que son roman est la représentation d'une « chose qui existe réellement » (la peste brune du nazisme) « par quelque chose qui n'existe pas » (la peste à Oran en l'an 194.). *La Peste*, comme peut-être tout roman, apparaît ainsi comme une œuvre « métaphorisable ». Cette volonté est revendiquée par Camus : « la terreur [...] a plusieurs [visages], ce qui justifie encore que je n'en aie nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce qu'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies. »⁴⁷ L'année 2020 donne en tout cas raison à Camus ; son œuvre apparaît comme un phare brillant dans le brouillard de la pandémie, projetant son éclairage à travers soixante ans de distance, point lumineux que cherche le regard d'un certain lectorat pour tenter de « résister contre la tyrannie » ou la

⁴⁶ Camus, Albert, « Lettre à Roland Barthes », janvier 1955, reproduite sur <http://philofrancais.fr/camus-lettre-a-roland-barthes>
Consulté le 30 novembre 2020.

⁴⁷ *Ibid.*

« terreur » qui prend à ce moment le « visage » de la COVID-19, faisant du lectorat un bataillon d'Oranais ou de Robinson Crusoé.

Fin du monde et mythologie

Les gens de 2020 s'étant tournés vers des œuvres du passé à l'annonce de la pandémie sont loin d'être les premiers de l'histoire à croire que le patrimoine littéraire et fictionnel de l'humanité peut permettre de mieux cerner la fin du monde. En effet, la plupart des œuvres de fiction sur la fin du monde produites depuis l'avènement de la modernité s'inscrivent dans le sillage de l'héritage littéraire antique, qui nous fournit sur le thème les premiers témoignages de l'imagination humaine. La comparaison du corpus moderne et contemporain avec celui de l'Antiquité démontre elle aussi le besoin des créateurs d'utiliser des figures, des motifs, des topoï d'un répertoire passé. Elle donne à penser qu'il serait difficile de représenter ou de réfléchir à la fin du monde par les moyens du littéraire sans référer aux récits phares du genre que nous a laissés l'Antiquité. C'est ce que remarquent plusieurs auteurs d'études sur les productions fictives modernes et contemporaines ayant comme thème la fin du monde, comme Andrew Tate dans un ouvrage se limitant aux œuvres du 21^e siècle : « Even in an era of relative ignorance of the Bible and its specific teachings, a version of the apocalyptic imagination relies on a variety of biblical tropes. »⁴⁸ Même constat chez Alain Musset, pour qui les auteurs et les scénaristes d'œuvres de fin du monde empruntent des images à certaines pages de la Bible, que ce soit les épisodes du Déluge et de la mise à feu de Sodome et Gomorrhe racontés dans la Genèse, ou le Jugement dernier et la destruction de Babylone que l'on retrouve dans l'Apocalypse de Jean⁴⁹.

⁴⁸ Tate, Andrew, *Apocalyptic Fiction*, Bloomsbury, Londres, 2017, p. 13.

⁴⁹ Musset, Alain, *Le syndrome de Babylone*, Armand Colin, Paris, 2013.

J'ajouterais que d'autres épisodes bibliques reviennent plus ou moins fréquemment pour imaginer les récits, comme le Jardin d'Éden présentant le couple d'Adam et Ève, personnages utilisés entre autres comme figures de la fertilité, de la reproduction et de la filiation, des thèmes fréquents dans les récits de fin du monde, ou encore le Livre de Jonas, comme illustration de la figure du prophète de malheur. La culture grecque antique, tant mythologique que philosophique, fournit également du matériel aux œuvres des derniers siècles ; ainsi du mythe de l'Atlantide chez Platon, ou de la figure de Cassandre dont les prophéties sont condamnées à n'être pas crues.

Le mythe du déluge, surtout dans sa version biblique, est particulièrement repris dans les œuvres modernes sur la fin du monde. Certains romans de mon corpus (la trilogie *MaddAddam*⁵⁰ de Margaret Atwood, *Level 7*⁵¹ de Mordecai Roshwald) peuvent être interprétés comme une réécriture de ce mythe. D'autres œuvres de mon corpus romanesque présentent également des références à ce mythe, et plusieurs films s'en inspirent, ou du moins en font mention (visuellement ou verbalement). Les différentes versions du mythe du déluge sont avant tout des mythes de la transmission, où l'arche peut être interprétée comme une métaphore de la littérature (voir deuxième chapitre). La persistance de son utilisation dans le répertoire moderne et contemporain sur la fin du monde fournit des pistes de réflexion pour tenter de comprendre pourquoi si peu d'œuvres prennent la forme d'une fin radicale. Avant de procéder à l'analyse du corpus, il est essentiel de mieux cerner l'origine et la nature du mythe du déluge tel qu'on le retrouve dans des textes de l'Antiquité.

⁵⁰ Atwood, Margaret : *Oryx and Crake* [2003], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010 ; *The Year of the Flood* [2009], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010 ; *MaddAddam*, McClelland & Stewart, New York, 2013.

⁵¹ Roshwald, Mordecai, *Level 7* [1959], The University of Wisconsin Press, Madison, 2004.

Atrahasis et raisonnement mythologique

L'*Atrahasis*, ou *Poème du Supersage*, dont la plus ancienne version que nous possédons date d'environ 1700 avant J.-C., fait partie de la « Genèse babylonienne », aussi appelée *Enuma Elish*. Il est rédigé en akkadien et consiste en la première trace historique que nous ayons à ce jour d'un récit de fin du monde. D'autres versions et fragments subséquents nous sont également parvenus. L'*Atrahasis* constitue l'une des deux sources connues de l'épisode du déluge dans la Genèse de l'Ancien Testament, l'autre source étant l'*Épopée de Gilgamesh*, également écrite en akkadien. L'épisode du déluge dans cette épopée est lui-même repris de la Genèse babylonienne.

L'*Atrahasis*⁵² raconte comment le roi des dieux, Enlil, ennuyé par le tapage de l'humanité devenue trop bruyante à cause de sa surpopulation, décide de réduire le nombre de ses membres en provoquant d'abord une épidémie, suivie d'une sécheresse menant à la famine, et finalement, las de ces moyens inefficaces, un déluge visant à exterminer tous les êtres humains. L'anéantissement par décret divin est cependant évité grâce à un dieu séditieux, Éa, qui préserve du fléau une poignée d'êtres humains. Se présentant en rêve à Atrahasis, Éa lui annonce l'imminence du déluge et lui recommande de construire un bateau et d'y mettre à l'abri sa famille, des animaux de toutes les espèces, son or et son argent, ainsi que des techniciens pour préserver les savoirs. Les pluies diluviennes anéantissent ce qui reste. Une fois que les eaux se sont retirées, les dieux se retrouvent face

⁵² La traduction de l'*Atrahasis* utilisée est celle de Jean Bottéro dans *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris, 1989.

à la conséquence de leur destruction : il n'y a plus d'humains pour les sustenter. Atrahasis, sur les conseils d'Éa, offre alors aux dieux un repas que, affamés, ils acceptent. Pour éviter un éventuel retour d'un problème de surpopulation, Éa rend les humains mortels. Quatre nouvelles caractéristiques leur sont imposées. L'espérance de la vie humaine est restreinte à un siècle, et trois mesures favorisent la limitation des naissances : stérilité de certaines femmes, chasteté forcée pour les femmes qui se consacrent aux dieux, mort d'une partie des nouveau-nés. Le mythe du déluge de l'*Atrahasis* est donc le récit de la fin d'un monde et du début d'un nouveau. Il articule de nombreux traits (thèmes, motifs, symboles, images, actions, significations) qui seront repris et variés dans les mythes ultérieurs du déluge, et ce jusqu'à nos jours. J'y reviendrai plus en détail au deuxième chapitre.

Analysant les textes antiques sur la fin du monde sous l'angle d'une opposition entre Fin du monde radicale et Fin du monde provisoire, Dumas-Reungoat procède à leur classification en deux catégories, chacune relevant d'un « raisonnement mythologique » propre. Cette dichotomie résulte de deux conceptions temporelles antagonistes. Les textes de la Fin du monde provisoire s'inscrivent dans une conception du temps cyclique, selon laquelle les mondes se succèdent ; à l'opposé, les textes sur la Fin du Monde définitive proposent une vision du temps linéaire où le monde terrestre sera anéanti pour laisser place à un monde divin, éternel. La version du mythe du déluge de l'*Atrahasis* propose, selon cette classification, une vision du temps cyclique.

Les mythes antiques de Fin du monde provisoire sont présents dans les mythologies iranienne, mésopotamienne et grecque, ainsi que dans l'Ancien Testament. On les retrouve

également commentés dans les écrits philosophiques antiques, ou plus largement dans la littérature grecque ancienne. Quant à ceux de la Fin du monde définitive, ils se retrouvent d’abord dans l’Ancien et le Nouveau Testaments, à travers le genre littéraire de l’apocalypse. Comme l’explique Dumas-Reungoat, la conception d’une Fin du monde définitive a été rendue possible par le substrat d’idées proposé par le judéo-christianisme, car la transcendance divine et le monothéisme étaient nécessaires pour imaginer à la fois la destruction définitive du monde et une forme de survie des humains transcendant cette destruction⁵³. À l’opposé, les Grecs ne pouvaient pas concevoir une telle fin, car leurs dieux font partie du monde, ils en sont nés. Par exemple, le mont Olympe, lieu de résidence de dieux grecs, appartient au même monde terrestre qu’habitent les humains. Les Grecs « croyaient à l’imminence de leurs dieux dans la nature, à leur omniprésence » et « se repaissaient [...] de récits où évoluent de concert hommes et dieux, où la confraternité des deux races est sans cesse réaffirmée ». Comme les dieux grecs sont « consubstantiels au cosmos »⁵⁴, ils ne peuvent détruire totalement un monde qui est aussi le leur.

Des mythes-miroirs

Selon Dumas-Reungoat, les récits de Fins du monde provisoire et définitive sont des mythes-miroirs. D’une part, la Fin du monde provisoire inaugure l’entrée des êtres humains dans une ère historique : ceux-ci quittent l’ère mythique qu’ils partageaient avec les dieux et acquièrent ainsi davantage de spécificité – comme dans l’*Atrahasis*. Cette ère historique pourra elle-même être le théâtre d’autres fins du monde provisoires ; elle est donc cyclique. La Fin définitive, pour sa part, est devenue possible grâce aux nouvelles

⁵³ Dumas-Reungoat, Christine, *op. cit.*, p. 376.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 166.

idées religieuses judéo-chrétiennes. Elle marque au contraire le retour des êtres humains à l'ère mythique – qu'ils avaient connue avant leur bannissement de l'Éden – qui est atemporelle et éternelle⁵⁵. L'ère mythique suivant la Fin définitive « ressemblerait au monde des commencements – une ère paradisiaque et presque impossible à décrire, car seul le Dieu en détient le secret »⁵⁶. Cette structuration du temps dans une perspective linéaire mène de la création du monde, telle que décrite dans la Genèse de l'Ancien Testament, vers sa destruction prophétisée par les différentes apocalypses bibliques. Le terme apocalypse signifie « révélation » et implique l'avènement du Royaume de Dieu. Tous les mythes antiques, qu'ils articulent une vision du temps cyclique ou linéaire, se concluent ainsi sur une fondation d'un ordre nouveau, remplaçant l'ancien ordre détruit ou fragilisé par la catastrophe. Cette caractéristique demeurera dominante dans les œuvres modernes et contemporaines, et comme le souligne Marc Attalah, « [l]a science-fiction post-apocalyptique est généralement acceptée comme une littérature du renouveau, car, dans la tradition, la catastrophe n'a jamais complètement dévasté le monde, les péripéties ou les êtres humains »⁵⁷. « Généralement », mais pas exclusivement : un faible pourcentage des œuvres s'affranchiront de cette tradition aux origines antiques de la fin du monde comme renouveau.

En effet, au 19^e siècle, un changement de paradigme s'effectue, qui reconfigure le dédoublement du mythe identifié par Dumas-Reungoat. Ainsi que le remarque Boia, la fin

⁵⁵ *Ibid.*, p. 133, p. 178.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁷ Attalah, Marc, « Quand la science-fiction se met à raconter les fins du monde », dans Bornet, Ph., Clivaz, C., et al., *La fin du monde : analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Labor et Fides, Genève, 2012, p. 211.

du monde était auparavant une « chose sacrée, *sérieuse* », qui ne concernait que les institutions et les mouvements religieux, qu'ils soient officiels ou hérétiques⁵⁸, et, pourrait-on ajouter, ne concernait au plan textuel que les écrits sacrés ou traitant de questions cosmogoniques, anthropogoniques, théologiques ou existentielles sur un registre « sérieux ». À partir du 19^e siècle, le thème est « profané », c'est-à-dire qu'il quitte la sphère du religieux pour être restitué au libre usage des individus⁵⁹. La fin, dans les sociétés qui se sont bâties sur une conception chrétienne du monde, est repensée et cesse d'être synonyme de l'accès des humains à un monde mythique au sens de divin. Cette profanation modifie les conceptions temporelles élaborées au cours de l'Antiquité et permet aux romanciers de se saisir du thème. Alors que « le motif de la Fin d'un monde peut s'expliquer en raison du caractère polythéiste et anthropomorphique de la religion grecque » et que, « en revanche, c'est la mise au point d'un système religieux qui se fonde sur le monothéisme et la transcendance divine qui permet d'élaborer l'idée de la fin absolue de l'univers »⁶⁰, le motif de la fin du monde sans transcendance divine n'est possible, quant à lui, qu'après l'essor des Lumières et le développement d'une conception matérialiste et athée du monde. Toutefois, comme le remarque Anders, « le mythe chrétien nous promettait l'apocalypse et le royaume ; les grands récits des Lumières, en deçà de leurs différences, promettaient le royaume sans l'apocalypse »⁶¹. Dans ces récits, la révolution, qui ruinerait le monde et mènerait à l'instauration d'un nouvel ordre, remplace

⁵⁸ Boia, Lucien, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁹ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 39.

⁶⁰ Dumas-Reungoat, Christine, *op. cit.* p. 165.

⁶¹ Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 10-11.

l'apocalypse⁶². Le « royaume » qui succède à la révolution est quant à lui terrestre et temporel.

Du côté de la littérature, ce nouveau substrat d'idées d'un « royaume sans apocalypse » influence les romanciers de la modernité. Emblématique de cette transition entre des visions opposées du temps et de la fin du monde, Cousin de Grainville compose au tournant du 19^e siècle une œuvre⁶³ où l'on retrouve pour la première fois le topos du « dernier homme », un motif impensable avant les Lumières, car « [l]'idée d'un dernier homme est profondément étrangère à l'eschatologie chrétienne, qui ne prévoit pas d'extinction de l'humanité »⁶⁴. Dans ce récit, le personnage principal, Omégare, doit faire un choix difficile entre : autoriser Dieu à mettre fin au monde terrestre (défini par la souffrance, l'injustice, la rivalité, etc.) pour instaurer son Royaume, sous condition toutefois qu'Omégare renonce à son épouse Sydérie ; s'en remettre plutôt au Génie de la terre, qui lui assure que la terre est bonne et qui lui promet, si lui et Sydérie ont une descendance, de renouveler le monde. Comme l'explique Paule Petitier, la tension du *Dernier Homme* « narrativise un débat idéologique entre deux conceptions de l'histoire », car l'œuvre illustre « la dispute entre hétéronomie et autonomie, perspective religieuse et perspective séculière sur l'histoire »⁶⁵. Dans les mots d'Anders, Omégare hésite entre une

⁶² Anders, Gunther, *La menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Éditions du Rocher / Le Serpent à plumes, Paris, 2006, p. 297.

⁶³ Cousin de Grainville, Jean-Baptiste-François Xavier, *Le dernier homme* [1805], Payot, Paris, 2010.

⁶⁴ Petitier, Paule, « Le dernier homme et la fin de l'histoire : Grainville, Shelley, Michelet », *Écrire l'histoire*, vol. 15, 2015.

<https://journals.openedition.org/elh/615>

⁶⁵ *Ibid.*

« apocalypse avec royaume » ou un « royaume sans apocalypse » ; le roman synthétise la transition en cours entre ces deux modes de pensée sur la fin du monde.

C'est un raisonnement semblable à celui d'Anders à propos d'un royaume sans apocalypse qui fait dire à Tate que « [f]rom one perspective there is no great difference between the eschatology that was preached two millennia ago and twenty-first-century popular narratives of the end, despite the apparent move from faith in God to trust in humanity. »⁶⁶ En effet, qu'il y ait ou non une transcendance divine, l'idée de royaume est le plus souvent préservée au sein des récits fictifs sur la fin du monde, puisque les romans modernes et les films se présentent dans une large mesure comme des récits de refondation (comme *Le Dernier homme* de Grainville), ou, pour le dire comme Atallah, composent une « littérature du renouveau ». On retrouve dans ces œuvres, sous une forme narrative, l'idée de Kant selon laquelle les humains s'attendraient à la fin du monde lorsqu'ils pressentiraient « plus ou moins obscurément que le monde ne mériterait pas de durer s'il devait être indéfiniment marqué par l'injustice. »⁶⁷, une conviction qui est pratiquement toujours articulée conjointement à une pensée de la fin du monde comme renaissance, régénération, recommencement, résurrection.

Pourtant, une différence s'instaure bel et bien au 20^e siècle, et donne lieu à un nouveau type de récit ne concernant ni l'eschatologie chrétienne ni l'idée des Lumières d'un « royaume sans apocalypse ». Comme le note Anders, après Hiroshima, la fin du

⁶⁶ Tate, Andrew, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ Føessel, Michaël, *op. cit.*, p. 67.

monde devient, à rebours de la conception élaborée durant les Lumières, une « apocalypse sans royaume », soit une révélation et une destruction sans passage vers un monde meilleur, terrestre ou divin. « C'est aujourd'hui pour la première fois que [l]es termes [« fin du monde » et « apocalypse »] prennent un sens sérieux et non métaphorique ; depuis l'année zéro (= 1945), ils désignent pour la première fois une fin réellement possible. Du coup, le concept d'apocalypse qu'on a utilisé en théologie jusqu'à présent se révèle n'avoir été qu'une simple métaphore »⁶⁸. Ainsi, ce que Dumas-Reungoat désigne comme une Fin du monde radicale ne pourrait être pris dans un sens absolu, mais serait plutôt de l'ordre de la métaphore. Avant 1945, la pensée d'une vraie fin du monde radicale, d'un anéantissement, n'était pas possible. Même les nihilistes les plus extrêmes des Lumières ou d'avant Hiroshima

situaient les actions ou les processus de destruction à l'intérieur d'un cadre dont ils ne doutaient à aucun moment de l'indestructibilité. Autrement dit : ils regardaient « seulement » Dieu et les prétendues valeurs comme des *delenda* [choses dignes d'être anéanties]. Nous disons « seulement » parce qu'ils ne comptaient pas le monde dans la catégorie des « *delenda* », parce que l'idée que nous devons concevoir, nous, hommes d'aujourd'hui – celle de l'anéantissement du monde – ne pouvait pas surgir à l'intérieur de leur horizon, de l'horizon de ce qu'ils étaient capables de craindre ou d'espérer.⁶⁹

En d'autres mots, les philosophes nihilistes d'avant Hiroshima étaient l'objet inconscient d'un décalage prométhéen. Imaginer l'anéantissement de l'espèce humaine, penser une fin encore plus radicale que celle illustrée dans les mythes antiques, exigent des conditions qui, à l'échelle de l'histoire humaine, n'existent que depuis moins d'un siècle. Le nouveau paradigme de pensée qui en surgit ne se reflète jusqu'à maintenant que discrètement dans

⁶⁸ Anders, Gunther, *op. cit.*, p. 304.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 298.

la littérature, à travers les rares œuvres qui représentent, ou tentent de représenter, un anéantissement de l'espèce humaine.

Toutefois, la création de technologies pouvant entraîner une destruction massive n'est pas la seule condition nécessaire à la représentation de l'anéantissement de l'espèce humaine. Certains romans de l'époque moderne sur la fin du monde définitive semblent aussi pâtir d'avoir été écrits avant la mondialisation des échanges commerciaux, l'essor des transports et, surtout, le développement des communications de masse, c'est-à-dire avant le phénomène de la « globalisation » permettant l'unification de l'ensemble des êtres humains dans un seul monde. Ce n'est qu'une fois que l'humanité est appréhendée par la pensée comme partageant un même et unique monde, entre autres grâce à « l'imagerie du globe », que l'élaboration de récits concernant sa destruction totale et définitive devient réellement possible. Ainsi,

[n]otre façon de saisir un événement dit « mondial » et d'en visualiser les conséquences est liée à la Terre et à la place qu'elle occupe dans notre esprit. Le concept de « globe » - si tant est qu'il jouisse d'un statut conceptuel – réside librement dans l'imaginaire. Au contraire d'un objet matériel qu'on peut empoigner et scruter à la loupe, le globe, l'entité terrestre dans son intégralité, exige une représentation pour être pensé, pour être connu. Avant l'époque de l'imagerie globale de la Terre qui, à travers la colonisation à l'échelle mondiale, instaure la vision dite « moderne », le monde marquait l'horizon de l'intelligence humaine, un morceau infime d'une totalité au-delà des mortels. »⁷⁰

Le problème, encore une fois, concerne l'imaginaire et les capacités de représentation de l'esprit humain. Il s'agit de transcender un autre décalage prométhéen entre l'expérience limitée du monde et l'existence d'un ensemble dépassant largement la perception individuelle du créateur d'une œuvre ou de celle des créateurs et passeurs d'un mythe. La

⁷⁰ Cochran, Terry, *De Samson à Mohammed Atta*, Éditions Fides, Montréal, 2007, p. 17.

représentation du globe, qui fige les limites du monde humain, en concomitance avec une vision athée (qui élimine l'hypothèse d'un monde autre, divin), est ainsi un facteur déterminant pour que soit possible la conception d'œuvres fictives sur l'anéantissement de l'espèce humaine. La globalisation s'accroît en fonction de divers paramètres (transports, communications) durant la période qui voit la profanation du thème de la fin du monde par le littéraire, et cette accentuation modifie les possibilités narratives, permettant entre autres aux récits de s'extirper d'une conception cyclique de la fin. Mais la représentation du globe crée autant de problèmes qu'elle en résout. Tant que les limites et la composition du monde étaient floues, les récits de la fin pouvaient mettre en scène des fléaux où les contours du monde détruit demeuraient impensés. L'élargissement de la conception du monde, grâce à l'imagerie de la Terre comme globe, combiné aux lacunes des technologies liées aux communications, semblent poser un problème particulier dans certains romans des 19^e et 20^e siècles. Ceux-ci ne parviennent pas tout à fait, malgré leurs efforts en ce sens, à narrer un réel anéantissement, l'imagination à l'œuvre peinant à transcender les conditions matérielles de leur époque et à postuler la mort de tous les êtres humains. C'est le cas, par exemple, de *The Last Man* de Mary Shelley⁷¹ et de *On the Beach* de Nevil Shute⁷². Cette difficulté implique toutefois le corollaire de permettre la conservation d'une forme de transcendance, puisque le thème du « dernier homme » développé dans certaines de ces œuvres est teinté d'une incertitude quant à l'existence de survivants dans une partie du monde traitée comme inaccessible à la narration – soit dans des zones coupées de l'univers de la narration en raison de l'absence de communications globales réellement unificatrices. Un doute demeure à l'issue de plusieurs récits qui tentent de représenter la fin définitive.

⁷¹ Wollstonecraft Shelley, Mary, *The Last Man* [1826], Oxford University Press, Oxford, 1998.

⁷² Shute, Nevil, *On the beach*, W. Morrow, New York, 1957.

Les créateurs se soustraient ainsi à l'élimination totale de la transcendance – une élimination qui semble un choix philosophique et narratif difficile dans le cadre du littéraire. Mais les œuvres récentes qui représentent avec plus d'assurance l'anéantissement de l'espèce humaine, malgré les difficultés concernant la narration ou les communications entre personnages, trouvent d'autres moyens d'articuler une certaine conservation de l'esprit. Une lecture attentive de ces œuvres révèle la présence de traces, d'indices ou d'éléments plus explicites d'une forme de transcendance qui pourrait être qualifiée de matérialiste. La fin n'apparaît pas absolue, ce qui a sans doute à voir avec le rôle du littéraire comme mémoire (voir chapitre deux).

Malgré les changements survenus durant l'époque moderne (athéisme, globalisation progressive, nouvelles technologies de communication et de transport), les œuvres fictives sur la fin du monde produites aux 19^e, 20^e et 21^e siècles s'apparentent par bien des points à des « mythes modernes ». La dimension mythique ou mythologique des premiers récits de fin du monde n'est pas complètement évacuée. Ces œuvres cherchent, comme leurs ancêtres de l'Antiquité, à donner du sens aux catastrophes mises en scène, et reprennent bien souvent la structure des mythes de type destruction/refondation. Ce sens, dans un monde intellectuellement dominé par l'athéisme et le matérialisme, ne peut évidemment être le même. Cependant, une tension entre « deux raisonnements différents » est toujours présente. En effet, deux nouvelles catégories d'œuvres me semblent reconduire la tension de type « mythes-miroir » que Dumas-Reungoat identifie dans le corpus antique : les œuvres de l'ère du sursis et celles de l'ère historique cyclique et matérialiste.

Un nouveau miroir

Dans les mythes antiques, la fin du monde signifie soit le passage de l'ère mythique vers l'ère historique (séparation des mondes divins et humains), soit l'inverse (accès des humains à un monde qu'ils partagent avec Dieu, c'est-à-dire une « apocalypse avec royaume »). À l'époque moderne, un transfert s'opère et une grande partie des récits fictifs se déroulent dans une ère historique, caractérisée d'une part par l'idée que jamais cette ère ne transitera vers une ère mythique au sens de divin, et d'autre part par celle, implicite ou explicite, que les catastrophes se succéderont sans fin dans un mouvement cyclique. Pour le dire comme Anders, « l'Histoire – qui doit son existence au concept de “fin” – est devenue le principe du “et ainsi de suite” et a ainsi contribué à préparer la fin du principe de “fin”. Rien ne nous avait été aussi bien garanti et pour toute l'éternité que le fait que le temps continuerait éternellement. Aujourd'hui, cette garantie s'est effondrée. »⁷³. Cette disparition de la croyance en un temps sans fin n'est toutefois pas perceptible dans la plupart des œuvres fictives post-Hiroshima, qui persistent à représenter des fins du monde provisoires. L'on pourrait dire que la majorité des œuvres sur la fin du monde illustrent une « ère historique cyclique et matérialiste », le terme cyclique étant équivalent ici au « et ainsi de suite » dont parle Anders. Une petite partie des œuvres ne s'insèrent toutefois pas dans cette catégorie. Prenant acte de l'effondrement de la garantie du temps éternel pointé par Anders, elles mettent en scène la fin de l'ère historique par la destruction de tous les êtres humains. Dans ces œuvres, ce qui semblait une ère historique cyclique devient, ou plutôt se révèle avoir toujours été, une « ère du sursis » – une expression que j'emprunte à Dupuy⁷⁴. Dans cette ère, l'histoire prend fin avec une catastrophe ultime qui signe l'arrêt

⁷³ Anders, Gunther, *op. cit.*, p. 303.

⁷⁴ Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré, op. cit.*, p. 62.

des fléaux, ce qui correspond à l'« apocalypse sans royaume ». Pour Dupuy aussi, c'est l'événement traumatique d'Hiroshima qui provoque l'avènement de cette nouvelle ère. La puissance des êtres humains de s'auto-anéantir se renforcera dans les décennies suivantes à cause de diverses technologies qui multiplieront les menaces d'anéantissement (nucléaire, climatique, environnementale, intelligence artificielle, robots, etc).

Malgré ces changements de paradigmes que constituent, d'une part, l'ère historique cyclique et matérialiste et, d'autre part, l'ère du sursis, de nombreuses similitudes existent entre les récits antiques et modernes sur le thème de la fin du monde. Ce que Dumas-Reungoat distingue comme « deux raisonnements mythologiques différents »⁷⁵ ne se conçoit que dans le *dénouement* des récits antiques étudiés. Avant leur conclusion, ces récits antiques ne laissent pas toujours présager quel raisonnement mythologique préside à leur construction, entre autres parce que les deux catégories de fin du monde identifiées par l'auteure partagent un ensemble de thèmes, de symboles et de motifs communs : déluge, cataclysme igné, multiplication trop rapide des êtres humains, *hybris*, canitie, guerre, épidémies, « séisme, ténèbres, lune ensanglantée, chute des astres sur terre, disparition de montagne et d'îles »⁷⁶. Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, plusieurs de ces motifs perdurent dans le corpus moderne. De plus, la conception du monde présidant à la construction des œuvres modernes est elle aussi révélée lors de leur dénouement, car les deux types d'œuvres (Fin d'un monde et Fin du monde) exploitent les mêmes thèmes, motifs et symboles. Autre point, si les conséquences dans les deux catégories de mythes antiques peuvent différer à l'issue du ou des fléaux, la raison

⁷⁵ Dumas-Reungoat, Christine, *op. cit.*, p. 11, p. 133.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 124.

primordiale qui décide d'un cataclysme dévastateur est cependant la même : « que la Fin du Monde soit momentanée ou définitive, la cause invoquée est la colère divine suscitée par l'action ponctuelle d'un individu ou les méfaits de l'humanité en général [...] Ce sont donc des décrets divins qui, pour extirper le mal et recréer un monde meilleur, sur terre ou ailleurs, commandent la destruction de l'humanité et de l'univers, quels que soient les textes ». ⁷⁷ Même si les œuvres modernes éliminent largement la colère divine comme explication causale de la destruction, l'idée perdure qu'un monde mauvais et injuste doit nécessairement prendre fin pour permettre l'instauration d'un monde meilleur (le « royaume sans apocalypse »). Cette idée vaut autant pour la destruction *du* monde que *d'un* monde, peu importe l'époque : « depuis Platon, expliquer l'agonie d'une grande civilisation par la corruption de ses mœurs est devenu un véritable lieu commun. » ⁷⁸

En résumé, à partir de 1945, les œuvres de fiction proposent deux conceptions du temps. Leur action se déroule : soit dans une *ère historique cyclique et matérialiste* supposée éternelle, qui soudain se voit ébranlée par un événement menaçant de la transformer en *ère du sursis*, mais qui finalement se voit plutôt confirmée dans sa pérennité grâce à une structure de type « catastrophe suivie d'une refondation » ; soit dans ce qu'on croyait être une *ère historique cyclique et matérialiste* qui, à cause d'une catastrophe, se révèle – apocalypse – avoir été une *ère du sursis*.

⁷⁷ *Ibid.*, p.105-106.

⁷⁸ Musset, Alain, *op. cit.*

Cette tension entre deux conceptions temporelles distinctes que véhiculent les œuvres modernes sur la fin du monde n'est pas la seule caractéristique fondamentale qui les relie à celles du corpus antique. La structure qui permet de déployer ces deux conceptions reprend bien souvent des traits essentiels des mythes en général et de ceux sur la fin du monde en particulier.

Qu'est-ce qu'un mythe?

Les définitions abondent mais, pour mon propos, je me suis appuyée principalement sur la conception des mythes de l'anthropologue René Girard. Plusieurs de ses considérations et de ses réflexions à propos des mythes antiques sur la fin du monde s'appliquent avec une étonnante facilité à de nombreuses œuvres modernes sur le même thème, ce qui, entre autres choses, m'a incitée à voir en celles-ci des formes de réécriture des mythes, voire des « mythes en version moderne » au sens où ces œuvres possèdent fréquemment une dimension allégorique forte – trait que je préciserai au fil des analyses.

Dans *Le Bouc émissaire*, Girard considère le mythe comme un texte rapportant une persécution, composé dans la perspective des persécuteurs. Il identifie quatre stéréotypes⁷⁹ qui permettent de reconnaître un tel texte :

- 1- « la description d'une crise sociale et culturelle, c'est-à-dire d'une indifférenciation généralisée », dans laquelle le culturel s'éclipse en s'indifférenciant
- 2- le récit de crimes indifférenciateurs (inceste, bestialité, irrespect des hiérarchies, etc.) avant le meurtre ou l'expulsion qui refondra la communauté

⁷⁹ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 37.

- 3- « des signes de sélection victimaire, des marques paradoxales d'indifférenciation »
qui caractérisent ceux à qui on attribue les crimes (soit ceux qui deviendront les boucs émissaires)
- 4- la violence collective, d'origine mimétique (lynchage ou expulsion).

Le fait que le mythe consiste en un texte de persécution dans la perspective des persécuteurs est selon Girard « ce qu'il y a de plus essentiellement mythique dans le mythe ». En effet, la mythicalité « ne consiste pas en un parfum littéraire vaporeux, mais en la perspective des persécuteurs sur leur propre persécution »⁸⁰. Cette perspective éclaire le récit de violences collectives sous un jour voilé, déformé, mystifié. Girard nomme cette mystification la « distorsion persécutrice ». En conséquence, chacun des quatre stéréotypes peut être traité dans le mythe d'une façon qui le rend à peine perceptible. C'est même le propre du mythe de chercher à dissimuler la violence et la culpabilité des persécuteurs, en les rejetant sur une victime innocente (un bouc émissaire), et cette dissimulation passe aussi par la déformation des stéréotypes. Les quatre stéréotypes ne se retrouvent pas nécessairement tous dans un mythe. La présence d'au moins deux d'entre eux suffit pour identifier un récit de persécution.

La structure du mythe possède donc ce que je résumerais comme étant un enchaînement de type effondrement/dévoilement/refondation. L'effondrement est toujours une crise de nature sociale. Cette crise est le résultat d'une indifférenciation entre les membres d'une communauté, le plus souvent causée par des formes de mimétisme. L'imitation croissante des protagonistes les uns avec les autres menace l'ordre social, qui

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

est précisément différenciation (entre par exemple les gouvernants et les gouvernés). L'effondrement, qui fait suite à la crise indifférenciatrice, met à nu la violence fondamentale des humains, et du même coup l'oubli ou l'ignorance que la vie en société est possible grâce à des institutions qui cherchent à contrôler cette violence, tout en la reproduisant. En effet, les institutions créent des hiérarchies, soit une *différenciation* entre les humains – ces hiérarchies reposant sur des structures où certains ont plus de pouvoir que d'autres. Cette différenciation propre aux institutions est perçue, lors de l'effondrement, pour ce qu'elle est : une forme, somme toute contingente, de violence, quoiqu'elle ait pour objectif d'endiguer la violence des humains. Les institutions *contiennent*, dans les deux sens du mot, la violence : d'une part elles l'englobent, elles l'exercent elles-mêmes, et d'autre part elles cherchent à en empêcher le débordement, à lui imposer des limites⁸¹. Les institutions se présentent ainsi comme un mécanisme d'extériorisation de la violence, comme une transcendance qui cherche à maintenir la paix dans la communauté, comme une chose *sacrée* à laquelle les individus doivent se plier. Les institutions sont à la fois sacrées (en temps de paix) et se révèlent contingentes (en tant de crise). Comme l'écrit Dupuy, « [l]e sacré, c'est la "bonne" violence institutionnalisée qui régule la "mauvaise violence" anarchique, son contraire en apparence »⁸². Mais comme il ajoute, « [l]e mouvement de désacralisation du monde qui constitue ce que nous nommons la modernité est travaillé par un savoir qui s'insinue progressivement dans l'histoire humaine : et si la bonne et la mauvaise violence ne faisaient qu'une ? »⁸³ Comme nous le

⁸¹ Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré, op. cit.*, p. 136.

⁸² *Ibid.*, p. 25.

⁸³ *Ibid.*, p. 26.

verrons, ce savoir semble avoir été déjà présent, sous une forme archaïque, dans certains mythes antiques de la fin, donc bien avant la désacralisation du monde.

L'indifférenciation comme crise sociale et culturelle, trait essentiel des mythes dans la conception girardienne, est présente dans les mythes antiques du déluge. Pour n'en donner qu'un exemple, on peut observer le schéma narratif et la rhétorique métaphorique de l'*Atrahasis*. Pendant et après la crue des eaux, les humains sont par trois fois comparés à des mouches : « Les gens mouraient comme des mouches » ; « ma progéniture [les humains] / Est devenue comme mouches abattues » ; « Les hommes ont rempli la mer / Comme des moucheron la rivière »⁸⁴. Après la catastrophe, ce sont les dieux qui font l'objet d'une telle comparaison, lorsqu'ils « [s]'attroupèrent autour du banquet, comme des mouches ». Ces comparaisons dénotent l'indifférenciation entre les dieux et les hommes, les deux groupes étant mis sur le même plan à travers la figure des mouches, comparaisons qui provoquent des images apparentées : image du pullulement dans le cas des humains, et donc de la surpopulation qui leur est reprochée (« la rumeur du pullulement » qui incommoda Enlil, cette « rumeur des humains est devenue trop forte »), et image de l'agglutination dans celui des dieux. On peut en déduire que le problème implicite ayant déclenché la crise sociale entre les dieux et les humains n'est pas tant celui identifié par Enlil, qui trouve l'humanité trop bruyante, mais un manque de distinction, de différenciation, entre les deux races. C'est d'ailleurs par l'élimination de ce problème d'indifférenciation, à travers la transformation des humains en créatures mortelles, qu'Éa

⁸⁴ Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris, 1989, p. 551.

règlera la crise. L'indifférenciation se retrouve dans le texte sous d'autres formes, qui font écho à celle entre dieux et humains : le déluge ne permet plus de rien distinguer (« Personne ne voyait plus personne : / Nul n'était discernable dans ce carnage ! »), les dieux sont autant effrayés que les humains (« le fracas du Déluge / Épouvantait même les dieux »), la noirceur envahit le monde (« Profondes étaient les ténèbres, le soleil ayant disparu »). Cette crise indifférenciatrice est l'un des stéréotypes des mythes selon Girard.

La structure des mythes appelle à une refondation, qui consiste en une instauration ou un retour à une ou plusieurs forme(s) de différenciation. Dans le cas du déluge de l'*Atrahasis*, la différenciation pacificatrice s'effectue par la mortalité imposée aux humains, en opposition à l'immortalité qui deviendra le privilège exclusif des dieux, à l'exception d'Atrahasis. Ou, pour reprendre le schéma de Dumas-Reungoat, l'humanité quitte l'ère mythique qu'elle partageait avec les dieux pour évoluer vers une ère historique. Le mythe du déluge raconté dans l'*Épopée de Gilgamesh* remplit une fonction semblable. Gilgamesh, en quête d'immortalité, retrouve le héros d'un déluge passé, Uta-napishti, dans l'espoir d'accéder à son secret de la vie éternelle. À leur rencontre, Uta-napishti lui explique que son immortalité constitue sa récompense pour avoir survécu au déluge, en se mettant à l'abri dans un bateau grâce aux conseils du dieu Éa. Ces conditions ne risquant pas de se reproduire, Uta-napishti affirme à Gilgamesh que l'immortalité ne lui est pas accessible, articulant la dichotomie entre ère mythique et ère historique.

Indifférenciation et bouc émissaire

Dans les mythes antiques de la fin du monde, lorsque le culturel s'effondre à cause de l'indifférenciation, un mécanisme de sauvetage s'enclenche : la communauté désigne un bouc émissaire à qui sont imputées les causes de la violence destructrice, puis procède à son élimination. La disparition du bouc émissaire permet à l'ordre de se rétablir. Selon la théorie girardienne, la victime est ensuite perçue comme responsable à la fois de la violence et de sa disparition, de la crise et de sa résolution. Ce double aspect en fait une entité sacrée⁸⁵.

Ce schéma est bien celui de l'*Atrahasis*. Au début du mythe, l'humanité est blâmée par Enlil et par les dieux qu'il a ralliés à sa position. Elle est désignée comme coupable. Mais après le déluge, un renversement se produit, et les dieux reprochent à Enlil le déluge qu'il a orchestré et le carnage des humains. Des dieux expriment des regrets : « Disparaisse ce jour (criait-elle), / Puisse-t-il retourner aux ténèbres ! Mais moi, dans l'assemblée des dieux, / Comment ai-je pu, avec eux, / Prendre une telle décision finale ? »⁸⁶ ; « Et les dieux, avec elle, déploraient la terre »⁸⁷. Implicitement, la victime (l'humanité) est reconnue innocente, ce qui conséquemment rend les dieux coupables. Un compromis est alors trouvé pour que la race des humains puisse survivre, compromis qui leur permet d'accéder à une forme de sacralité puisqu'ils ne pourront plus être le jouet des dieux. Leurs nouvelles caractéristiques les protégeront, les rendront intouchables en tant que race. De

⁸⁵ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 66-68.

⁸⁶ Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, op. cit., p. 551.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 552.

façon emblématique, Atrahasis, l'homme qui a construit l'arche et sauvé l'humanité, conserve son immortalité, figurant ainsi un bouc émissaire divinisé.

L'innocence de la victime est également illustrée, de façon mystifiée, dans cet héritier de l'*Atrahasis* qu'est le mythe du déluge de la Genèse. Tout commence ici aussi par un contexte problématique d'indifférenciation entre races. Les fils de Dieu prennent pour femmes les filles des hommes, en des jours où des géants sont encore sur la Terre : « Il y a sur la terre les Nefilim / ces géants de célèbre mémoire / toujours là après que les fils des dieux / vont aux filles d'adam / qui enfantent ». Comme le remarque Girard, « [l]e déluge se situe dans le prolongement d'une escalade qui comporte, comme toujours, la dissolution monstrueuse de toutes les différences, la naissance des géants, enfantés par la promiscuité entre les fils des dieux et les filles des hommes »⁸⁸. Le passage qui suit immédiatement expose la décision de Dieu de submerger la Terre, en raison de la méchanceté des hommes. Le créateur apparaît alors faillible, puisqu'il « regrette / d'avoir fait l'adam sur la terre »⁸⁹, admettant implicitement que cette création était une erreur. La faillibilité divine est reconfirmée de façon détournée après le déluge, puisque le Dieu s'engage à ne jamais récidiver : Dieu « se dit / Non plus jamais je ne maltraiterai la terre / à cause de l'adam / dont le cœur depuis sa jeunesse / fabrique de mauvais projets / Non plus jamais je ne frapperai la vie / comme je l'ai fait »⁹⁰. Cette répétition du « plus jamais » renforce l'impression de regret. Quelques vers plus loin, Dieu remarque qu'« À l'image de

⁸⁸ Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1978, p. 212.

⁸⁹ *La bible*, Bayard, Paris, et Médiaspaul, Montréal, 2001, p. 46.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

Dieu / l'adam est fait »⁹¹, suggérant que la méchanceté de l'homme se trouve provenir de Dieu lui-même. Ce dernier semble ainsi se rappeler, un peu tard, comment lui est venue au début de la Genèse l'idée de la création de l'homme : « Faisons un adam / à notre image / comme notre ressemblance »⁹². Tous ces vers suggèrent l'innocence de l'humanité, qui apparaît avoir tenu lieu de bouc émissaire dans l'épisode du déluge. Comme dans tout mythe, une fois que le bouc émissaire est éliminé, le persécuteur, ici Dieu, s'apaise. Celui-ci propose alors une alliance à l'humanité. Cet enchaînement narratif (sacrifice de l'humanité, apaisement de Dieu, alliance entre le sacrificateur et les survivants) illustre l'idée que « si le religieux adore la violence c'est toujours en tant qu'elle passe pour apporter la paix ; le religieux est tout entier orienté vers la paix mais les moyens de cette paix ne sont jamais dénués de violence sacrificielle »⁹³.

À l'issue du déluge, le mécanisme victimaire s'avère donc avoir efficacement opéré. De façon analogue au mythe de l'*Atrahasis*, l'humanité acquiert une certaine sacralité, puisque Dieu s'engage dans son alliance à ne plus la détruire, à rendre son existence, en tant que race, intouchable. De plus, lorsqu'il édicte les conditions de son alliance, il déclare aux humains : « Vous êtes la peur / vous êtes l'épouvante / de tous les animaux de la Terre »⁹⁴. Cette épouvante résonne étrangement avec celle que Dieu vient d'imposer aux humains avec le déluge et, en un sens, les consacre en tant que dieux pour les animaux. La violence de Dieu, qui reprochait aux humains leur méchanceté, est ainsi reconduite par l'épouvante que Dieu prescrit aux humains d'exercer. Un résidu

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹² *Ibid.*, p. 34-35.

⁹³ Girard, René, *Des choses cachées*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁴ *La bible*, *op. cit.*, p. 54.

d'indifférenciation demeure, qui souligne le manque de distinction claire entre la bonne et la mauvaise violence. Autre parallèle avec le dénouement du mythe du déluge de l'*Atrahasis*, on apprend que le sauveur de l'humanité, Noé, sans se voir accorder l'immortalité, est gratifié d'une longévité exceptionnelle de 950 ans, alors que ses descendants verront leur espérance de vie se raccourcir de plus en plus.

Le contexte initial d'indifférenciation des mythes du déluge de la Genèse et de l'*Atrahasis*, et plus généralement de tous les mythes, se retrouve sous différentes formes dans les œuvres modernes sur la fin du monde. Ainsi en est-il, pour ne citer que deux exemples (avant d'y revenir aux deux autres chapitres), des débuts du roman *Sans rémission* de Justine Jotham : « Je ne m'imaginai pas un jour voir un tel brassage de tous les hommes. Tous se mêlent. Étonnant. Ça ne peut pas durer. – En effet... Ça ne dure pas. »⁹⁵ ; ou, de façon plus imagée, de cet extrait de *L'aveuglement* de José Saramago : « Avec le passage du temps, [...] nous avons fini par introduire la conscience dans la couleur de notre sang et dans le sel de nos larmes et, comme si cela était encore trop peu, nous avons fait de nos yeux des sortes de miroirs tournés vers le dedans, avec pour conséquence, très souvent, qu'ils montrent sans réserve ce que nous nous efforçons de nier avec la bouche »⁹⁶. La conscience, le sang, les yeux, la bouche, tout se mêle. L'intériorité et l'extériorité du corps se confondent, en écho aux institutions (extériorisation de la violence) qui s'appêtent à s'effondrer, laissant les individus se débrouiller pour survivre en dépit du déchaînement de la violence qui ne sera plus contenue par elles, qui se répandra. Les yeux parlent, et trahissent la bouche qui se tait. Cette image est aussi celle d'une

⁹⁵ Jotham, Justine, *Sans rémission*, Éditions Airvey, Eth, 2013, p. 17.

⁹⁶ Saramago, José, *L'aveuglement*, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 29.

inversion des rôles, phénomène typique dans les situations troubles quant à la différenciation. Dans les pages suivantes, la quasi-totalité des humains deviendront aveugles. La cécité se répandra comme la peste, dans un mouvement de contagion qui est une forme de métaphore de la crise mimétique⁹⁷. Les yeux ne pourront plus trahir, car personne ne pourra contempler le regard de l'autre. À un autre niveau, l'indifférenciation sera poussée à son apogée, puisque tous les humains, à une exception près, souffriront du même mal. Cette structure conserve celle du « tous contre un » que l'on retrouve selon Girard dans les mythes, le « un » étant bien sûr le bouc émissaire. Mais dans *L'aveuglement*, plutôt que le bouc émissaire soit sacrifié afin que le groupe retrouve la paix, il se produit une « inversion de la forme » qui est aussi celle des mythes du déluge, où « il y a un survivant unique dans une collectivité toute entière vouée à la mort »⁹⁸. Comme dans les mythes du déluge, c'est la quasi-totalité de la communauté dans *L'aveuglement* qui, condamnée à la cécité, tient lieu de bouc émissaire, alors que le personnage de « la femme du médecin », seule à conserver la vue, fait figure de survivante et de sauveuse, remplissant dans le récit un rôle apparenté à Noé ou à Atrahasis.

Savoir subversif des mythes

Le mécanisme du bouc émissaire qui résout dans les mythes la crise d'indifférenciation ne peut produire du sacré que s'il fait l'objet d'une méconnaissance⁹⁹ : « [l]a production du sacré est inversement proportionnelle forcément à la compréhension des mécanismes qui le produisent. Et il faut bien voir que le *grain de sable du savoir* dans

⁹⁷ Girard, René, *Des choses cachées*, op. cit., p. 24-25.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

l'engrenage de la victime émissaire ne signifie pas, bien au contraire, qu'il y aura moins de victimes. [...] Plus la crise du système sacrificiel est radicale et plus les hommes sont tentés de multiplier les victimes afin d'aboutir, quand même, aux mêmes effets. »¹⁰⁰ Les mythes de fin du monde poussent au paroxysme cette multiplication des victimes. La particularité de ces mythes est que l'humanité entière devient le bouc émissaire d'un dieu, ou d'un groupe de dieux inférieur en nombre à l'humanité (inversion de la forme du « tous contre un »). Cette caractéristique perdure dans les œuvres modernes, comme dans *L'aveuglement*. Dans le cadre des mythes antiques, le « grain de sable du savoir » dont parle Girard, un savoir qu'il qualifie fréquemment de subversif, concerne l'innocence de la victime. Ces idées – multiplication des victimes en proportionnalité de la crise ; savoir qui fait dérailler l'engrenage (des institutions, de la violence régulée) ; innocence de la victime – se transposent aisément, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, aux œuvres modernes et contemporaines sur la fin du monde.

Les institutions et les ordres hiérarchiques qui s'effondrent dans les mythes lors de la crise d'indifférenciation, en plus d'exister en vertu d'une forme de violence, de « “bonne” violence »¹⁰¹, sont *fictifs*, au sens où ils sont « produit[s] par l'imagination » et « n'[ont] de valeur qu'en vertu d'un accord entre des personnes »¹⁰² – cet accord soit-il inconscient ou forcé. Le philosophe Giorgio Agamben les nomme pour sa part « dispositifs », terme qu'il définit comme « ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être »¹⁰³. Les divers dispositifs

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51. Je souligne.

¹⁰¹ Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰² Antidote, *Druide informatique inc.*, 2018, définition de « fictif ».

¹⁰³ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 26-27.

d'une société à une époque donnée forment une *oikonomia*, une économie, soit « un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes »¹⁰⁴. En ce sens, le mécanisme du bouc émissaire est lui-même un *dispositif*, puisqu'il réinstalle le fonctionnement des autres dispositifs momentanément fragilisés. On pourrait dire qu'il agit dans les mythes comme le dispositif des dispositifs, comme une sorte de *méta-dispositif* qui, en dernier recours, pallie le dérèglement des dispositifs réguliers.

L'absence de fondement dans l'être souligné par Agamben détermine les dispositifs en tant que fictions. Yuval Noah Harari utilise quant à lui les expressions « construction imaginaire », « instinct artificiel », ou plus simplement « culture », pour désigner les mêmes phénomènes :

Après la Révolution agricole, les sociétés humaines sont devenues toujours plus grandes et plus complexes, tandis que les constructions imaginaires soutenant l'ordre social devinrent aussi plus élaborées. Mythes et fictions habituèrent les gens, quasiment dès la naissance, à penser de certaines façons, à se conformer à certaines normes, à vouloir certaines choses et à observer certaines règles. Ce faisant, ils créèrent des instincts artificiels qui permirent à des millions d'inconnus de coopérer efficacement. C'est ce réseau d'instincts artificiels qu'on appelle « culture ».¹⁰⁵

Les œuvres modernes de la fin du monde mettent toujours en scène un affaiblissement ou un effondrement de ces éléments, qu'ils soient appelés constructions imaginaires, instincts artificiels, culture, dispositifs, fictions. Ce relâchement permet à la violence de se répandre,

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁵ Harari, Yuval Noah, *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*, Éditions Albin Michel, Paris, 2015, p. 195.

et l'aspect fictif des violences régulatrices, constructives – les institutions, les croyances, les rites, etc. – sur lesquelles reposait la société est mis à nu. Leur essence, leur « absence de fondement dans l'être », est alors dévoilée, dé-voilée. Le *tissu de fiction* qui les recouvrait se déchire et laisse voir la vérité qu'il occultait. Un savoir est alors libéré, qui est sans conteste subversif, puisqu'il menace de toutes parts la société et ses dispositifs, l'illusion de leur caractère immanent.

Vêtements, nudité et savoir dans la Genèse

L'idée que le savoir peut être subversif se retrouve à travers différentes images dans deux épisodes de l'Ancien Testament, qui encadrent le mythe du déluge. Dans le premier épisode, Adam et Ève sont chassés de l'Éden pour avoir goûté au fruit de la connaissance. Le problème de cette connaissance nouvellement acquise consiste en ce qu'elle efface la différenciation qui existait entre Dieu et eux : « Yhwh Dieu dit / L'adam est devenu comme un autre nous-même / qui a l'expérience du bon et du mauvais / Il ne tendra pas sa main désormais / pour prendre aussi de l'arbre de vie / pour en manger et vivre toujours »¹⁰⁶. Leur bannissement du paradis les éloigne de l'arbre de vie et les rend mortels, ce qui réinstalle la différenciation momentanément perdue. Le premier geste d'Adam et Ève après avoir accédé à la connaissance, c'est-à-dire au savoir du bien et du mal, a été de se couvrir de feuilles, de se vêtir, et donc de se « voiler ». Ainsi, au dévoilement de la connaissance a immédiatement succédé une tentative de « voilement ». Dieu posera également ce geste, en habillant Adam et Ève de tuniques en peau de bêtes. Le savoir prend ainsi l'aspect de la nudité qu'il faut voiler. Cette dynamique métaphorique est

¹⁰⁶ *La bible, op. cit.*, p. 38.

caractéristique de la structure générale des mythes, qui mettent à nu un savoir temporairement dé-couvert, ce savoir devant ensuite être re-couvert, *re-voilé*.

La scène qui fait suite à l'épisode du déluge réarticule la métaphore de la nudité comme savoir. Après s'être enivré, Noé se dévêtit dans sa tente. Son fils Cham le voit nu, ce qui lui vaudra d'être condamné, ainsi que ses descendants, à l'esclavage – tout comme Dieu avait condamné Ève à être l'esclave d'Adam (« Vers ton homme ton désir / et l'homme ton maître »¹⁰⁷) et Adam à être l'esclave de la terre (« la terre malédiction / Tu en mangeras en t'échinant / chaque jour de ta vie »¹⁰⁸). Les deux autres fils de Noé, Sem et Japhet, sachant leur père nu parce que Cham les en a avertis, le recouvriront d'un manteau en marchant à reculons pour ne pas voir sa nudité. Ce geste de « voilement », qui était celui de Dieu pour Adam et Ève, et d'Adam et Ève pour eux-mêmes, vaudra à Sem et Japhet d'être déclarés par Noé les « maîtres » de leur frère Cham. Ce dernier est celui qui a regardé sous la tente où son père était nu, qui a soulevé un voile s'avérant interdit. Dans un réseau de sens complexe, ces deux épisodes de la Genèse unissent le savoir et la nudité, qu'ils opposent au vêtement, « pagne », « tunique » ou « manteau », qui doit cacher, voiler le savoir-nudité. Les maîtres seront ceux, Sam et Japhet, qui n'ont pas vu, et qui ont re-voilé la nudité sans lui accorder un regard. Ceux qui ont vu, qui savent, sont condamnés, bannis, exclus, maudits. Cette double articulation – d'abord dans l'épisode de l'expulsion de l'Éden, ensuite dans celui de Noé et ses fils – d'un réseau de thèmes reliant nudité, savoir, déshabillage/habillage, dévoilement/voilement, encadre donc un récit de fin du monde.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Cet enchaînement n'est pas anodin. Il articule, à travers trois mises en scène différentes, la même idée, elle-même voilée mais décelable, selon laquelle « [c]'est toujours pendant les périodes de crises et de violence qu'un savoir subversif menace de se répandre mais il est toujours lui-même victime des recompositions victimaires ou quasi-victimaires qui s'effectuent au paroxysme du désordre »¹⁰⁹. Par exemple, l'expulsion d'Adam et Ève du Jardin d'Éden provoque cette recomposition victimaire, fruit du mécanisme du bouc émissaire : envoyés au loin (émissaires) dès qu'ils accèdent à la connaissance du bien et du mal (savoir subversif), ce qui risque de les faire trop ressembler (indifférenciation) à un Dieu jaloux de son savoir, et donc de son pouvoir, ils sont vêtus de peaux de *bêtes*, ce qui souligne d'autant plus qu'ils sont alors « sacrifiés » (bouc émissaire) comme le seront des animaux lors de rituels dans la suite de l'Ancien Testament. Un sacrifice d'animaux se produit notamment deux épisodes plus loin lorsque, à la fin du mythe du déluge, Noé offre en holocauste du bétail et des oiseaux purs à Dieu, ce qui a pour effet de calmer sa fureur. Cet holocauste agit comme une métaphore de cet autre holocauste qui vient de se produire avec la mort de presque tous les êtres humains en raison des pluies diluviennes. Le parallélisme entre ces deux épisodes (expulsion de l'Éden, mythe du déluge) qui se terminent par l'apaisement de la colère divine, fait d'Adam, d'Ève et des humains éliminés par le déluge des figures de boucs émissaires, au même titre que les animaux sacrifiés par Noé à l'intention de Dieu. En d'autres mots, tous ces sacrifices peuvent être *superposés*, ils constituent des métaphores de la même idée : qu'il s'agisse du sacrifice d'Adam et Ève, de celui de l'humanité, ou de celui des animaux, le savoir

¹⁰⁹ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, *op. cit.*, p. 151.

subversif qui se dévoile concerne l'innocence du bouc émissaire, mais aussi la violence du sacrificateur ou destinataire du sacrifice, Dieu, qui représente une figure d'autorité. Pour le dire autrement, Dieu est un *dispositif*, il dicte les règles qui doivent régir les conduites humaines. Lorsque son autorité est transgressée, un savoir subversif menace de se répandre, et le mécanisme du bouc émissaire (méta-dispositif) s'enclenche. Ce savoir subversif concerne la faillibilité et la violence de Dieu.

D'autres éléments laissent poindre la faillibilité du Dieu de l'Ancien Testament, malgré son caractère omniscient et autoritaire. Après le déluge, Dieu, pourtant supposé tout savoir, a besoin d'un signe pour se remémorer sa promesse : « Quand je ferai sortir des nuages / un nuage sur la terre / on verra l'arc dans un nuage / Alors je ferai mémoire de mon alliance / qui passe entre moi et vous / et toute la vie avec toute chair / Annulées les trombes d'eau qui font déluge / pour entraîner la vie avec toute chair »¹¹⁰. À l'instar d'un mortel, sa mémoire apparaît faillible et Dieu doit laisser une trace de son esprit, l'inscrire dans la matière pour se rappeler. Sa colère et sa violence exigeraient une sorte de pense-bête pour éviter de se déchaîner trop vite. Bizarrement, le dieu tout-puissant semble manquer de puissance sur lui-même, et l'apparition de l'arc-en-ciel au moment où il rassemble des nuages doit lui rappeler de refreiner de possibles envies de destruction par l'eau. Le choix de l'arc-en-ciel se présente comme un compromis. Effet d'optique évanescent créé par la rencontre entre l'eau et la lumière, l'arc-en-ciel n'est pas fait de matière au même titre que les tablettes de pierre ou les parchemins dont usent les humains pour extérioriser leur mémoire et se souvenir. L'arc-en-ciel respecte le côté éthéré de Dieu,

¹¹⁰ *La bible, op. cit.*, p. 55.

mais il est tout de même perceptible par les sens, il peut être vu. Il possède une fonction mémorielle surprenante pour un Dieu omniscient. Encore une fois, un résidu d'indifférenciation entre Dieu et les humains persiste après la crise. Mais il y a plus. Le mythe du déluge de la Genèse a été fortement inspiré de celui de l'*Atrahasis* et, en de nombreux points, la reprise biblique respecte les éléments structuraux du mythe babylonien. Hors, dans ce dernier, après le repas sacrificiel offert par Atrahasis aux dieux, la déesse Nintu, regrettant la disparition de la plupart des humains, désigne un objet pour occuper une fonction mémorielle : « Que [ces] “mouches” / Fassent un collier de lazulite à [mon] cou, / Pour me rappeler à jamais ces jours [funestes (?)] ! »¹¹¹ L'arc-en-ciel du déluge de la Genèse est un motif inspiré du déluge de l'*Atrahasis*, une récupération altérée du collier de lazulite de la déesse Nintu. L'étrangeté de ce besoin d'un dieu omniscient de faire appel à un pense-bête pourrait s'expliquer par la persistance d'un reliquat appartenant au canevas d'emprunt qui structure en partie le récit du déluge biblique.

Dans la Genèse, l'épisode qui succède immédiatement aux versets consacrés à l'arc-en-ciel nous montre une autre figure d'autorité, Noé, qui s'enivre de vin puis, dans un débordement de colère, maudit l'un de ses fils. Ce type de juxtaposition n'est pas anodin, tout comme ne l'était pas la proximité des trois scènes de sacrifice mentionnée plus haut. Comme le démontre Robert Alter dans son ouvrage *L'art du récit biblique*, la Bible est, malgré sa nature composite, « une unité tissée de renvois internes »¹¹². À rebours des exégètes qui insistent sur l'hétérogénéité et la répétitivité aléatoire de la Bible, Alter considère que les effets de montage, créés par l'assemblage de différentes sources, sont

¹¹¹ Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, op. cit., p. 553.

¹¹² Alter, Robert, *L'art du récit biblique*, Éditions Lessius, Bruxelles, 1999, p. 21.

porteurs de significations qui ne résultent pas du hasard. Ces exégètes seraient aveuglés « par un vague préjugé concernant la transmission des textes dans les cultures dites “primitives” », un préjugé qui suppose que les rédacteurs successifs de la Bible auraient été « en proie à une sorte de compulsion tribale les incitant à inclure dans le texte des matériaux traditionnels ne s’intégrant pas dans sa cohérence d’ensemble »¹¹³ (bien qu’il demeure possible que de telles inclusions existent effectivement, comme cela est peut-être le cas du motif de l’arc-en-ciel du déluge, par exemple). Alter repère plutôt dans la Bible un « usage répété de l’analogie narrative, selon laquelle une partie du texte sert de commentaire indirect à une autre », ce qui est d’autant plus nécessaire dans le cas « d’un récit à ce point dépourvu de fioritures et de commentaires explicites »¹¹⁴. Ce type de composition structurée par des analogies appelle à une interprétation active, une « révision » constante des différents épisodes à la lumière des suivants :

Une finalité essentielle de l’innovation technique apportée à la fiction par les auteurs de la Bible hébraïque consiste à laisser ouverte une certaine indétermination de sens, notamment en ce qui concerne les motifs des comportements, la caractérisation morale des personnages et leur vie psychologique. [...] Pour la première fois peut-être dans la littérature narrative, la signification a été conçue comme un *processus*, requérant une continuelle révision (au sens habituel de l’expression et en son sens étymologique de « re-viser », « regarder à nouveau »), une constante suspension de jugement, une prise en compte des multiples possibilités de sens et une attention soutenue aux lacunes de l’information fournie par le texte.¹¹⁵

Le Dieu de l’Ancien Testament, fût-il une figure d’autorité suprême, est un personnage dont les comportements, la morale et la vie psychologique présentent la même indétermination de sens que les personnages humains. Sa vie psychologique est parfois

¹¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

exposée au lecteur, au même titre que celle de n'importe quel personnage : Dieu « se dit », « regrette », « se tourne douleur vers son cœur ». La colère de Noé contre son fils qui a vu sa nudité fait écho à la colère de Dieu avant le déluge. Ici aussi, comme dans l'épisode d'Adam et Ève, la créature (Noé) est bel et bien à l'image de son créateur (Dieu). Ainsi que le souligne Alter, la Bible abonde en « parallélismes de situations et [...] répétitions de motifs – situations et motifs qui en viennent ainsi à s'éclairer mutuellement dans leurs implications morales et psychologiques »¹¹⁶. Dans les deux situations (le déluge et l'épisode de la tente), la colère de la figure incarnant l'autorité se déchaîne. Noé étant en partie coupable de la situation (il s'est enivré), sa colère, qui le pousse une fois dégrisé à maudire son fils et à le condamner à l'esclavage, semble disproportionnée. Elle jette une lumière ironique sur cet épisode, une ironie qui ricoche sur tout l'épisode du déluge et sur la colère divine elle-même, qui rétrospectivement apparaît d'autant plus excessive. Comme le remarque Avi Steinberg dans « Myth and Realism in Noah's Ark » sur un ton lui-même très ironique, des interprètes ont noté voilà longtemps l'ironie qui se dégage du mythe du déluge :

“Noah was a righteous, pure man in his generation.” This praise, the commentators pointed out, isn't saying much when you consider that Noah was from a truly godawful generation, a time period so thoroughly effed that, according to other ancient sources, humans were making love with fish, birds, and reptiles – a generation so conspicuously corrupt that the only way to help them out was to drown them en masse and forget they had ever existed. Among the worst of humanity, the Bible says, Noah was tops.¹¹⁷

L'ironie qui colore la narration durant l'épisode de la tente rejaille elle aussi sur Dieu. Le regard de la narration porté sur les personnages de Noé et de Dieu en ces premières pages

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁷ <https://www.newyorker.com/books/page-turner/myth-and-realism-in-noahs-ark>
Consulté le 15 février 2021.

de l'Ancien Testament est teintée d'ambiguïté. Un savoir semble déborder du schéma narratif des événements pour qui s'efforce de « re-viser » ces épisodes, comme le dit Alter, de les « regarder à nouveau », en tenant « compte des multiples possibilités de sens » et en interrogeant les « lacunes de l'information fournie par le texte » biblique. Ce savoir, fruit entre autres de l'ironie, est subversif en ce qu'il jette l'ambiguïté sur les comportements de Noé et de Dieu, deux figures personnifiant l'autorité. Dans un contexte narratif de fin du monde, ce savoir pointe la faillibilité de l'autorité, des dispositifs.

D'autres épisodes de la Genèse renforcent l'idée exposée plus haut que le vêtement voile la vérité. En portant attention au procédé de l'analogie narrative, on peut observer l'importance de la métaphore du savoir comme nudité, en opposition à l'ignorance, associée quant à elle au vêtement. Trois passages, succédant à l'expulsion d'Adam et Ève de l'Éden et à l'épisode du déluge, réarticulent l'image du vêtement comme ce qui recouvre la vérité, donc le savoir. 1) En premier lieu, Isaac est trompé par son fils Jacob. Ce dernier, vêtu d'un manteau de chevreau, se fait passer pour son frère Ésaü, un homme à la forte pilosité. Comme Isaac est aveugle, il palpe Jacob pour l'identifier et, confondu par les poils du manteau, croit être en présence de son fils Ésaü. À cause de ce subterfuge, le père donne à Jacob une bénédiction destinée à Ésaü. 2) Des années plus tard, le fourbe Jacob est à son tour trompé. Onze de ses douze fils lui apportent une tunique appartenant à son fils préféré, Joseph. Le tissu est taché de sang et Jacob en conclut que Joseph est mort. Le sang provient en réalité d'un bouc ; Joseph a été vendu par ses frères comme esclave, il est toujours vivant. L'idée de vendre Joseph a été proposé par son frère Juda au reste de la fraterie. 3) Un autre épisode de la Genèse raconte comment Juda est quant à lui trompé par sa belle-

filles Tamar, veuve de ses fils Er et Onân. Comme Tamar n'a pas eu d'enfant ni d'Er ni d'Onân, Juda doit la marier avec son troisième fils, Shelah, lorsque celui-ci sera suffisamment âgé. Les années passent et le mariage n'a pas lieu. Lorsque Tamar apprend que son beau-père est de passage dans sa ville, elle ôte ses vêtements de veuvage, puis se recouvre d'un voile afin de se faire passer pour une prostituée. Juda tombe dans le piège et couche avec elle. Tamar devient finalement enceinte. Dans ces trois épisodes, Isaac, Jacob et Juda sont trompés par des vêtements, qui les empêchent de reconnaître la vérité. Ils s'arrêtent tous à ce qu'ils perçoivent en premier lieu, un manteau, une tunique ensanglantée et un voile, sans chercher à savoir ce qui se cache en dessous – ou ne s'y cache pas dans le cas de Joseph, sans pour autant que cette absence soit synonyme de sa mort conjecturée.

Tissu et dévoilement dans la littérature contemporaine

Ces métaphores du tissu comme voile posé sur la réalité, et de la nudité comme savoir, comme dé-voilement, se retrouvent dans les œuvres modernes de fin du monde. Par exemple, dans le film *Beasts of the Southern Wild*¹¹⁸, une femme prédit le déluge à venir (un ouragan), et déclare « Fabric of the universe is coming unraveled ». On retrouve exactement la même image, sous les mêmes mots, dans *Station Eleven*. Tandis que l'épidémie fait rage, et que le personnage de Clark, coincé dans un aéroport, refuse d'admettre que le monde qu'il connaît s'effondre irrémédiablement, la narration énonce que « [t]he fabric was unraveling. »¹¹⁹ Ce tissu du monde et de la civilisation se défaisant, et révélant de terribles vérités dont Clark refuse d'abord la réalité, fait écho à la scène d'ouverture : alors qu'un acteur s'effondre sur la scène d'un théâtre, terrassé par un arrêt

¹¹⁸ Zeitlin, Benh, *Beasts of the Southern Wild*, 2012.

¹¹⁹ St. John Mandel, Emily, *Station Eleven*, Alfred A. Knopf, New York, 2014.

cardiaque en pleine représentation, « [s]omeone shouted an order and the *curtain* dropped, a whoosh of *fabric* and shadow that removed the audience from the equation »¹²⁰. Le rideau doit ici cacher aux yeux du public la mort et la souffrance, comme le tissu de la civilisation permet de contenir la violence des humains (Dupuy), et d'oublier celle des institutions et des dispositifs. Dans *Beasts of the Southern Wild* comme dans *Station Eleven*, le tissu, en s'effilant, se détricotant (*to unravel*), laisse voir les vérités qu'il dissimulait.

Ce type de métaphores usant d'un tissu, d'un vêtement, d'un voile, mais aussi par extension d'un rideau, d'une tapisserie, ou même d'un papier peint, sont fréquentes dans les récits de fin du monde. *The Book of Dave*¹²¹ alternent deux trames narratives, l'une pré-apocalyptique, l'autre post-apocalyptique. Dans la deuxième, le personnage de Symun se rend graduellement compte des fictions abusives qui structurent le monde dans lequel il vit (un monde postdiluvien). Alors qu'il est emprisonné, il remarque que « [t]here was A4 on the walls, covered not with phonics but a curious pattern of leaves. In places it peeled back from the plaster beneath, plaster that had fallen away in powdery chunks to reveal the ancient London brick beneath. »¹²² Ces « A4 » composent en fait un papier peint, qui se désagrège pour laisser voir des vestiges du monde antérieur au déluge dissimulés sous le nouvel ordre. Ce papier peint symbolise les fictions, que Symun perce peu à peu, véhiculées par les institutions à travers le Livre de Dave (sorte de bible dans cet univers). Dans la trilogie *MaddAddam*, un déluge anéantit le monde, ne laissant qu'une poignée de survivants humains et de Crakers, une nouvelle sous-espèce humaine créée par bio-ingénierie. L'un

¹²⁰ *Ibid.* Je souligne.

¹²¹ Self, Will, *The Book of Dave* [2006], Grove Press, New York, 2019.

¹²² *Ibid.*

des Crakers, le jeune BlackBeard, talonne de questions Toby, une survivante humaine. Elle résume ainsi son attitude : « He seems intrigued, however: who wouldn't want to peek from behind the *curtain* at the trolls' revolting feasts ? »¹²³ (les « trolls » étant ici les humains, qui détiennent des vérités inconnues des Crakers). Dans le monde post-apocalyptique de *La possibilité d'une île*, le narrateur Daniel25 vit reclus dans une sorte de bunker et n'entretient que des relations virtuelles. Lorsque, dans un geste de rébellion, il décide de quitter son abri et son écran pour affronter le monde extérieur, il utilise le même type de métaphore afin de se représenter la transition entre sa vie cloîtrée et le périple inconnu qui l'attend : « Nous vivons comme entourés d'un *voile*, un rempart de données, mais nous avons le choix de *déchirer le voile*, de briser le rempart »¹²⁴. Mais ce type de métaphore (tissu, vêtement, rideau, tapisserie, papier peint) déborde le contexte des œuvres de fin du monde, et abonde dans la littérature en général. Milan Kundera illustre par une telle métaphore la naissance du roman : « [u]n *rideau* magique, *tissé de légendes*, était suspendu devant le monde. Cervantès envoya don Quichotte en voyage et *déchira le rideau*. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la *nudité* comique de sa prose. »¹²⁵ Tout comme dans la Genèse, le savoir est ici explicitement associé à la nudité. En utilisant le même type d'image, Mario Vargas Llosa avance plutôt qu'« en mentant [les romans] traduisent une curieuse vérité, qui ne peut s'exprimer que sous le masque et le *manteau*, déguisée en ce qu'elle n'est pas »¹²⁶. Pour cet écrivain, le roman, en tant que fiction, voile

¹²³ Atwood, Margaret, *MaddAddam*, McClelland & Stewart, New York, 2013. Je souligne.

¹²⁴ Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île*, Éditions Fayard, Paris, 2005, p. 382. Je souligne.

¹²⁵ Kundera, Milan, *Le rideau*, Gallimard, Paris, 2005, p. 114. Je souligne.

¹²⁶ Vargas Llosa, Mario, *La vérité par le mensonge*, Éditions Gallimard, Paris, 2006, p. 10. Je souligne.

une vérité, tout autant qu'il dévoile des aspects du monde (je reviendrai sur cette citation au deuxième chapitre).

L'idée d'un savoir subversif libéré dans les récits de fin du monde, savoir concernant l'autorité et les dispositifs, perdure donc dans les œuvres modernes et contemporaines sur le même thème. Ce sont souvent les lois, règles, institutions, coutumes, ou plus généralement tout ce qui relie les êtres humains et organise les sociétés, qui s'effondrent lorsque se trouve soudainement révélé ce qu'elles sont : des créations humaines, contingentes ; des fictions. Pour reprendre la terminologie d'Agamben, on pourrait dire que les récits de la fin du monde sont des « contre-dispositifs ». D'une part, ces œuvres traitent d'un sujet qui fut longtemps réservé aux écrits sérieux (Boia), effectuant une forme de profanation typique des contre-dispositifs¹²⁷. D'autre part, les récits sur la fin du monde ont depuis la nuit des temps mis en scène un effondrement, généralement provisoire, des dispositifs. Ces récits font, du moins temporairement, « s'écrouler la structure de la méconnaissance »¹²⁸ dans laquelle les humains tendent à évoluer quand les sociétés ne subissent pas de crise.

La scène-type du pillage de commerce

La notion de « scène-type » a d'abord été élaborée dans le cadre des études homériques, puis reprise dans celui de l'exégèse biblique. Elle consiste en un bloc narratif structuré autour d'actions, de thèmes, de motifs, etc., qui revient fréquemment à l'intérieur d'une même œuvre ou d'un corpus d'œuvres. Alter utilise cette notion pour mettre en

¹²⁷ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 40.

¹²⁸ Girard, René, *Des choses cachées*, op. cit., p. 49.

parallèle des scènes de l'Ancien Testament et identifier leurs similitudes et leurs différences (variations). Mais comme il le fait remarquer, « quelle qu'en soit l'époque, toute communication d'ordre esthétique suppose l'existence d'un ensemble de conventions tacites entre l'artiste et son public », ce qui rend possible de « reconnaître des structures signifiantes, ou simplement plaisantes, de répétition, de symétrie et de contraste »¹²⁹. L'existence de telles conventions permet d'élaborer des variations sur un canevas prédéfini, familier, car « [l]'art se situe pour une large part dans le jeu entre l'image floue des attentes de l'observateur et l'image effective, révélatrice, que présente l'œuvre. »¹³⁰ Pour mieux définir la scène-type, Alter donne comme exemple celle « des fiançailles », fréquente dans l'Ancien Testament. L'un de ses motifs récurrents est le « puits » auprès duquel les futurs fiancés se rencontrent, et qui symbolise la fécondité. Dressant un parallèle avec un genre plus récent, le western hollywoodien, Alter identifie comme figure récurrente de celui-ci le shérif infaillible qui dégaine et fait feu plus rapidement que ses opposants. Le puits et le shérif infaillible constituent des conventions de leurs univers fictifs respectifs. Ne serait-ce qu'intuitivement, le lecteur de l'Ancien Testament savait, et le spectateur habitué aux westerns sait, à quoi ils ont affaire lorsque ces motifs surgissent dans le cours du récit. Ce rapprochement entre des procédés narratifs utilisés dans l'Ancien Testament et dans des westerns permet à Alter de souligner d'autant plus le caractère littéraire et artistique de la Bible, ainsi que de renforcer son hypothèse selon laquelle la répétition n'y est pas que le fruit d'une propension tribale à la compilation.

¹²⁹ Alter, Robert, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 89.

Dans le cadre des œuvres de fin du monde, on pourrait identifier le « pillage de commerces » comme étant l'une des scène-type qui indique au lecteur ou au spectateur qu'il se trouve en présence d'un récit apocalyptique. L'annonce de la catastrophe provoque souvent une ruée vers les commerces, en particulier les supermarchés. Cette scène-type s'accompagne de motifs ou figures récurrents : vitrine brisée, allées jonchées d'objets, rayons dépouillés, carambolage de chariots, néons défectueux et clignotants, clients paniqués, employés impuissants. En concomitance avec d'autres signes, cette scène-type indique fréquemment un point de bascule, caractérisé par la *panique*, entre le monde ordonné et le chaos. Par exemple, dans *World War Z*¹³¹, alors que les zombies se multiplient à une vitesse effarante, le protagoniste et sa famille se précipitent dans un supermarché. Dans *Contagion*¹³², où la catastrophe est une pandémie, le pillage d'un commerce incarnant l'atteinte du point de bascule survient de façon symbolique dans une pharmacie. Une autre variante fréquente de cette scène-type montre un ou des personnages qui pénètrent dans un supermarché *après* les pillages, et tentent de trouver des denrées parmi le désordre des allées et rayons. Cette variante est exploitée dans le film choral *Last Night*¹³³, qui se déroule dans les dernières heures de la vie humaine sur terre. Opérant comme présage, une scène montre Sandra, qui ne parviendra finalement jamais à rejoindre son mari pour leur dernier repas, errer en solitaire dans les allées d'un supermarché pillé. Dans *Blindness*¹³⁴, la femme du médecin (unique être humain à conserver la vue) se risque dans une épicerie, tandis que le reste de son groupe patiente à l'extérieur. Elle affronte seule ce lieu hostile où des affamés aveugles aux allures de zombie tâtonnent désespérément les rayons et le sol. Dans

¹³¹ Foster, Marc, *World War Z*, 2013.

¹³² Soderbergh, Steven, *op. cit.*

¹³³ McKellar, Don, *Last Night*, 1998.

¹³⁴ Meirelles, Fernando, *Blindness*, 2008.

cette variante qu'illustrent ces deux films, la panique initiale provoquée par la catastrophe s'est atténuée, et le chaos ambiant du supermarché constitue la nouvelle norme. En conséquence, ces scènes connotent plutôt la solitude, l'anarchie, la survie.

La scène-type est si caractéristique des œuvres apocalyptiques que cadrer une scène dans un supermarché même *avant* l'annonce claire d'une catastrophe, à venir ou en cours, peut créer une atmosphère d'inquiétude. Au début du film *Greenland*¹³⁵, le spectateur, tout comme les personnages, sait qu'une immense comète se dirige vers la Terre. D'autres signes indiquent qu'une catastrophe se trame, comme une flotte d'avions de chasse qui traverse le ciel ; une vision qui éblouit et effraie le jeune fils du protagoniste tandis qu'il observe la scène depuis le stationnement d'un supermarché. Une fois entré dans le commerce, le père reçoit un texto du gouvernement : il a été sélectionné pour rejoindre un abri avec sa famille. Le caractère catastrophique de la situation se confirme. Pour le spectateur, l'univers cinématographique est aisément reconnaissable. L'association entre « catastrophe à grande échelle » et « scène se déroulant dans un supermarché » possède une dimension familière. Que le texto inhabituel et inquiétant soit reçu par le père dans un supermarché renforce immédiatement l'intuition du spectateur d'être en présence d'un film de fin du monde ; même si, tout compte fait, rien ne se produit de ce qu'on attendrait dans ce type de scène (foule paniquée, bris de vitrine, saccage, vols, etc.) Un effet semblable se produit dans le roman *Station Eleven*. Le personnage de Jeevan a été mis au courant par un ami médecin qu'une pandémie de grippe mortelle a débuté, alors que la virulence extrême de la nouvelle maladie n'est pas encore connue par la population en général. Son premier

¹³⁵ Waugh, Ric Roman, *Greenland*, 2020.

réflexe le mène vers une épicerie, où il remplit soigneusement une demi-douzaine de chariots. La référence est explicite : « Jeevan's understanding of disaster preparedness was based entirely on action movies, but on the other hand, he'd seen a lot of action movies. »¹³⁶ La scène joue cependant avec les codes habituels, car au contraire de ces films où une foule paniquée ferait soudainement irruption dans l'épicerie, Jeevan a toute la liberté de remplir ses chariots dans les allées quasi désertes. Une télévision fait bien défiler des nouvelles sous-titrées à propos de la pandémie, mais personne outre Jeevan ne semble s'en soucier. Une tension plane sur toute la scène, sans que finalement rien n'advienne. Au contraire, à la fin, Jeevan quitte l'endroit, « struggling with the cart toward the exit, where *the order of the store ended* ». ¹³⁷ Cette mention à l'ordre qui règne dans l'épicerie, un lieu où généralement, dans les films catastrophes, le chaos éclate ou domine, souligne que le roman cherche à déjouer les attentes du lecteur. *Station Eleven* n'est pas un roman des plus conventionnels sur la fin du monde, et cette scène-type qui survient vers le début, au troisième chapitre, semble d'emblée nous en prévenir.

La symbolique représentée par le pillage de commerces entretient une parenté avec la métaphore du tissu recouvrant le savoir. Le pillage incarne l'effondrement de la civilisation. Le supermarché, lieu emblématique de ce type de scène – même si d'autres commerces en font aussi les frais dans les films et romans de fin du monde –, représente un haut lieu de ce qu'on pourrait appeler la civilisation matérielle. Le narrateur de *Sérotonine* (qui n'est pas un roman de fin du monde, du moins à grande échelle) synthétise, sur un mode quelque peu ironique, la fascination qu'exerce ce lieu :

¹³⁶ *SE*

¹³⁷ *Ibid.*

Je n'avais jamais, à mon âge, mis les pieds dans un centre Leclerc. Je fus ébloui. Jamais je n'aurais imaginé l'existence d'un magasin aussi richement achalandé [...]. Des produits alimentaires de tous les continents s'offraient au long de rayonnages interminables, et j'avais presque le vertige en songeant à la logistique mobilisée, aux immenses porte-conteneurs traversant les océans incertains. [...] Ordre et beauté, c'était le moins qu'on puisse dire. Luxe, calme et volupté, vraiment. »¹³⁸

La conclusion de la description réfère aux vers de Baudelaire, « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté », tirés du poème « L'invitation au voyage » (*Les Fleurs du mal*). Le rapprochement entre les vers de ce poète consacré et du lieu bourgeois qu'est le supermarché participe évidemment de l'effet d'ironie qui colore le passage. Dans un autre épisode, alors qu'un événement dramatique s'ourdit dans un village où il séjourne, le protagoniste juge que « le Carrefour Market, aux allées presque désertes, apparaissait comme un dernier vestige de civilisation » – civilisation et consumérisme étant ici ironiquement amalgamées. L'ordre tel que décrit par le narrateur de *Sérotonine*, un ordre qui est incarné par la figure du supermarché, prodige de logistique et symbole du capitalisme sans frontière, fait précisément partie de ce qui est visé par la scène-type de pillage. Plus radicalement, dans les œuvres apocalyptiques, c'est l'entité intersubjective de l'argent qui s'effondre, laissant à nu la vérité que celle-ci n'était qu'une fiction qui ne peut perdurer dans un monde en délitement.

Dans *Homo Sapiens*, Harari affirme que l'argent constitue l'entité intersubjective dominante, la fiction la plus unificatrice de l'histoire de l'humanité : « La monnaie est le seul système de confiance créé par l'homme qui puisse enjamber n'importe quel fossé culturel et qui ne fasse aucune discrimination sur la base de la religion, du genre, de la race,

¹³⁸ Houellebecq, Michel, *Sérotonine*, Flammarion, Paris, 2019, p. 273-274.

de l'âge ou de l'orientation sexuelle. »¹³⁹ Si les fictions que sont les religions, les nations ou les races permettent aussi d'instaurer la confiance, et ultimement la coopération, entre des inconnus qui adhèrent au même récit, ces fictions créent également la division. C'est le cas par exemple des croisades au Moyen Âge (affrontement de récits religieux), de la Seconde Guerre mondiale (alimentée par des récits nationalistes), de la société esclavagiste américaine (élaborée autour d'un récit racial, basé sur l'idée erronée qu'il existerait différentes races d'humains). L'histoire démontre toutefois que l'argent transcende toutes les frontières entre des groupes différents, voire opposés : les pièces romaines étaient acceptées en dehors des frontières de l'Empire, Oussama ben Laden transigeait avec des dollars américains en dépit de sa haine pour les États-Unis¹⁴⁰, etc. Mais l'argent demeure une fiction, un dispositif qui détermine et restreint les conduites humaines. Dans les œuvres de fin du monde, la crise éclaire très souvent l'origine fictionnelle de l'entité intersubjective qu'est l'argent. La scène-type de « pillage de commerces » incarne ce dévoilement. Elle représente un moment pivot où le monde bascule d'un état à un autre : le monde où les dispositifs opèrent (reconnaissance généralisée du système monétaire, respect des institutions, démocratie, etc.) et celui où ces fictions n'ont plus de pouvoir. Le supermarché, avec ses produits « des cinq continents » qui affluent grâce aux mouvements de capitaux, symbolise le monde unifié, l'humanité comme quasi-sujet (Dupuy). Cette symbolique appartient en propre aux œuvres de fin du monde des 20^e et 21^e siècles.

Le motif de la vitrine brisée, fréquent dans les scène-type de pillage de commerces, résonne avec ceux du rideau déchiré, de la nudité dévoilée. Derrière cette vitre qui éclate,

¹³⁹ Harari, Yuval Noah, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴⁰ Ces deux exemples sont d'Harari, *Homo Sapiens*, p. 219 et 205.

ce qui se dénuade ne sont pas tous les produits offerts à la vente (que l'on voyait déjà à travers la transparence du verre), mais bien plutôt la violence immanente aux humains, la fragilité de l'ordre instauré, le chaos latent sous le vernis des dispositifs. Dans *Sans rémission*, la description du narrateur évoque immédiatement tous ces films de fin du monde et leur topos du pillage de commerces : « *La vitrine est brisée en mille morceaux [...] les longues allées sont presque vides, dévastées ; en revanche le sol est couvert d'emballages.* » Devant cet accès sans restriction aux produits alimentaires qui ont survécu au saccage, le narrateur s'étonne : « Fallait-il attendre la fin du monde pour que je puisse à ce point remplir mes armoires ? »¹⁴¹ Dans cette scène où un personnage démuné se sent davantage fortuné après l'effondrement du monde et de ses dispositifs, le pillage dévoile l'injustice qui régnait auparavant, une injustice intrinsèque à l'idée de « pouvoir d'achat » – et à son corolaire jamais dénommé, qu'on pourrait désigner comme « l'impuissance d'achat ». Le roman *The Road* décrit de façon semblable des commerces, longtemps après la catastrophe : « On the outskirts of the city they came to a supermarket. A few old cars in the trash strewn parking lot. They left the cart in the lot and walked the *littered aisles*. [...] By the door were two soft drink machines that had been tilted over into the floor and opened with a prybar. *Coins everywhere in the ash.* » Plus loin dans le livre, le père et le fils traversent une ville déserte, où « [a]ll the stores were rifled years ago, *the glass mostly gone from the windows.* »¹⁴² Les motifs habituels sont présents : les allées jonchées de déchets, les vitrines brisées. Et dans ce monde post-apocalyptique, les pièces de monnaie ne sont que des objets parmi d'autres, vidés de leur sens, des détritrus se mêlant à la cendre dans l'indifférence des humains. L'adaptation cinématographique présente une version visuelle

¹⁴¹ Jotham, Justine, *op. cit.*, p. 42-43. Je souligne.

¹⁴² McCarthy, Cormac, *The Road*, Alfred A. Knopf, New York, 2006.

épurée de la première scène. Le spectateur n’aperçoit que les bottes du père et du fils qui marchent sur du verre brisé et des billets de banque froissés¹⁴³. Ces deux éléments – verre et billet – évoquent aisément, pour le spectateur familier des films de fin du monde, un pillage passé ; la vitrine a dû voler en éclats au moment où l’argent perdait soudainement toute valeur. La scène-type de pillage de commerce peut donc également servir de motif, c’est-à-dire être mentionnée ou évoquée visuellement, comme dans le roman et film *The Road*, sans donner lieu à un développement narratif.

La trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood ne présente pas non plus de scène-type élaborée de pillage de commerces, mais chaque tome y fait référence. Dans *Oryx and Crake*, « the riots in the cities as [...] supermarkets were raided »¹⁴⁴, alors que dans *The Year of the Flood*, « [i]n the shops, the looting was in full swing. »¹⁴⁵ *MaddAddam* s’appuie sur ce topos pour formuler des réflexions sur la propriété privée (la narration rapporte la pensée du personnage de Toby) :

Nothing in the material world died when the people did. Once, there were *too many people and not enough stuff* ; now it’s *the other way around*. But physical objects have shucked their tethers – Mine, Yours, His, Hers – and have gone wandering off on their own. It’s like the aftermath of those riots they used to show in documentaries of the early twenty-first century, when kids would join phone-swarms and then *break windows and mob shops and grab stuff*, and what you could have was limited only by what you could carry.¹⁴⁶

Dans les trois extraits cités de la trilogie, le lecteur reconnaît, consciemment ou non, des conventions appartenant à l’univers de l’imaginaire de la fin du monde : pillage, émeute,

¹⁴³ Hillcoat, John, *The Road*, 2009.

¹⁴⁴ Atwood, Margaret, *Oryx and Crake* [2003], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010.

¹⁴⁵ Atwood, Margaret, *The Year of the Flood* [2009], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010.

¹⁴⁶ *MA*

saccage. De plus, le troisième extrait mentionne le motif de la vitrine brisée. La fin du monde y est résumée et réduite par Toby à une transition entre un monde où les objets manquent en raison de la surpopulation, et un autre où les objets se retrouvent en surnombre et les humains en sous-peuplement. Dans cette perspective, les commerces de détail figurent ce foisonnement d'objets devenus inutiles à cause de la catastrophe. La transition se situe sur ce point de bascule où la confusion règne, où le caractère fictif et fragile de cette vitrine se dévoile – une fragilité symbolique, mais aussi littérale.

La vitrine représente une frontière quasi sacrée. Elle instaure une forme de séparation entre les produits et les consommateurs. Dans un monde ordonné, seul l'argent permet aux objets de franchir cette frontière. Mais dans les univers de catastrophe, si l'argent n'a plus de valeur, la vitrine qui protège du vol les produits de consommation perd son sens. La scène-type de pillage de commerce symbolise une profanation de l'entité intersubjective de l'argent.

Quand le ciel devient l'enfer, et l'enfer le ciel

Le roman *Level 7* prend la forme d'un journal. Le diariste et narrateur X-127 est enfermé dans un bunker. Deux cents personnes y cohabitent, et leur réclusion doit durer cinq siècles. Dans son journal, X-127 relate un épisode dans lequel lui et quelques autres résidents travaillent sur la reformulation de mythes pour les générations à venir. Le narrateur rapporte la raison de cette réécriture, donnée par R-747, une future professeure pour les jeunes enfants qui naîtront dans le bunker :

“when you were six years old I expect your grandmother sat you on her knee and told you stories about a good Lord in heaven who rewarded good children, about angels who watched over you when you were asleep, and so on. If you were a naughty boy, then you may have frightened of going to hell, which was supposed to be a place deep, deep down inside the earth.”¹⁴⁷

R-747 suggère donc que la fonction des « stories » est d’inculquer la peur aux prochaines générations, dans un but implicite de contrôle. En d’autres mots, ces histoires doivent agir comme des dispositifs. Toutefois, dans un monde situé dans un bunker souterrain, l’enfer ne peut plus être « down inside the earth ». *Level 7* se compose en réalité de deux fins du monde : une fin du monde partielle, correspondant à la fin du monde terrestre pour les habitants du bunker, puis une fin du monde totale, soit l’anéantissement de l’espèce humaine. Pour survivre à la première fin du monde, X-127 suggère à R-747 de renverser les anciennes valeurs, postulant implicitement la malléabilité du bien et du mal, et le caractère fictif des présupposés sur lesquels se fonde tout monde : « High is bad, low is good. Open space is harmful ; enclosed space is beneficial. Vast distances are the product of a sick or perverse imagination ; being content with the physical limits of one’s level is normal and admirable. »

Une autre illustration de cette redéfinition des valeurs se produit dans un passage orwellien où Ph-107, un philosophe, explique aux habitants du bunker qu’ils vivent dans une absolue liberté – alors qu’ils ont tous été conduits dans l’abri en ignorant qu’ils y seraient confinés pour le reste de leur vie, sans aucune possibilité de s’en évader. Le philosophe décrit leur liberté comme exceptionnelle : « it is *because* we are materially cut off from the world that we are able to develop the spiritual side of our natures to this extent.

¹⁴⁷ Roshwald, Mordecai, *op. cit.*

This is true freedom, a freedom which only Level 7 can give. »¹⁴⁸ X-127 devine que ce discours a une visée de contrôle sur les membres de leur communauté. D'autres raisonnements apparentés de Ph-107 tentent de répandre l'idée générale que, pour la première fois de l'histoire, le bunker permet une « perfect, absolute democracy ». Dans une sorte de satire d'inspiration voltairienne de la théodicée de Leibniz, un autre personnage affirme que « Level 7 is the best of all possible levels, the best of all possible worlds ». Le narrateur reste toutefois sceptique face à ces constructions, notamment l'explication du philosophe concernant la liberté. Il écrit : « I had some questions I felt like asking – notably, whether a man condemned to solitary confinement but allowed to hammer his head against the wall of his cell could be called free – but I decided to say nothing. What was the use ? Let him hammer his speech against us and imagine that he is free. If he believes in what he says, that is. » Le renversement de la pensée – qui figure également le renversement du monde de X-127, qui transite de la surface de la Terre vers un univers souterrain – que cherche à opérer Ph-107 à travers sa rhétorique s'avère trop brutal pour le narrateur. C'est plutôt, encore une fois, un savoir subversif qui apparaît pour X-127 : la révélation, le dévoilement que tout n'est que fiction, que son nouveau monde repose sur des bases imaginaires, et qu'implicitement son ancien monde était tout aussi illusoire. Les œuvres de fin du monde partagent largement cette caractéristique de représenter un dévoilement, de libérer (temporairement du moins) ce type de savoir. Dans *Level 7*, l'élaboration intradiégétique de fictions doit re-voiler ce savoir.

¹⁴⁸ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

Cependant, X-127 résistera aussi au renversement des valeurs qu'il a lui-même proposé à R-747. Plusieurs motifs viendront illustrer la résistance de son esprit à adhérer aux nouvelles fictions en cours d'élaboration dans le bunker (le « music tap », le « sewage pit », le papillon, le soleil, la folie, etc). Ces motifs permettent d'illustrer le désir d'infini et d'éternité qui continuent d'habiter X-127, en contradiction avec les nouvelles fictions qui font l'apologie d'idées opposées : « being content with the physical limits », « enclosed space », « materially cut off from the world », « confinement ». La résistance de X-127 à ces fictions, essentielles à la vie dans le bunker, le mènera à un effondrement psychique. Dans un délire de type psychotique, il se demandera s'il est un dieu. Il sera interné pendant une semaine. À l'issue de sa thérapie, il renoncera à son désir d'infini. Son esprit semblera enfin reconfiguré en harmonie avec le renversement de valeurs thématiques jusqu'alors. Dans l'entrée suivante de son journal, X-127 annonce que la guerre nucléaire, qui mènera finalement à l'anéantissement de l'espèce humaine, a commencé. Tout se passe comme si son renoncement à l'infini pouvait enfin déclencher la deuxième fin du monde, radicale, du roman.

Des somnambules de haut niveau

L'idée d'un savoir révélé dans un contexte de catastrophe est illustrée de façon plus figurée au tout début de *Station Eleven*, roman dans lequel une pandémie de grippe fauche quatre-vingt-dix-neuf pour cent des êtres humains. L'œuvre s'ouvre sur une scène de représentation théâtrale. L'action se déroule dans un théâtre torontois, où un acteur, Arthur Leander, interprète le roi Lear de la pièce éponyme de Shakespeare. Personnage pivot de ce roman choral, Arthur permettra à la narration d'articuler dans la suite du récit les liens

entre une galerie de personnages – Karen, Jeevan, Miranda, Elizabeth, Clark, Taylor/le prophète. L’intertextualité qui caractérise ce roman – un trait que partagent toutes les œuvres étudiées dans cette thèse (chapitre deux) –, est d’entrée de jeu instaurée à travers l’œuvre de Shakespeare. La scène d’ouverture de *Station Eleven* préfigure l’effondrement de la civilisation à venir : après quelques répliques laborieuses, Arthur s’effondre littéralement sur scène, foudroyé par une crise cardiaque. Sa chute se produit dans une certaine confusion, car les gens présents – spectateurs, acteurs, techniciens et personnel du théâtre – tardent à distinguer la réalité de la fiction. Le premier à comprendre que le comportement d’Arthur ne relève plus du drame de Shakespeare est Jeevan, un spectateur qui suit une formation paramédicale. Voulant porter secours à Arthur, il franchit la frontière quasi sacrée entre la salle et la scène, geste qui brise alors l’illusion de la fiction et fait déchoir Arthur de son statut de personnage immuable de roi shakespearien vers celui d’homme mortel. Mais avant de réussir à traverser cette barrière imaginaire, « the fourth wall », Jeevan doit d’abord s’opposer à un placeur, à un ouvrier et à deux agents de sécurité, tous porteurs et défenseurs d’un ordre ne pouvant pourtant plus tenir devant le chamboulement causé par la crise cardiaque d’Arthur, cette irruption indésirable du réel dans le sanctuaire de la scène. L’acteur ne se remettra pas de son attaque, tout comme, dans la suite de *Station Eleven*, la civilisation telle qu’on la connaît ne survivra pas à la pandémie.

Lorsque Jeevan franchit le quatrième mur pour aider Arthur, la première chose qu’il remarque est la matière de la neige tourbillonnant sur scène, soit du plastique translucide ; malgré le moment critique, ses pensées s’arrêtent brièvement sur la fausseté de cette neige.

Peu après, une fois le rideau tombé pour dissimuler au public la mort d'Arthur, Jeevan observe les décors de près. Il constate qu'une colonne est « smooth and polished under his fingertips, wood painted to look like stone »¹⁴⁹, avant de découvrir que vu de l'arrière, le contre-plaqué ne cherche même plus à imiter la pierre, mais est laissé « unpainted »¹⁵⁰. Tandis que le chaos règne sur scène, il relève également les jeux des éclairages qui avaient créé l'illusion d'une tempête, l'efficacité du maquillage d'une actrice, l'accent de l'Alabama de l'acteur qui quelques minutes auparavant jouait le personnage d'Edgar en imitant un accent anglais. Avec la mort d'Arthur, c'est toute la mise en scène de la pièce qui s'effondre pour Jeevan, laissant les choses à nu, révélant leur nature : des artifices leurrant les sens du public, des matériaux et des gens se présentant pour ce qu'ils ne sont pas, tout ceci avec l'accord tacite des spectateurs. Dans un mouvement analogue, la pandémie, en décimant l'humanité, mettra à nu les fictions qui maintiennent les sociétés humaines : les lois, les institutions, l'argent, etc. Ces fictions seront dé-voilées : la pandémie forcera les personnages, et du même coup le lecteur, à regarder de l'autre côté du rideau de la civilisation – et de la civilité. En ce sens, la scène inaugurale de *Station Eleven* se présente comme un réseau de métaphores : de l'effondrement, du passage entre deux mondes, du dévoilement.

Vers la moitié du roman, lors d'une analepse se déroulant à l'époque pré-pandémie, le personnage de Clark rencontre une femme qui bousculera sa perception de la vie et de lui-même. Dahlia lui dira « that adulthood's full of ghosts »¹⁵¹, c'est-à-dire de gens qui

¹⁴⁹ *SE*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

vivent sans trop réfléchir à leur insatisfaction, à leur vie, au monde qui les entoure. Des fantômes qu'elle qualifiera également de « high-functioning sleepwalkers »¹⁵². C'est par une métaphore liée au spectacle que Dahlia précisera sa pensée, en une formulation qui fait écho à la représentation théâtrale de *King Lear* ouvrant le roman : « I've had front-row seats for *that* horror show »¹⁵³ explique-t-elle, d'une manière qui souligne le caractère fictif, contingent, de cette absence au monde et à soi. Ce dialogue entre elle et Clark se produit peu avant la pandémie. Ce dernier survivra, et ne pourra plus, après l'effondrement du monde, être l'un de ces somnambules de haut niveau « moving half-asleep through the motions of his life »¹⁵⁴. Mais avant cet effondrement, cette scène constitue déjà une apocalypse, une révélation pour Clark, comme si sa distraction face à sa propre vie craquelait soudain et mettait à nu des vérités difficiles à voir. Lors de son trajet menant à sa rencontre avec Dahlia, Clark a en effet fulminé d'être « kept getting trapped behind iPhone zombies, people half his age who wandered in a dream with their eyes fixed on their screens ». En écoutant Dahlia, il comprend qu'il agit lui aussi en zombie, enfermé dans un rêve, que l'âge adulte est tout autant peuplé de fantômes que la génération qui a la moitié de son âge.

La fin du monde, qui est imminente au moment de cette scène de *Station Eleven*, aura elle aussi cet effet révélateur sur les personnages. Les survivants seront ceux qui, en plus d'avoir eu la chance de ne pas être infectés, auront la capacité de s'éveiller de leur somnambulisme, de voir derrière le rideau de la mise en scène de la vie, de lutter contre la

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.* Souligné par l'auteure.

¹⁵⁴ *Ibid.*

violence qui se déchaînera dès que les dispositifs la contenant s'effondreront. Avec des moyens littéraires, *Station Eleven* figure qu'un savoir subversif émerge des récits de la fin, un savoir qui concerne la violence des humains, la contingence et la fragilité des dispositifs lui faisant barrage par des moyens eux-mêmes violents, et l'aveuglement (ou l'endormissement) de la majorité des humains face à ses dispositifs. Cette figure d'un somnambule fonctionnel s'éveillant suite à une apocalypse est peut-être caractéristique de toutes les œuvres de fins du monde.

Chapitre 2 : L'arche comme métaphore de la littérature

Dans le pays des pays perdus où germent les textes [...] habite le génie de la métamorphose. La littérature est cette Divinité sublime de la Transformation qui s'affaire toujours autour des mêmes tombeaux, des mêmes secrets.

- Hélène Cixous, *Ayāi : le cri de la littérature*

Un mythe de la transmission

Le récit du déluge, dans les trois versions antiques abordées au premier chapitre (*Atrahasis*, *Épopée de Gilgamesh*, Genèse de l'Ancien Testament), tout comme dans les variantes qui leurs succéderont au fil des siècles, est un mythe de la transmission. Cette caractéristique est aussi importante que la refondation, un trait commun à tous les mythes dans la perspective de René Girard. Le thème de la transmission présent dans les mythes du déluge est essentiel à la refondation, et vice-versa. Les deux thèmes sont interdépendants : c'est parce qu'il y a transmission de quelque chose (de vivant ou d'inanimé) ayant échappé à la destruction du déluge qu'une refondation est ensuite possible ; la refondation permet quant à elle la mise en place d'une nouvelle communauté,

de rites, d'institutions, etc. – c'est-à-dire de *dispositifs* – favorisant la poursuite de la transmission du legs préservé. Différentes formes de transmission entre le monde d'avant et le monde d'après peuvent néanmoins être mises en scène même s'il n'y a pas refondation. En effet, dans les versions modernes du déluge, il semble que le caractère fondateur de la catastrophe puisse être esquivé plus aisément que le thème de la transmission, quoiqu'une telle suppression demeure exceptionnelle. Certaines des rares œuvres qui appartiennent à la catégorie des mythes de la fin du monde dans une ère du sursis (fin définitive) ne reconduisent pas, ou très peu, le thème de la refondation (par exemple, *The Last Man*¹⁵⁵, *Melancholia*¹⁵⁶), mais pratiquement toutes développent ou évoquent celui de la transmission. Ce thème y agit comme un vecteur de transcendance. Cette prédominance, qui caractérise même des romans et des films de fin du monde définitive, offre une piste de réflexion féconde pour tenter de comprendre pourquoi il existe aussi peu d'œuvres dans lesquelles l'espèce humaine est anéantie.

La quête de Gilgamesh

Quel est le rôle de la littérature, de la fiction ? Question sans doute insondable, dont les réponses fluctuent au gré des siècles et des territoires, sans que cette versatilité ne décourage des penseurs et des écrivains de se prêter au jeu d'y répondre. Mario Vargas Llosa, dans *La vérité par le mensonge*, suggère pour sa part que la fiction sert le dessein de nous dédommager de notre insatisfaction perpétuelle :

les romans mentent, ils ne peuvent s'en empêcher, mais ce n'est là qu'une partie de l'histoire. L'autre, c'est qu'en mentant ils traduisent une curieuse vérité, qui ne peut s'exprimer que sous le masque et le manteau, déguisée en ce qu'elle n'est pas. Dit de la sorte, cela paraît

¹⁵⁵ Wollstonecraft Shelley, Mary, *The Last Man* [1826], Oxford University Press, Oxford, 1998.

¹⁵⁶ von Trier, Lars, *Melancholia*, 2011.

bien compliqué, alors qu'en réalité il s'agit de quelque chose de fort simple. Les hommes ne sont pas contents de leur sort et presque tous, riches ou pauvres, géniaux ou médiocres, célèbres ou obscurs, voudraient avoir une vie différente de celle qu'ils mènent. C'est pour satisfaire – frauduleusement – cet appétit que sont nées les fictions. Elles s'écrivent et se lisent pour que les êtres humains aient les existences qu'ils ne se résignent pas à ne pas avoir. Dans l'embryon de tout roman frémit une insatisfaction, palpite un désir inassouvi.¹⁵⁷

C'est une telle vie palpitante, différente de celle du commun des mortels, une vie à laquelle tous les lecteurs aspireraient, ne serait-ce que par procuration, que raconte l'un de nos plus anciens récits littéraires, *L'Épopée de Gilgamesh* – qui, bien sûr, inclut un récit de fin du monde. Cette épopée narre les périples d'un personnage épris d'un désir de gloire, de renommée, d'immortalité tant figurée que littérale. La reine Nin-Sun, mère du héros, lorsqu'elle se plaint au dieu Shamash des ambitions de son fils, n'exprime pas autre chose que l'insatisfaction inhérente aux humains pointée par Vargas Llosa : « Pourquoi as-tu donné à mon fils Gilgamesh un cœur qui ne connaît pas le repos ? / Voici que tu as étendu ta main sur lui, et il veut partir / pour un lointain voyage, là où habite Humbaba ! »¹⁵⁸ Cette insatisfaction de Gilgamesh qui chagrine sa mère, son cœur incapable de repos, sont liés à son destin de mortel, comme il l'exprime lui-même : « le genre humain, ses jours sont comptés ; / tout ce qu'il fait n'est qu'un souffle », mais, ajoute-t-il, « si je succombe, j'établirai ma renommée / on dira : Gilgamesh est tombé dans sa lutte contre le terrible Humbaba ! »¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vargas Llosa, Mario, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁸ *Épopée de Gilgamesh*, Libretto, Paris, 2020, p. 70.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

L'épopée s'était d'ailleurs ouverte sur l'idée que Gilgamesh a bel et bien immortalisé son nom grâce à ses exploits, en nous apprenant par anticipation que ses péripéties, dont son voyage dans les contrées d'Humbaba, ont porté fruit :

Celui qui a vu le fond de toutes choses et tous les pays,
celui qui a su tout pour l'enseigner à tous,
il fera part de son expérience et chacun en profitera !
Il a possédé la sagesse et la science universelle ;
il a découvert le secret de ce qui était caché !
Celui qui porta en lui la connaissance de ce qui fut antérieur au Déluge,
il a fait de longs voyages, il a pâti,
et l'on a consigné sur une stèle ses épreuves.¹⁶⁰

Ce début offre une consolation à l'échec de Gilgamesh concernant sa quête pour accéder à l'immortalité littérale, corporelle. En effet, à un point du récit, bouleversé par la mort de son meilleur ami Enkidu, Gilgamesh se met en tête de retrouver Uta-napisti, un homme devenu immortel après avoir survécu au déluge, à l'abri dans un bateau (Uta-napisti est l'équivalent du personnage d'Atrahasis dans l'épopée éponyme). Gilgamesh espère que ce héros lui enseignera comment acquérir lui aussi la « vie-sans-fin ». Sa quête ne lui apportera pas l'immortalité convoitée, mais le lecteur – ou l'auditeur – de l'épopée sait depuis l'orée du texte que Gilgamesh pourra au moins se prévaloir de la seule forme d'immortalité permise aux humains, c'est-à-dire la gloire qui traverse le temps et transcende la disparition du corps.

Dans une sorte de structure circulaire, *L'Épopée de Gilgamesh* se termine implicitement sur la même idée. Le héros, toujours vivant, discute avec son défunt ami Enkidu, alors confiné aux Enfers. Il lui demande des détails sur « la loi du monde

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

N'ajoutez pas une mort à mon élimination, écrivez mon nom, ne m'effacez pas du livre ! Vous qui vivez plus tard, imaginez l'inimaginable, écrivez mon histoire, soyez les gardiens et les chantres du souffle qu'on m'a volé. Signé : Agamemnon, Hamlet père, Hamlet fils, Addie Bundren, J. Derrida. »¹⁶⁵ Signé aussi : Gilgamesh.

Est-ce à cause de son lien originel avec l'immortalité que la littérature peine à mettre en scène l'anéantissement de l'espèce humaine et, du même geste, sa propre disparition ? Sa fonction mémorielle, articulée dès ses débuts, serait-elle incompatible avec de tels récits ? Car si « [l]'invention de la littérature c'est, comme pour l'invention du dessin par Dibutade ou l'invention de l'écriture, une défensive d'urgence contre le pillage, le massacre, l'oubli »¹⁶⁶, comment la littérature pourrait-elle orchestrer, symboliquement, son propre naufrage ?

« A readerless future »

C'est une hypothèse similaire qu'avance Andrew Tate, lorsqu'il commente un passage du roman *The Flood* de Maggie Gee : « Perhaps the only apocalypse truly feared by novelists - and perhaps by any of us - is a readerless future, one in which the transmission of our shared stories of disaster and loss is wholly impossible. »¹⁶⁷ La mise en scène d'une fin du monde radicale scellerait ainsi la fin des lecteurs, de la transmission, de la littérature. Elle constituerait, en d'autres mots, une sorte de suicide métaphorique de la littérature. À

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁷ Tate, Andrew, *op. cit.*, p. 130.

l'opposé, en mettant majoritairement en scène des récits de fin du monde provisoire ou partielle, le littéraire semble témoigner de son propre instinct de survie.

Dans *The Road*, roman post-apocalyptique de Cormac McCarthy pouvant être classé, selon les interprétations, parmi les rares fins du monde radicales en littérature, le personnage du père tombe sur une bibliothèque à l'abandon :

Years later he'd stood in the charred ruins of a library where blackened books lay in pools of water. Shelves tipped over. Some rage at the lies arranged in their thousands row on row. He picked up one of the books and thumbed through the heavy bloated pages. He'd not have thought the value of the smallest thing predicated on a world to come. It surprised him. That the space which these things occupied was itself an expectation.¹⁶⁸

Cette surprise du père appartient aux révélations que provoquent les apocalypses littéraires : sans avenir, le monde n'a plus de sens, et même, selon certains, n'en aura jamais eu. C'est la même révélation dont parle Jean-Pierre Dupuy lorsqu'il cite Dante Alighieri dans *Petite métaphysique des tsunamis* : « Au chant X de *L'enfer*, le poète écrit : “Tu comprends ainsi que notre connaissance sera toute morte à partir de l'instant où sera fermée la porte du futur” »¹⁶⁹. Dupuy ajoute qu'« [a]près-demain, le déluge sera quelque chose qui aura été. Et quand le déluge aura été, *tout ce qui est n'aura jamais existé* » car « le sens même de toute l'aventure humaine [sera] à jamais, et rétrospectivement, détruit »¹⁷⁰. Point besoin, dans la perspective de Dupuy et de Dante, que le monde cesse d'exister pour perdre son sens ; toute annonce de la disparition de l'avenir, en impliquant la fin prochaine de la chaîne de transmission d'un héritage culturel entre les générations, rend le monde insensé.

¹⁶⁸ McCarthy, Cormac, *op. cit.*

¹⁶⁹ Dupuy, Jean-Pierre, *Petite métaphysique des tsunamis*, *op. cit.*, p. 15. Souligné par l'auteur.

¹⁷⁰ *Ibid.*

On trouve ce même constat de la perte de sens chez Gunther Anders, qui s'efforce de comprendre tout ce que l'idée de la disparition inéluctable de l'espèce humaine nous enseigne déjà sur nous-mêmes. Ainsi, dans « L'avenir pleuré d'avance », réécriture du mythe biblique du déluge, le protagoniste – alter ego d'Anders lui-même – tente de conscientiser ses compatriotes au danger qui les guette :

Cela n'aura jamais existé, expliqua Noé à leur place, parce que, lorsque le déluge viendra demain, il sera trop tard pour s'en souvenir et trop tard pour déplorer notre disparition. Parce qu'il n'y aura personne pour se souvenir de nous et personne pour déplorer notre disparition. [...] Parce qu'il n'y aura plus aucune différence [...] entre ceux qui pleureront et ceux qu'on pleurera, parce que les lamentations vogueront sur l'eau à côté de ceux qui ne seront plus et parce que, dans ces conditions, notre kaddish n'aura plus aucun sens.¹⁷¹

Ce qu'Anders met en scène ici consiste en une forme d'*indifférenciation* entre les morts et les vivants, en d'autres mots en une disparition du temps, soulignée par l'absence de différence postulée entre le sujet et le complément du verbe « pleurer ». Comme on le lit plus loin, la mort sans kaddish prophétisée par Noé, une mort sans chant funèbre, représente pour ses compatriotes le « plus profond effroi », elle est la seule « mort constitu[ant] pour eux une véritable mort »¹⁷². L'avenir appréhendé ressemble au « readerless future » de Tate, à la nuance que les lecteurs néantisés qui ne pourront plus réactiver les mots des écrivains du passé sont ici remplacés par les endeuillés qui n'existeront plus pour rendre hommage aux défunts par les mots de la prière. Les livres pourrissant parmi les étagères renversées qu'observe le protagoniste de *The Road* connaissent eux aussi leur véritable mort, alors que l'espèce humaine s'éteint peu à peu. Cette colère que le père devine dans le vandalisme de la bibliothèque est causée par « the lies arranged in their thousands row

¹⁷¹ Anders, Gunther, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁷² *Ibid.*, p. 30.

on row ». Ces mensonges consistent non seulement en les faussetés possiblement véhiculées par chaque livre individuellement, mais résident aussi dans l'illusion intrinsèque portée par l'ensemble de la littérature : l'idée d'une transmission éternelle qui, avec le monde qui s'effondre, s'avère n'avoir été qu'une chimère. Dans cet univers sans espoir, la stèle érigée en l'honneur de Gilgamesh ne lui épargnerait plus d'être condamné à l'oubli. Avant de quitter la bibliothèque, dans un geste lourd de sens, le père laisse tomber le livre qu'il feuilletait, qui rejoint les autres gisant « in pools of water » – un symbole diluvien. N'agissant pas différemment que les vandales, il comprend que la chaîne est brisée. Cette scène silencieuse imaginée par McCarthy, figurant le monde qui se tait peu à peu, illustre bien « the only apocalypse truly feared by novelists », « a readerless future ».

Qu'est-ce qu'un « même » ?

Les récits du déluge, en tant que mythes de la transmission, figurent d'une certaine façon le rôle de la littérature elle-même. Allégoriquement, la littérature peut être considérée comme une arche. L'une de ses fonctions est de préserver de la disparition et de l'oubli ce qu'elle transporte à travers le temps : des mots, des expressions, des langues, des mythes, des histoires, tout un monde, ou plutôt des mondes, conservés par écrit (et, dans un sens plus large, conservés par une inscription quelconque dans la matière). Dans cette perspective, c'est l'esprit humain qui se fait matière pour être préservé, et ce geste apparaît délibéré, choisi, conscient. Il est toutefois possible de renverser cette perspective, ou du moins d'en changer l'angle, comme le fait Susan Blackmore dans *La théorie des mêmes*.

Le biologiste Richard Dawkins, dans *The Selfish Gene* (1976), est le premier à avoir formulé l'idée qu'il existerait un équivalent psychique, spirituel, aux gènes : des « mèmes » (mot forgé à partir des concepts de « gène » et de « mimésis »). Les mèmes seraient une sorte de version intangible de leur équivalent physique. Ils habiteraient et configureraient le cerveau, donc l'esprit, d'une façon analogue aux gènes qui structurent l'ensemble du corps. Tout comme les gènes seraient « égoïstes », c'est-à-dire qu'ils « viseraient » uniquement leur réplication, leur propre conservation, les mèmes chercheraient à tout prix à se transmettre. Cette formulation constitue évidemment une vision anthropomorphique cherchant à faciliter la compréhension. Comme l'explique Blackmore, qui a repris et développé la proposition de Dawkins, « [b]ien entendu, les gènes ne “veulent” pas, ils n'ont pas de buts ou d'intentions dans le même sens où les personnes en ont. Les gènes ne consistent qu'en instructions chimiques pouvant être répliquées. »¹⁷³ Gènes et mèmes seraient ainsi des *réplicateurs*, soit « tout ce dont on fait des copies, y compris les “réplicateurs actifs” dont la nature affecte les chances d'être copiés à nouveau. »¹⁷⁴ Tous deux nécessiteraient des « véhicules » pour être conservés et transmis : « Un véhicule, c'est l'entité qui interagit avec l'environnement [...]. Les véhicules [...] transportent les réplicateurs à l'intérieur d'eux-mêmes, et les protègent. On suppose que le réplicateur originel était une simple molécule autocopiante dans la soupe originelle, mais aujourd'hui, le réplicateur le plus répandu, c'est l'ADN. »¹⁷⁵ Tandis que les gènes sont entreposés dans le vivant – faune, flore, corps humain – « [l]es mèmes sont stockés dans

¹⁷³ Blackmore, Susan, *La théorie des mèmes. Pourquoi nous nous imitons les uns les autres* [1999], Max Milo Éditions, Paris, 2006, p. 35.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

les cerveaux humains (ou les livres ou les inventions), et transmis par l'imitation. »¹⁷⁶ Pour reprendre la terminologie de Dawkins, nous, humains, sommes les véhicules des mèmes, en plus d'être les créateurs prolifiques des véhicules secondaires que sont les livres, les documents audiovisuels, les images, l'art, etc. ; autrement dit, les médiums. Quant aux mèmes transportés par les véhicules, ils seraient plus difficiles à cerner. Même s'ils consistent en « une unité de transmission culturelle », une « unité d'*imitation* »¹⁷⁷, les contours précis de cette unité sont souvent impossibles à déterminer.¹⁷⁸ Confrontée à cette difficulté, Blackmore choisit d'utiliser

le terme “mème” indifféremment, pour désigner l'information mémétique dans toute la diversité de ses formes, y compris les idées, les structures cérébrales qui réalisent ces idées, les comportements produits par ces structures, et leurs versions dans les livres, les recettes, les cartes et les partitions de musique. Si l'on peut copier cette information par un processus qu'on peut appeler, dans un sens très large, “imitation”, elle est considérée comme un mème.¹⁷⁹

Cette définition englobante du mème me paraît inclure les mythes. De plus, ceux-ci répondent aux trois conditions essentielles des mèmes soulignées par Blackmore, conditions qui définissent tout répliqueur (donc aussi les gènes) : hérédité, variation, sélection¹⁸⁰. Les mythes *héritent* d'histoires dont ils *sélectionnent* plusieurs traits (épisodes, personnages, figures, thèmes, images, motifs, expressions, mots, etc.), auxquels ils peuvent appliquer des *variations* pour les adapter et se les approprier. Ils reprennent une ou plusieurs versions d'un mythe appartenant à un passé plus ou moins lointain et permettent

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁷ *Ibid.* Souligné par l'auteure.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

la transmission d'une idée plus générale, aux contours et aux formes mouvants, qui est portée par ce mythe. Cette reprise, cette répétition variée, serait même inhérente au mythe :

L'éternel retour est un mythe, la chose est entendue, mais il est aussi *le principe constitutif du mythe* dont l'énoncé est toujours réitéré et *indéfiniment réactualisé*. Racontant une origine, ou s'efforçant de donner une origine à une culture, à une histoire, à une nation, le mythe dissout pourtant sa propre origine dans la démultiplication de ses versions. Doit-on pour autant conclure à une dispersion? Non puisqu'au contraire il *ne cesse de resserrer son sens* dans le déploiement de ses versions successives, en assurant davantage, au-delà des variations de détail, *la fixation de ses traits pérennes*.¹⁸¹

En multipliant ses versions, le mythe fait ainsi ressortir lesquels de ses éléments constituent son canevas. La comparaison de différentes versions du mythe du déluge permet ainsi d'établir ses « traits pérennes », qui aujourd'hui encore façonnent ou influencent de nombreuses œuvres – et, par leur intermédiaire, construisent notre rapport à l'idée de fin du monde, donc au monde tout court.

Témoignant de cette démultiplication des versions, il existerait plus de 600 récits du mythe du déluge répertoriés (n'appartenant pas tous à l'Antiquité). La version de l'Ancien Testament, aussi appelée « mythe de Noé », est sans doute celle qui a eu le plus d'influence sur la culture occidentale et sur les œuvres modernes et contemporaines de fin du monde. Le mythe de Noé serait « l'archétype du récit diluvien »¹⁸². Bien saisir ses caractéristiques essentielles exige une approche comparative avec les récits mésopotamiens du déluge conservés sur les tablettes cunéiformes – *L'épopée de Gilgamesh* et *l'Atrahasis* – qui l'ont fortement influencé « textuellement et séquentiellement »¹⁸³, et qui font partie

¹⁸¹ Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 88. Je souligne.

¹⁸² Finkel, Irving, *L'arche avant Noé*, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 2015, p. 84.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 192.

de « la matrice qui lança cette histoire dans son voyage à travers les âges »¹⁸⁴. D'autres récits de l'Antiquité peuvent également permettre une meilleure compréhension des éléments constitutifs de ce mythe. J'ai retenu, pour comparaison, outre les récits diluviens de l'*Atrahasis*, de l'*Épopée de Gilgamesh* et de l'Ancien Testament, ceux de l'*Avesta* (tradition iranienne), du mythe de Deucalion et Pyrrha (tradition grecque), et celui qu'on surnomme le « récit de Bérose » (tradition de la Mésopotamie en grec), qui se trouvait dans *Babyloniaca*, un document perdu mais dont on connaît la version du déluge grâce aux résumés qu'en ont faits Alexandre Polyhistor et Abydène.

Schéma narratif (épisodes, thèmes, motifs)

En recoupant les récits susmentionnés, il est possible de dégager un schéma narratif du mythe du déluge composé d'une série d'éléments structuraux. Ces éléments peuvent être qualifiés, pour reprendre un terme forgé par Claude Lévi-Strauss, de « mythèmes », qu'il définit comme étant des « grosses unités constitutives », par opposition aux unités plus petites que sont les phonèmes et les morphèmes. Nous pourrions dire qu'un mythème est une unité narrative partagée par différentes incarnations d'un même mythe, pouvant engendrer divers variations ou développements sans cesser d'être reconnaissable. Voici les quinze mythèmes que j'ai isolés suite à la comparaison des six mythes antiques choisis (ces mythèmes n'ont pas besoin de se retrouver dans leur intégralité au sein d'un récit pour qu'on y décèle un mythe du déluge ; une partie suffit) :

- crise d'indifférenciation (impliquant souvent les thèmes du mal, de l'injustice) ;

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 84.

- décision du ou des dieu(x) de détruire en tout ou en grande partie l'humanité (variante : connaissance et avertissement d'un dieu que l'humanité sera décimée)

- dieux qui veulent l'anéantissement : Enlil, Anu, Zeus
- dieu qui veut tout détruire sauf des individus-souches : Yahvé
- dieux qui ne font que prévenir de l'imminence d'un déluge dont la responsabilité n'est pas attribuée : Kronos, Ahura Mazdâ ;

- désignation d'un ou de plusieurs survivants* par :

- le dieu : Yahvé
- un dieu : Kronos, Ahura Mazdâ
- un dieu séditieux : Éa, Prométhée

*survivants : Atrahasîs, Uta-napisti, Noé, Deucalion et Pyrrha, Xisouthros, Yima ;

- construction d'un abri (coracle, navire, arche, coffre, var (fort souterrain)) à partir d'indications techniques données par le ou un dieu (possiblement séditieux) ;

- considérations sur l'approvisionnement et parfois l'éclairage ;

- embarquement (ou sélection) de ce qui doit être sauvé : humains, animaux, techniciens, écritures, germes de végétaux – soit des gènes et des mèmes

- déluge : de pluie, de neige, de grêle, inondations, crue des eaux, etc. (peut être précédé ou accompagné d'une ou de plusieurs autres catastrophe(s)) ;

- anéantissement de presque tous les êtres humains ;

- attente ;

- accostage sur une montagne : Nisir (*Épopée de Gilgamesh*), mont Ararat (Ancien Testament), monts Kordyéens (récit de Bérose) ;

- lâcher d'oiseaux (recherche d'un signe que la Terre est redevenue habitable) ;

- offrande du ou des survivants au(x) dieu(x) ;
- expression de regret (parfois voilée) de la part du ou de dieu(x) : « la sage-femme divine, Mammi-l'experte », Nintu, Yahvé ;
- établissement d'un signe pour empêcher un second déluge : collier de mouches en lazulite, arc-en-ciel ;
- refondation de l'ordre : passage d'une ère mythique vers une ère historique, qui implique une différenciation entre, d'une part, les êtres humains et, d'autre part, le ou les dieu(x), cette différenciation concernant souvent la mortalité versus l'immortalité de l'espèce humaine ; correspond à la résolution de la crise indifférenciatrice initiale.

Le mème du déluge

Comment pourrait-on résumer le mème qui s'incarne dans les différentes versions du déluge, le mème qui déploie ce schéma narratif ? Quelle est l'idée générale qui synthétise l'articulation de cette suite de mythèmes ? James Darmesteter, cherchant à cerner le propos commun au mythe du déluge tel que rapporté par l'*Avesta* et la Genèse, a proposé le résumé suivant : « un juste construit un asile d'où sortira une humanité nouvelle pour remplacer l'humanité ancienne anéantie par le Déluge »¹⁸⁵. À l'exception du mot « juste », qui ne peut pas s'appliquer à certains mythes diluviens où la vertu du sauveur n'est pas précisée, cette épure est suffisamment englobante pour s'appliquer aux six versions que j'ai comparées afin d'établir le schéma ci-haut. Mais, négligeant de mentionner l'embarquement d'animaux ou d'autres éléments (d'autant que l'*Avesta* est particulièrement prolifique à l'égard du mythème « embarquement »), elle minimise un des

¹⁸⁵ Darmesteter, James, *Le Zend-Avesta*, vol. 22, Paris, 1892-1893, cité dans Dumas-Reungoat, Christine, *op. cit.*, p. 214.

traits essentiels du même qui s'incarne dans les variantes du mythe du déluge. Dans *L'arche avant Noé*, Irving Finkel résume quant à lui les trois plus anciennes versions écrites du mythe comme suit : « [u]ne inondation qui détruit le monde et un héros qui sauve de l'extinction la vie humaine et animale grâce à un bateau [...], dont le thème central est la fragilité de la condition humaine et l'incertitude des plans divins »¹⁸⁶. Plus précis, ce résumé a aussi l'avantage d'allier éléments concrets et analyse thématique. « Néanmoins », ajoute plus loin Finkel afin de relativiser l'importance qu'il accorde à sa proposition synoptique, « l'ampleur et la variété de l'ensemble en disent beaucoup plus que toute autre similitude fondamentale d'un récit à l'autre. »¹⁸⁷ En effet, la plasticité du mythe du déluge, sa faculté d'adaptation à des problématiques propres à diverses époques pourtant fort éloignées dans le temps et de par leurs préoccupations, s'exerce depuis près de quatre mille ans (si l'on se limite à considérer l'histoire dans ses traces écrites). Cherchant tout de même d'autres traits partagés par différentes versions du mythe, Finkel remarque que « [d]ans [l]es trois livres sacrés [Ancien Testament hébraïque, Nouveau Testament grec, Coran arabe], le Déluge survient pour punir l'homme de ses méfaits, sur le mode du “on efface tout et on recommence” qui régit les relations entre le divin et l'humain »¹⁸⁸. Ce côté punitif ne s'applique toutefois pas à des mythes du déluge comme celui de l'*Avesta* ou de Deucalion et Pyrrha. Par contre, l'idée d'effacement et de recommencement est présente bien au-delà des trois religions monothéistes.

¹⁸⁶ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 84.

En effet, le mythe du déluge semble bien plus un récit de naissance que de destruction. Il succède souvent à des récits de création du monde et de l'humain, et agit comme une étape dans le façonnement de l'espèce humaine, comme si une première tentative imparfaite était rectifiée par le déluge. La catastrophe devient ainsi un « instrument de perfectionnement »¹⁸⁹. Le thème d'une re-naissance de l'humanité est suggéré à travers la métaphore de l'accouchement, employée dès la version du déluge rapportée dans *L'épopée de Gilgamesh*, lors de l'épisode de l'inondation (et peut-être même dès la plus ancienne version, *l'Atrahasis* ; les vers de Gilgamesh qui possiblement correspondraient à ce passage dans son ancêtre textuel sont trop endommagés pour être déchiffrés). Alors que la nature se déchaîne contre les humains, le voix narrative précise que « [l]a Déesse criait comme une parturiente – / Bêlet-i[lî] à la belle voix se lamentait »¹⁹⁰. Quelques vers plus loin, on renchérit sur la métaphore de l'accouchement : « [l]e septième jour arrivé, / Tempête, Déluge et hécatombe stoppèrent, / Après avoir distribué leurs coups, au hasard, / Comme une femme dans les douleurs. »¹⁹¹ Cette double référence lors du déluge suggère qu'une nouvelle humanité s'apprête à naître. Lier métaphoriquement accouchement et bateau cahoté par les flots était fréquent dans les textes mésopotamiens :

il existe [en Mésopotamie] une série d'incantations magiques servant à aider une *femme en labeur*, qui reprend l'image d'un enfant dans son liquide amniotique comparé à un bateau sur une mer orageuse, amarré dans l'obscurité au « quai de la mort » par le cordon ombilical et incapable de se libérer pour être porté au monde par le flot. L'Arche ronde comme une coquille de noix, contenant la descendance entière de la vie, ballottée par les eaux avant de pouvoir jeter l'ancre, est

¹⁸⁹ Durisch Gauthier, Nicole, « Catastrophes en chaîne : lorsque les mythes s'en mêlent », dans *La fin du monde. Analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Éditions Labor et Fides, Genève, 2012, p. 47.

¹⁹⁰ Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, op. cit., p. 572.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 573.

indubitablement assimilée à un *fœtus* battu par la tempête, bien qu'indirectement : le voyage jusqu'au port final se rejoue à chaque nouvelle naissance.¹⁹²

Mais il y a plus. Il semblerait que l'arche du déluge possède un lien manifeste avec le panier des mythes que l'on pourrait nommer de « l'enfant abandonné sur les flots », appartenant aussi aux catégories plus larges de « l'enfant exposé » ou de « l'enfant aux origines inconnues ». Le mythe d'Œdipe et l'histoire de l'enfance de Moïse en font partie, tout comme la Légende de Sargon, un mythe babylonien. Ce parallèle est encodé dans le choix des mots : « [l]e terme biblique *tevah*, utilisé pour les arches de Noé et de Moïse, n'apparaît nulle part ailleurs dans la Bible hébraïque. Les épisodes du déluge et du nourrisson sauvé des eaux sont ainsi délibérément associés et liés en hébreux »¹⁹³. Dans la tradition paléo-babylonienne, l'arche du déluge de l'*Atrahasis* est elle aussi mise en parallèle avec un panier qui sauve un nourrisson.

Le fragment autobiographique de Sargon fait sans doute directement allusion au récit diluvien mésopotamien, exactement comme l'histoire de Moïse renvoie à l'Arche de Noé dans le livre de la Genèse. Le bébé allait devenir l'un des plus grands rois de Mésopotamie, miraculeusement rescapé des eaux dans un petit vaisseau fabriqué à partir d'un panier d'osier, scellé par du bitume et lancé vers l'inconnu. Cette fermeture étanche avec du bitume établit un parallèle direct avec le récit diluvien traditionnel.¹⁹⁴

Ces rapprochements, marqués par des mots, par des motifs (abri flottant, bitume, eau) ou par des événements (abandon, sauvetage) communs, mettent en relief l'importance du thème de la naissance dans les récits du déluge. Ces deux mythes, déluge et enfant abandonné sur les flots, développent aussi comme thème central celui des origines : origine longtemps inconnue des nourrissons trouvés, origine divine mais déchu des humains.

¹⁹² Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 126. Je souligne.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 125.

Dans les deux types de mythe, les personnages centraux (Sargon, Moïse, l'espèce humaine) qui risquent la mort prennent ensuite un nouveau départ changeant le cours de leur existence. L'anéantissement ourdi échoue.

Héritant de l'imaginaire des déluges antiques et leur thème de la (re)naissance, il semble que la littérature et le cinéma peinent à effectuer la cassure esthétique, philosophique et narrative nécessaire pour élaborer des œuvres de fins du monde radicales, où ce thème serait conséquemment abandonné, ou du moins traité comme un échec. Comme nous le verrons plus loin, cette image liant bateau et femme enceinte, ainsi que, plus généralement, le thème de la fin du monde comme naissance, seront récupérés dans les œuvres modernes et contemporaines s'inspirant du mythe du déluge, tel le film *Children of Men*¹⁹⁵. Mais pour l'instant, poursuivons la tentative de proposer un résumé du mythe diluvien.

Une structure gigogne

Le mythe du déluge est donc un mème, qui se propage et se transmet en s'incarnant dans différents véhicules : par exemple, *L'Épopée de Gilgamesh*, le déluge de la Genèse, le mythe de Deucalion et Pyrrha, mais aussi, plus près de nous, les films *2012*¹⁹⁶ ou *Noah*¹⁹⁷. Les véhicules sont aussi bien les différents récits spécifiques que leurs médiums

¹⁹⁵ Cuarón, Alfonso, *Children of Men*, 2006.

¹⁹⁶ Emmerich, Roland, *2012*, 2009.

¹⁹⁷ Aronofsky, Darren, *Noah*, 2014.

(tablettes d'argile, papyrus, livres, supports audiovisuels, etc.). Nos esprits en sont également les véhicules.

Le mythe du déluge raconte lui-même l'histoire d'une telle transmission. L'arche y joue le rôle d'un véhicule qui transporte des éléments variant selon les différentes traditions et versions : des humains, des animaux, des semences de plantes et de fruits, des techniciens, de l'or, des écrits. Pour synthétiser, hormis l'or, on peut dire que l'arche transporte des véhicules contenant des gènes et des mèmes. Rien n'est mis à l'abri pour lui-même, mais plutôt pour son potentiel, pour sa capacité à se répliquer. Les techniciens, dans l'*Atrahasis* (fragment k)¹⁹⁸ et dans *L'épopée de Gilgamesh*, sont embarqués pour le savoir (soit les mèmes) dont ils se font les véhicules. La présence de l'or dans l'*Atrahasis* et *L'épopée de Gilgamesh* relève d'un principe similaire. Dans ces récits, les dieux Enki et Éa indiquent respectivement à Atrahasis et à Uta-napisti de vendre tous leurs biens, qui seront de toute façon détruits lors du déluge, de les échanger contre de l'or, et de troquer ultérieurement celui-ci pour d'autres biens. L'or y sert à véhiculer la richesse du protagoniste jusqu'au monde post-déluge qui l'attend. La première apparition de la sauvegarde des écritures se trouve dans le mythe de Deucalion et Pyrrha, où « le héros reçoit l'ordre de Kronos d'ensevelir toutes les “écritures”, des premières aux dernières [...] Ces écritures représentent toutes les connaissances accumulées depuis la naissance de l'écriture, et il est de la plus grande importance pour la future humanité qu'elle puisse disposer de tout ce savoir. C'est donc, comme le note J. Bottéro, une variante de l'embarquement des techniciens. »¹⁹⁹ Pour la première fois, des mèmes sont embarqués à

¹⁹⁸ Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, op. cit., p. 563.

¹⁹⁹ Dumas-Reungoat, Christine, op. cit., p. 211.

travers leur incarnation dans une matière inorganique (qui tient lieu de véhicule au même titre que les cerveaux humains). Une extériorisation de l'esprit est ainsi mise en scène. S'ajouteront à ces différents êtres vivants et à ces biens, dans les versions modernes du mythe du déluge, les œuvres d'art (par exemple, *Children of Men* et 2012). Ce qui demeure cohérent, car les œuvres d'art sont également des véhicules. J'y reviendrai.

Dans une forme de structure gigogne, le mythe du déluge est donc un mème qui s'incarne dans de nombreux véhicules de nature diverse (Genèse, *Avesta*, 2012, papyrus, supports audiovisuels, cerveaux humains, etc.) et y raconte l'histoire de la construction d'un autre véhicule (arche, coracle, bunker, vaisseau spatial, etc.) dans lequel seront mis à l'abri des véhicules de gènes et de mèmes (ces derniers véhicules étant des humains, des animaux, des semences, des documents écrits, etc.). En s'inspirant de la théorie de Blackmore, on pourrait proposer un autre résumé du mème qui s'actualise dans les variantes du mythe du déluge : en prévision d'une catastrophe, un ou des individus s'affaire(nt) à la construction d'un véhicule qui servira à protéger et à transporter des véhicules de répliqueurs, c'est-à-dire des véhicules de gènes et de mèmes – ce schéma donnant lieu à des histoires particulières qui s'adaptent aux préoccupations de l'époque qui les voit naître, tout en illustrant chaque fois l'idée générale que la vie physique et/ou psychique surpasse, ou du moins cherche à surpasser, ses manifestations ponctuelles. Cette définition, qui se veut le plus large et le plus abstraite possible, pourrait bien échouer à rendre compte de certains récits de fins du monde de type « mythe du déluge » ; par exemple, on pourrait imaginer une œuvre où une forme d'intelligence artificielle détruirait l'humanité tout en préservant la connaissance humaine (écrite, artistique, technique, etc.).

Dans un tel scénario, la notion « d'individu » devient possiblement inopérante. Malgré de potentielles lacunes, il reste que la définition proposée s'applique très largement aux nombreuses œuvres du corpus. Ses composantes se préciseront au fil des analyses.

La littérature comme arche

D'un autre point de vue, c'est la littérature elle-même qui apparaît comme une arche transportant des mèmes sur le fleuve du temps. Comme Finkel, je considère que « [l]'arche qui sauve la vie est l'élément central de l'histoire du Déluge dans chacune de ses versions »²⁰⁰. Elle m'apparaît bien plus centrale qu'une possible alliance entre un dieu et l'humanité, que l'illustration de la fragilité de la vie, ou qu'une explication justifiant la mortalité humaine. Le mytheme de l'arche, plus précisément de la construction d'un abri, peut être appréhendé comme le cœur des récits du déluge, autour duquel s'élaborent les autres unités. L'arche est la figure principale de la transmission, un thème fondamental au mythe du déluge dans toutes ses versions antiques. De plus, ce mytheme, à travers les siècles, résiste à l'élimination affectant d'autres mythemes du canevas (par exemple : la refondation, l'existence d'un dieu, le lâcher d'oiseaux, etc.). Il n'est évidemment pas exclu qu'il existe des œuvres de type déluge n'appartenant pas à mon corpus qui se passeraient de ce mytheme, tout comme il est possible d'imaginer de futures œuvres le supprimant.

L'arche, mytheme au cœur du mythe du déluge, constitue donc une image de la conservation et de la perpétuation, du sauvetage, mais aussi d'une lutte contre la destruction et la mortalité. En ce sens aussi, elle peut s'appréhender comme une métaphore de la

²⁰⁰ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 141.

littérature, ce « téléphone antimort » dont parle Cixous, cette « magie qui établit la liaison entre nous, les orphées orphelins et nos êtres chers invisibles, en apparence »²⁰¹. Dans un mouvement de pensée analogue à celui des mythes mésopotamiens où l'arche qui abrite et transporte fait figure d'utérus, de femme enceinte, Cixous qualifie la littérature de « mère mémoire-oubli »²⁰². Ainsi, chaque œuvre littéraire véhicule, comme on l'a dit, son lot de mèmes (fables, contes, figures, personnages historiques ou mythologiques, etc.) et d'éléments appartenant à l'histoire et la culture humaines, au monde. Mais la littérature comme concept se fait également le véhicule d'un réseau de mèmes, conservés sur divers supports matériels ou dans les cerveaux humains. Elle s'apparente à ce que Blackmore identifie comme un mèmeplexe, c'est-à-dire un ensemble dont « les mèmes qui en font partie se répliquent mieux en tant que partie du groupe que s'ils étaient seuls »²⁰³. Une autre analogie avec les gènes permet de mieux saisir cette dimension des mèmes :

les gènes se baladent en groupes aussi. Ils s'amassent en chromosomes, et les chromosomes s'entassent à l'intérieur de cellules. De manière peut-être plus importante, on peut voir l'intégralité du pool génétique d'une espèce comme un groupe de gènes en mutuelle coopération. La raison en est simple : un morceau d'ADN, seul à la dérive, ne pourrait pas réussir à se faire répliquer efficacement. Après des milliards d'années d'évolution biologique, la plus grande partie de l'ADN sur cette planète est effectivement très bien emballée, en tant que gènes, à l'intérieur d'organismes qui sont leurs machines de survie. Bien entendu, il y a quelques « gènes sautant » et des « gènes hors-la-loi », et des bribes d'ADN égoïstes qui voyagent gratuitement sur le dos des autres, et il y a des virus qui sont des groupes minimaux exploitant le mécanisme réplicatif de groupes plus étendus. Mais dans l'ensemble, les gènes seraient incapables de se déplacer s'ils n'étaient pas en groupes.²⁰⁴

²⁰¹ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p. 48.

²⁰² *Ibid.*, p. 59.

²⁰³ Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁴ *Ibid.*

La littérature, comme concept, comme véhicule, comme arche métaphorique, permet aux œuvres – et aux mêmes que celles-ci contiennent – de ne pas partir « seules à la dérive », de ne pas couler et sombrer, mais plutôt de voguer à l’abri dans sa cale sur le fleuve du temps. Les œuvres, insérées dans une tradition littéraire nationale, territoriale ou linguistique (littérature italienne, littérature européenne, littérature de langue française, etc.), au sein d’un genre (roman, poésie, autofiction, bande dessinée, etc.), dans un corpus thématique (science-fiction, roman d’apprentissage, littérature de guerre, etc.), jumelées à une sous-discipline (littérature féministe, queer, post-coloniale, etc.), augmentent leurs chances d’être véhiculées dans le temps et l’espace. Être inscrites dans un sous-réseau d’œuvres, et à un niveau plus large dans ce mêmeplexe qu’est la littérature, permet leur survie, ainsi que la survie et la réplication des mêmes qu’elles abritent. La littérature agit comme une arche qui protège et transporte ses diverses manifestations (les œuvres) en les regroupant dans des sous-catégories dont le rôle s’apparente à celui des « compartiments » destinés aux animaux, ces « chambres pour nicher », ces « cases » (selon les diverses traductions) qui divisent et structurent l’arche de Noé. Mais, comme toute arche, la littérature exclut aussi nombre de manifestations singulières par la sélection, « l’embarquement » des œuvres. Car

l’histoire, la connaissance réflexive et la rhétorique reflètent des efforts volontaires de rassembler, de classer, d’analyser – bref, de “gérer” – le passé et ses artefacts textuels ou matériels [...] C’est-à-dire que ces modes “littéraires”, à l’exception de la création elle-même, représentent un recul par rapport à l’acte de créer, une certaine tranquillité raisonnable qui vise la transmission volontaire et la reproduction *d’une certaine compréhension du monde à l’exclusion d’autres.* »²⁰⁵

²⁰⁵ Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, op. cit., p. 33. Je souligne.

Les œuvres de fin du monde radicale sont peut-être, pour reprendre les termes de Blackmore, des « mêmes hors-la-loi », des « égoïstes qui voyagent gratuitement sur le dos des autres ». Les autres, c'est-à-dire les œuvres de fin du monde provisoire qui composent le corpus, le « compartiment » dit apocalyptique, largement étudié et commenté, au sein duquel les œuvres de fin du monde radicale se glissent sans trop attirer l'attention sur leur différence philosophique fondamentale, sur leur caractère séditieux dû au fait qu'elles s'écartent de la tradition millénaire voulant que les œuvres de fin du monde soient des récits de renaissance. À rebours des récits dominants, dans lesquels « l'espérance d'un nouveau départ, éventuellement d'une nouvelle synthèse de vie et de civilisation, se révèle plus forte que la logique de la destruction absolue »²⁰⁶, les fins du monde radicales font figure de dissidentes.

Tout est détruit, rien n'est perdu ?

Les mêmes qui s'incarnent dans diverses manifestations littéraires transportées par l'arche de la littérature, Cixous les appelle quant à elle le « pouls de la vie » :

ce qui m'enchanté en littérature c'est cette insistance, cette revenance, à travers siècles et langues, du battement d'un cœur, que la mort n'éteint pas, nous mourrons et notre émerveillement survivra, et c'est cette mélodie, ce rythme [...] qui nous fait sentir qu'il y a quelque chose de plus fort que le néant, de moins vain que notre courte vie ; et ce qui nous enchante c'est que ce rythme de notre peur, de notre souffrance, cet entêtement du mort à écrire et décrire sa mort, est toujours le même exactement, c'est le pouls de la vie qui s'entend vivre et qui *en passant d'une œuvre à l'autre, transmet, perpétue*, ne meurt jamais pour toujours. Tout est détruit. Rien n'est perdu.²⁰⁷

²⁰⁶ Boia, Lucien, *op. cit.*, p. 204.

²⁰⁷ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p. 32. Je souligne.

Malgré sa beauté et sa poésie, ce passage illustre le même mensonge qui provoque la colère des vandales dans *The Road* et les incite à faire valser les livres au sol. Car ce pouls de la vie qui « ne meurt jamais pour toujours » et serait « plus fort que le néant » s'avère plus fragile que ne le suggère Cixous. Cette éternité du littéraire, formulée avec un lyrisme certain, ne résiste toutefois pas à des considérations plus prosaïques ; tributaire de la préservation de la matière et de la conservation de l'espèce humaine, ou du moins de l'existence de créatures aptes à perpétuer son esprit, il est invraisemblable de croire que le littéraire ne possède pas une date de péremption, aussi éloignée dans le temps et inconcevable soit-elle. Il est ainsi peu probable que le littéraire survive à l'explosion du soleil qui, selon les estimations des astrophysiciens, devrait survenir dans cinq milliards d'années, et dont le lent processus de dilatation et de réchauffement rendra la Terre inhospitalière pour les humains dans environ un milliard d'années. À moins que l'esprit humain réussisse à temps, sous une forme ou une autre, à quitter notre système solaire, le littéraire devrait périr lui aussi dans la fournaise que deviendra notre planète.

L'existence de la littérature dépend donc de celles de la matière et de l'esprit humain. (Mais, comme mentionné dans l'introduction, il n'est pas si simple de déterminer ce qu'est l'humain – une difficulté, voire même une aporie, qu'on voit fréquemment mise en scène dans les récits de fin du monde (problématique développée plus en détail au troisième chapitre)). C'est une telle conservation que raconte le mythe du déluge. Le bateau (matière inerte), qui abrite des humains (l'esprit) et possiblement des écrits (esprit incarné dans la matière), doit résister à sa destruction. Ce faisant, il permet la conservation de véhicules de gènes et de mèmes. On retrouve cette nuance concernant l'existence de la

matière comme condition du littéraire dans *Plaidoyer pour une littérature comparée* : « pour Schlegel et pour toute une lignée de penseurs, la littérature, “dans sa détermination originelle” et dans un sens conceptuel, est le support matériel qui véhicule l’esprit humain à travers les générations. Cette matière écrite ou, plutôt, inscrite, permet l’accumulation et la continuité des savoirs dans la mesure où elle déclenche potentiellement et à perpétuité, *jusqu’à épuisement de la matière*, l’opération de l’esprit humain. »²⁰⁸ La matière désignée ici semble concerner la matière inerte, le matériel. À l’épuisement de cette matière comme scénario possible menant à la mort de la littérature, il faut ajouter celui de l’anéantissement de l’espèce humaine et de son esprit apte à véhiculer et à réactiver les mêmes conservés dans cette matière. Car même si la matière, incluant stèles, livres ou disques durs, pourrait survivre à la disparition de tous les humains, il n’en reste pas moins que le « pouls de la vie », la « sélection mémétique », eux, n’y survivraient fort probablement pas. L’inscription dans la matière peut certes être répliquée (tant qu’il y a matière) et survivre à la disparition de ses artefacts particuliers. Dans ce cas, comme l’écrit Cixous en affirmant la toute-puissance du littéraire, « [l]a mémoire est plus forte que la mort. [...] La mémoire survit à la matière dans laquelle elle est inscrite. »²⁰⁹ Mais qu’advient-il s’il n’y a plus d’humain, s’il n’y a plus d’esprit, plus de mémoire ? S’il n’y a plus de témoin, de passeur ? S’il n’y a plus de batelier pour naviguer l’arche qu’est la littérature ?

Pour transcender la mort par la littérature, comme le souhaitent Cixous et Gilgamesh, il faut un témoin. C’est ce que le narrateur du *Chat de Schrödinger* tente d’expliquer à sa fillette qui le questionne à propos de la mort :

²⁰⁸ Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, *op. cit.*, p. 32. Je souligne.

²⁰⁹ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p. 60.

- Celui qui est mort dort dans le noir. Mais les autres continuent à voir la lumière qu'il laisse.
- Toujours ?
- Tant que la lumière voyage dans le vide et qu'il y a quelqu'un quelque part qui regarde le ciel où elle passe.
- Alors cela ne s'arrête jamais.
- Non, en un sens, cela ne s'arrête jamais.²¹⁰

Le père transmet ici un savoir à sa fille : nous, les humains, transcendons l'oubli qu'engendre la mort par la lumière que nous laissons dans l'esprit d'autrui. Un savoir qui lui-même ne s'arrêtera pas « tant [...] qu'il y a quelqu'un quelque part qui regarde ». Toutefois, dans cette scène, la transmission est entravée : la fille ne pourra pas transmettre à son tour ce savoir car, comme le lecteur le sait, la maladie s'apprête à mettre fin à sa vie alors qu'elle n'est qu'une enfant. C'est le père qui, à travers le livre qu'on lit, sauve sa fille de l'oubli en inscrivant son souvenir dans la matière qui transcendera sa mort précoce. Mais cette perpétuité supposée, le père sait qu'elle n'est qu'illusion, comme le suggère le conditionnel impliqué dans le « tant que », ainsi que ces quelques mots, « en un sens », glissés dans une réplique sans plus de précision. Pourtant, succombant plus loin à l'illusion de la littérature, le narrateur affirme dans un court fragment d'une seule phrase, sans développement ni argumentation, « Il n'y a jamais de dernier mot »²¹¹, comme s'il succombait finalement au désir que la littérature, telle une arche, survive à tous les déluges. Phrase rassurante, mais chimérique, car il n'est pas dit qu'il y aura toujours « quelqu'un quelque part » pour regarder la lumière laissée par le souvenir et par la littérature. Comme le dit avec nonchalance un personnage lucide dans *The Children of Men*, roman apocalyptique dans lequel plus aucun humain n'est fertile depuis vingt-cinq ans, « [t]his planet is doomed anyway. Eventually the sun will explode or cool and one small

²¹⁰ Forest, Philippe, *Le chat de Schrödinger*, Éditions Gallimard, Paris, 2013, p. 71.

²¹¹ *Ibid.*, p. 330.

insignificant particle of the universe will disappear with only a tremble. If man is doomed to perish, then universal infertility is as painless a way as any. »²¹²

À moins qu'une autre forme de conscience puisse prendre le relais pour préserver la littérature ? C'est la solution imaginée par Mordecai Roshwald dans *Level 7*.

Le mème des extra-terrestres

Catégorisé comme un roman de science-fiction, *Level 7* prend la forme d'un journal intime tenu par un narrateur nommé X-127. L'histoire peut s'interpréter comme une réécriture du mythe du déluge (ce qui sera démontré plus en détail dans les analyses subséquentes). *Level 7* fait partie des rares œuvres qui racontent une fin du monde radicale. Le narrateur habite au septième niveau inférieur d'un bunker (arche) construit en prévision d'une potentielle attaque nucléaire (variante du cataclysme diluvien). Il est prévu que lui et ses quelque deux cents cooccupants ne quitteront pas le bunker de leur vivant, mais qu'ils y fonderont une nouvelle communauté appelée à y demeurer un demi-millénaire, histoire d'assurer la survie de l'espèce humaine en cas de catastrophe. Malgré toutes les précautions prises et l'ingéniosité humaine déployée dans la construction du bunker, aucun enfant ne viendra finalement au monde dans les entrailles de la Terre. Au bout de quelques mois, une guerre atomique mondialement dévastatrice éclatera et ses émanations nucléaires mortelles atteindront, contre toute attente, l'abri.

²¹² James, P.D., *The Children of Men* [1992], Vintage Canada, Toronto, 2012.

Paru en 1959, *Level 7* rompait ainsi avec la tradition des récits de fin du monde en escamotant les thèmes de la refondation post-déluge et de la renaissance, éliminant ainsi par le dénouement du récit toute forme de transcendance. Le journal – et du même coup le roman – se termine par les balbutiements décousus du narrateur agonisant, apparemment le dernier humain à s'éteindre sur terre :

I do not think I can write any more. But I must try hard. This is my
 contact with – with what was.
 Sunshine was. Does the sun still shine?
 I cannot read the clock across the room. But it is still light.
 No. Dark.
 I cannot see Oh friends people mother sun I I²¹³

Ainsi s'articulent, dans *Level 7*, les ultimes murmures moribonds de la littérature. Fin de l'espèce humaine, fin de l'esprit, fin des mêmes.

Ou presque. Car on ne se débarrasse pas si aisément des mêmes, ne serait-ce que dans un récit fictif. Coup de théâtre, en 2003, une nouvelle édition de *Level 7* est publiée, comportant une préface fictive écrite par l'auteur. La voix narrative est celle d'un Martien qui explique comment le journal de X-127 a été retrouvé, un millénaire et demi après la catastrophe nucléaire, lors de fouilles archéologiques effectuées sur une Terre désertique, où absolument rien à sa surface ne témoigne de notre présence passée. Cette préface aurait en réalité fait partie de la première version du roman, mais elle aurait été écartée par l'éditeur original qui jugeait qu'elle dévoilait trop de péripéties du récit principal.²¹⁴ Roshwald, comme la grande majorité des auteurs, aurait donc initialement choisi de ne pas éliminer toute transcendance de son roman.

²¹³ Roshwald, Mordecai, *op. cit.*

²¹⁴ Voir « Looking Back in Wonder », dans Roshwald, Mordecai, *op. cit.*, où l'auteur discute de sa préface martienne.

Level 7, lorsqu'on l'analyse attentivement, apparaît comme une réécriture du mythe du déluge, adaptée à son époque et ses peurs de guerre nucléaire, qui découlaient des événements tragiques d'Hiroshima et de Nagasaki combinés au contexte de la Guerre froide – bien qu'aucun de ces éléments historiques ne soient mentionnés explicitement dans le roman. Comme nous le verrons plus bas, de nombreux myèmes du déluge y sont repris, développés et adaptés : situation initiale d'indifférenciation, existence d'un abri, motif de l'approvisionnement, embarcation de techniciens, danger menaçant la survie de l'espèce humaine, thème de l'attente, lâcher d'oiseaux, mais aussi considérations sur l'immortalité et l'éternité, présence d'une extériorité (figure quasi-divine) décidant de l'anéantissement. La préface ajoutée lors de l'édition de 2003 semble réaliser, dans une œuvre de fiction, le vœu formulé par Finkel dans *L'arche avant Noé* : considérant le mythe du déluge comme « un récit presque universel dans le trésor de la littérature traditionnelle mondiale », l'assyriologue juge que son « histoire (globale) [...] mériterait de figurer comme article de fond dans une encyclopédie martienne sur l'univers des humains. »²¹⁵ Dans le monde de *Level 7*, ce ne sont certes pas les versions antiques du mythe diluvien qui seraient conservées dans une possible encyclopédie martienne, mais le journal retrouvé de X-127, en tant que réécriture du déluge, pourrait néanmoins y véhiculer ce même si caractéristique de la culture humaine.

Grâce à cette préface martienne, le roman de Roshwald renouait donc avec la tradition du thème de la transmission propre aux mythes antiques du déluge. Dans *Level 7*,

²¹⁵ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 83.

les humains sont bel et bien anéantis, mais leur mémoire sera préservée et perpétuée par The Martian Institute for Archaeological Excavations in the Solar System. Ironiquement, les Martiens, qui n'ont découvert comme document écrit ayant survécu au désastre atomique que le journal de X-127, ne parviennent pas à trancher avec certitude si celui-ci relate des faits survenus ou s'il consiste en « a mere *mental construction* (what seems to have been called by the people of the Earth “Utopia,” “Science-Fiction,” or “Belles-Lettres”) »²¹⁶. Autrement dit, les Martiens se retrouvent par rapport au journal de X-127 dans la même incertitude que nous le sommes face aux récits mésopotamiens du déluge : ces derniers racontent-ils une catastrophe réelle ou ne sont-ils que pure fiction ? Comme chez les exégètes terriens, les spéculations vont bon train parmi les archéologues martiens de *Level 7*, et leurs conflits d'interprétations au sujet du journal assurent la perpétuation du même du déluge, à défaut que les gènes humains n'aient survécu à la guerre nucléaire.

La figure de l'extraterrestre est récurrente dans les œuvres de fin du monde modernes et contemporaines. Dans un monde où « Dieu est mort », pour reprendre la célèbre formule de Nietzsche, faire l'hypothèse de l'existence d'une forme d'intelligence lointaine permet de recréer une extériorité, une transcendance déjouant la mortalité. Cette extériorité, comme les figures divines, fournit un sens à notre monde. Theo, le narrateur d'une des deux trames narratives du roman *The Children of Men* de l'écrivaine P. D. James, tient lui aussi un journal, comme X-127. Il s'y console de l'anéantissement guettant l'espèce humaine, frappée de stérilité, en imaginant un futur où des extraterrestres découvrent les résidus de l'esprit humain conservés dans la matière :

²¹⁶ Roshwald, Mordecai, *op. cit.* Souligné par l'auteur.

I like to think of those mythical creatures landing in St. Peter's Square and entering the great Basilica, silent and echoing under the centuries of dust. Will they realize that this was once the greatest of man's temples to one of his many gods? Will they be curious about his nature, this deity who was worshipped with such pomp and splendour, intrigued by the mystery of his symbol, at once so simple, the two crossed sticks, ubiquitous in nature, yet laden with gold, gloriously jewelled and adorned? Or will their values and their thought processes be so alien to ours that nothing of awe or wonder will be able to touch them?²¹⁷

Comme le Noé de *L'avenir pleuré d'avance*²¹⁸, Theo a besoin d'imaginer un avenir, une forme de continuation de l'histoire. Ce besoin d'avenir, et donc de sens, est partagé par l'ensemble de l'humanité :

All over the world nation states are preparing to store their testimony for the posterity which we can still occasionally convince ourselves may follow us, those creatures from another planet who may land on this green wilderness and ask what kind of sentient life once inhabited it. We are storing our books and manuscripts, the great paintings, the musical scores and instruments, the artefacts. The world's greatest libraries will in forty years' time at most be darkened and sealed.²¹⁹

Ainsi, si les gènes humains dans *The Children of Men* s'appêtent à disparaître, leurs derniers véhicules (les humains) préparent comme ils peuvent la survie des mêmes dans d'autres véhicules, tablant sur la venue de créatures aptes à conserver au moins les vestiges de leurs esprits. Comme l'arche enduite de bitume dans les mythes mésopotamiens du déluge, les bibliothèques seront « scellées », dans l'espoir qu'elles transportent vers l'avenir les mêmes qu'elles contiennent. Ces projections de l'esprit, en postulant une forme de transcendance, confèrent un peu de sens au monde à l'agonie.

²¹⁷ James, P.D., *op. cit.*

²¹⁸ Premier chapitre de *La menace nucléaire* de Gunther Anders, *op. cit.*

²¹⁹ James, P.D., *op. cit.*

Le lecteur comme transcendance

L'essai de Cixous, *Ayai : le cri de la littérature*, que j'ai déjà cité précédemment, est fécond pour tenter de comprendre le faible nombre de récits fictifs de fins du monde radicales par rapport à ceux de fins provisoires ou partielles, car il traite directement des liens consubstantiels que la littérature entretient avec la transcendance. Ce lien m'apparaît fournir une explication quant à la disproportion entre les deux types de fin.

Comme il le savait, Jacques Derrida, qu'à la littérature (celle que j'appelle la Toute-Puissance autre) il suffisait de *deux mots* pour manifester son pouvoir. Deux mots pour saturer l'abîme. Mais quels mots ! Des mots-coquilles de noix, des mots-génies, des graines de temps endormis, desséchées, qu'un peu d'humidité suffira à ressusciter. On le trouva, un jour de l'an, immobile au bord de Hadès, à deux pas du Dante revenu sous l'aspect exténué de Celan. Et il y avait psaume et résurrection, et maigres roses immortelles, gardées depuis l'éternité, pour être transmises de poète en poète.²²⁰

Ces images, comparant des mots à des « graines de temps » et des « coquilles de noix » desquels peuvent naître la littérature, rappellent les semences embarquées dans l'arche, ou plus largement les gènes et les mèmes appelés à conserver le vivant et l'esprit humain. Le texte de Cixous met en scène une transcendance analogue à celle qu'on retrouve dans le mythe du déluge ; là où dans le passage de Cixous les mots de la littérature survivent à la mort (l'Hadès), l'arche du déluge et son contenu triomphent de la tempête pour s'échouer dans le monde d'après, généralement sur le sommet d'une montagne (un symbole d'ascendance – rappelons que l'étymologie du terme « transcendance » renvoie à « franchir », « surmonter »). En concordance avec l'idée de la toute-puissance de la littérature (ainsi, d'ailleurs, qu'avec les thèmes de la renaissance et de la transmission caractérisant le mythe du déluge), le texte de Cixous n'envisage jamais la mort de la

²²⁰ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p. 23. Souligné par l'auteure.

littérature dans l'éventualité de l'extinction de l'espèce humaine. Ponctué des mots « éternité », « ressusciter », « immortalité », « toujours », « perpétuel », son texte se présente comme une ode à la pérennité et à la résistance du littéraire. Il n'y est aucunement question que la littérature, qui passe de poète en poète, puisse s'éteindre par absence de poètes par lesquels transiter, être véhiculée. Fait éloquent, parmi les nombreuses œuvres littéraires que Cixous appelle à la barre pour témoigner de cette passation (des œuvres de Shakespeare, Homère, Faulkner, Cervantes, etc.), on retrouve *Frankenstein* : « Seule une jeune fille de dix-neuf ans prend *le parti de Polyphème*. Son nom : Mary Shelley. On n'a jamais vu autant de haine et de colère courir l'univers que dans le livre de Frankenstein. »²²¹ Pourtant, Shelley est l'auteure d'un roman d'autant plus destructeur, *The Last Man*, dans lequel l'espèce humaine s'éteint, et avec elle le « pouls de la vie » qui fait battre la littérature – un des premiers récits de l'histoire à tenter une fin du monde radicale. Son narrateur, Vervev, s'inquiète d'ailleurs de l'avenir de la littérature et de la culture humaine : « I also will write a book, I cried – for whom to read ? – to whom dedicated ? [...] Yet, will not this world be re-peopled, and the children of a saved pair of lovers, in some to me unknown and unattainable seclusion, wandering to these prodigious relics of the antepestilential race [...] ? »²²² Ces propos auraient-ils été trop discordants pour la vision de la littérature comme puissance immortelle développée par Cixous dans *Ayaï* ?

Notons que le besoin d'un lecteur pour donner sens au geste d'écrire, formulé par Vervev dans la dernière citation, est un topos des œuvres sur la fin du monde. Le lecteur désiré représente, comme une entité divine ou un extraterrestre, une figure de la

²²¹ *Ibid.*, p. 41. Souligné par l'auteur.

²²² Wollstonecraft Shelley, Mary, *The Last Man* [1826], Oxford University Press, Oxford, 1998.

transcendance. Il s'agit chaque fois de supposer l'existence d'une extériorité. Ainsi, la fresque de quelque 1200 pages de Margaret Atwood thématise dès les 40 premières pages ce besoin :

he could keep a diary. Set down his impressions. [...] He could emulate the captains of ships, in olden times – the ship going down in a storm, the captain in his cabin, doomed but intrepid, filling in the logbook. There were movies like that. Or castaways on desert islands, keeping their journals day by tedious day. Lists of supplies, notations on the weather, small actions performed – the sewing on of a button, the devouring of a clam.

He too is a castaway of sorts. He could make lists. It could give his lift some structure.

But even a castaway assumes a *future reader*, someone who'll come along later and find his bones and his ledger, and learn his fate. Snowman can make no such assumptions: *he'll have no future reader*, because the Crakers can't read. *Any reader he can possibly imagine is in the past.*²²³

C'est par des métaphores que Jimmy tente de se représenter sa condition ; elle est comparable à celle du capitaine d'un bateau pris dans la tempête (image qui évoque le mythe du déluge), ou à celle d'un naufragé sur une île déserte. Ces figures de capitaine et de naufragé lui viennent du cinéma (« There were movies like that. ») « *L'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre* »²²⁴, soutiennent Lakoff et Johnson. Devant sa situation inédite, le protagoniste d'*Oryx and Crake* puise dans la fiction pour tenter de la comprendre « en termes de quelque chose d'autre », exactement comme les gens qui, en 2020, au début de la pandémie de COVID-19, se sont tournés vers *La Peste* ou *Contagion*. Mais ces métaphores seront finalement inopérantes pour Jimmy car, au contraire du capitaine ou du

²²³ OC. Je souligne.

²²⁴ Lakoff, George, et Johnson, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 34. Souligné par les auteurs.

naufagé, « he'll have no future reader ». Le narrateur de *Level 7* est confronté au même désespoir que Jimmy et que Vervev (*The Last Man*) :

I could not write a letter to anyone. [...] No, but I could *write!* [...] I could write just for myself – a sort of diary of thoughts, feelings, impressions, things I did. And one day – who knows? – my diary might be discovered and published on the surface of the earth, up there in the sunshine. Part of me, my spirit, might one day see daylight, might be warmed by the sun.

I knew I was cheating myself. I knew that the chances of my diary's appearance up on the earth were remote. [...] Still I liked the illusion.²²⁵

Au contraire de Jimmy, X-127 contourne le gouffre qui s'ouvre dans ses pensées face à cette absence de lecteur. Il écrira son journal. Son besoin de transcendance lui fait préférer l'illusion délibérée.

*Frankenstein*²²⁶, que préfère donc Cixous à *The Last Man* et son narrateur sans lecteur, rappelle en certains points l'*Atrahasis*. Ce récit de fin du monde est sans doute plus en harmonie avec la conception de Cixous du littéraire. Comme l'on sait, dans l'*Atrahasis*, les dieux mésopotamiens, après avoir créé les humains, décrètent un déluge pour les anéantir. Se ravisant suite au fléau, ils autorisent finalement les humains à se perpétuer, mais en leur ôtant le privilège de l'immortalité, qui sera dorénavant réservé aux dieux. Dit autrement, l'espèce humaine (ses gènes) sera immortelle, mais ses individus seront mortels. Dans *Frankenstein*, le personnage éponyme donne vie à une créature à qui il dénie ensuite toute forme d'immortalité en refusant de lui créer une compagne. Faisant figure de dieu, il condamne sa créature à l'infécondité, donc à la mortalité, à la fois comme individu et comme espèce. Cette cruauté de Frankenstein est motivée par son désir de préserver

²²⁵ Roshwald, Mordecai, *op. cit.*, p. 15-16. Souligné par l'auteur.

²²⁶ Wollstonecraft Shelley, Mary, *Frankenstein* [1818], Penguin Publishing Group, Londres, 2003.

l'espèce humaine ; il craint que dans l'éventualité où sa créature fonde une lignée, une concurrence s'installe entre celle-ci et l'humanité, et que la première finisse par anéantir la seconde. Son choix instaure une différenciation entre l'espèce humaine, fertile, et sa créature, stérile. *Frankenstein* répond ainsi au schéma typique des mythes – indifférenciation/crise/différenciation –, mais avec une liberté narrative et structurelle propre à son époque ; par exemple, à rebours des mythes, si la décision de Frankenstein de refuser à sa créature la fertilité fonde bien l'indifférenciation entre les deux espèces, elle ne rétablit pas l'ordre, et la créature continue de se venger de son créateur jusqu'à la fin du roman – et nul ne sait ce qu'il adviendra au-delà.

L'être humain, accessoire des mèmes

La littérature qui, à travers ses œuvres sur la fin du monde, ne cesse d'imaginer des moyens pour préserver l'esprit humain sous une forme ou une autre, s'avère n'avoir jamais renoncé à son caractère de rébellion contre la mortalité humaine. Le « pouls de la vie » à l'origine des désirs de Gilgamesh et de la stèle relatant ses exploits (la stèle en tant qu'image littéraire de l'épopée et en tant que tablettes cunéiformes bien réelles) bat toujours dans les œuvres modernes et contemporaines sur la fin du monde. Ce pouls de la vie qui « pass[e] d'une œuvre à l'autre » comme le dit Cixous, qui produit le littéraire, s'apparente à une forme d'instinct de survie. Il peut aussi être appelé « sélection mémétique ». La conception de Cixous ressemble effectivement à celle de Blackmore, en ce qu'une force semble agir de façon autonome, passant d'un cerveau humain à un autre et survivant à travers les œuvres qu'elle engendre. Partageant ce type de vision, le psychologue Mihály Csikszentmihalyi concevait « l'artiste non pas comme l'instigateur

mais comme le véhicule à travers lequel les œuvres d'art évoluent. »²²⁷ Une telle vision de l'art et du littéraire, qui est davantage suggérée qu'affirmée chez Cixous, exige un saut conceptuel apparenté à celui que demande la théorie des mêmes élaborée par Blackmore.

En effet, quoique le mot « même » soit aujourd'hui tombé dans l'usage (surtout pour désigner par réduction un « même Internet »), un des traits fondamentaux identifiés par Blackmore pour le caractériser semble toujours à l'état de tache aveugle : selon cette théorie, les mêmes se servent de nous comme véhicules, bien davantage que nous nous servons d'eux :

Pour commencer à penser en termes de *mêmes*, un saut intellectuel géant est requis, tout comme celui qui attendait les biologistes adoptant l'idée du *gène égoïste*. Au lieu d'envisager nos idées comme nos propres créations, travaillant pour nous, nous devons les envisager comme des mêmes autonomes et égoïstes, qui n'œuvrent que pour se faire copier. Nous autres humains, en vertu de nos pouvoirs d'imitation, sommes devenus exactement les « hôtes » physiques dont ont besoin les mêmes pour se déplacer. Voilà comment le monde paraît du point de vue du même.²²⁸

Un roman comme *Level 7* illustrerait ainsi le caractère somme toute accessoire de l'espèce humaine pour les mêmes ; après l'anéantissement de celle-ci, les Martiens deviennent les « hôtes physiques » du même du déluge, et leurs cerveaux et leurs institutions, leurs dispositifs, prennent le relais pour assurer sa pérennité.

Un mythe caméléonesque

En tant qu'emblème de la résistance contre l'anéantissement, au moyen de la conservation et de la transmission, l'arche peut donc s'interpréter comme une métaphore

²²⁷ Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 382.

²²⁸ *Ibid.* Souligné par l'auteure.

de la littérature. La résistance et la rébellion font d'ailleurs partie des premiers thèmes représentés en littérature, notamment par la démarche séditeuse des dieux Enki et Éa dans les mythes du déluge de l'*Atrahasis* et de l'*Épopée de Gilgamesh*, par le comportement rebelle de Gilgamesh, ou encore par la transgression d'Ève dans la Genèse. Dans ces exemples, les thèmes de la résistance et de la rébellion sont articulés conjointement à celui de l'immortalité. La mort semble le véritable ennemi du littéraire :

dès que je quitte mon royaume sans lumière sans mort, dès que les corbeaux du jour de la réalité sonnent le glas du sombre monde, me tirent de la barque du lit, me jettent au vide dont la gueule de gouffre n'a pas de lèvres, en répétant leur morceau à trois notes *Nevermore*, – car la mort n'en finit jamais de nous remordre les oreilles, on ne peut apaiser sa faim – tout de suite déjà la littérature *répond*. Elle se joue de la fin, elle s'évade²²⁹.

Les œuvres apocalyptiques sont peut-être celles où l'on voit le mieux la littérature à l'œuvre tandis qu'elle se joue de la fin, soit en préservant, dans la grande majorité des cas, l'espèce humaine, soit en orchestrant sa propre survie par le moyen de subterfuges comme des extraterrestres, des lecteurs futurs, ou d'autres figures d'extériorité. Car si quelques rares récits osent mettre en scène la disparition des gènes humains, ils hésitent à balayer toute forme de transcendance ; les mêmes, et la littérature, trouvent alors d'autres moyens pour continuer leur avancée sur le fleuve du temps.

Je procéderai maintenant à l'analyse de passages d'œuvres tant antiques que modernes et contemporaines, en les regroupant par mytheme. Trois des quinze mythes délimités dans le schéma proposé plus haut seront étudiés. Une approche comparative de ceux-ci dans plusieurs œuvres démontre que le mythe du déluge, comme sans doute tout

²²⁹ Cixous, Hélène, *op. cit.*, p. 47.

mythe, est *caméléonesque* : en s'incarnant dans une œuvre, il prend la couleur de l'époque et se camoufle dans le paysage intellectuel et culturel en vogue, afin de survivre aux prédateurs que sont l'oubli et la non-transmission. Comparer plusieurs manifestations de ce mythe à diverses époques nous renseigne sur ce qui a du succès au-delà du passage du temps, au-delà de la contingence historique. Cela permet de mieux comprendre le fonctionnement des mèmes – « [e]n adoptant le point de vue du mème, on voit le monde en fonction d'opportunités de répliation : qu'est-ce qui aidera un mème à faire davantage de copies de lui-même, et qu'est-ce qui l'en empêchera ? »²³⁰ –, mais aussi nos propres mécanismes. Car si une étude comparative du mythe du déluge permet d'établir ses traits pérennes qui résistent à l'érosion du temps, ces traits sont aussi les nôtres, puisque les mèmes nous configurent. Comme le dit Daniel Dennett, « [l]'esprit humain est le *sanctuaire* que tous les mèmes doivent atteindre pour survivre, mais l'esprit humain est lui-même un artefact créé lorsque des mèmes restructurent un cerveau humain pour en faire une meilleure *habitation* pour les mèmes. »²³¹ Sanctuaire, habitation : ces deux métaphores utilisées par le philosophe pour représenter l'esprit humain pourraient s'appliquer aisément à l'arche ; nos esprits semblent bien des véhicules.

La crise indifférenciatrice

J'ai traité au précédent chapitre de l'indifférenciation (telle que développée par René Girard) caractéristique des débuts de mythe du déluge dans l'*Atrahasis* et la Genèse, une indifférenciation qui, dans chaque cas, consiste en une trop grande ressemblance ou proximité avec le ou les dieu(x), et qui implique les thèmes de l'immortalité ou de la

²³⁰ Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 83.

²³¹ Cité par Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 61. Je souligne.

sexualité entre « races » (dieux, humains, géants). Les œuvres du corpus moderne et contemporain reprennent largement ce mytheme, qui prend la forme d'une actualisation explicite ou d'images plus subtiles suggérant des problèmes d'indifférenciation. Je me pencherai sur ce mytheme dans *MaddAddam*, *The Beasts of the Southern Wild*, *Station Eleven*, *The Children of Men*, et plus brièvement dans *Level 7*, *The Book of Dave*, *Children of Men* (film) et *Sans rémission*.

1) *MaddAddam*, indifférenciation multiple

La trilogie romanesque apocalyptique d'Atwood reprend suffisamment de mythes au déluge pour être considérée comme une réécriture de celui-ci. La crise indifférenciatrice articule des composantes à de multiples niveaux du récit, ce pourquoi j'y consacrerai une analyse plus détaillée que les autres œuvres. L'indifférenciation entre les espèces humaines et animales, mais aussi végétales, y est poussée à son paroxysme par le mélange de leurs gènes. Le premier tome de la trilogie, *Oryx and Crake*, se compose de deux trames temporelles alternées : l'une est principalement pré-apocalyptique et raconte la vie de Jimmy – prétendument, pendant tout ce tome, l'unique survivant de l'espèce humaine telle qu'on la connaît – de son enfance jusqu'à la catastrophe, ce qui permet au lecteur de comprendre quels événements y ont mené ; l'autre est post-apocalyptique et suit ce même personnage quelque temps après, alors qu'il contemple le monde dévasté, tente de survivre, philosophe avec pessimisme sur le monde et entretient des rapports ambigus avec les Crakers, des êtres qu'on pourrait définir comme une nouvelle espèce du genre *homo* créée par bio-ingénierie. On apprend au fil du roman, notamment dans la trame pré-apocalyptique, que ceux-ci ont été conçus par Crake, un scientifique-démiurge cultivant

une philosophie extinctionniste, qui manipule les gènes comme des pigments qu'il combine à sa guise pour faire du monde une toile en harmonie avec sa conception du Beau, du Bien et du Juste.

La scène d'ouverture du roman, qui appartient à la trame post-apocalyptique, fourmille d'images pointant l'indifférenciation. « Souvent », écrit Girard, « le commencement des mythes se réduit à un seul trait. Le jour et la nuit sont confondus. Le ciel et la terre communiquent : les dieux circulent parmi les hommes et les hommes parmi les dieux. Entre le dieu, l'homme et la bête, il n'y a pas de distinction nette. »²³² Le jour et la nuit ne sont pas confondus dans *Oryx and Crake* au même titre qu'ils le sont dans certains mythes antiques ou traditionnels mais, symboliquement, les premières lignes du livre se déroulent durant ce moment transitoire qu'est l'aube, où il est impossible de distinguer si on est déjà le jour ou encore la nuit, une indécision accusée par le choix des mots pour dépeindre les couleurs du ciel : « On the eastern horizon there's a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. »²³³ L'horizon n'est pas « grey » ou « pink », mais « greyish » et « rosy », des versions plus atténuées ; il est aussi brumeux, ajoutant un effet supplémentaire de flou à la description. Le mélange entre divin, humain et animal, spécifié par Girard, est très présent au commencement de *MaddAddam*. Il y est question de créatures hybrides, mi-humaine mi-animale : sirène (hybridation entre femme et poisson), manticores (créature à visage humain, corps de lion et queue de scorpion), « [c]reatures with the heads and breasts of women and the talons of eagles » ; ou encore de créatures imaginaires sans hybridation telle la licorne, ou fusionnant diverses espèces animales : griffon (hybride entre un lion et

²³² Girard, René, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 48.

²³³ OC

un aigle), basilic (hybride entre un serpent et un coq).²³⁴ Ces créatures fantastiques appartiennent à ce qu'on pourrait appeler le domaine mythique, soit une sorte de règne ontologiquement différent, plus près des dieux.

Jimmy apparaît d'emblée caractérisé par cette idée de mélange entre l'animal et l'humain. La voix narrative nous le présente d'abord sous son surnom, Snowman, version raccourcie de Abominable Snowman, soit un « apelike man or manlike ape »²³⁵. Ces deux formules miroirs marquent une insistance : on ne sait si l'homme prime sur le singe ou l'inverse, comme si les deux espèces étaient tout à fait indifférenciées. Plus subtilement, l'indifférenciation entre humains et animaux se retrouve dans les comparaisons utilisées pour caractériser Jimmy : « he's gamy, he reeks like a walrus », « he laughs like a hyena or roars like a lion », « he grunts and squeals like a pigoon, or howls like a wolvog »²³⁶. Les deux créatures de la dernière comparaison, « pigoon » et « wolvog », sont des hybrides qui, dans le cadre du roman, n'ont rien de mythique comme le basilic ou la sirène ; il s'agit de créatures nées d'expériences de bio-ingénierie effectuées durant l'époque pré-déluge et qui, au moment où commence le roman, se promènent en liberté dans les ruines du monde. Un « wolvog » résulte du mélange de gènes de loup et de chien ; le « porcon » est un porc possédant des organes aux cellules humaines, qui à l'origine devaient servir à des transplantations. L'indifférenciation est donc inscrite à même le langage par ses mots-valises inventés par l'auteure. Les nombreuses comparaisons affublant Jimmy de ressemblances avec des animaux sont cohérentes avec un autre trait typique de la

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

mythologie ; dans cet univers, explique Girard, « les frontières entre l’animal et l’homme tendent à s’affaiblir chez les porteurs de signes victimaires »²³⁷. Jimmy est bien un tel porteur ; unique survivant, condamné à la solitude et à la désolation, il est peut-être la plus grande victime de Crake qui, en plus de lui laisser le fardeau de s’occuper des Crakers, a égorgé son amoureuse devant ses yeux lors du déclenchement de l’épidémie. Jimmy, en outre, passe une grande partie de la trilogie à boiter, un autre attribut fréquent des victimes dans la mythologie. Autre subtilité, dans cette première scène, Jimmy tombe sur une vieille souris d’ordinateur, objet inutile dans le monde ravagé et sans électricité. La mention n’est pas anodine dans le contexte, puisque cet objet est précisément désigné par un nom métaphorique emprunté au monde animal. L’auteure semble vouloir rendre visible cette métaphore appartenant au langage courant, écrivant « [a] computer mouse, or the busted remains of one, with a long wiry tail »²³⁸ ; nommer le fil de l’objet une « queue » évoque d’autant plus l’image de la souris comme animal.

Cette scène inaugurale du roman orchestre donc un univers caractérisé par l’indifférenciation, comme dans les mythes antiques du déluge, mais temporellement elle se situe *après* la catastrophe. La scène ouvrant la trame pré-apocalyptique au deuxième chapitre, juxtaposée à la scène que je viens d’analyser, est en fait celle qui, chronologiquement, est première. La crise indifférenciatrice qui mènera au déluge y est déjà perceptible. Jimmy, alors enfant, visite les installations d’une ferme de bio-ingénierie où travaille son père, destinée à l’élevage des « pigoons », ces porcs aux organes humains. On apprend que le père de Jimmy a travaillé précédemment au projet « Operation

²³⁷ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 75.

²³⁸ OC

Immortality » ; on comprend alors que le remplacement d'organes déficients chez les humains par des organes sains cultivés dans des *pigoons*, à partir de cellules des individus auxquels ces organes sont destinés, n'est qu'une étape dans un projet plus vaste vers l'immortalité. Et, comme dans les récits rédigés deux ou trois millénaires plus tôt que sont l'*Atrahasis* et la Genèse biblique, l'immortalité des humains est synonyme d'indifférenciation (entre humains et animaux dans le cas de *MaddAddam*) ; elle ne peut conduire qu'à la crise. Ce deuxième chapitre comporte de plus une scène incluant une forme de cannibalisme. Ce motif est typique de l'indifférenciation, puisqu'il implique que des humains vont jusqu'à se dévorer entre eux comme du gibier. La scène de cannibalisme est toutefois plus complexe chez Atwood que dans d'autres œuvres comme *The Road* ou *The Children of Men*. La chair des *pigoons*, une fois que les organes humains qu'ils couvent sont arrivés à maturité, extraits et congelés, n'est pas supposée être récupérée par l'industrie alimentaire, car « no one would want to eat an animal whose cells might be identical with at least some of their own. »²³⁹ Pourtant, lorsque Jimmy mange à la cafétéria de l'entreprise de bio-ingénierie avec son père, les blagues fusent parmi les employés sur la fréquence des plats de porc au menu, alors que partout dans le monde la viande se fait rare à cause des changements climatiques, désertifications et autres problèmes environnementaux – ces enjeux si caractéristiques du début du 21^e siècle sont d'ailleurs fréquemment exploités pour leur potentiel narratif dans la trilogie d'Atwood, ce qui fournit une preuve supplémentaire que le mème du déluge qui s'y incarne est bel et bien caméléonesque. Même Jimmy, encore enfant, pressent le problème d'indifférenciation et répugne à manger la nourriture de la cafétéria, « because he thought of the pigoons as creatures much like himself »²⁴⁰.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *OC*

D'autres thèmes et motifs typiques du thème de l'indifférenciation dans la mythologie, tels la bestialité et le parricide, sont développés tout au long de *MaddAddam*. Il sera par exemple sous-entendu que Crake a commis un matricide et un parricide en tuant sa mère et son beau-père, tandis que Zeb empoisonnera son père. Selon Girard, ce type de crime est fondamentalement indifférenciateur, car il fait partie de ceux qui « prennent pour objet les êtres qu'il est le plus criminel de violenter, soit dans l'absolu, soit relativement à l'individu qui le commet, le roi, le père, le symbole de l'autorité suprême » ; « [i]ls s'attaquent aux fondements mêmes de l'ordre culturel, aux différences familiales et hiérarchiques sans lesquelles il n'y aurait pas d'ordre social. »²⁴¹

La plus grande indifférenciation reste celle orchestrée par Crake. Pour créer sa nouvelle espèce par bio-ingénierie, il brouille la frontière entre l'humain et l'animal. La sexualité des Crakers est ainsi décrite :

There'll be the standard quintuplet, four men and the woman in heat. Her condition will be obvious to all from the bright-blue colour of her buttocks and abdomen – a trick of variable pigmentation filched from the *baboons*, with a contribution from the expandable chromospheres of the *octopus*. [...]

Since it's only the blue tissue and the pheromones released by it that stimulate the males, there's no more unrequited love these days, no more thwarted lust; no more shadow between the desire and the act. Courtship begins at the first whiff, the first faint blush of azure, with the males presenting flowers to the females – just as male *penguins* present round stones, said Crake, or as the male *silverfish* presents a sperm packet. At the same time they indulge in musical outbursts, like *songbirds*. Their penises turn bright blue to match the blue abdomens of the females, and they do a sort of blue-dick dance number, erect members waving to and fro in unison, in time to the foot movements and the singing: a feature suggested to Crake by the sexual semaphoring of *crabs*. From amongst the floral tributes the female chooses four

²⁴¹ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 25.

flowers, and the sexual ardour of the unsuccessful candidates dissipates immediately, with no hard feelings left. Then, when the blue of her abdomen has reached its deepest shade, the female and her quartet find a secluded spot and go at it until the woman becomes pregnant and her blue colouring fades. And that is that.

Les attributs sexuels de la nouvelle espèce d'*Homo* empruntent donc à ceux des babouins, des poulpes, des pingouins, des poissons, des oiseaux, des crabes. La sexualité des Crakers outrepassa le crime indifférenciateur de la bestialité : l'animalité est inscrite à même leurs gènes. L'indifférenciation entre espèces est à son comble.

Les trois romans composant *MaddAddam* racontent au fond comment tous ces problèmes d'indifférenciation ont mené au déluge. Les éléments typiques d'indifférenciation éparpillés dans le premier chapitre d'*Oryx and Crake* que j'ai identifiés (figures, comparaisons, mots-valises) constituent un ensemble de signaux où clignote l'idée que la crise (indifférenciatrice), responsable de l'état délabré et dépeuplé du monde où évolue Jimmy/Snowman, n'a pas été résolue, bien que le récit s'ouvre après la catastrophe. Une grande part de la trilogie plonge le lecteur au cœur du mytheme de « l'attente » faisant suite, dans le canevas, au déluge – notamment les attentes solitaires de Jimmy tout au long d'*Oryx and Crake* ainsi que de Toby et Ren dans *The Year of the Flood*. Comme si le bateau n'avait toujours pas accosté, ou que les oiseaux n'avaient pas encore découvert un bout de terre ferme où refaire le monde.

J'ai suggéré au chapitre précédent que les romans et les films de fin du monde peuvent être appréhendés comme des mythes modernes. Selon Girard, « tous les mythes doivent s'enraciner dans des violences réelles, contre des victimes réelles ». Les mythes

donnent ainsi une forme travestie à ces violences et à ces victimes, par des moyens narratifs ; toutefois, une « crise [qui] est réelle »²⁴² se cache derrière. Le mythe agit comme une sorte de camouflage pour la crise réelle. Les œuvres modernes et contemporaines de fin du monde n'agissent pas différemment. Dans *MaddAddam*, la crise indifférenciatrice concerne des manipulations génétiques qui rendent poreuses les frontières entre les espèces humaines, animales et végétales. Tout ceci fait évidemment écho au clonage, OGMs et autres nouveautés qui caractérisent le tournant du 21^e siècle où Atwood compose sa trilogie. Les problèmes climatiques, comme je l'ai mentionné, sont également très présents. En ceci, Atwood n'agit pas très différemment des Judéens qui, plus de deux millénaires auparavant, ont récupéré et adapté le mythe du déluge « en fonction de leurs préoccupations particulières »²⁴³ :

le besoin des Judéens de consigner leur propre histoire les a conduits à intégrer certains récits babyloniens commentant les premiers âges de l'humanité, là où leurs propres traditions faisaient défaut. [...] Ce processus d'assimilation littéraire par les Judéens ajouta à des histoires déjà remarquables une qualité morale nouvelle et indépendante, de sorte que l'Histoire des origines, le Nouveau-né dans le Coracle et le récit du Déluge connurent une seconde vie, bien au-delà de l'extinction définitive des vénérables traditions cunéiformes qui les avaient inspirés.²⁴⁴

Ce processus d'assimilation du mythe du déluge par les Judéens n'était que l'un des premiers d'une longue série aboutissant aux œuvres modernes telles *Level 7*, *Noah* ou *MaddAddam*. Toutefois, contrairement à la Bible, l'œuvre d'Atwood appartient au genre romanesque ; il n'y a pas de morale à proprement parler. À travers la fiction, l'auteure réfléchit et pose des questions, provoque des émotions, explore des zones d'ambiguïté. Son assimilation du mythe du déluge ajoute plutôt à celui-ci une « qualité romanesque » et non

²⁴² *Ibid.*, p. 37.

²⁴³ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 203.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 264-265.

pas morale. Mais le processus est le même que celui des Judéens ; il s'agit de s'approprier un mythe et de lui donner la couleur de son époque.

Atwood cherche elle-même à montrer que son œuvre est le reflet de son époque ; ainsi, dans les remerciements en fin de volume du deuxième tome, elle précise que « [a]lthough *MaddAddam* is a work of fiction, it does not include any technologies or biobeings that do not already exist, are not under construction, or are not possible in theory »²⁴⁵. Elle renchérit dans le tome suivant : « *The Year of the Flood* is fiction, but the general tendencies and many of the details in it are alarmingly close to fact. »²⁴⁶ Ce brouillage des frontières entre fiction et réalité est renforcé par d'autres stratégies. À propos d'une secte figurant principalement dans le deuxième tome, Atwood écrit, toujours dans le paratexte des remerciements, « [t]he Gardeners themselves are not modelled on any extant religion, though some of their theology and practices are not without precedent. »²⁴⁷ L'auteure a même été jusqu'à refuser la classification de « science-fiction » pour sa trilogie : « In her recent, brilliant essay collection, *Moving Targets*, [Margaret Atwood] says that everything that happens in her novels is possible and may even have already happened, so they can't be science fiction, which is "fiction in which things happen that are not possible today" »²⁴⁸. Cette définition est toutefois restrictive et arbitraire, comme le remarque l'auteure de l'article, Ursula K. LeGuin, elle-même écrivaine assumée de science-fiction. À rebours de cette définition assez peu généreuse, Marc Atallah propose

²⁴⁵ *MA*

²⁴⁶ *YF*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>

Consulté le 10 avril 2021.

quant à lui que « la science-fiction est l'état d'esprit – celui de la conjecture – qui établit de nouveaux rapports, par le biais de l'image, entre l'être humain et la technologie. Autrement dit, la science-fiction est un miroir déformé de notre quotidien, un miroir qui nous renvoie le reflet de l'homme dans ce quotidien : un miroir qui nous permet de (nous) penser, en somme. »²⁴⁹ À ce titre, la trilogie *MaddAddam* appartient bien au genre de la science-fiction, et les paratextes d'Atwood ne disent pas autre chose : les conjectures élaborées dans ses trois romans sont le reflet de technologies existantes, ne serait-ce qu'en un état embryonnaire, et dont les virtualités actualisées grâce à la fiction nous permettent de penser notre présent, de nous penser. Il n'empêche, la posture d'Atwood, outre de servir une stratégie commerciale visant à épargner à ses romans de se retrouver dans les rayons de science-fiction des libraires, et ainsi d'être exclus des listes de prix classiques (« She doesn't want the literary bigots to shove her into the literary ghetto »²⁵⁰), a pour effet de souligner le caractère tout à fait actuel d'une œuvre qui, pourtant, lorsqu'on l'analyse attentivement, réécrit un mythe vieux d'au moins 3500 ans.

Fait plus curieux, les paratextes des deuxième et troisième tomes nous apprennent qu'Atwood a mis aux enchères le nom de quelques-uns de ses personnages ; ceux d'Amanda Payne et de Rebecca Eckler ont été baptisés d'après les noms des enchérisseuses gagnantes. Ces dernières ont ainsi embarqué à bord de l'arche qu'est cette trilogie d'une auteure renommée. Arche qui, avec un peu de chance, devrait préserver leur nom du

²⁴⁹ <https://blogs.letemps.ch/marc-atallah/2012/12/06/la-science-fiction-cest-17/>
Consulté le 10 avril 2012.

²⁵⁰ <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>
Consulté le 10 avril 2021.

passage du temps, leur conférant une forme d'immortalité – du moins tant qu'il y aura matière et esprit.

1) *The Children of Men*, stérilité et immortalité

Comme on l'a vu, dans les mythes mésopotamiens du déluge, le problème initial de la surpopulation est le résultat d'un manque de différenciation entre les dieux et les humains, qui sont tous immortels. Cette crise est réglée par la condamnation des humains à la mortalité, ce qui instaure une différenciation. Par contre, si les individus seront à l'avenir mortels, l'espèce sera immortelle : les dieux s'engagent à ne plus jamais attenter à leur pérennité. Le roman *The Children of Men* offre une configuration initiale inversée. Tous les humains sont frappés de stérilité ; aucun enfant n'a vu le jour depuis 25 ans. L'espèce est donc condamnée à la disparition dans moins d'un siècle ; elle est mortelle. L'année 1995, durant laquelle sont nés les derniers bébés humains, est baptisée *Omega* (dernière lettre de l'alphabet grec). Par métonymie, les individus nés cette année-là se font également appeler les *Omeegas*. Le narrateur les décrit ainsi : « [t]he boys, men of twenty-five now, are strong, individualistic, intelligent and handsome as young *gods* » ; quant aux femmes, « [l]ike their male counterparts, they seem *incapable of human sympathy* »²⁵¹. Les *Omeegas* forment « a *race apart*, indulged, propitiated, feared, regarded with a half-superstitious awe »²⁵². Leur personnalité peu avenante serait le résultat de la grande indulgence dont ils ont bénéficié avant leur puberté en tant qu'espoir de l'humanité, et même après qu'ils se

²⁵¹ James, P.D., *op. cit.* Je souligne.

²⁵² *Ibid.* Je souligne.

furent révélés aussi infertiles que tout le monde : « If from infancy you treat children *as gods* they are liable in adulthood to act like devils. »²⁵³

Incapables de sentiments humains, comparés à des dieux, une « race à part » : toute cette description instaure un régime de sens entre deux races, humaine et divine, d'une façon qui rappelle les débuts des mythes antiques du déluge. Mais ici, l'indifférenciation est inversée : le problème en est un de sous-population (des villages sont complètement dépeuplés, des routes cessent d'être entretenues, il n'y a plus de jeunes gens pour occuper les emplois ingrats dont personne ne veut). Les humains et les divins *Omegas* sont indifférenciés par leur mortalité commune. Les jeunes ont perdu le privilège de la fertilité, ils ne se distinguent plus des vieillards ; l'espèce se meurt. Pour pallier leur souffrance de ne pas avoir d'enfant, des gens organisent des baptêmes pour leur chat, indifférenciant bébé humain et chaton. La crise ne pourra se résorber qu'à la fin du roman, lorsqu'une *Omega* mettra au monde une fille, ce qui refondera la différenciation entre les générations.

2) *Beasts of the Southern Wild* : « Everything is part of the buffet of the universe. »

Ce film de Benh Zeitlin (2012), adapté de la pièce de théâtre *Juicy and Delicious* de Lucy Alibar, met en scène un cataclysme qui évoque les inondations mortelles qu'a subies La Nouvelle-Orléans suite au passage de l'ouragan *Katrina*, en 2005. La crise indifférenciatrice pré-déluge s'incarne dans plusieurs thèmes ou motifs. Le personnage principal, une fillette de six ans, est sur le point de perdre son père malade. Elle vit en grande partie laissée à elle-même, dans une cabane séparée de celle de son père ; les

²⁵³ *Ibid.* Je souligne.

distinctions entre parent et enfant sont floues. Sa mère les a quittés, mais elle apparaît parfois dans des flashbacks brumeux ou des anecdotes du père, chaque fois dépeinte comme une déesse : le feu de la cuisinière s'allume sur son passage, l'eau bout immédiatement ; les éléments lui obéissent. La fille et son père vivent dans une grande proximité avec les animaux ; ce dernier ordonne à sa fille de partager son repas avec leur chien ; confrontée à l'absence prolongée de son père, elle se cuisine de la pâtée pour chat. Le seul nom qu'on lui connaît est Hushpuppy, mot qui désigne un plat local fait à base de poisson ou d'alligator, et dont l'étymologie implique le terme « chiot » (et le terme « silence » ; une hypothèse suggère que *hushpuppy* désignait à l'origine une mixture à base de maïs qu'on donnait aux chiens affamés pour les faire taire pendant qu'on se repaissait de plats de viande ou de poisson). Un autre des personnages est surnommé « Walrus » (morse). L'indifférenciation entre humains et animaux est explicitement thématifiée par la professeure de la fillette : « Meat. Meat, meat, meat. Every animal is made out of meat. I'm meat. Y'all asses meat. Everything is part of the buffet of the universe. » La professeure crée une autre image d'indifférenciation en pointant une carte de la Louisiane qui démontre que les eaux envahiront bientôt la terre à cause de la fonte des glaces. Les éléments – les mers et la calotte glacière, la terre et les eaux – s'appêtent à s'indifférencier. Aussi, Hushpuppy a régulièrement des visions d'aurochs, un animal d'une espèce disparue. Elle croit que ces créatures sont seulement prisonnières des glaces du pôle nord, dont la fonte les libérera ; bientôt, elles réintégreront le monde et recommenceront à dévorer les humains comme dans les temps ancestraux. L'auroch est ainsi une figure additionnelle d'indifférenciation, car elle institue une confusion temporelle entre passé et présent. Hushpuppy exprime, à deux moments, qu'une crise indifférenciatrice menace le monde :

« The whole universe depends on everything fitting together just right. If one piece bursts, even the smallest piece, the entire universe will get busted. » En résumé, le mythe du déluge et sa crise indifférenciatrice dans *Beasts of the Southern Wild* sont adaptés à l'imaginaire d'une fillette sur le point de perdre son père, à un événement traumatique contemporain (l'ouragan *Katrina*), et à des préoccupations environnementales typiques du tournant du 21^e siècle (réchauffement climatique, fonte de la calotte polaire, élévation du niveau des mers).

3) *Station Eleven* : fiction et indifférenciation

Le roman apocalyptique d'Emily St. John Mandel s'ouvre, comme je l'ai mentionné au précédent chapitre, au milieu d'une représentation théâtrale de *King Lear*. Une forme d'indifférenciation est construite entre le réel et la fiction, qui sera mise en évidence par le point de vue de Jeevan, un spectateur qui franchit le quatrième mur pour porter secours au comédien jouant Lear, alors terrassé par une crise cardiaque. Outre les éléments déjà indiqués au premier chapitre, l'indifférenciation s'articule à même le nom du comédien. Celui-ci s'appelle Arthur Leander : son prénom évoque celui du célèbre roi Arthur, personnage littéraire et peut-être historique (les sources ne permettent pas d'attester avec certitude de son vécu), à cheval donc entre fiction et réalité ; et surtout, son patronyme contient celui de Lear (*Leander*), comme s'il avait toute sa vie porté ce rôle en lui – le personnage shakespearien est d'ailleurs inspiré, comme le roi Arthur, d'une figure légendaire, peut-être historique.

Il y a donc déjà confusion, ou indifférenciation, entre différents plans de réalité dans le nom du premier personnage à entrer en scène dans *Station Eleven*. L'incipit rapporte que « The king stood in a pool of blue light, unmoored. » L'image d'une piscine, d'une flaque contenant non pas de l'eau, mais de la lumière bleue, crée un effet déstabilisant, renforcé par le déséquilibre de Lear ou de Leander (on ne sait si c'est le personnage ou le comédien qui est *unmoored*, « non amarré » – probablement les deux). L'adjectif qui indique l'instabilité, *unmoored*, appartient à l'univers marin ; il connote, dès la première phrase, le déluge. Le lecteur n'est pas plus amarré que le personnage, et la narration tangue entre la fiction de Shakespeare et la fiction de St. John Mandel, entre les décors et les accessoires du théâtre et ceux de l'univers où évoluent les personnages appartenant en propre à *Station Eleven*. Durant le premier chapitre, la neige est un des vecteurs de la confusion entre les deux plans de réalité en jeu. Elle symbolise également le déluge. En écho à la chute de neige artificielle sur scène, une vraie tempête fait rage à l'extérieur. Pas moins de 18 mentions à la neige tombante, réelle ou artificielle, sont faites dans ce chapitre d'une dizaine de pages. Une des mentions signale la forme d'indifférenciation qui s'opère à travers ce motif, la fausse et la vraie neige se confondant sur la veste de Jeevan : « Snow was falling on Yonge Street. It startled Jeevan when he left the theater, this echo of the plastic translucencies that still clung to his jacket from de stage. » Fiction et réalité se confondent.

Leander et Lear partagent d'autres ressemblances que leur nom. Le roi Lear est le père de trois filles, alors qu'Arthur a trois ex-femmes, un trait qui structure tant la pièce de Shakespeare que le roman de St. John Mandel. De plus, tous deux souhaitent se dépouiller

d'une grande part de leurs possessions matérielles avant la fin de leur vie : Lear divise son royaume et le lègue à ses filles ; d'Arthur, il est dit que « he didn't want possessions. He didn't want anything except his son. »²⁵⁴ « He would be known as the man who gave his fortune away. He would retain only enough money to live on. » Son désir n'est pas sans ambiguïté, car aussi sincère soit son envie de se détacher de ses biens, Arthur voit aussi dans ce dépouillement un moyen de dorer sa renommée, en étant « known as the man who gave his fortune away ». Ce désir rappelle celui de Gilgamesh ; séparés par trois millénaires et demi, ces deux personnages entretiennent le même désir, bien humain, d'immortalité figurée. Arthur est conscient de la vanité de cette aspiration (« The way he'd spent his entire life chasing after something, money or fame or immortality or all of the above. »²⁵⁵), mais il semble aveugle au fait qu'il ne s'en est pas réellement détaché. La vanité est aussi caractéristique du roi Lear, qui exige de ses filles une surenchère publique de déclarations d'affection à son égard, afin de déterminer de quelle proportion du royaume chacune héritera. Comme le remarque Girard, « [a]u lieu, comme son rôle l'exige, d'empêcher que s'instaure entre elles une concurrence mimétique, il la provoque en se proposant lui-même, l'insensé, comme objet d'un désir concurrentiel. [...] En agissant comme il le fait, Lear démissionne bel et bien en tant que père et en tant que roi. »²⁵⁶ Cette démission provoquera une crise indifférenciatrice qui affectera toute la cour. La scène de *King Lear* choisie par St. John Mandel pour débiter son roman nous présente le roi devenu fou et mendiant, des fleurs dans les cheveux plutôt qu'une couronne ; l'indifférenciation, dans la pièce de Shakespeare, atteint alors son climax. Lear est à son plus bas, il ne remontera pas la pente

²⁵⁴ *SE*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Girard, René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Éditions Grasset, Paris, 1990, p. 225-226.

et mourra, tout comme ses trois filles ; il perd ainsi toute chance de survivre métaphoriquement à travers sa descendance – ou, plus prosaïquement, à travers ses gènes. Arthur, quant à lui, en ce début de roman, s’apprête à s’effondrer pour ne jamais se relever, tout juste avant que le monde, qui aurait pu se souvenir de lui comme « the man who gave his fortune away », ne s’écroule lui aussi.

Mais avant de s’écrouler, Arthur déclame trois répliques. La première est dite selon la chronologie de la pièce en cours, tandis que les deux autres sont mal placées ; elles signalent la confusion qui s’empare de l’acteur. Ces répliques erronées qui viennent automatiquement à la bouche d’Arthur portent une charge symbolique. La première, « Down from the waist they are Centaurs », réfère à une créature hybride entre l’humain et le cheval, soit une figure d’indifférenciation. La deuxième, « The wren goes to’t », mentionne un oiseau, motif typique des œuvres qui s’inspirent du déluge ou le réécrivent (ce motif sera discuté dans la section portant sur le mytheme du « lâcher d’oiseaux »). La pièce de Shakespeare insérée dans *Station Eleven*, agissant tel un prophète, semble annoncer au lecteur la catastrophe imminente.

4) Autres : *Sans rémission*, *Children of Men*, *Level 7*, *The Book of Dave*

Je ne donnerai rapidement que quelques exemples supplémentaires démontrant que l’indifférenciation, en particulier entre humains et animaux, est un topos des œuvres de fin du monde. 1) Dans *Sans rémission*²⁵⁷, le narrateur compare les foules d’humains à des hordes, à un troupeau, à un « serpent humain ». 2) Dans *Children of Men*²⁵⁸, les réfugiés

²⁵⁷ Jotham, Justine, *Sans rémission*, Éditions Airvey, Eth, 2013.

²⁵⁸ Cuarón, Alfonso, *op. cit.*

sont enfermés dans des cages, tels des bêtes. Le personnage de Jasper déplore que le « government hunts them down like cockroaches ». Plusieurs scènes nous montrent ces réfugiés vivant dans une grande proximité avec des animaux. 3) Il n'y a pas de métaphore animale dans *Level 7*²⁵⁹, mais l'indifférenciation s'articule à travers le fait que les deux pays ennemis sont des doubles, que rien de significatif ne distingue : « I was wondering how closely the enemy's underground shelters resembled our own. [...] It seemed to me again that the enemy's arrangements were probably very much like ours [...] Taken all in all, I decided, whatever the differences in ideology on the *surface*, the *inside* might look very similar. (I mean the surface and the inside of the earth, of course. Or do I ? »²⁶⁰ Un doute que le narrateur résoudra plus tard en concluant que « the enemy's lot is similar to ours »²⁶¹. Les personnages du bunker sont de plus organisés selon un schéma de doubles, une figure typique des crises indifférenciatrices (j'y reviendrai au troisième chapitre). L'indifférenciation mènera finalement le monde à sa perte, les deux pays en guerre possédant les mêmes armes de destruction massive. 4) La crise indifférenciatrice dans *The Book of Dave*²⁶² s'articule principalement à travers les thèmes de la masculinité et de la féminité.

L'abri

1) Le bateau dans l'Antiquité : entre réalisme et merveilleux

Dans *L'arche avant Noé*, Finkel détaille l'évolution qu'ont connue la forme et les dimensions de l'arche à travers les différentes versions antiques du mythe du déluge. Le

²⁵⁹ Roshwald, Mordecai, *op. cit.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Self, Will, *The Book of Dave* [2006], Grove Press, New York, 2019.

point de départ est un document cunéiforme surnommé la Tablette de l'Arche. Celle-ci date d'environ 1750 avant J.-C., mais n'a été traduite qu'en 2009, par Finkel. Elle relate l'épisode de l'*Atrahasis* comprenant les instructions du dieu Enki nécessaires à la fabrication du bateau et leur mise en œuvre par le héros éponyme. Finkel qualifie cette tablette de « manuel d'instruction détaillé pour la construction d'une arche »²⁶³. Il y a découvert avec étonnement que l'arche décrite est un coracle, c'est-à-dire une sorte de « grand panier mis à l'eau, calfaté avec du bitume pour éviter les infiltrations »²⁶⁴, dont la forme est circulaire. Les instructions d'Enki dépeignent une embarcation gigantesque, mais comportent « des données réelles et des calculs adéquats »²⁶⁵ ; « de manière stupéfiante, le contenu et les mesures cunéiformes sont manifestement fondés sur des données réalistes et pratiques »²⁶⁶. Par exemple, sur les soixante lignes que comporte la Tablette de l'Arche, vingt sont consacrées « à préciser les détails d'imperméabilisation [du] bateau. C'est l'un des aspects remarquables de la Tablette de l'Arche : nous recevons ainsi le récit le plus complet de calfatage qui nous soit parvenu de l'Antiquité ».²⁶⁷ Finkel a beaucoup réfléchi à la fonction de ce document aux données techniques presque excessives et « mathématiquement exactes », insérées pourtant dans un épisode d'une œuvre sans conteste littéraire. Son hypothèse est qu'il s'agit d'un exercice scolaire de calcul, mis en scène dans un contexte mythologique afin de favoriser l'attention des élèves. Que cette hypothèse soit vraie ou non, l'essentiel est que la Tablette a permis d'établir que le bateau

²⁶³ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 124.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 142.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 154.

de l'*Atrahasis*, dans les divers documents, est un coracle aux dimensions réalistes. Ce fait atteste du caractère caméléonesque de ce mythème, dès l'Antiquité.

En effet, même si le récit du déluge de *L'épopée de Gilgamesh* consiste en une sorte de parenthèse où Uta-napishti raconte à Gilgamesh un épisode directement emprunté à l'*Atrahasis*, la forme de l'arche n'est plus ronde mais cuboïde – Finkel a toutefois démontré que le langage qui y est employé conserve des traces de l'ancien aspect circulaire. Un autre document de l'Antiquité, le Récit diluvien sumérien²⁶⁸, présente pour sa part un bateau en forme d'amande. Comme le résume Finkel, la tradition mésopotamienne « a varié entre le *makurru* long et pointu (vétuste, inadapté et impraticable en mer) et le *quppu* rond et hospitalier (moderne, pratique et préféré). Par la suite, des processus d'accumulation textuelle ont transformé ce dernier modèle en un navire de croisière bâti comme une tour à plusieurs étages (tout à fait inutilisable) »²⁶⁹. Cette arche inutilisable est celle qu'Uta-napishti décrit à Gilgamesh. Quant à la Genèse biblique – inspirée de *L'épopée de Gilgamesh*, elle-même inspirée de l'*Atrahasis* –, l'arche y prend une forme oblongue. Ces variations, comme le suggère Finkel, ne sont pas futiles ; elles reflètent les visées esthétiques propres à chaque œuvre. L'arche décrite dans *Gilgamesh* est peut-être inutilisable, mais sa magnificence est cohérente avec le caractère excessif du héros éponyme et avec la gloire qu'il convoite. À l'opposé, *Atrahasis*, dont le nom signifie « le très sage », se voit confier la mission de fabriquer un bateau pratique, adapté aux besoins du déluge à venir. Le coracle est tout désigné, car il « est insubmersible et d'une

²⁶⁸ Je n'ai pas retenu ce récit comme l'un des modèles pour ma recherche d'une définition du mythe du déluge, car le document que nous en possédons est très endommagé et apporte peu d'informations supplémentaires par rapport aux six mythes antiques que j'ai choisis.

²⁶⁹ Finkel, Irving, *op. cit.*, p. 131-132.

exceptionnelle stabilité. Et s'il est difficile à diriger ou s'il se met à tournoyer, peu importe, puisque tout ce qu'on lui demande est de garder au sec et en sécurité son précieux chargement, jusqu'au retrait des eaux. »²⁷⁰ Il répond sans doute également à un besoin lié à la réception, car pour les conteurs et les rédacteurs, opter pour un coracle « améliorerait la cohérence de l'histoire et renforçait l'intrigue vis-à-vis du public. »²⁷¹ En effet, les formes d'arche dans certains mythes sont le reflet des types de bateaux qui existaient à l'époque où ces mythes furent élaborés et diffusés. Les auditeurs de l'*Atrahasis* connaissaient le coracle, ce bateau insubmersible dans lequel il était commun d'embarquer des animaux. Malgré l'aspect gigantesque de celui construit par Atrahasis, ce coracle était plausible. Il créait un effet de réalisme. *L'épopée de Gilgamesh*, on l'a dit, avait d'autres visées. C'est pourquoi

il est possible de comprendre comment le coracle paléo-babylonien, au plan circulaire et aux longueur et largeur équivalentes, put être interprété dans le Gilgamesh néo-assyrien comme un modèle carré et comment le pont unique paléo-babylonien se transforma plus tard en six ponts, eux-mêmes divisés en sept compartiments, eux-mêmes sous-divisés en neuf parties. Cette double évolution est due d'une part à une mauvaise interprétation du texte ou à un ajustement et d'autre part à une sorte d'exaltation midrashique qui métamorphosa le bateau emblématique d'Utnapishti en une embarcation presque méconnaissable, d'allure splendide mais quasi inopérante.²⁷²

Le vieux débat philosophico-esthétique du réalisme en littérature, particulièrement sensible au 19^e siècle, est donc déjà présent dans les premiers témoignages littéraires de l'histoire. La présence et la teneur des indications techniques sont à cet égard significatives. Les auteurs de la Genèse, qui se sont inspirés de sources mésopotamiennes, ont fait le choix de conserver ces indications techniques, ce qui a des implications sur le récit : « The details

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 118.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 263.

²⁷² *Ibid.*

for the construction of the ship represent the first time in the Bible that the narrator – or, if you will, the Lord himself – insists that the story is literally true. »²⁷³

Comme je l’ai mentionné, le mythe du déluge raconte la fabrication d’un véhicule (une arche) destiné à protéger d’autres véhicules (selon les versions, des humains, des animaux, des techniciens, des écrits) qui contiennent des répliqueurs (gènes, mèmes). Les gènes sont en fait des « instructions chimiques pouvant être répliquées »²⁷⁴ ; les mèmes, qui peuvent être copiés ou imités, contiennent également des instructions, explicites (ce que Blackmore appelle « copie-les-instructions », par exemple : une recette de cuisine, une partition musicale, un algorithme informatique) ou implicites (ce qu’elle nomme « copie-le-produit » : un dessin, un chapeau, les expressions d’une langue). La présence d’instructions détaillées pour la construction d’une arche dans la Bible semble mettre en scène un mème du type « copie-les-instructions », ce qu’Avi Steinberg, auteur d’un article sur *L’arche avant Noé*, identifie comme un « *blueprint* ». Il y voit une sorte de figure de la Bible elle-même : « Certainly for fundamentalist readers, for those who want to see the Bible as a blueprint for life, the ark’s measurements offer a satisfying sort of literalism : an actual blueprint. »²⁷⁵ Bien sûr, ce mytheme des instructions n’est pas propre à la Bible, mais est emprunté à des versions antérieures du mythe du déluge. Il n’empêche que les auteurs de la Bible ont fait le choix de le conserver dans le canevas. Par rapport au parallèle de Steinberg, j’ajouterais que les données techniques (matériaux, mesures, consignes)

²⁷³ <https://www.newyorker.com/books/page-turner/myth-and-realism-in-noahs-ark>

Consulté le 30 mars 2021.

²⁷⁴ Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁵ <https://www.newyorker.com/books/page-turner/myth-and-realism-in-noahs-ark>

Consulté le 30 mars 2021.

constituent une figuration du rôle de l'arche. Grâce à ces instructions, l'arche peut être répliquée à l'infini, tout comme les humains ou les différentes espèces d'animaux sauvés pourront être répliqués à l'issue du déluge. En d'autres mots, les gènes contiennent une sorte de *blueprint*, de plan, pour fabriquer divers êtres vivants. Le mème de l'arche (son plan) est mis à l'abri dans le livre qu'est la Bible, tout comme dans le récit biblique les gènes des créatures (leur *blueprint*) sont mis à l'abri dans l'arche ; nous nous retrouvons encore une fois devant un effet de mise en abyme ou de structure gigogne. Cet aspect « *blueprint* » de l'arche n'est d'ailleurs pas resté à l'état virtuel : à partir des données techniques et des descriptions, l'arche a été non seulement répliquée à petite échelle, par exemple en dessin ou en sculpture, mais des gens se sont aussi évertués à suivre à la lettre les indications bibliques pour construire d'immenses bateaux.

Pour résumer, on peut dire que l'arche de la littérature a transporté jusque dans la Bible une tradition cunéiforme provenant sans doute de *L'épopée de Gilgamesh*, qui elle-même véhiculait l'*Atrahasis*. Aujourd'hui, des films comme *Noah* ou *2012*, dans lesquels la construction d'une ou de plusieurs arches est un sujet central, véhiculent toujours ce patrimoine antique, et ce même qu'est le mythe du déluge, incluant le mytheme de l'abri.

2) L'abri souterrain : *Level 7* et l'*Avesta*

Les données techniques de l'abri occupent de nombreuses pages de *Level 7*, créant un effet de réalisme dans ce récit de science-fiction. Ce mytheme y est développé de telle façon qu'il permet la création de scènes questionnant l'éternité et l'infini, ce qui reconduit des thématiques bibliques dans un univers littéraire athée et matérialiste. Comme cette

arche est scellée pour les cinq cents prochaines années, que le déluge (la guerre atomique) se produise ou non, le mytheme de « l'attente » est si amplifié qu'une renaissance est nécessaire : les humains du bunker doivent s'adapter et devenir une espèce hypogée. Ces variations rappellent plusieurs traits du mythe iranien du déluge de l'*Avesta*, dans lequel un var, une sorte de fort souterrain, est construit pour héberger en prévision d'un « grand hiver » des humains, des animaux et des plantes, lesquels doivent y demeurer pour l'éternité.

L'arche de *Level 7* est un bunker souterrain de sept niveaux – le narrateur le comparera d'ailleurs à un bateau, accentuant la référence au déluge biblique : « We might be on a ship, equipped for an endless voyage. » Plus un niveau est inférieur, plus il est sécuritaire, plus sa superficie et sa population décroissent, et plus le statut de ses habitants est important. (Le var de l'*Avesta* possède aussi cette forme en entonnoir.) Le bunker est en fait une image inversée de l'arche habituelle ; alors que celle-ci fait monter vers les cieux son chargement durant la crue des eaux, le bunker exige que ses passagers descendent dans les entrailles de la terre. Cette caractéristique articule divers éléments du récit. Par exemple, comme je l'ai mentionné au premier chapitre, l'un des personnages explique à X-127 (tous deux habitant le niveau le plus profond) que les mythes de l'ancien monde doivent être renversés : « We can't tell the children that the way to hell is downwards, and to heaven upwards. We'll have to reverse the story : hell will be somewhere up there, and paradise deep inside the earth – deeper than Level 7, even. Or perhaps Level 7 itself will

be the new heaven. »²⁷⁶ En écho à l'arche inversée qu'est le bunker, ses habitants doivent « to reverse the story ».

Le bunker n'abrite pas de documents écrits. Le savoir transite par les humains, qui y sont désignés par leur fonction : X pour « Push-Button Officier », AS pour « Air Supply », P pour psychologue, E pour ingénieur électrique, etc. Aucun nom propre n'est mentionné ; les humains, tels des *blueprints*, n'y logent que pour les gènes et les mèmes qu'ils abritent.

3) The Egg : entre passé et futur

L'abri dans *MaddAddam* prend la forme d'une construction en dôme appelée « the Egg ». Faisant office de dieu, Crake souhaite remplacer l'*Homo sapiens*, qui est mauvais, par une version « améliorée » – d'après ses critères – résultant de modifications génétiques : les Crakers. En attendant la fin du « déluge », ceux-ci demeurent dans le dôme conçu par leur créateur pour les protéger de l'épidémie. Les spécifications techniques de l'Œuf sont précisées lorsque Jimmy l'aperçoit pour la première fois, quelque temps avant la catastrophe : « It might look delicate, said Crake, but it was made of a new mussel-adhesive/silicon/dendrite-formation alloy, ultra-resistant. You'd have to have some very advanced tools to cut through it, as it would reconfirm itself after pressure and automatically repair any gashes. Moreover, it had the capacity to both filter and breathe, like an eggshell, tough it required a solar-generated current to do so.²⁷⁷ » Cette description reflète des traits caractéristiques au récit, qui est campé dans un monde futuriste aux

²⁷⁶ Roshwald, Mordecai, *op. cit.*

²⁷⁷ OC

technologies avancées ; la matière qui compose les parois de l'Œuf n'appartient pas à notre univers. Le rôle du bitume sur lequel insistent les récits antiques est ici tenu par ce « new mussel-adhesive/silicon/dendrite-formation alloy ». Typique de la trilogie où tous les règnes – humain, animal, végétal – se confondent dans une apothéose d'indifférenciation, cette mystérieuse matière est un alliage qui emprunte un composant au monde animal, plus précisément aux moules. Le dôme possède donc l'étanchéité d'un coquillage, sa résistance à l'eau, ce qui évoque bien sûr l'idée d'un déluge, même si l'anéantissement machiné est une épidémie.

L'abri des Crakers, lors de sa première apparition dans le roman, est donc d'emblée comparé à un œuf, car sa membrane respire « like an eggshell ». Cette métaphore connote la naissance, tout comme le coracle d'Atrahasis évoquait le panier de Sargon, ou comme l'arche de Noé faisait écho à celui de Moïse, ces deux bébés transportés sur les flots – métaphore également mise en relief dans l'épopée mésopotamienne par les figures de style « comme une parturiente » et « comme une femme dans les douleurs ». Cette arche se présente à la fois comme ancestrale et futuriste ; c'est un œuf, une forme qui appartient à la nuit des temps, l'équivalent d'un utérus pour le monde aviaire, dont les créatures sont les derniers représentants sur terre de l'espèce des dinosaures ; mais c'est également une construction qui est le fruit de l'ingéniosité technologique humaine et du contrôle de plus en plus grand sur la nature qu'exercent les personnages d'Atwood. Cette fusion de l'archaïque et du futuriste est caractéristique de la trilogie *MaddAddam*, qui joue avec les codes de l'épopée. L'une des caractéristiques déterminantes de ce genre littéraire consiste

à « donner au nouveau l'apparence de l'ancien » pour créer un « effet de tradition ».²⁷⁸ Par « l'utilisation de procédés formels traditionnels [qui donnent] une forme bien connue à des contenus en réalité innovants », l'épopée « permet aux auditeurs de les comprendre et de les assimiler ».²⁷⁹ Ce jeu sur l'ancien et le nouveau prend de multiples tours dans *MaddAddam*, influençant tant la macrostructure que de plus petits motifs ou de nombreux mots inventés par l'auteure. Le fait que l'œuvre soit composée comme une réécriture du mythe du déluge empruntant non seulement aux codes de l'épopée (genre très lié au passé, à la tradition), mais aussi largement à ceux de la science-fiction (genre spéculant surtout sur le futur), constitue sans doute la manifestation la plus importante de ce jeu littéraire. J'y reviendrai plus en détail au troisième chapitre. À plus petite échelle, imaginer une arche qui soit une sorte d'œuf aux matières innovantes dénote une « congruence des efforts »²⁸⁰ par laquelle ce mythème renouvelé de l'abri reflète les enjeux propres à l'œuvre et à son époque.

De façon métaphorique, les Crakers sont eux-mêmes une arche, puisqu'ils véhiculent jusqu'au monde post-déluge les gènes et les traits humains sélectionnés par Crake et mis à l'abri dans leur génome. Les humains sont également considérés comme des arches, mais par le personnage d'Adam, qui agit à plusieurs égards comme un double de Crake dans la trilogie (cette relation de doubles sera développée au troisième chapitre) :

My body is my earthly Ark,
It's proof against the Flood;
It holds all Creatures in its heart,
And knows that they are good.

²⁷⁸ Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015, p. 30.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

It's builded firm of genes and cells,
 And neurons without number;
 My Ark enfolds the million years
 That Adam spent in slumber.²⁸¹

En outre, de façon assez énigmatique, vers la fin de la trilogie, un personnage « is designing a coracle »²⁸². La fabrication d'un bateau de ce type, central dans le déluge de l'*Atrahasis*, est sans doute un clin d'œil à ce mythe.

4) L'Arche de l'art

La quête des personnages principaux du film *Children of Men* d'Alfonso Cuarón (inspiré du roman de P. D. James) implique de rejoindre un navire pour sauver Kee, une jeune femme enceinte à un moment critique où aucun enfant n'est né depuis près de vingt ans. Ce bateau symbolise bien entendu l'arche des mythes du déluge. C'est aussi par un autre bateau plus petit, une barque, qu'ils l'atteindront lors de la scène finale du film. Mais plus intéressant, pour obtenir un laissez-passer qui leur permettra d'accéder au navire, Theo visite son cousin, Nigel, qui dirige un programme ministériel surnommé Ark of Arts. Ce programme vise, en ces temps catastrophiques, à regrouper le plus grand nombre d'œuvres d'art appartenant au patrimoine mondial de l'humanité. À son arrivée au ministère, Theo aperçoit le *David* de Michel-Ange, une demi-jambe en moins. Nigel lui lance fièrement « Pretty rummy, huh ? », ce à quoi Theo répond « My mother had a plastic one in the bathroom. It was a lamp. ». Cette brève réplique de Theo dépeint le même de la statue de David incarné dans une matière bas de gamme (du plastique au lieu du marbre), posée dans un endroit on ne peut plus trivial (dans les toilettes et non, comme l'original, dans le lieu

²⁸¹ YF

²⁸² MA

saint d'une cathédrale, puis dans un palais, et pour finir dans un musée,)), et qui revêt une fonction utilitaire (éclairage) plutôt que purement symbolique et esthétisante. Nigel déplore ensuite que son ministère n'ait par contre pas pu sauver la *Pietà*, déjà réduite en miettes à leur arrivée, et qu'il n'ait pu récupérer que quelques œuvres de Vélasquez et de Goya. Car, ajoute-t-il, « That thing in Madrid was a real blow to art », ce à quoi Theo répond « Not to mention people. » Ce bref échange entre Theo et Nigel condense deux visions opposées qui reflètent les deux fonctions de l'arche des mythes du déluge : Theo cherchera durant la majeure partie du film à sauver une femme enceinte, c'est-à-dire à préserver des gènes, tandis que Nigel consacre ses efforts à préserver des mèmes, bien qu'on ne sache trop pour qui. Une question que lui-même n'explore pas : lorsque Theo se moque de lui, « A hundred years from now, there won't be one sad fuck to look at any of this. What keeps you going ? », Nigel répond simplement « You know what it is, Theo ? I just don't think about it. », donnant la curieuse impression qu'il est l'automate dont se servent les mèmes pour survivre. Le problème exprimé par Theo est le même que Jimmy dans *MaddAddam*, que X-127 dans *Level 7*, que Vervey dans *The Last Man*, ou que Noé dans « L'avenir pleuré d'avance » : qui regardera, qui lira, qui pleurera ? qui fera vivre les mèmes ?

Sauver des œuvres d'art dans les films de fin du monde n'est pas une nouveauté propre au film de Cuarón. Par exemple, dans *2012*, des œuvres sont aussi embarquées, aux côtés des humains et des animaux, dans les arches (une flotte de neuf engins). Dans ce type de récit, on peut considérer que les œuvres d'art sont sauvées au même titre que les écritures dans certains mythes antiques du déluge, c'est-à-dire en tant que mèmes. L'Ark of Arts doit être un abri pour les œuvres, qui leur évitera d'être « blown » ou « smashed up » durant

l'effondrement du monde. Il s'agit bien, métaphoriquement, d'une arche, qui prend ici la forme d'un musée. Et le concept de « musée » relèverait, lui aussi, d'une autre métaphore.

Le musicologue Nicholas Cook s'est inspiré, pour conceptualiser l'histoire de la musique, de la vision des gènes de Dawkins (l'initiateur du concept de mème). Dans *Qu'est-ce que l'Évolution ? Le fleuve de la vie*, le biologiste dépeint l'évolution des gènes en s'appuyant aussi sur une métaphore : « [l]e fleuve de mon titre est un fleuve d'ADN, et il ne traverse aucune région géographique ; si il coule, c'est à travers le temps. C'est un fleuve *d'information*, non de chair et d'os : un fleuve *d'instructions abstraites* qui permettent de constituer des corps physiques, et non un fleuve de corps physiques. »²⁸³ Dawkins n'est certes pas le premier à recourir à l'image d'un fleuve pour visualiser le temps ; le philosophe Héraclite, au 6^e siècle avant J.-C., utilisait déjà la métaphore du fleuve pour penser le temps et le changement. La pensée fonctionne ainsi, et « nous conceptualisons habituellement le non-physique en termes physiques – autrement dit, [...] nous conceptualisons le moins distinct en termes du plus distinct. »²⁸⁴ Le temps est sans doute ce qu'il y a de moins distinct pour l'esprit humain. Milieu dans lequel nous évoluons, il est comme l'eau pour le poisson, c'est-à-dire invisible ; nous ne pouvons jamais totalement nous en extraire pour l'observer. La métaphore d'un fleuve permet ainsi de se représenter le temps qui passe, qui « coule », charriant dans ses flots gènes et mèmes. Dérivant du même bassin d'images, l'arche permet de visualiser ce qui est sauvegardé

²⁸³ Dawkins, Richard, *Qu'est-ce que l'Évolution ? Le fleuve de la vie*, Hachette Littératures, Paris, 1997, p. 18. Je souligne.

²⁸⁴ Lakoff, George, et Johnson, Mark, *op. cit.*, p. 68.

d'une vague à l'autre, entre autres lorsque des événements destructeurs surgissent et menacent ces gènes et ces mêmes portés par l'écoulement du temps.

Pour revenir à Cook, le musicologue utilise l'expression « musée imaginaire de la musique » (qu'il emprunte à Lydia Goehr) afin de rendre compte de notre rapport à l'histoire de la musique. Le parallèle entre musée et histoire de la musique serait apparu au 19^e siècle, alors que s'élaborait l'idée du musée d'art et que « se constituèrent les grandes collections publiques d'antiquités, de peintures, d'objets d'art décoratifs ou ethnographiques » qui « visaient à réunir les meilleures œuvres de tous les temps et du monde entier. Les objets eux-mêmes étaient séparés du contexte dans lequel ils étaient employés et mis en valeur, pour être jugés d'après un critère de beauté intrinsèque, unique et universel. »²⁸⁵ Ce concept de musée, incluant celui de musée imaginaire de la musique, correspond au fond à une arche : le musée assure la conservation et le transport des œuvres sur le fleuve du temps.

Comme l'explique Cook, dans la vision du temps et de l'histoire de Dawkins, « les êtres humains se réduisent à des constellations éphémères de gènes, de simples remous dans le fleuve de la vie. Et c'est peut-être ainsi que nous devrions envisager le musée imaginaire. » Même si les réflexions de Cook concernent les œuvres musicales constituant un « musée imaginaire », son propos peut être élargi aux œuvres d'art et littéraires. Toutes les œuvres véhiculent, comme les gènes, des « informations », « des instructions abstraites ». Les mythes de déluge, par exemple, transportent un canevas narratif qui

²⁸⁵ Cook, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Éditions Allia, Paris, 2006, p. 37-38.

transcende ses différentes incarnations dans des œuvres littéraires. Implicitement, ce canevas constitue un schéma pouvant être copié, varié, développé, adapté ; il comporte une sorte « d'instructions abstraites » concernant une foule de données contenues dans les œuvres (le canevas, mais aussi des mots, des personnages, des figures, des expressions, etc., ainsi que, plus abstraitement encore, l'idée de personnage, l'idée d'enchaînement séquentiel, etc.).

L'idée même d'un musée serait donc une forme de métaphore de l'histoire de l'art, comme la bibliothèque le serait pour la littérature – tous ces concepts (littérature, histoire de l'art, musée, bibliothèque) pouvant être saisis par la pensée à travers la figure de l'arche qui abrite, protège, conserve, véhicule (dans le roman *The Children of Men*, en prévision du « déluge », on s'apprête d'ailleurs à sceller, telles les arches des mythes antiques, bibliothèques et musées). Toutefois, appliquant le modèle de Dawkins à la musique – une transposition qu'on peut étendre à l'art sous toutes ses formes –, Cook avance l'hypothèse que

[l]e processus historique ne résiderait pas dans les œuvres musicales – les paliers – mais dans ce qui les sépare : les modes de conception et de perception toujours changeants (et variables géographiquement) qui ont donné naissance à ces œuvres. Les œuvres musicales seraient de simples traces des procédés historiques, des coquilles vides dans lesquelles la vie ne peut être insufflée qu'au travers d'une reconstruction mentale des expériences musicales qui leur donnèrent un jour un sens. Et c'est notre imagination qui serait mise à contribution ; on pourrait presque affirmer qu'on envisagerait ainsi l'histoire de la musique comme notre visite personnelle du musée imaginaire des œuvres musicales. »²⁸⁶

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 79-80.

Cette vision renforce la métaphore du musée comme arche, puisque l'essence d'une arche consiste à transporter des éléments non pas pour les conserver en eux-mêmes, mais parce qu'ils sont des véhicules de répliqueurs. Le « processus historique » dont parle Cook est une autre façon de nommer le « pouls de la vie » et le « génie de la métamorphose » (Cixous), ou encore la « sélection mémétique » (Blackmore). D'une façon très apparentée à la métaphore de Cook des œuvres d'art comme « paliers » du processus historique, Blackmore explique que « [l]'évolution se sert de ses propres productions comme marchepied. »²⁸⁷ Ainsi, dans *Children of Men*, en rassemblant les œuvres dans un musée, dans une arche scellée, Nigel les préserve, mais il bloque également leur pouvoir répliqueur, car il les retire du monde en déclin, sans s'occuper de sauvegarder à leurs côtés des gènes aptes à produire des cerveaux (« Not to mention people », comme dit Theo) pouvant les véhiculer et actualiser leur pouvoir répliqueur dans de nouveaux paliers, marchepieds ou remous. Nigel momifie les œuvres, les muséifie, il en fait des « coquilles vides ». *Children of Men* oppose les deux personnages cousins : Nigel, dans sa tour d'ivoire immaculée, au milieu de ses reliques, surplombant la ville, et Theo qui, pour sauver l'espèce humaine, affrontera le monde dans ce qu'il a de plus charnel : il est éclaboussé du sang de son ex-femme lors de son assassinat ; il passe plusieurs scènes du film en sandales, marchant les pieds dans la boue ; il est seul pour assister Kee lors de son accouchement ; il croise partout des corps affamés, décharnés ou à l'agonie. Cette opposition entre Theo et Nigel permet de mettre en scène la quête d'arches à l'embarcation divergente : les gènes ou les mèmes.

²⁸⁷ Blackmore, Susan, *op. cit.*, p. 47.

Mais les mêmes que Nigel emmure n'ont pas dit leur dernier mot. Après que ce dernier a déploré à Theo la perte de la *Pietà*, tous deux dînent dans l'arche symbolique du ministère. Le tableau *Guernica* de Picasso trône dans la salle à manger. Plus avant dans le film, le spectateur sera témoin de deux allusions à ces œuvres hébergées par l'Ark of Arts, mais dans un tout autre contexte : une reproduction partielle de *Guernica*, peinte sur les murs d'un tunnel, évoquant à la fois les peintures rupestres des cavernes et les graffitis modernes – à savoir deux formes d'art difficiles à transplanter dans un musée ; la *Pietà*, mimée par deux figurants, une femme éplorée tenant dans ses bras un homme inconscient, que croisent Theo et Kee dans le camp de réfugiés – cette composition créant une sorte de performance, soit une forme d'art vivant tendant aussi à échapper à la muséification. Les mêmes de *Guernica* et de la *Pietà* auront pour ainsi dire poursuivi leur réplique, s'incarnant hors des murs de l'Ark of Arts. Ou, d'un méta-point de vue, en s'incarnant dans le film qu'est *Children of Men*.

5) Une arche pour Shakespeare

Il n'y a pas d'arche classique dans *Station Eleven*, pas d'abri construit en prévision d'une catastrophe. Par contre, le roman foisonne de véhicules au sens littéral du terme, en particulier de bateaux et d'avions. Les bateaux peuvent agir comme un symbole direct de l'arche du déluge ; les avions ont une charge plus complexe, combinant des motifs appartenant à deux mythes (abri et oiseaux). Mais l'arche principale du roman est sans doute le trio de caravanes qui, dans le monde post-apocalyptique, transporte la *Traveling Symphony*, une troupe réunissant des comédiens et des musiciens, qui à leur tour véhiculent le théâtre de Shakespeare de ville en ville. Dans un passage condensant

l'importance accordée aux véhicules de transport dans *Station Eleven*, Clark, vingt ans après l'épidémie, réfléchit à sa chance « to have seen one world end and a another begin ». Il se laisse submerger par ses souvenirs du monde défunt : « The last time I ate an ice-cream cone in a park in the sunlight. The last time I danced in a club. The last time I saw a moving bus. The last time I boarded an airplane [...] The last time I ate an orange. »²⁸⁸ Il pense à sa chance « to have seen the remembered splendors of the former world, the space shuttles and the electrical grid and the amplified guitars, the computer that could be held in the palm of a hand and the high-speed trains between cities »²⁸⁹. Sur les dix souvenirs énumérés par Clark, quatre concernent des véhicules (autobus, avion, navette spatiale, train). Notons que le titre même du roman est celui d'un véhicule ; il réfère à un vaisseau spatial nommé Station Eleven, provenant d'une bande dessinée qui, telle une arche, transporte ses personnages entre les mondes d'avant et d'après l'épidémie.

De nombreuses figures de bateaux parsèment le roman, insérées surtout dans la trame pré-apocalyptique – les avions prédominent quant à eux dans la trame post-apocalyptique. Peu après avoir quitté le théâtre présentant *King Lear*, Jeevan affronte la tempête de neige qui « was almost a whiteout now », symbolisant le déluge en cours (l'épidémie). Il décide de se réfugier dans un tramway qui « floated like a ship out of the night » ; cette comparaison évoque l'arche du mythe du déluge. Un autre personnage, Miranda, n'aura pas cette chance de pouvoir se réfugier dans les bateaux qu'elle convoite. Miranda est cadre dans une compagnie de navigation. L'épidémie la surprend alors qu'elle voyage en Malaisie, où une flotte de navires commerciaux de sa compagnie est amarrée en

²⁸⁸ *SE*

²⁸⁹ *Ibid.*

permanence, en raison d'un ralentissement économique – ce qui est typique des récits de fin du monde, où les catastrophes arrivent rarement seules. Miranda se fait expliquer que les pêcheurs locaux craignent les navires :

The fishermen suspected a hint of the supernatural in these vessels, unmoving hulks on the horizon by day, lit up after dark. In the office the local director had laughed at the absurdity of the fishermen's fears, and Miranda had smiled along with everyone else at the table, but was it so unreasonable to wonder if these lights might not be quite of this earth ? She knew the ships were only lit up to prevent collisions, but it still seemed to her as she stood on the beach that evening that there was something otherworldly in the sight.²⁹⁰

En un sens, l'intuition de Miranda s'avérera juste : les bateaux ont quelque chose de fantastique, ils sont *other-worldly*, car ils protégeront quelques humains qu'ils véhiculeront vers un autre monde, celui d'après l'épidémie. Tout juste avant de succomber à la *Georgia flu*, Miranda les observe de la plage, affalée sur un transat : « She was thinking about the container-ship fleet on the horizon. The crew out there wouldn't have been exposed to the flu. Too late to get to a ship herself now, but she smiled at the thought that there were people in this reeling world who were safe. »²⁹¹

Une figure de bateau accompagne aussi les dernières pensées d'Arthur, ex-mari de Miranda. Quinze minutes avant d'entrer en scène pour interpréter Lear une dernière fois, Arthur décide que « [h]e would *jettison* everything that could possibly be thrown *overboard*, this weight of money and possessions, and in this *casting off* he'd be a lighter man. »²⁹² Par un enchaînement d'images maritimes, le comédien projette sa vie future comme un bateau allégé. Ces images, formulées dans la dernière scène du roman où

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.* Je souligne.

apparaît ce personnage, font écho à la première phrase, alors qu'il se trouve sur scène *unmoored*, juste avant de sombrer pour de bon. Et son naufrage fait lui-même écho à celui qui se prépare pour quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'humanité.

Le roman, comme les vies de Miranda et d'Arthur, se termine sur une image de bateau.

La finale nous montre Clark se disant qu'il

has no expectation of seeing an airplane rise again in his lifetime, but is it possible that somewhere there are ships setting out ? [...] Perhaps vessels are setting out even now, traveling toward or away from him, steered by sailors armed with maps and knowledge of the stars, driven by need or perhaps simply by curiosity : whatever became of the countries on the other side ? If nothing else, it's pleasant to consider the possibility. He likes the thought of ships moving over the water, toward another world just out of sight.²⁹³

Le bateau symbolise toujours un autre monde : pour les pêcheurs locaux, un monde fantastique, *otherworldly* ; pour Miranda, le monde qui succédera à « this reeling world » ; pour Arthur, le monde de sa vie future dans laquelle il naviguera tel un bateau délesté ; pour Clark, un monde qui existe déjà mais est ailleurs, « just out of sight ».

Un avion joue aussi un rôle d'arche abritant des humains entre les deux mondes séparés par l'épidémie. Détourné de sa destination lors du fléau, il échoue à l'aéroport de Severn City, sorte de figuration du mont Ararat et de ses homologues des différents déluges. Les passagers de l'avion, que le hasard a épargnés de la contamination, se réfugient dans l'aéroport en attendant la fin de la catastrophe, ce qui fait de cet aéroport une deuxième figure d'arche. Ils y fonderont finalement une nouvelle communauté. Les membres de la Travelling Symphony, fuyant une secte d'illuminés dangereux, cherchera à rejoindre ce

²⁹³ *Ibid.*

lieu pendant une bonne partie de la trame post-apocalyptique – ce qui accentue le caractère d’arche de l’aéroport, en tant que lieu sûr qu’il faut atteindre. Au fil des ans, Clark développera à l’aéroport le Museum of Civilization, qui abritera des objets désuets du monde d’avant, récupérés çà et là. Cette autre arche que sera ce musée servira, en d’autres mots, à préserver des mêmes – les idées contenues dans un téléphone portable, dans une carte de crédit, une collection de timbres, des moteurs de voitures, des pièces de monnaie, des chaussures à talons aiguilles. Le Museum possèdera une boule à neige contenant une miniature de Severn City, créant une sorte de mise en abyme, de structure gigogne, soit une image typique de toute arche selon la définition donnée plus haut.

Station Eleven comporte une dimension hétéroclite, car si le roman se compose principalement de récits, il est ponctué de digressions, entrevue, extraits de revue à potin, page de journal, correspondance. La première digression, correspondant au chapitre six, clôt la première partie (« The Theater »). Il s’agit de « An incomplete list » d’éléments qui ont sombré avec l’effondrement du monde. Un accent particulier, encore une fois, est mis sur les transports : « [n]o more trains », « no more flight », « no more airplanes », « no more spacecraft ». La partie suivante, intitulée d’après Shakespeare « A Midsummer Night’s Dream », s’ouvre sur d’autres véhicules composant l’arche la plus emblématique du roman, une flotte de trois caravanes qui « had once been pickup trucks, but now they were pulled by teams of horses on wheels of steel and wood. All of the pieces rendered useless by the end of gasoline had been removed – the engine, the fuel-supply system, all the other components that no one under the age of twenty had ever seen in operation – and

a bench had been installed on top of each cab for the drivers. »²⁹⁴ Cette arche de pickups tirés par des chevaux constitue un symbole qui reflète la construction temporelle du roman, dont le récit oscille entre périodes pré-apocalyptique (pétrole, usines, électricité, internet, etc.) et post-apocalyptique (retour à un mode de vie préindustriel), en plus de scènes se déroulant pendant l'épidémie. Les véhicules hybrides transportant la Traveling Symphony possèdent aussi une dimension hétéroclite, bigarrée, reflétant le mélange des genres du livre. Les caravanes ont une fonction d'arche, car elles abritent, au-delà d'un groupe d'individus, le théâtre de Shakespeare – c'est-à-dire des mêmes. Les membres de la troupe sont fréquemment désignés selon leur rôle : le metteur en scène, le troisième violoncelle, le tuba, la sixième guitare. Certains n'ont pas de prénom connu (« “People call me the conductor.” “And that’s your name ?” “It’s the only name I use.” »), d'autres ont pris le nom de leur instrument (« Viola [...] had a different name when she was younger, but had taken on the name of her instrument after the collapse. »). Cette façon d'identifier les personnages rappelle celle de *Level 7*, où le rôle, la profession, priment sur l'individu. Et, comme dans *Level 7*, ce choix évoque l'embarquement des techniciens dans les mythes antiques du déluge, qui sont pris à bord de l'abri pour préserver un savoir, c'est-à-dire préserver des mêmes. Les musiciens et les comédiens sont remplaçables ; la mélodie d'un concerto pour trompette de Vivaldi et le personnage de Lear sont, potentiellement du moins, éternels.

D'un point de vue macroscopique, la place non négligeable accordée à l'intertextualité dans *Station Eleven* fait du livre lui-même une sorte d'arche pour la culture. Le lecteur y

²⁹⁴ SE

croise des références à plusieurs pièces de Shakespeare, mais aussi à la Bible, au poète Federico García Lorca, à *Star Trek*, etc. De plus, ce procédé de préservation est fictionnalisé dans le roman. Dans la partie pré-apocalyptique, Miranda passe des années à composer une bande dessinée, intitulée *Dr. Eleven*, dont elle offre, peu avant l'épidémie, deux exemplaires en deux copies à Arthur. Ce dernier, dans son désir de s'alléger, les redonne à son fils, Tyler, et à une jeune comédienne de *King Lear*, Kristen. Ces deux personnages les conserveront, par le fruit du hasard, dans le monde post-épidémie. *Station Eleven*, comme tout mythe du déluge ou récit apparenté, est une œuvre sur la transmission.

Le « lâcher d'oiseaux »

1) Récits antiques : colombes, hirondelles et corbeaux

Dans *L'épopée de Gilgamesh*, une fois que les eaux du déluge ont commencé à décroître, Uta-napishti libère une colombe, qui s'envole puis revient au bateau, n'ayant pas trouvé de terre où se poser. Il lâche ensuite une hirondelle, qui revient également. La troisième libération d'oiseau est la bonne ; le corbeau s'enfuit pour ne jamais reparaitre, il a donc trouvé une parcelle de terre émergée. Avec quelques variantes, ce mythème est repris dans la Genèse. Noé lâche un corbeau puis trois colombes, avant d'avoir la confirmation que la terre est de nouveau accessible – la première colombe rentre bredouille, la deuxième rapporte dans son bec un rameau d'olivier, la troisième ne revient pas. On retrouve aussi ce mythème dans le récit de Bérose. Quant à l'*Atrahasis*, le lâcher d'oiseaux y était peut-être présent, mais les lignes de la tablette qui, selon la chronologie, devraient lui être consacrées, sont illisibles. Dans tous les récits, les oiseaux symbolisent l'espoir, déçu ou non, de retrouver la terre, c'est-à-dire de voir s'accomplir la renaissance anticipée

pendant la construction de l'arche. Ce mytheme antique se retrouve sous différentes formes dans des œuvres modernes et contemporaines du corpus.

2) *Station Eleven* : des avions comme des oiseaux

Dans ce récit où plusieurs motifs de véhicules de transport occupent une place prépondérante, le rôle des oiseaux est, de façon cohérente, rempli par des avions. Les thèmes-clés de *Station Eleven* impliquent la disparition des transports motorisés due à l'indisponibilité des carburants, la difficulté des déplacements sur de longues distances, la fin des moyens de communication de masse, ainsi que la dislocation de l'humanité consécutive à ces changements. De façon symbolique, l'espoir porté par les oiseaux dans les déluges antiques est transposé sur les avions de l'ère de la mondialisation qui s'éteint. Parmi les passagers coincés en raison de l'épidémie à l'aéroport de Severn City, une des figures d'arche du récit, il se trouve trois pilotes. Après quinze jours d'attente, l'un d'eux décide de partir avec leur avion détourné pour tenter de rejoindre Los Angeles. Clark le regarde disparaître dans le ciel ; il n'est pas question qu'il revienne. Le dix-septième jour, un autre pilote part à son tour, voulant seulement explorer les environs, mais ne revient pas. Aucune mention n'est faite du troisième pilote ; on déduit qu'il demeure à Severn City. Les « lâchers d'avions » ont échoués. Mais le groupe de l'aéroport continue d'observer le ciel, à la recherche de signes d'espoir, de signes de l'existence d'autres survivants, d'autres mondes. Ils guettent anxieusement l'apparition d'avions, d'hélicoptères. « But they did see an aircraft after the collapse, just one. On day Sixty-five a helicopter crossed the sky in the far distance [...] They kept up a vigil for a while after that, waiting outside in teams of two with brightly colored T-shirts to flag down aircraft in daylight, a signal fire burning all

night, *but nothing crossed the sky except birds and shooting stars.* »²⁹⁵ Le roman reprend donc le mytheme du lâcher d'oiseaux, métamorphosé en deux avions qui partent pour ne jamais revenir ; quant aux réels oiseaux qui volent dans le ciel de cet univers largement athée et sans dieu qu'est *Station Eleven*, ils sont ironiquement vidés de toute signification.

3) *The Book of Dave* : l'omission révélatrice

Le roman de Will Self présente une structure somme toute classique dans les œuvres de fin du monde, alternant d'un chapitre à l'autre deux trames, une pré-apocalyptique et une post-apocalyptique. La Bible occupe une place centrale dans le récit, tant dans la structure que comme thème. Dave écrit, dans la trame pré-apocalyptique, deux testaments : le premier, écrit lors d'une psychose, dresse le portrait d'une conception du monde haineuse, misogyne et raciste ; le second, composé lors d'une période de rétablissement, valorise des valeurs plus égalitaires. Cette opposition reflète bien entendu la Bible elle-même : l'Ancien Testament et son dieu sanguinaire, vengeur et imprévisible ; le Nouveau Testament et Jésus prônant les valeurs de l'amour et de l'égalité entre les humains. Dans *The Book of Dave*, le premier testament du personnage éponyme sera le point de départ à l'élaboration d'une étrange religion dominant le monde post-déluge.

Les oiseaux abondent dans tout le roman : « gull » (39 fois), « bird » (34 fois), « crow » (16), blackwing (11), « oilgull » (8), « pigeon » (6), « duck » (3), « bonkergull » (3), « shag » (2), « cormorant » (1), « swift » (1), « blackbord » (1), « whippoorwill » (1), « starling » (1). Pourtant, les deux oiseaux du déluge biblique, la colombe (*dove*) et le

²⁹⁵ SE. Je souligne.

corbeau (*raven*) ne font pas partie des oiseaux figurant dans *The Book of Dave*. Cette omission, dans un roman fortement inspiré de la Bible et qui convoque explicitement l'image du déluge, n'est sans doute pas le fruit du hasard. Elle s'avère également cohérente avec le dénouement : ni dans la trame pré-apocalyptique ni dans la post-apocalyptique il n'y a de nouveau monde en vue, de renaissance. Dans ce roman, la fin du monde est en réalité une métaphore du véritable drame en jeu, soit celui de la séparation d'un père et d'un fils – ce pourquoi les thèmes de la paternité et de la masculinité y sont centraux et articulent la crise indifférenciatrice. La trame pré-apocalyptique, se déroulant dans les années au tournant du 21^e siècle, raconte comment Dave Rudman perd la garde de son fils Carl, à la suite de son divorce avec Michelle ; il apprendra même, dans le dénouement, que Carl n'est pas son fils biologique. La perte de la garde de son fils incitera Dave à rédiger ses deux Livres, sorte de testaments spirituels. Le premier Livre de Dave est imprimé sur des plaques de métal, qui seront exhumées dans le monde post-apocalyptique (une référence aux plaques d'or qu'aurait déterrées Joseph Smith, le fondateur du mormonisme, des plaques à l'origine du texte fondateur *The Book of Mormon*). Le second Livre de Dave consiste en une longue lettre écrite dans deux cahiers à l'intention de son fils Carl, et que celui-ci rangera dans des boîtes de bobines de film 35 mm scellées. Dans la trame post-apocalyptique, ces deux Livres seront responsables de la séparation entre Symun Dévúsh et son fil Carl. En effet, dans cette trame dystopique, le premier Livre de Dave sert de socle à la religion totalitaire et au régime politique dictatorial en place. De façon révélatrice, les fils des deux trames portent le même prénom ; ce n'est pas un effet du hasard, car la trame post-apocalyptique dans sa totalité peut être interprétée comme le délire de Dave, l'imagerie mentale de sa psychose, un long rêve barbare et sanguinaire. Dans cet univers

oppressif, Symun Dévúsh trouve la lettre de Dave. Il a la révélation qu'il s'agit de l'ultime testament de Dave, et que celui-ci invalide, ou du moins corrige, le premier (les plaques de métal). Ses idées, blasphématoires pour les dirigeants du monde dystopique, le mènent à être emprisonné, torturé et à se faire trancher la langue. Ceci survient tandis que la mère de Carl est enceinte ; le père et le fils ne se connaîtront jamais. Tout comme Dave s'évertue à renouer avec son fils dans la trame pré-apocalyptique, Carl Dévúsh cherchera, dans celle post-apocalyptique, à retrouver son père Symun. Il découvrira trop tard que l'homme surnommé « the Beastlyman » par les habitants de son île, un homme brisé, à la langue coupée, incapable de communiquer, était son père biologique. Après avoir enfin appris l'identité de son père, Carl le retrouvera mort sur un rocher, des oiseaux dévorant son cadavre. Comme en écho au mythe du déluge, il apercevra les oiseaux alors qu'il se trouve dans un bateau :

The gulls were fighting over the yellowing strips of flesh that they tore from a corpse – the corpse of the Beastlyman, for it could be no other. [...] One oilgull poised, webbed feet on gory eye sockets, pulling a slack goo away from the corpse's exposed, mulish teeth. This, this was his dad... this tattered puppet, manipulated by a bird with a tendon in its beak.

Au lieu d'un rameau d'olivier comme celui porté par la colombe de la Genèse, le goéland qu'observe Carl depuis sa barque tient dans son bec un tendon de Symun. Dans cette scène, les oiseaux, au contraire de ceux du mythe du déluge, symbolisent tout sauf l'espoir.

Dans le contexte de *The Book of Dave*, les oiseaux, pour tenir lieu de symbole d'espoir, de nouveau monde, de fin du déluge, auraient dû signifier ou présager des retrouvailles entre Dave et Carl Rudman (trame pré-apocalyptique), et/ou des retrouvailles entre leurs homologues Symun et Carl Dévúsh (trame post-apocalyptique) ; aucunes ne se produiront.

4) *Level 7* : colombes humaines

Le rôle des oiseaux est tenu par un couple d'humains qui quittent l'abri nucléaire afin d'explorer l'extérieur. L'homme et la femme, communiquant par radio avec les gens du bunker, se désignent explicitement comme les colombes du déluge biblique :

« She : “We’re a pair of doves, sent out by Noah to see if the flood has gone down.”

He : The flood is still around us, the water is deep. We’re the doves which *didn’t* fly back.”

She : “But the dove which didn’t return to Noah was a sign that the flood was over. It was a sign of life and hope when it stayed away from the ark.”

He : “How right you are, my dove! We’ll stay here, outside the shelter, until it’s all over. For this is a much worse flood than the one God made. Men caused this tide of blood to rise and leave no hope for man or dove.” »²⁹⁶

Cette variation sur le mytheme du lâcher d'oiseau permet un compte-rendu de la dévastation, une description du monde au-delà de l'abri, où la terre, à l'inverse du déluge biblique, est partout visible sans être habitable (ce type d'inversion des mythes repris de la Genèse est très fréquent dans *Level 7*). L'espoir symbolisé par les oiseaux n'est pas reconduit, et le motif prend une signification opposée. Le parallèle illustre que la fin du monde est radicale. Il nous prépare à ce que le récit escamote le mytheme de la refondation.

5) *The Road*, livre versus film

Les oiseaux dans le roman *The Road* sont devenus une figure mythique. Ils n'appartiennent plus qu'au domaine de la fiction, comme en témoigne cet échange entre l'enfant et son père : « There’s not any crows. Are there ? / No. / Just in books. / Yes. Just

²⁹⁶ Roshwald, Mordecai, *op cit.* Souligné par l'auteur.

in books. »²⁹⁷ Les gènes des oiseaux se sont éteints, seul persiste leur mème, inscrit dans les livres, mais aussi dans le langage. Quoique pour plus très longtemps : lorsque le père mentionne qu'ils se trouvent à deux cents miles de la côte « as the crow flies », son fil demeure perplexe, incapable de comprendre l'expression. Le roman se termine sans espoir. Le monde est dévasté, la végétation morte, les animaux en voie de disparaître tout comme les humains. Même l'espace, qui permet à de nombreux récits de supposer l'existence d'une forme d'intelligence extraterrestre, donc de transcendance (par exemple, *Level 7* et *The Children of Man*), est présenté comme vide :

Do we know where Mars is ?
Sort of.
If we had a spaceship could we go there ?
Well. If you had a really good spaceship and you had people to help you I suppose you could go.
Would there be food and stuff when you got there ?
No. There's nothing there.
Oh.²⁹⁸

C'est une arche qu'espère l'enfant en imaginant un vaisseau spatial. Mais l'univers de *The Road* n'a ni arche ni oiseau pour symboliser l'espoir d'une renaissance (tôt dans le récit, le père et son fils croisent des bateaux de plaisance à moitié coulés ; vers la fin, ils tombent sur un autre bateau amarré au large, que le père inspecte longuement en détaillant son état délabré). Le film, globalement fidèle au roman, s'écarte pourtant de cette absence de tout symbole d'espoir. Il ne s'agit que d'un détail : peu avant la fin, alors que les deux personnages approchent du sud vers lequel ils se dirigent depuis le début dans l'espoir de trouver un lieu plus habitable, un oiseau traverse le ciel, lui aussi en direction du sud. Et, comme la troisième colombe biblique, cet oiseau ne revient pas. Cette brève apparition,

²⁹⁷ McCarthy, Cormac, *op. cit.*

²⁹⁸ *Ibid.*

dans une œuvre de fin du monde, peut laisser présager qu'un monde meilleur existe au-delà du récit ; elle ajoute à l'adaptation cinématographique une légère, très légère, touche de transcendance.

Chapitre 3 :

La mise en scène de l'écriture dans la trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood

La fin du monde [...] s'inscrit dans le moule primordial de mort et de renouvellement, de mort et de recommencement.

- Lucien Boia

Comme on l'a vu au précédent chapitre, des œuvres de fin du monde comme *Level 7* et *MaddAddam* peuvent être analysées en tant que réécritures du mythe du déluge, tandis que d'autres, comme *Station Eleven* et *The Book of Dave*, empruntent quelques mythes au déluge et les réorganisent plus librement. Les thèmes centraux de ce mythe sont la *transmission*, notamment à travers deux mythes liés à l'arche (construction d'un abri et embarquement (sélection des éléments)), et la *refondation*. L'écriture, en tant que vecteur de transmission, constitue un motif important de ces quatre œuvres. D'un point de vue intradiégétique, la mise en scène de l'écriture permet aux personnages de préparer ou d'instaurer la refondation ; extradiégétiquement, la mise en scène de l'écriture structure souvent la composition des œuvres. Dans celles-ci, les fictions composées

intradiégétiquement servent d'arche métaphorique entre les mondes pré-apocalyptique et post-apocalyptique, c'est-à-dire : le journal tenu par X-127 dans *Level 7*, qui sera récupéré par des Martiens ; les écrits rassemblés pour la postérité par Toby puis par Blackbeard dans *MaddAddam* ; les bandes dessinées confectionnées par Miranda dans *Station Eleven*, qui échoiront à Kirsten et au prophète ; les écrits du personnage éponyme de *The Book of Dave* qui seront exhumés après le déluge. Dans certains cas, ces fictions intradiégétiques peuvent agir (*The Book of Dave*), ou être élaborées pour ultérieurement agir (*MaddAddam*), comme des dispositifs dans le monde post-apocalyptique. Mais pour les quatre romans, la préservation, dans le monde d'après, de fictions élaborées intradiégétiquement, remplit la fonction de témoigner d'un monde disparu, dont elles véhiculent certains mêmes.

Dans ce troisième chapitre, je m'intéresserai en détail à la mise en scène de l'écriture dans *MaddAddam*. Celle-ci est particulièrement développée. L'analyse de ce thème permet de démontrer à quel point les œuvres de fin du monde sont, très souvent, des œuvres qui traitent tout autant de la fondation que de la destruction d'un monde. La récurrence de cette caractéristique dans ce type d'œuvres, entre autres dans les réécritures modernes du mythe du déluge, constitue une hypothèse, comme je l'ai mentionné précédemment, pour mieux comprendre pourquoi il existe si peu d'œuvres racontant une fin du monde radicale.

Épopée et science-fiction, ou tension entre passé et futur

La trilogie d'Atwood met en scène la création de nouveaux mythes, fictions ou récits par quelques personnages. On retrouve, d'une part, les survivants humains

(principalement Jimmy et Toby) qui tentent d'abord d'aider ou de contrôler, à travers différentes fictions, les individus de la nouvelle espèce constituée par les Crakers – ce contrôle se transformera progressivement en « alliance » entre tous les survivants (humains et Crakers) et leur descendance ; et, d'autre part, les membres haut placés de la secte des Gardeners, qui développent leur propre conception du monde accompagnée de sa liturgie, ses rites, ses prières, ses mythes, ses récits, le tout dans l'objectif d'assujettir les membres subalternes de la secte et, ultimement, de préparer le groupe au Waterless Flood. Dans le cas des Gardeners, cette création de fictions est donc faite en prévision de la catastrophe. Dans le cas de Jimmy et de Toby, elle l'est en conséquence de la catastrophe. Je m'intéresserai principalement à cette dernière, parce qu'elle donne davantage à l'œuvre sa macrostructure, qui est celle d'une épopée racontant la composition d'une épopée.

L'élaboration intradiégétique de mythes et de récits par Jimmy et Toby pour les Crakers, les survivants humains et les générations futures, s'apparente en effet à l'écriture d'une épopée. Ce genre littéraire regroupe de nombreuses œuvres, dont des critiques et des théoriciens ont souligné la disparité et, conséquemment, la difficulté d'en établir les caractéristiques de manière convaincante. Pierre Vinclair, dans son essai *De l'épopée et du roman*, collecte quelques propositions de définitions du genre : l'épopée « a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue de ces circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière »²⁹⁹ (G. W. F. Hegel) ; « discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en Vers

²⁹⁹ Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman*, op. cit., p. 168.

d'une manière vraisemblable, divertissante & merveilleuse »³⁰⁰ (René Le Bossu). D'autres définitions mettent l'accent sur la longueur, ou encore sur ce qu'en langage moderne on pourrait appeler une forme d'intertextualité : « An epic is a long poem, on a grand scale, about the deeds of warriors and heroes. It is a polygonal, "heroic" story incorporating myth, legend, folk tale and history »³⁰¹ – l'intertextualité des épopées puiserait donc dans des sources de littérature orale et écrite. La plupart des approches analytiques élaborées à partir de ce type de définition sont taxinomistes. Elles établissent une liste de caractéristiques qui devraient servir à identifier les épopées ; toutefois, elles peinent à rendre compte de la grande diversité des œuvres regroupées sous ce vocable. Ce rassemblement d'entités variées, qui semble parfois arbitraire, est sans doute dû à la perception d'une *tonalité* commune, difficile à cerner, entre des œuvres autrement hétérogènes. Comme le dit Gérard Lambin, « [l]e sentiment épique de la réalité a précédé l'épopée, comme il lui a survécu. » Ce sentiment « s'est tout naturellement concrétisé dans le langage en inspirant souvent, mais non point toujours ni partout, des récits épiques [...]. Et ces récits épiques sont eux-mêmes à l'origine de la notion de genre épique, qui est une construction *a posteriori*. »³⁰² Le concept de *sentiment épique* serait le pendant de ce que je nommerais une *tonalité épique* – tonalité au sens d'« impression d'ensemble qui se dégage de quelque chose »³⁰³. Ainsi, le sentiment épique précéderait l'écriture ; la tonalité épique relèverait quant à elle de la perception de ce sentiment incarné dans des œuvres

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 204.

³⁰¹ Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, Londres, 1998, p. 264, cité dans Estrade, Charlotte, « Mythomorphoses » écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats », Thèse de doctorat en Études Anglophones, Université du Maine, Le Mans, 2012, p. 84.

³⁰² Lambin, Gérard, *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1999. <https://books.openedition.org/pur/35243>

³⁰³ Antidote, Druide informatique inc., 2018, définition de « tonalité ».

narratives. On pourrait dire que tenter de définir l'épopée revient à s'efforcer d'établir par quels moyens littéraires le sentiment épique se transforme, dans des œuvres, en une tonalité épique.

Pour surmonter les difficultés de définir l'épopée, Vinclair propose de mettre l'accent sur ce qu'il nomme la « congruence des efforts ». Dans le langage conceptuel de sa théorie, « l'effort » ne concerne pas l'intention de l'auteur de l'épopée, mais l'acte, « c'est-à-dire la “propriété extrinsèque” (faire penser le lecteur), telle qu'elle est permise par l'organisation de ses propriétés “intrinsèques” (la forme du texte) »³⁰⁴. Vinclair nomme cette méthode d'analyse une « énergétique ». Tous les genres consisteraient en « des efforts au service desquels les “procédés” ne sont que des instruments »³⁰⁵. Selon cette perspective, « l'effort du texte est de reconfigurer des *inputs* symboliques, qu'il va chercher dans l'imaginaire du récepteur, pour produire des *outputs* symboliques, l'amenant à envisager le réel d'une nouvelle manière »³⁰⁶. Dans le dernier tome de la trilogie, *MaddAddam*, le lecteur assiste ainsi à la mise en récit, par Toby puis, brièvement, par Blackbeard, d'événements et d'éléments que la narration lui a déjà présentés. Ce faisant, ces personnages construisent leur propre épopée, intradiégétiquement, dont la fonction est d'instituer un nouvel ordre dans le monde post-déluge. Cet ordre doit réunir en un même récit les deux espèces du genre *Homo* qui ont survécu au Déluge, soit les Crakers et les humains. Les *inputs* symboliques pour ces deux groupes ne sont pas les mêmes. On pourrait dire que l'intrigue chapeautant la trilogie vise à réconcilier et à fondre leurs *inputs*

³⁰⁴ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 15.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

symboliques respectifs dans un *output* symbolique, qui prend la forme de l'épopée élaborée intradiégétiquement au cours des trois romans. Cette fusion est au fond la version écrite, métaphorique, d'une autre hybridation qui conclut la trilogie : la naissance de quatre enfants de mères humaines et de pères Crakers. La définition de l'épopée de Vinclair, qui m'apparaît la plus juste parmi celles que j'ai consultées, considère ce genre littéraire comme « un effort *narratif* de *création de valeurs collectives*, dont la rhétorique de la tradition, quels que soient les traits qu'elle mobilise pour le mener à bien, est une fonction »³⁰⁷. Ceci correspond à l'intrigue principale de la trilogie : l'élaboration de valeurs collectives par et pour les survivants du Waterless Flood, à travers une mise en récit, une narration.

L'effort narratif pour créer des valeurs collectives mobiliserait donc des procédés qui confèreraient aux épopées un « effet de tradition », et ces procédés constitueraient une « rhétorique de la tradition ». On compte parmi ceux-ci « des opérateurs conventionnels », c'est-à-dire des formules, des scènes-types et des schèmes narratifs ; « la valorisation du thème du destin » ; « la mise en abyme »³⁰⁸. L'effet de tradition résultant de ces procédés favoriserait la familiarité des auditeurs avec le récit. D'autres procédés sont typiques de l'épopée : les listes (généalogies, catalogues), les comparaisons, le thème de l'inspiration, la polyphonie épique, les personnages comme postures.

La trilogie d'Atwood, une œuvre spontanément associée par les critiques littéraires au genre de la science-fiction, emprunte aussi beaucoup aux codes de cette forme archaïque

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 29. Je souligne.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

qu'est l'épopée. Il serait abusif de dire que l'œuvre elle-même est une épopée au sens traditionnel ; il s'agit plutôt du récit de l'élaboration à un niveau intradiégétique d'une épopée qui, comme nous le verrons, coïncide avec l'ensemble de la trilogie, ce qui fait que d'un point de vue extradiégétique, *MaddAddam* se lit comme une épopée. De nombreux procédés identifiés par Vinclair se retrouvent dans l'œuvre d'Atwood. Ils y fusionnent ou entrent en tension avec les codes de la science-fiction, qui quant à eux cherchent à créer ce qu'on pourrait appeler, pour moduler l'expression de Vinclair, un « effet de futur ». Ces procédés seront analysés en détail plus bas.

Dans leur rapport au présent, la science-fiction et l'épopée procèdent d'un mouvement apparenté, mais articulé selon un effet de miroir. À travers des récits, la science-fiction prétend représenter l'avenir, alors qu'elle reflète en fait le présent ; l'épopée tente de faire croire qu'elle s'appuie sur la tradition, donc sur le passé, alors qu'elle met en scène du nouveau qui appartient en réalité au présent. En résumé, l'épopée et la science-fiction reflètent le présent dans lequel leurs œuvres s'enracinent, bien qu'elles feignent d'être tournées respectivement vers le passé et vers le futur. Comme le précise Vinclair,

c'est parce qu'elle cherche à produire les nouvelles valeurs de sociétés déjà constituées autour d'un imaginaire culturel, et à ce que ces nouvelles valeurs soient reconnues, que l'épopée est comme condamnée à donner au nouveau l'apparence de l'ancien : l'« économie rhétorique » s'intègre à une « stratégie » plus générale qui vise à faire accepter à un certain « sujet » [...] comme traditionnels des éléments qui ne le sont pas.³⁰⁹

Quant à la science-fiction, Atallah explique que ses récits

ne nous apprennent [...] rien sur la société du futur, l'homme de demain ou les inventions à venir, mais ils nous offrent en revanche quantité de scénarios pour saisir les contours de notre identité, contours modulés

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

par le champ des technosciences. [...] Art de l'extrapolation rationnelle et de la mise à distance à finalité réflexive, la science-fiction est par conséquent – comme c'est le cas pour toute pratique esthétique – une *technique ironique*, puisqu'elle fait semblant de parler du futur pour évoquer, implicitement, notre réalité : le monde n'est dévasté qu'en vue de rappeler que nous avons besoin d'extériorités pour créer du sens.³¹⁰

Des « extériorités pour créer du sens » : puisque l'épopée cherche à créer des valeurs collectives à travers une mise en récit, elle consiste elle aussi en une extériorité créatrice de sens. Les deux genres se rejoignent sur ce point.

En jouant sur les codes des deux genres, Atwood réfléchit donc, par le biais de la fiction, à notre époque et ses enjeux environnementaux, technologiques (comme en témoignent, entre autres, les remerciements des deuxième et troisième tomes), mais aussi littéraires (explorant, à travers son récit et ses personnages, des questions comme qu'est-ce qu'écrire ? qu'est-ce que raconter ? qu'est-ce que l'art ?). Ses trois romans participent au renouvellement de ces deux genres (plus précisément, dans le cas de la science-fiction, au sous-genre apocalyptique). Le recours au genre de la science-fiction permet à Atwood de composer un récit de fin du monde, et ultimement de spéculer sur « notre identité présumée », sur « ce qu'est devenu l'homme une fois qu'il a été pétri par le monde industriel et technoscientifique »³¹¹ ; le recours au genre de l'épopée s'avère pour sa part l'un des moyens narratifs pour développer le thème de la *transmission*, ce thème central du mythe du déluge sur lequel s'appuie la trilogie. L'épopée intradiégétique crée également de la transcendance dans la trilogie, une propriété du littéraire que les créateurs d'œuvres de fin du monde ne semblent pas parvenir à évacuer – phénomène qui m'apparaît expliquer

³¹⁰ Atallah, Marc, *L'art de la science-fiction*, Éditions ActuSF & Maison d'Ailleurs, Chambéry, 2016, p. 44.

³¹¹ *Ibid.*, p. 48.

en partie la difficulté d'élaborer des œuvres de fin du monde radicale. La conclusion de la trilogie suggère que les êtres des générations à venir dans le monde post-déluge seront de trois types : humains, Crakers, hybrides³¹². En effet, le troisième tome met en scène la fondation d'une nouvelle communauté composée de survivants humains et de Crakers. Il se termine avec la naissance de quatre bébés hybrides (pères Crakers et mères humaines), tandis que deux femmes humaines sont enceintes, l'une d'un bébé hybride, l'autre d'un bébé humain. Tous les autres enfants de la communauté sont des Crakers. Leur créateur, Crake, a conçu le cycle hormonal des femmes Crakers de façon à ce qu'elles ne puissent concevoir qu'un enfant tous les trois ans. Ce qu'il adviendra de l'humain dans ces conditions demeure incertain. L'écriture de l'épopée survient ainsi dans un monde en crise, en reconstruction, et à un moment charnière où les humains et les Crakers décident de se métisser, d'amalgamer leurs caractéristiques propres, pour fonder un monde nouveau. L'épopée composée par Toby et Blackbeard – et possiblement, comme nous le verrons, par d'autres individus dans le futur – devrait, entre autres fonctions, agir comme un véhicule, une sorte d'arche métaphorique, assurant la conservation de mèmes provenant de l'espèce humaine.

Je m'intéresserai maintenant à la manière dont les procédés caractéristiques de l'épopée, identifiés par Vinclair, se retrouvent dans la trilogie. Ceci permettra d'illustrer à

³¹² Le terme « humain », quand je l'utilise sans plus de précision, désigne les humains au sens usuel, entre autres, dans le cadre de la trilogie, les survivants du Waterless Flood (soit principalement les MaddAddamites et les Gardeners). Par contre, opposer le terme « humain » aux Crakers est une simplification, car le caractère humain ou non humain des Crakers constitue une ambiguïté qui parcourt la trilogie, comme nous le verrons.

quel point *MaddAddam*, comme presque tout récit reprenant la structure du mythe du déluge, est autant une œuvre de fin du monde que de (re)fondation d'un monde.

La mise en abyme

1) « Who tells ? »

La narration dans la trilogie *MaddAddam* varie d'un tome à l'autre. Dans le premier tome, *Oryx and Crake*, on retrouve un narrateur à la troisième personne qui épouse le point de vue de Snowman ou Jimmy, ce même personnage changeant de nom selon les époques relatées (pré-déluge, post-déluge). Plus précisément, la focalisation donne l'illusion, dans certains passages, de passer de Jimmy à Oryx, lorsque la seconde narre sa vie au premier (toujours à travers une voix narrative à la troisième personne), mais il s'agit en fait des souvenirs de Jimmy à propos de ce récit de vie d'Oryx. Notons que cette voix n'a pas accès aux pensées d'Oryx, alors qu'elle lit dans celles de Jimmy ; ceci est cohérent avec le fait que cette voix impersonnelle se limite au point de vue de Jimmy, et que celui-ci n'arrivera jamais à percer la carapace d'Oryx. Dans le tome suivant, *The Year of the Flood*, la narration est multiforme : une voix narrative à la troisième personne qui épouse le point de vue de Toby ; la voix à la première personne de Ren, dont certains indices laissent entendre qu'elle tient un journal ; des insertions de sermons et de prières attribués à Adam One. Dans le troisième tome, *MaddAddam*, la narration est également complexe : une voix narrative à la troisième personne domine le récit, correspondant au point de vue de Toby, dans lequel se glissent des passages où la focalisation devient celle de Zeb qui lui raconte sa vie ; des insertions à la première personne, qui semblent des transcriptions des séances où Toby s'adresse directement aux Crakers pour leur réciter des histoires (ce qui fait écho

aux sermons d'Adam dans le tome précédent) ; une finale où le point de vue de Toby est remplacé par la voix à la première personne du jeune Craker nommé Blackbeard, qui s'adresse aux autres Crakers. Un parallèle se dessine entre les relations Jimmy/Oryx et Toby/Zeb, les seconds narrant leur vie aux premiers. Par contre, la relation narrative entre Toby et Zeb (troisième tome) se distingue de celle entre Jimmy et Oryx (premier tome), car la voix narrative impersonnelle a accès aux pensées de Zeb durant son récit à Toby. Cette différence indique soit que Zeb a partagé ses impressions intimes avec Toby, soit que celle-ci est parvenue à percer les mystères de Zeb et à déduire ces impressions. Mais comme le remarque Debrah Raschke, « *Who sees in Atwood's trilogy is fairly clear; who tells is trickier.* »³¹³ Cette incertitude est due au fait que la trilogie met en scène sa propre écriture, surtout dans le troisième tome (ce qui éclaire rétrospectivement les deux premiers tomes) : « By the end of *MaddAddam*, it is clear that Blackbeard has transcribed and compiled the stories of *MaddAddam* and *The Year of the Flood*. After Toby wanders off into the woods, Blackbeard takes it upon himself to put together the stories Toby has collected »³¹⁴. Les deuxième et troisième tomes auraient donc été *compilés* par Blackbeard à partir des écrits de Toby et de Ren. Toby révèle elle-même dans le troisième tome la provenance de la matière composant le deuxième tome :

Her old journals; she's gathered them up from where she'd slept on one of the massage tables, out of some nun-like sense of penitence. Here they are, written in AnooYoo appointment books, with the kissy-mouth logo and the winking eye. She'd recorded the Gardener days, the Feasts and Festivals, and the phases of the moon; and the daily happenings, if any. It had helped to keep her sane, that writing. Then, when time had

³¹³ Raschke, Debrah, « Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy: Postmodernism, Apocalypse, and Rapture », *Studies in Canadian Literature*, Volume 39, Issue 2, 2014, p. 23.

https://www.erudit.org/en/journals/scl/2014-v39-n2-scl39_2/scl39_2art02/

Souligné par l'auteure.

³¹⁴ *Ibid.*

begun again and real people had entered it, she'd abandoned it here.
Now it's a whisper from the past.³¹⁵

Les insertions régulières dans *The Year of Flood* de sermons et de prières d'Adam, des formes à l'origine uniquement orales car ce dernier se méfie de l'écriture, seraient donc dues au travail de conservation de Toby. En ce qui concerne les passages du deuxième tome narrés à la première personne par Ren, on peut déduire qu'ils proviennent directement d'un journal qu'elle tenait : « But now that the Waterless Flood has swept over us, any writing I might do is safe enough, because those who would have used it against me are most likely dead. So I can write down anything I want »³¹⁶. La matière de ce qui constitue le troisième tome est explicitement attribuée à Toby. On la voit à plusieurs reprises, dans ce troisième tome, tenir un journal, interroger des survivants (surtout Zeb), et réfléchir à la pertinence de conserver les récits de vie qu'elle collecte : « What else to write, besides the bare-facts daily chronicle she's begun? What kind of story – what kind of history will be of any use at all, to people she can't know will exist, in the future she can't foresee? Zeb and the Bear, she writes. Zeb and MaddAddam. Zeb and Crake. All of these stories could be set down. But why, but for whom? »³¹⁷ ; « she ought to write such things down. Keep a daily journal, as she did when she was alone at the AnooYoo Spa. She could go further, and record the ways and sayings of the now-vanished God's Gardeners for the future; for generations yet unborn »³¹⁸. La narration du dernier tome se fait toutefois en très grande partie à la troisième personne, comme les parties de *The Year of Flood* qui épousent le point de vue de Toby. À la fin de la trilogie, la narration deviendra celle de Blackbeard

³¹⁵ *MA*

³¹⁶ *YF*

³¹⁷ *MA*

³¹⁸ *Ibid.*

seulement après que Toby lui eut appris à lire et à écrire. Cette mise en scène de l'écriture et cette narration complexe contribuent à l'impression que Blackbeard (avec d'autres) a compilé, arrangé et édité les écrits laissés par Toby.

Quant au premier tome, *Oryx and Crake*, Raschke considère qu'il a été écrit par des Crakers – dont Blackbeard. Comme elle l'explique, Blackbeard, à la fin du troisième tome,

declares that he has written “The Story of Toby” in “this Book” (the title of the final section and chapter of *MaddAddam* he has compiled), which suggests that he has had a hand in the writing of “Book” as well. The trilogy keeps propelling us backward to other chapters, back to enactment of the palindrome of its title.

In this light, *Oryx and Crake* can be read as the later text – both aesthetically and chronologically. It stages an earlier event (Jimmy-Snowman's life before and after the apocalypse), but it is written during a later time.³¹⁹

Selon Raschke, les Crakers seraient les narrateurs d'*Oryx and Crake*³²⁰. Le fait que Blackbeard prend la relève de Toby pour rédiger le Livre peut en constituer un indice. Ils sont également les seuls à avoir vécu avec Jimmy pendant les mois suivant le Waterless Flood et précédant sa rencontre avec des survivants humains (période couverte par le premier tome). De plus, Blackbeard rapporte que Toby lui a enseigné que « at the end of the Book we should put some other pages, and attach them to the Book, and write down the things that might happen after Toby was gone ». Blackbeard est donc encouragé à compléter le Livre, ce qu'il confirme plus loin avoir fait : « Now I have added to the Words, and have set down those things that happened after Toby stopped making any of the Writing and putting it into the Book. And I have done this so we will all know of her, and of how we came to be. » Les recommandations de Toby concernaient uniquement la consignation

³¹⁹ Raschke, Debrah, *op. cit.*, p. 27.

³²⁰ *Ibid.*

des événements appartenant au futur, mais il est plausible de supposer que Blackbeard s'est également attelé à la tâche de préserver le passé par l'écriture, composant ainsi *Oryx and Crake*, dont les histoires répondent bel et bien, elles aussi, à la question « how we came to be » (ce tome raconte la genèse des Crakers). Il me semble toutefois difficile d'affirmer avec certitude que les survivants humains et/ou leurs descendants n'ont pas participé à la suite de la rédaction de leur histoire fondatrice. Peut-être est-il plus prudent de supposer qu'*Oryx and Crake* résulte d'une collaboration entre des rédacteurs inconnus (Crakers et/ou humains, voire hybrides) et, fort probablement, Blackbeard.

Un bon exemple du mystère entourant la voix narrative de la trilogie concerne les débuts des premier et deuxième tomes. Lorsqu'on les compare, plusieurs indices permettent de déduire l'existence d'une sorte de « conscience » commune qui compose (par écriture, réécriture, compilation, montage, etc.) les deux ouvrages. *Oryx and Crake* s'ouvre sur le réveil à l'aurore de Jimmy, et *The Year of the Flood* sur celui de Toby. Les deux ouvertures mentionnent des motifs et des thèmes similaires. Des tours et des coraux : « The offshore towers stand out in dark silhouette [...] the ersatz reefs of rusted car parts and jumbled bricks and assorted rubble »³²¹, « The abandoned towers in the distance are like the coral of an ancient reef »³²² ; les cris des oiseaux, mis en parallèle avec l'absence de trafic : « the shrieks of the birds [...] sound almost like holiday traffic »³²³, « Birds chirp ; sparrows, they must be. Their small voices are clear and sharp [...] there's no longer any sound of traffic to drown them out »³²⁴ ; les deux scènes sont floutées de brume :

³²¹ OC

³²² YF

³²³ OC

³²⁴ YF

« blue-grey haze »³²⁵, « greyish haze »³²⁶ ; l'utilisation d'onomatopées en lien avec le battement du cœur : « wish-wash, wish-wash, wish-wash, the rhythm of heartbeat »³²⁷, « The blood rushing in her ears : *katoush, katoush, katoush* »³²⁸ ; l'hallucination de voix humaines : « A woman's voice says caressingly in his ear »³²⁹, « Sometimes she hears voices – human voices, calling to her in pain »³³⁰ ; le thème du dernier humain sur Terre : « “Now I'm alone,” he says out loud. “All, all alone. Alone on a wide, wide sea.” »³³¹, « There must be someone else left, though ; she can't be the only one on the planet »³³².

Ces parallèles sont trop nombreux et précis pour être fortuits. Ils suggèrent plutôt qu'une même instance compose et édite les récits des deux tomes, même si le personnage focal, rendu par la voix narrative à la troisième personne, passe de Jimmy à Toby. Tout se déroule comme si les Crakers, dont probablement Blackbeard, avaient écrit le début d'*Oryx and Crake* en s'inspirant de l'ouverture de *The Year of the Flood* d'abord rédigée à partir des écrits de Toby, à laquelle ils empruntent thèmes et motifs, instaurant ainsi un début de tradition littéraire. Le motif des tours offshore dans les deux introductions fait écho à une citation de Virginia Woolf mise en exergue au tout début de la trilogie. Je reviendrai à la fin de ce chapitre sur l'importance du motif de la tour.

³²⁵ OC

³²⁶ YF

³²⁷ OC

³²⁸ YF

³²⁹ OC

³³⁰ YF

³³¹ OC

³³² YF

2) Techniques narratives et vie intérieure

L'analyse des techniques employées dans la narration des trois tomes permet également de mieux cerner la construction de l'effet de mise en abyme – c'est-à-dire que le récit consiste en une épopée racontant l'écriture de l'épopée que le lecteur a entre les mains. Les passages à la troisième personne – soit la majeure partie du texte, à l'exception de : la trame narrative de Ren à la première personne, ainsi que les sermons et prières d'Adam (*The Year of the Flood*) ; les interventions de Toby et de Blackbeard qui s'adressent directement aux Crakers à la première personne (*MaddAddam*) – utilisent les trois techniques possibles de la représentation de la vie intérieure des personnages pour ce type de voix, telles que Dorrit Cohn les identifie dans *La transparence intérieure* : psycho-récit, monologue rapporté, monologue relativisé. Je citerai deux exemples. Dans une focalisation attribuée à Snowman (Jimmy), on peut lire :

This is a new request [de la part des Crakers]. He isn't ready for it, though he should have expected it : children are of great interest to these women. Careful, he tells himself. Once he provides a mother and a birth scene and an infant Crake for them, they'll want the details. They'll want to know when Crake cut his first tooth and spoke his first word and ate his first root, and other such banalities.³³³

Les deux premières phrases consistent en un psycho-récit. Le narrateur impersonnel, comme s'il avait accès aux sentiments et pensées de Snowman, nous apprend que celui-ci ne se sent pas prêt. « Careful » est un monologue rapporté, ce que suggère l'incise « he tells himself ». La suite est plus ambiguë : il pourrait s'agir d'un monologue narrativisé, où Snowman réfléchit aux implications d'accéder à la requête des Crakers, ou bien d'un psycho-récit, le narrateur proposant des explications au fait que Snowman ne se sente pas prêt. Le « other such banalities » est un jugement de valeur typique de Snowman qui, dès

³³³ OC

le début du roman, a tendance à snober ce qui intéresse les Crakers. Cet indice pourrait suggérer qu'il s'agit d'un monologue narrativisé, mais il pourrait seulement s'agir d'une « contagion stylistique » entre voix narrative et personnage. Cohn emprunte cette expression, en élargissant son application, à Leo Spitzer. L'expression « peut servir à désigner le psycho-récit quand celui-ci est à la limite du monologue narrativisé : c'est une sorte de cas intermédiaire entre les deux techniques ; la syntaxe du récit est conservée, mais le lexique est fortement influencé (ou contaminé) par le langage intime de l'être fictif qui est en cause. »³³⁴ C'est bien ce dont il s'agit ici, un « cas limite » où le « banalités » appartient au langage intime de Snowman face aux Crakers. L'exemple suivant est plus net :

Or, instead of chess or a journal, he could focus on his living conditions. There's room for improvement in that department, a lot of room. More food sources, for one thing. Why didn't he ever bone up on roots and berries and pointed-stick traps for skewering small game, and how to eat snakes ? Why had he wasted his time ?

Oh honey, don't beat yourself up ! breathes a female voice, regretfully, in his ear.

Le premier paragraphe est un monologue narrativisé. Si une ambiguïté existe dans les deux premières phrases, qui pourraient relever du psycho-récit, les deux questions qui le concluent sont typiques de cette forme de narration où il est fréquent qu'un personnage s'interroge lui-même. La troisième phrase, sans verbe, est une astuce souvent utilisée par Atwood pour indiquer au lecteur qu'il est en présence d'un monologue intérieur (narrativisé ou rapporté) – comme si la pensée, plus rapide qu'une voix qui narre, se précipitait grâce à des ellipses de mots, souvent le sujet et son verbe. Le second paragraphe confirme, si besoin était, que le premier est bien un monologue narrativisé, c'est-à-dire un enchaînement de

³³⁴ Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 50.

réflexions puisées dans l'esprit de Snowman, mais utilisant la syntaxe propre à la narration impersonnelle : la voix d'Oryx – que Snowman entend régulièrement dans sa tête, qui agit pour lui comme un interlocuteur imaginaire, et qui est donc sa propre voix – lui dit d'arrêter d'être trop dur avec lui-même, ce qu'il vient tout juste de faire dans le discours intérieur qu'il s'est tenu dans le premier paragraphe, où l'on comprend sans plus de doute que c'était bel et bien lui-même qui s'y s'accablait de reproches. Les trois techniques utilisées, dans les exemples donnés, suivent toujours le point de vue de Jimmy. Le narrateur peut être qualifié d'omniscient au sens où il lit dans l'esprit de Jimmy, mais ce qu'il rapporte ne déborde jamais des perceptions, des souvenirs, des pensées, des émotions du personnage. Le narrateur « omniscient » donne l'impression qu'en réalité, il n'en sait pas plus que Jimmy. Pour emprunter une autre terminologie aux analyses de Cohn, on peut dire qu'il y a adéquation entre la subjectivité narrative et la subjectivité du personnage³³⁵. Ce sera également le cas des deux tomes suivants dans les parties où la focalisation passe à Toby. Il y a entre l'instance narrative à la troisième personne de l'ensemble de la trilogie et Jimmy, puis entre celle-ci et Toby, une « consonance »³³⁶, et même une « fusion »³³⁷. Ceci constitue des indices que cette instance provient des Crakers, car leur connaissance et leur compréhension du monde se limitent dans une large mesure à ce que Jimmy et Toby (et aussi Oryx) leur ont appris. L'effet de mise en abyme (les Crakers et/ou les descendants ont rédigé, compilé et édité le texte que le lecteur lit) est ainsi renforcé.

³³⁵ *Ibid.*, p. 41.

³³⁶ *Ibid.*, p. 47.

³³⁷ *Ibid.*, p. 49.

Autre indice de la mise en abyme : dans les narrations à la troisième personne de la trilogie, il n'y a jamais de présent gnomique, ce « temps des généralisations intemporelles », des « jugements de valeur », ce temps qui crée une impression de « sagesse narrative », qui révèle la « supériorité du narrateur »³³⁸. Ceci reflète adéquatement la mentalité des Crakers, et tend à soutenir la thèse qu'ils sont la voix derrière le texte de l'épopée qu'on lit, le « who tells ? » de Raschke. En effet, ceux-ci ont un esprit un peu naïf, enfantin, sans jugement préconçu, car Crake a éliminé les gènes humains qui permettent de plaisanter, de se moquer, qui confèrent la « malice »³³⁹. L'ironie qu'on retrouve dans la narration semble celle de Jimmy/Snowman et de Toby ; la voix narrative en est teintée, « contaminée », pour rester dans l'idée de « contagion stylistique » de Cohn.

Raschke pointe d'autres indices qui vont dans le même sens : « [o]ther evidence of the Craker narration in *Oryx and Crake* emerges in an initial narrative voice that is characteristic of the Craker mind : a proclivity for literalism and consistency, as well as positive attitudes toward sex and a desire for happy endings. »³⁴⁰ L'attitude positive envers le sexe est le résultat des choix de modifications génétiques opérées par Crake. Grâce à celles-ci, « [s]ex is no longer a mysterious rite, viewed with ambivalence or downright loathing, conducted in the dark and inspiring suicides and murders. Now it's more like an athletic demonstration, a free-spirited romp. »³⁴¹ Pour preuve de cette attitude positive envers le sexe, Raschke cite un des passages où on trouve une « revision » : « Who is it?

³³⁸ *Ibid.*, p. 44 et p. 45.

³³⁹ *OC*

³⁴⁰ Raschke, Debrah, *op. cit.*, p. 24.

³⁴¹ *OC*

Some tart he once bought. Revision, professional sex-skills expert. »³⁴² Ce passage est la troisième « revision » d'*Oryx and Crake*, qui « emerges in the change of “tart” to “professional sex-skills expert,” a change that reflects the Crakers’ lack of understanding of slang and their positive attitude toward sex – hardly characteristics particular to Jimmy »³⁴³. Sept occurrences de ce type ponctuent le premier tome, par exemple : « Crake was his best friend. Revision : his only friend. » Bien qu’on puisse les considérer comme une façon particulière à Jimmy de rectifier sa pensée, Raschke y voit plutôt « a shift from what seems to be Snowman’s perspective to *some other voice who is editing* his past for consistency. »³⁴⁴ Cette hypothèse renforce l’impression de mise en abyme, de mise en scène de l’écriture. Elle trouve également écho dans une autre astuce appartenant à la fin de la trilogie, lorsque Toby apprend à Blackbeard à lire et à écrire : « I am ~~Blackbeard~~ Blackbeard ». La rature est ici une autre forme de révision et de démonstration, de matérialisation du processus de rédaction de l’épopée.

3) La « grande famille humaine »

Comprendre à qui appartient la voix narrative de la trilogie *MaddAddam* comporte des implications quant à ce que nous dit l’œuvre à propos de l’identité humaine. Les récits et mythes du déluge présentent souvent une réflexion implicite sur notre identité. Ainsi, dans le déluge de la Genèse, la colère de Dieu qui motive sa destruction massive des êtres humains résulte d’un manque d’indifférenciation, comme discuté aux chapitres précédents. Après le déluge, une alliance est instaurée, qui rétablit la différenciation entre Dieu et les

³⁴² OC

³⁴³ Raschke, Debrah, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 24. Je souligne.

humains (immortel/mortels), et qui renforce également la distinction, déjà affirmée avant le déluge, entre les humains et les animaux (dominants/dominés). Par ce geste, Dieu élève l'humain au-dessus du règne animal, le pose comme une créature à part. Dans la trilogie *MaddAddam*, les modifications génétiques de Crake provoquent un mouvement inverse : le créateur des Crakers brouille la frontière entre l'humain et l'animal, donnant à ses créatures une panoplie d'attributs puisés dans le règne animal, telles leur peau résistante aux ultraviolets et l'urine des mâles dont l'odeur repousse les prédateurs. Comme en témoigne l'extrait que j'ai cité au deuxième chapitre, la sexualité des Crakers amalgame des caractéristiques animales empruntées aux babouins, aux poulpes, aux pingouins, aux poissons d'argent, aux oiseaux, aux crabes. Crake opère d'autres choix qui renversent ceux du créateur biblique dans la Genèse : les Crakers sont nus, au contraire de Dieu qui fabrique des tuniques en peaux de bêtes pour Adam et Ève ; ils possèdent un métabolisme herbivore. Il n'est donc pas question que les Crakers dominent les animaux, que ce soit pour s'alimenter ou se vêtir.

Ce faisant, Crake altère l'identité humaine et affaiblit la différenciation entre espèces. Il bouscule la définition même du terme « humain ». Ce développement romanesque d'Atwood s'inscrit dans un mouvement historique plus large. Pendant des siècles, les sociétés patriarcales occidentales ont en effet exclu divers groupes de la catégorie de « l'humain » : les femmes, les enfants, des communautés ethniques entières, les homosexuels, etc. Avec la postmodernité, c'est l'idée même de parvenir à une définition stable et totalement inclusive qui est mise en doute, car, comme le dit Monique Wittig, tout comme d'autres théoriciens des études de genre, « [o]n se fait tous une idée abstraite de ce

qu'êtré humain veut dire, même si ce que nous voulons dire par "humain" est toujours de l'ordre du potentiel, du possible et n'a pas encore été réalisé »³⁴⁵. Par le biais d'un récit de science-fiction, Atwood pose donc une question bien concrète qui se rapporte à notre monde : qu'est-ce que l'humain ? Cette interrogation sur l'identité humaine se trouve implicitement formulée dans tous les récits de fin du monde, car ils se construisent dans la détermination, ou l'indétermination, de ce qui doit être conservé ou éliminé pour que l'humain survive ou non, et pour qu'il puisse ou non continuer de créer un monde, des mondes. Cet aspect correspond ou s'apparente au mythe de « l'embarquement » dans les récits de déluge. Pour s'en tenir à la trilogie *MaddAddam*, l'œuvre raconte-t-elle une destruction partielle et provisoire du monde ? Peut-on qualifier d'humain le nouveau monde dont on assiste à l'avènement à la fin de la trilogie – un monde où les enfants sont des Crakers, où les quatre nouveau-nés sont des êtres hybrides, et où les deux enfants en gestation seront l'un Craker, l'autre issu de deux humains « classiques » ? En d'autres mots, les Crakers, avec tous leurs attributs empruntés au règne animal, peuvent-ils être considérés comme humains ?

La fiction créée par Atwood pour explorer ces questions représente une métaphore de notre époque, dans laquelle la définition de l'humain est constamment repensée, où l'ordre du potentiel dont parle Wittig est de plus en plus repoussé par les nouveaux récits sur l'humain et par les découvertes de la science. Concernant les expérimentations scientifiques, le philosophe Yves Michaud remarque que

[l]es philosophes et spécialistes d'éthique raisonnent toujours subtilement a priori sur ce qu'il faudrait faire ou ne pas faire, mais il se pourrait bien qu'on dût considérer aussi a priori le jugement à porter a

³⁴⁵ Wittig, Monique, *La pensée straight*, Éditions Amsterdam, Paris, 2018, p. 89.

posteriori sur les errements du monde et des hommes. L'interdiction des gestes et procédures conduisant à ce « monstrueux » s'étendra-t-elle à la mise à mort ou en quarantaine de leurs résultats – ou bien les accueillerons-nous avec sympathie et cordialité dans la grande famille humaine au risque de nous habituer à coexister avec ces aliens et de commencer éventuellement une nouvelle aventure avec eux, comme nous sommes habitués à accepter les trisomiques ou les handicapés graves ?³⁴⁶

Pour reprendre les termes de Michaud, on pourrait dire que *MaddAddam* raconte un tel élargissement de la « grande famille humaine ». Identifier la provenance de la voix narrative impersonnelle qui surplombe la trilogie éclaire d'un sens nouveau les questions posées plus haut. Car comme le dit Judith Butler, « the history of the category [of the “human”] is not over, and the “human” is not captured once and for all. That the category is crafted in time, and that it works through excluding a wide range of minorities means that its rearticulation will begin precisely *at the point where the excluded speak to and from such a category.* »³⁴⁷ Ainsi, dans *MaddAddam*, des doutes sont soulevés tout au long de la trilogie par les survivants humains (pour la plupart des MaddAddamites et des Gardeners) quant à la nature humaine des Crakers – j'y reviendrai plus en détail. Émettre l'hypothèse, en analysant la narration, que les Crakers font partie des auteurs de l'épopée fondant le nouveau monde, qu'ils sont la réponse au « who tells ? », revient donc à leur conférer une place au sein de la grande famille humaine, à comprendre que ces exclus parlent, à travers l'œuvre, de la catégorie de l'humain et « à partir d'elle », que ce faisant ils s'y incluent. Et, en dernière instance, qu'ils réarticulent la définition de l'humain.

³⁴⁶ Michaud, Yves, *Humain, inhumain, trop humain : réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'oeuvre de Peter Sloterdijk*, Climats, Paris, 2006.

³⁴⁷ Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2004, p. 13. Je souligne.

4) La question homérique

Bien que Raschke n'aborde pas cet aspect dans son article, il m'apparaît évident que la mise en scène de l'écriture et le mystère à propos de l'instance narrative sont également un clin d'œil à ce qu'on appelle aujourd'hui « la question homérique ». Comme l'explique Gregory Nagy, celle-ci regrouperait en fait plusieurs questions concernant la composition, la *paternité*, ainsi que le contexte et l'époque de création des épopées l'*Iliade* et l'*Odyssée* : « Who was Homer ? When and where did Homer live ? Was there a Homer ? Is there one author of the Iliad and Odyssey, or are there different authors for each ? Is there a succession of authors or even of redactors for each ? Is there for that matter a unitary Iliad, a unitary Odyssey ? »³⁴⁸ Il est d'ailleurs notable qu'au cours de la décennie où s'échelonne la publication des trois tomes de *MaddAddam* (2003, 2009, 2013), Atwood n'ait publié qu'un seul autre roman, *The Penelopiad* (2005), qui consiste en une réécriture de l'*Odyssée*. Dans une démarche féministe typique d'Atwood, cette œuvre renverse la perspective de l'épopée d'Homère et présente les faits principalement du point de vue de Pénélope, l'épouse du héros Ulysse, et brièvement de celui des douze servantes. On peut supposer que le travail accompli pour l'écriture de *The Penelopiad* eut une incidence sur la rédaction de la trilogie *MaddAddam*.

Au cours du 19^e siècle, deux écoles de pensée émergent autour de la question homérique : les unitaristes et les analystes. Les premiers croient en l'existence passée d'un seul homme, Homère, ayant écrit les deux épopées ; les seconds affirment que ces deux œuvres sont le fruit du travail de nombreux auteurs. Au 20^e siècle, Milman Parry développe

³⁴⁸ Nagy, Gregory, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Austin, 1996, p. 18.

une « théorie de l’oralité ». Comme le résume Adam Kirsch, selon Parry « the Iliad and the Odyssey weren’t written by Homer, because they weren’t written at all. They were products of an oral tradition, performed by generations of anonymous Greek bards who gradually shaped them into the epics we know today. »³⁴⁹ Cependant, « [a]mong the generations of ancient Greek bards who told stories about the Trojan War and the adventures of Odysseus, there must have been one or a few who were geniuses themselves – who could hear the formulaic old stories and transform them into epics so vivid and dramatic that people would keep them alive for thousands of years. »³⁵⁰ Les découvertes de Parry, l’analyse des scènes-types par Walter Arend et d’autres recherches ont mené à une atténuation de l’opposition entre les deux écoles. De nos jours,

[l]es unitaristes continuent à soutenir qu’Homère est l’auteur unique des deux épopées et que les textes qui nous sont parvenus sont bien le reflet de son projet d’auteur, mais ils reconnaissent qu’Homère n’a pas inventé ses épopées *ex nihilo* et a puisé son inspiration à des sources d’origine et de date diverses, notamment dans d’autres épopées et poèmes préexistants. Les analystes ne parlent pas de sources mais de « noyaux originels » qu’un ou plusieurs auteurs auraient assemblés, mais ils reconnaissent que l’*Illiade* et l’*Odyssée*, en dépit de leurs incohérences, témoignent d’un art de la composition assez poussé pour prouver l’intervention d’une ou plusieurs mains qui ont harmonisé chaque épopée dans son ensemble : les deux épopées ne sont donc pas de simples assemblages erratiques.³⁵¹

Citant J. M. Foley, Vinclair affirme même que « le sens de l’épopée tient à sa “référentialité traditionnelle”, c’est-à-dire qu’il “implique l’invocation d’un contexte [...] qui charrie le sang de générations de poèmes et de performances jusqu’à la performance individuelle du texte” »³⁵².

³⁴⁹ Kirsch, Adam, « The Classicist who killed Homer », *New Yorker*, 14 juin 2021.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Question_homérique#cite_ref-20

Consulté le 2 juillet 2021.

³⁵² Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 22.

La trilogie d'Atwood met en scène le développement d'une littérature orale à travers les histoires racontées d'abord par Jimmy, sorte d'aède qui les improvise en fonction des besoins du moment et des demandes des Crakers, en puisant dans ses souvenirs ; par exemple, il récupère des éléments provenant de ses lectures passées, des croyances ésotériques d'une ancienne copine, de ses conversations avec Crake. Il jette ainsi les bases d'un réseau d'histoires orales comprenant une cosmogonie, des mythes, un récit qu'on pourrait qualifier de « crakogonie » (l'équivalent pour les Crakers d'une anthropogonie), des préceptes. Toby prend ensuite le relais de cette nouvelle tradition orale initiée par Jimmy. Elle étoffe les morceaux existants lors de ses propres performances, en plus de leur ajouter des récits de vie des survivants fondateurs du nouveau monde. Ces récits agissent comme des équivalents des exploits de héros qui abondent dans les épopées. Elle convainc ainsi Zeb de lui raconter sa vie, lui affirmant que pour les Crakers : « You're their hero. They want your life story. Your miraculous origins, your supernatural deeds, your favourite recipes. You're like royalty to them. »³⁵³ Dans le monde pré-apocalyptique, on assiste également à la récitation de sermons et de chants par Adam, qui développe une littérature orale pour les Gardeners, en insistant sur la nécessité de ne rien noter, car l'écriture « was dangerous [...], because your enemies could trace you through it, and hunt you down, and use your words to condemn you. » À l'encontre de ce principe, Toby, dans le troisième tome, éprouve le besoin de fixer par écrit : la littérature orale développée sciemment par Adam ; la littérature orale improvisée arbitrairement par Jimmy pour les Crakers ; ses propres performances devant les Crakers des histoires inventées par Jimmy ; ce qu'elle sait

³⁵³ MA

de l'histoire des Gardeners et de celle des MaddAddamites ; les récits de vie qu'elle a récoltés en interrogeant certains survivants du Waterless Flood. Elle élabore ainsi, pour emprunter un terme aux études homériques, un « *oral-derived text* », soit un texte qui « a moins été écrit que “mis en texte” ou “textualisé” après avoir connu un destin oral »³⁵⁴.

Toute cette construction narrative de *MaddAddam* évoque la création des épopées d'Homère, telle qu'on la conçoit de nos jours : une mise en forme écrite de traditions orales préexistantes, une compilation d'histoires aux origines diverses. La question homérique concerne également la *paternité* des œuvres, ce qui n'est pas sans valeur symbolique dans le contexte de la trilogie *MaddAddam*, qui met en scène la fin du patriarcat et de sa culture patrilinéaire : « It no longer matters who the father of the inevitable child may be, since there's no more property to inherit, no father-son loyalty required for war. »³⁵⁵ L'épopée intradiégétique qui s'élabore dans l'œuvre doit son existence à l'initiative de Toby, qui collecte, transcrit et compose les histoires, les prières, les sermons, avant de transmettre ses écrits à Blackbeard, en plus de lui enseigner la lecture et l'écriture. Toby tient un rôle similaire à celui qu'on prête à Homère, peu importe qu'on l'envisage du point de vue des unitaristes ou des analystes. C'est donc une femme qui est à l'origine du texte fondateur du nouveau monde, bien que plusieurs hommes y aient participé (dont Jimmy, Zeb, Blackbeard). Ceci fait écho aux enfants Crakers et hybrides. Comme on l'a vu, Crake a procédé à des manipulations génétiques pour instaurer à même l'ADN un rituel sexuel qui élimine la notion de père biologique : les enfants sont conçus lors d'une relation impliquant cinq partenaires, une femme et quatre hommes. La mère biologique est connue, mais non

³⁵⁴ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 86.

³⁵⁵ OC

le père exact. La notion de maternité prime dans la trilogie, qu'il s'agisse de fonder une nouvelle société par la procréation ou par l'écriture d'une épopée.

5) Bible et épopée

L'influence de la Bible est notable dans la trilogie d'Atwood. Sans se limiter au genre de l'épopée, l'auteure puise plus largement à un fond de textes antiques, dont elle reprend et combine des techniques narratives, des motifs, des figures, etc. On considère rarement la Bible comme une épopée, bien que celle-ci, en particulier la Bible hébraïque, partage de nombreuses caractéristiques taxinomiques avec le genre épique : généalogie, catalogue, scènes-types, mise en abyme, thème du destin, thème de l'inspiration, personnages comme postures, polyphonie épique ; de plus, la Bible répond à la définition convaincante de Vinclair qui appréhende l'épopée comme un « effort *narratif* de *création de valeurs collectives* » usant d'une rhétorique de la tradition (soit, dans le cas de la Bible hébraïque, la création de valeurs collectives pour le peuple hébreu, à travers l'élaboration de récits empruntant certains de ses éléments à des textes cunéiformes, puis, dans le cas de la Bible chrétienne, la création de valeurs collectives pour les chrétiens, en reprenant des éléments de la Bible hébraïque). De plus, à l'inverse des analyses de Hegel et de Georg Lukács qui ont contribué à ce que l'épopée soit erronément caractérisée par sa « fixité »³⁵⁶, ce genre serait plutôt le reflet d'un monde en crise, instable³⁵⁷. L'épopée prendrait ainsi la forme d'un effort narratif pour réfléchir à la crise en cours et pour la résoudre par la mise en forme de valeurs partagées, au moyen de récits, de façon à créer et à souder une collectivité donnée. Cet aspect d'une écriture comme réaction à une crise s'applique

³⁵⁶ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 167.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

également à la Bible (réaction à l'exil en ce qui concerne le peuple hébreu, réaction à la destruction du temple et aux apostasies en ce qui concerne les chrétiens). Hegel disait d'ailleurs de l'épopée qu'elle est la « Bible des peuples ». Il serait peut-être plus juste de renverser l'analogie, et de voir l'influence en sens inverse : la Bible hébraïque et la Bible chrétienne sont des épopées pour leur peuple. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant quand on considère l'influence qu'eut, par exemple, *L'épopée de Gilgamesh* ou celle de *Atrahasis* sur les rédacteurs de la Bible hébraïque, ce dont témoigne la présence du mythe du déluge dans ces trois textes³⁵⁸. Quant à la trilogie d'Atwood, les personnages y composent leur propre épopée dans un monde frappé sans conteste par une crise majeure.

Diverses raisons peuvent expliquer le fait que la Bible ne soit pas, malgré ses caractéristiques, communément associée à l'épopée. L'une d'elles tient sans doute au caractère traditionnellement sacré de la Bible (caractère qui persiste toujours pour nombre de croyants). La philologie, l'herméneutique, l'analyse littéraire ont longtemps négligé ou refusé de considérer la Bible comme un texte littéraire comparable aux autres. Pour preuve, on peut citer Simone Weil qui, en 1940, a été critiquée pour avoir rapproché *L'Iliade* et la Bible, osant « réunir, dans son analyse de la notion de force, des réalités discursives disparates qui – selon les ordres de valeurs antérieurement établis – participent de rationalités incommensurables. »³⁵⁹ Même si l'étude du texte biblique dans une perspective littéraire a grandement évolué depuis les travaux de Weil, une certaine tradition semble encore freiner sa mise en relation avec des textes considérés depuis longtemps comme

³⁵⁸ Finkel, Irving, *op. cit.*

³⁵⁹ Vogel, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », dans *Penser les métaphores*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p. 41.

séculiers. Une quarantaine d'années après la parution du texte de Weil, Alter identifie chez de nombreux exégètes la même tendance que chez les critiques de Weil :

Une raison obvie de l'absence prolongée d'intérêt littéraire pour la Bible de la part de l'exégèse est le fait que la Bible a été considérée au long des siècles, tant par les Juifs que par les chrétiens, comme la source primordiale et intégrale de la vérité divinement révélée. L'influence de cette conviction, qu'elle soit contestée par les uns ou qu'elle recueille encore l'adhésion des autres, se fait toujours profondément sentir.³⁶⁰

Une autre raison pour exclure la Bible du genre de l'épopée concerne la grande nouveauté distinctive de celle-ci par rapport au patrimoine de textes desquels ses rédacteurs se sont inspirés : l'écriture en prose et non pas en vers, comme les autres épopées antiques (*Atrahasis*, *Gilgamesh*, *Iliade*, *Odyssée*, *Énéide*, etc.). Le choix de la prose serait symptomatique d'une volonté de s'écarter du style épique, ce qui fait dire à Alter que la Bible n'est pas une épopée :

Parmi les nombreuses désignations littéraires appliquées plus ou moins confusément à la Bible, on trouve celle d'"épopée nationale" de l'Israël ancien. D'une manière plus précise, certains ont émis la conjecture de l'existence d'une épopée orale de la création et de l'exode, dont se seraient inspirés les auteurs du Pentateuque. Mais, ainsi que le bibliste israélien Shemaryahu Talmon l'a finement observé, ce que nous découvrons à l'évidence dans la Bible est, au contraire, qu'elle évite délibérément le style épique. Le fait que le récit hébraïque se présente sous forme de prose en est l'indice le plus manifeste³⁶¹.

Toutefois, cette particularité – l'emploi de la prose – n'est peut-être pas suffisante pour refuser à la Bible l'étiquette d'épopée, car d'autres œuvres non versifiées sont ainsi catégorisées³⁶². Alter, reprenant la thèse de Schneidau, affirme que ce choix de la prose dépasse un simple trait formel et exprime « la rébellion de la littérature biblique contre la

³⁶⁰ Alter, Robert, *L'art du récit biblique*, Éditions Lessius, Bruxelles, 1999, p. 28.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

³⁶² Par exemple, *Shuihu zhuan* (à propos de la classification de cette œuvre, voir Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 85-86).

conception païenne du monde, enfermée dans le cycle de l'éternel retour ». « “Ce dont nous sommes témoins en lisant la Genèse et certains passages de l'histoire de David, observe Schneidau, c'est de l'émergence d'un nouveau type de littérature historicisée, qui s'écarte progressivement des motivations et des réflexes d'un univers légendaire et mythique.” »³⁶³. L'histoire littéraire démontre toutefois que faire table rase de toute influence représente davantage un idéal qu'un accomplissement réel, et la Bible n'échappe pas à cette constante, préservant par exemple dans ses récits son lot de légendes et de mythologies : serpent qui parle, géants, femme enceinte d'un dieu (un topos très présent de la mythologie grecque antique), etc. La distinction de Schneidau entre la Bible et les épopées antiques repose de plus sur l'idée que ces dernières sont prisonnières du cycle de l'éternel retour, ce qui est une autre façon de réduire l'épopée à une fixité exagérée (Hegel, Lukács). Quant à l'épopée qui m'intéresse ici, celle élaborée par les personnages à l'intérieur de la trilogie d'Atwood, elle se présente comme une écriture majoritairement en prose (à l'exclusion des sermons d'Adam), sans que cela affecte son caractère épique.

L'influence stylistique de la Bible sur la trilogie permet de rendre compte, par exemple, de passages à l'écriture plutôt étrange pour un roman du 21^e siècle. C'est notamment le cas de cet extrait du troisième tome :

He was above us, but they did not know where. And I told that to Zeb and Toby, and Zeb said, “They’ve stashed Adam on the second floor somewhere. Where’s the stairs ?” And Snowman-the-Jimmy said there were fire stairs in four places. And Toby said, “Can you take us there ?” And Snowman-the-Jimmy said, “So you go up one stairway and they come down another stairway and run away, and then what ?” And Zeb said, “Shit.”³⁶⁴

³⁶³ Alter, Robert, *op. cit.*, p. 39.

³⁶⁴ *MA*

Ce passage, narré par le Craker Blackbeard, est particulièrement répétitif eu égard aux critères modernes d'écriture. Il est ponctué d'un nombre inhabituel d'incises de narration. Ce type de construction constitue un emprunt au style biblique. Il appartient à un procédé d'écriture plus large qu'Alter nomme la « narration-par-dialogue ». Alter en donne comme exemple la rencontre entre David et Ahimélek dans le Premier Livre de Samuel :

Alors David arriva à Nob chez le prêtre Ahimélek. Celui-ci accourut en tremblant au-devant de David et lui demanda : « Pourquoi es-tu seul et n'y a-t-il personne avec toi ? » David dit au prêtre Ahimélek : « Le roi m'a donné un ordre et m'a dit : "Que personne ne sache rien de l'affaire pour laquelle je t'envoie et que je t'ai commandée !" Quant aux jeunes gens, je leur ai donné rendez-vous à tel endroit. Maintenant, qu'as-tu sous la main ? Cinq pains ? Donne-les-moi, ou ce qui se trouvera. » Le prêtre répondit à David et dit : « Je n'ai pas de pain profane sous la main, il n'y a que du pain consacré, si toutefois les jeunes gens se sont gardés des femmes. » David répondit au prêtre et lui dit : « Bien sûr, [...] »³⁶⁵

L'abondance d'incises dans ce passage dénote l'influence de l'oralité sur le style et l'organisation du récit, comme c'est le cas dans l'extrait cité de la trilogie, où Blackbeard raconte aux Crakers la dernière expédition du groupe de « guerriers » parti affronter les Painballers. Ce type de narration survient à plusieurs reprises dans les dernières pages de la trilogie, comme si la fin de l'œuvre révélait sa nature de texte fondateur d'une communauté, sa parenté avec la Bible. Selon Alter, la narration-par-dialogue concerne le rapport au langage, un thème majeur de la Bible hébraïque. Il l'explique ainsi : « Le langage articulé est [...] ce par quoi se déterminent les alternatives politiques ou historiques, ce par quoi se formulent les questions et les réponses, et ce qui fait entendre l'incertitude propre à la créature face au dessein d'un créateur qui ne se révèle que par intermittence. »³⁶⁶ Dans la trilogie *MaddAddam*, la parole quant aux alternatives politiques

³⁶⁵ Alter, Robert, *op. cit.*, p. 92. Souligné par l'auteur.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

occupe une grande place – « politique » entendu au sens platonicien de « réflexion sur les conditions d’une amélioration de l’organisation sociale »³⁶⁷. Ces alternatives sont explorées, par exemple, à travers des discussions entre Jimmy et Crake (*Oryx and Crake*), lors desquelles Crake expose sa conception du monde, le plus souvent en opposition à celle de Jimmy (je reviendrai plus bas sur ce type de construction, typique de l’épopée, où les personnages incarnent des postures politiques divergentes) ; les échanges entre Jimmy et Oryx font ressortir leurs opinions divergentes sur le thème de la prostitution, et plus largement du monde (*Oryx and Crake*) ; le troisième tome est ponctué de débats entre les survivants, composés majoritairement de MaddAddamites et de Gardeners, à propos de thèmes divers : transhumanisme, fondation d’un nouveau monde, etc.. De plus, outre les visions subjectives des Crakers que nous rapportent les personnages humains (Jimmy, Toby, mais aussi Crake, Swift Fox, etc.), c’est par leur langage parlé, leurs répliques, que le lecteur peut appréhender plus directement les Crakers. En effet, jamais la narration n’offre de fenêtre sur leur intériorité. Ni, comme mentionné, sur celle de Crake et d’Oryx, deux figures divinisées dans le monde post-déluge, qui eux aussi sont en grande partie construits par leur parole. L’importance, soulignée par Alter, de la parole comme procédé narratif et thématique dans la Bible hébraïque, s’accorde avec la nouveauté historique d’un dieu désincarné qui n’est qu’une voix pour son peuple. Pour les Crakers, leur dieu créateur est Crake, qui pour eux n’est aussi qu’une voix, même s’ils croient vaguement à son existence physique en un lieu diffus et changeant. Cette voix doit transiter par Jimmy, comme celle du dieu hébraïque transite par les prophètes. Le langage articulé est bel et bien central dans la trilogie. Il est entre autres exploré dans le troisième tome à travers le thème

³⁶⁷ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 231.

de l'écriture qui y est mise en abyme pour rapporter ce langage – ce thème étant lui-même une variation sur le thème plus général de la transmission.

6) L'inspiration comme mise en abyme

Le thème de l'inspiration, fréquent dans les épopées comme le souligne Vinclair³⁶⁸, amplifie le procédé de la mise en abyme. On le retrouve dans la trilogie d'Atwood : « The story tells itself inside Toby's head. She doesn't seem to be thinking about the story, or directing it. She has no control over it; she just listens. »³⁶⁹ Ce passage consolide l'interprétation selon laquelle Toby est un personnage d'aède ou de prophète – deux figures clés des épopées et de la Bible – qui reçoit son récit d'une extériorité. Le thème de l'inspiration a également pour fonction de participer à l'effet de tradition, tout en étant une « stratégie de légitimation »³⁷⁰. Ainsi, dans l'*Odyssée* et l'*Illiade*, « la présence intradiégétique des figures d'aèdes, servent à mettre en scène le thème de l'inspiration », et ces épopées « affirm[ent] transmettre une histoire déjà mise en récit par le chant des muses. »³⁷¹ La transmission mise en scène chez Homère passe toutefois uniquement par l'oralité ; il n'y a pas de personnage représenté en train d'écrire. La mise en scène de l'écriture se retrouve par contre dans la Bible hébraïque, lorsque le thème de l'inspiration est développé à travers Moïse, qui reçoit de Yahvé le Décalogue. Cette scène a pour conséquence que « la Bible hébraïque développe autour de la figure de Moïse une théorie narrative de communication écrite ; mettant en scène la naissance du livre, elle manifeste

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁹ *MA*

³⁷⁰ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 36.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

par le fait même les enjeux du livre que le lecteur tient en mains »³⁷². La trilogie d'Atwood représente elle aussi la naissance d'un livre écrit. Dans toutes ces œuvres, le thème de l'inspiration crée un effet de mise en abyme. Lorsque Moïse reçoit le Décalogue,

[j]amais dès lors le lecteur hors scène n'a été aussi proche du peuple sur scène, car pour l'un comme pour l'autre, c'est un livre qui est le médium de la communication : le « livre de l'alliance » pour le peuple au pied de la montagne, le livre de l'Exode pour le lecteur. Grâce à cet effet de mise en abyme, le destinataire intra-diégétique et le destinataire extradiégétique (pour reprendre les catégories de la narratologie moderne) sont pour ainsi dire contigus (sans se confondre), et l'engagement éthique de l'un ne peut manquer d'affecter l'éthique de la réception de l'autre. Superbe dispositif, qui témoigne d'une pensée « scénographique » du livre et de son pouvoir de toucher des destinataires autres que ses destinataires immédiats.³⁷³

Ce même effet est produit dans la trilogie d'Atwood : le lecteur lit une trilogie, qui consiste en une épopée éditée et partiellement écrite par des survivants d'une catastrophe, et possiblement par leurs descendants, dans laquelle Toby a écrit un livre (sous le coup de l'inspiration, comme Moïse) dont le contenu correspond à certaines parties de l'épopée. La transmission – thème central des mythes du déluge – mise en scène dans *MaddAddam* est multiple : d'une extériorité vers Toby, de Toby aux Crakers et aux autres survivants, de ces récepteurs aux générations futures (et, extradiégétiquement, aux lecteurs d'Atwood).

Les listes

La liste, ou l'énumération, sont des formes archaïques dont la pertinence littéraire ne va pas toujours de soi pour l'esprit moderne. Son emploi, dans la trilogie, permet

³⁷² Sonnet, Jean-Pierre, « « Lorsque Moïse eut achevé d'écrire » (Dt 31,24). Une « théorie narrative » de l'écriture dans le Pentateuque », *Recherches de Science Religieuse*, vol. tome 90, no. 4, 2002, p 509.

<https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2002-4-page-509.htm>

³⁷³ *Ibid.*, p. 511.

précisément de connoter les récits antiques, comme les épopées homériques ou la Bible hébraïque, et de donner à l'œuvre une touche archaïque. Deux sortes de listes sont caractéristiques de l'épopée : la généalogie et le catalogue. La première « participe [...] d'une rhétorique de la tradition qui ne considère la possibilité de la valeur et du sens de la nouveauté qu'à l'horizon de l'ancien. »³⁷⁴ La généalogie se retrouve dans l'œuvre d'Atwood de façon condensée sous cette forme qu'est la liste, mais aussi à travers l'accent mis sur le récit de l'enfance – et donc également, dans la plupart des cas, sur les parents – des personnages fondateurs du nouveau monde : Toby, Zeb, Adam, Ren, Jimmy, Glen, Oryx, Amanda. Comme l'explique Alter,

les listes servent très efficacement à amplifier les thèmes et permettent une réalisation imaginative complémentaire, dans un autre genre, des finalités des récits dans lesquels elles se trouvent insérées. [...] la Bible hébraïque nous rappelle que la littérature ne se limite pas entièrement à l'histoire et au poème, que le catalogue le plus froid et l'étiologie la plus sèche peuvent être un instrument subsidiaire efficace d'expression littéraire.³⁷⁵

La liste généalogique chez Atwood est bien une amplification du thème plus général de la généalogie, qui traverse toute la trilogie, et qui développe lui-même un autre thème d'autant plus général, celui de la transmission. Les personnages susmentionnés font figure d'ancêtres, de matriarches et de patriarches. Mais, dans *MaddAddam*, cette généalogie ne concerne pas seulement un lien biologique entre, d'une part, les personnages fondateurs et, d'autre part, les Crakers et les générations à venir. À part Ren, Amanda et Swift Fox, aucun des personnages fondateurs non-Crakers ne transmet ses gènes – bien qu'on pourrait dire que, en un sens, Glenn transmet indirectement des gènes, car c'est lui qui a choisi dans la

³⁷⁴ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁵ Alter, Robert, et Kermode, Frank (sous la direction de), *Encyclopédie littéraire de la Bible*, Bayard, Paris, 2003, p. 43-44.

vastitude de la nature une partie de ceux qui constitueront la nouvelle humanité. Par contre, tous les personnages dont on lit un récit d'enfance transmettent aux Crakers, directement ou indirectement, des mèmes : des histoires, des prières, des mots, etc., et ultimement la matière d'une épopée. La généalogie qui parcourt la trilogie serait ainsi plutôt une sorte de « méméalogie ». Elle permet de développer le thème de la transmission typique aux mythes du déluge.

Dans les dernières pages de *MaddAddam*, on retrouve tout de même une généalogie plus classique, rendant compte de liens biologiques. À rebours des généalogies antiques, celle-ci utilise les mères comme piliers entre les générations. Cette généalogie axée sur les femmes offre un indice supplémentaire du caractère matriarcale de la nouvelle société qui émerge à la fin de la trilogie.

Quant au catalogue, comme le souligne Vinclair, il « relève de la connaissance. Il permet en effet de rendre (objectivement) intelligible un réel chaotique et de le communiquer. Il relève donc d'un effort pour *penser* la situation. Comme la généalogie, le catalogue affirme ainsi la puissance de la tradition [...] comme schème de rationalité capable de donner une forme à l'informe »³⁷⁶. Trois types de catalogues prédominent dans la trilogie : animaux, œuvres d'art, rebuts de l'ancien monde. D'autres sujets en font aussi l'objet : événements historiques, civilisations, devises ou slogans sur des magnets, etc. Les catalogues ont bien pour fonction, à l'intérieur de l'épopée, de donner forme à l'informe qu'est le monde du point de vue des Crakers. La première liste apparaît dès les toutes

³⁷⁶ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 46. Souligné par l'auteur.

premières pages de la trilogie : « Opening up their sack, the children chorus, “Oh Snowman, what have we found?” They lift out the objects, hold them up as if offering them for sale : a hubcap, a piano key, a chunk of pale-green pop bottle smoothed by the ocean. A plastic BlyssPluss container, empty; a ChikieNobs Bucket O’Nubbins, ditto. A computer mouse ». Cette liste initiale de rebuts hétéroclites connote le chaos, elle est en un sens contraire à l’esprit du catalogue. Snowman répondra aux enfants Crakers qu’il s’agit de « things from before »³⁷⁷. Tout ce qui vient du monde d’avant, à moins d’être mis en forme dans l’épopée, appartient au chaos. C’est ce que dira plus explicitement la cosmogonie qui ouvre le dernier tome : « And all around the Egg was the chaos [...] And the chaos was everywhere outside the Egg. But inside the Egg there was no chaos. » L’épopée écrite par les Crakers constitue un effort pour trier ce chaos, pour conserver certains éléments de l’informe que constitue l’extérieur de l’Œuf. Par exemple, le récit des jeux auxquels s’adonnent Jimmy et Crake durant leur jeunesse fournit un prétexte à l’intégration de listes au récit. L’épopée écrite intradiégétiquement devient ainsi une sorte d’arche métaphorique, qui conserve et classe des éléments à préserver et à transmettre. *Station Eleven*, autre roman sur la fin du monde qui emprunte de nombreux éléments au mythe du déluge, comporte aussi à quelques reprises ce genre de liste d’objets appartenant au monde perdu. Le sixième chapitre inclut notamment « An incomplete list » d’éléments disparus ou rendus inutilisables par la catastrophe. Et tout comme les Crakers, les personnages de *Station Eleven* qui n’ont pas connu le monde d’avant, ou qui n’en conserve pas de souvenir en raison de leur trop jeune âge au moment de la catastrophe, sont fascinés par ces rebuts dont ils peinent à comprendre la fonction. Les listes de *Station Eleven*

³⁷⁷ OC

remplissent la même fonction que dans *MaddAddam*, c'est-à-dire de développer le thème de la transmission, central dans les mythes et récits du déluge.

Dans *Oryx and Crake*, l'un des catalogues concernant les œuvres d'art est particulièrement révélateur : « ‘‘Homer, [...] *The Divine Comedy*. Greek statuary. Aqueducts. *Paradise Lost*. Mozart's music. Shakespeare, complete works. The Bröntes. Tolstoy. The Pearl Mosque. Chartres Cathedral. Bach. Rembrandt. Verdi. Joyce. Penicillin. Keats. Turner. Heart transplants. Polio vaccine. Berlioz. Baudelaire. Bartok. Yeats. Woolf.’’ »³⁷⁸ La liste débute avec la mention d'Homère, considéré comme le maître et modèle en matière d'épopée. *The Divine Comedy* de Dante est considérée par beaucoup comme une épopée, bien que son appartenance au genre ne fasse pas consensus. Fait par contre incontestable, l'œuvre met en scène comme personnage, dans ses deux premiers livres, Virgile, l'auteur de l'*Énéide*, une des épopées les plus influentes de l'histoire littéraire. *Paradise Lost* de John Milton est une épopée, dont la structure s'inspire de l'*Énéide*. Tolstoï est l'auteur de *Guerre et paix*, œuvre pour laquelle il refusait la désignation de roman, la considérant plutôt comme une fresque ou une épopée guerrière. James Joyce est l'auteur d'*Ulysse*, œuvre inspirée de l'épopée l'*Odyssée* d'Homère, dont le personnage principal donne son titre au livre de l'auteur irlandais. John Keats a écrit une épopée inachevée, *Hyperion*, influencée par l'épopée de Milton. Yeats n'a pas écrit d'épopée, mais sa poésie emprunte à un fond mythologique, une démarche qui s'apparente à celle de ce genre. En résumé, on pourrait dire que ce catalogue d'œuvres d'art d'*Oryx and Crake* fournit une des clés de lecture de la trilogie, en y insérant une sorte de

³⁷⁸ *Ibid.*

« généalogie d'épopées » pouvant aboutir en fin de compte à la trilogie d'Atwood. Cette œuvre de science-fiction, genre lié au futur, puise ainsi une part importante de ses techniques littéraires dans l'un des plus anciens genres littéraires connus. Le catalogue d'épopées inséré dans la trilogie symbolise également le thème de la transmission.

La formule

Pour expliciter ce qu'est une formule (un des trois opérateurs conventionnels de l'épopée), Vinclair cite deux exemples empruntés à Homère : « Ulysse fils de Laërte » et « l'aurore aux doigts de rose ». Comme l'a montré Parry, les formules chez Homère ont une fonction liée à l'oralité, facilitant l'improvisation et la versification. On retrouve ce genre de construction figée dans la trilogie *MaddAddam*, même si leur fonction diffère. Considérées dans l'ensemble, ces figures confèrent une touche archaïque au style et connotent l'épopée. Prises individuellement, leur fonction varie : la formule « Snowman-the-Jimmy » permet de faire le pont entre le prénom du personnage lors de la période pré-déluge et son surnom dans celle post-déluge ; « good, kind Crake » rappelle ironiquement la divinisation en cours de ce personnage qui voulait pourtant éliminer chez sa nouvelle espèce toute croyance en des forces occultes ; « the three Beloved Oryx Mothers » désigne en les regroupant trois personnages fondateurs, les trois seuls à léguer leurs gènes aux futures générations à la fin de la trilogie, soit Ren, Amanda et Swift Fox. Ce dernier nom, comme celui de tous les MaddAddamites, est en fait une appellation d'animal réel (le renard vélocé). C'est aussi le cas, par exemple, d'« Ivory Bill », un diminutif d'Ivory-Billed Woodpecker (pic à bec ivoire) ; la trilogie joue sur ces constructions toutes faites. La formule « the three Beloved Oryx Mothers » rappelle en outre les figures mythologiques

qui viennent en trio, présentes dans les épopées d’Homère – comme les Érinyes ou les Parques. Elle confère une divinité à Ren, Amanda et Swift Fox.

Les scènes-types

Vinclair définit la scène-type « comme la répétition (plus ou moins à l’identique) d’un bloc narratif »³⁷⁹. Elle « doit être comprise par rapport à sa *fonction connotative*, puisqu’elle permet de “situer les événements et les moments *individualisés* dans un cadre traditionnellement *réverbérant*” »³⁸⁰. L’épopée qui s’élabore dans la trilogie *MaddAddam* étant intradiégétique, ce cadre réverbérant reste interne au récit ; la trilogie crée ses propres scènes-types et la connotation se fait à l’intérieur du récit, où des scènes apparentées se font écho (alors que dans les épopées d’Homère, par exemple, la connotation est à la fois interne et externe, car les auditeurs de l’épopée peuvent potentiellement reconnaître des scènes-types appartenant à un répertoire littéraire traditionnel et familier). Vinclair donne comme exemples « l’accueil d’un invité » ou « le lancement et l’échouage d’un navire »³⁸¹ ; Alter, s’intéressant aux scènes-types dans la Bible hébraïque, identifie « le testament du héros à l’approche de sa mort » et « la rencontre avec la future épouse auprès d’un puits »³⁸². Ce dernier conçoit ainsi la scène-type : « un épisode qui survient à un moment important dans la carrière du héros. Il se compose d’une séquence déterminée de motifs. Cette scène est souvent associée à certains thèmes récurrents ». Précisant que le

³⁷⁹ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 32, incluant une citation de Foley, J. M., « ‘Reading’ Homer through Oral Tradition », *College Literature*, vol. 34, no 2, Reading Homer in the 21st Century (Spring, 2007), p. 1-28, p. 3 (traduit par Vinclair). Je souligne.

³⁸¹ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 31, citant Edwards, M. W., « Homer and Oral Tradition : The Type-Scene », *Oral tradition*, 7/2, 1992, p. 284-330, p. 285 (traduit par Vinclair).

³⁸² Alter, Robert, *op. cit.*, p. 75.

concept de scène-type a été élaboré dans le cadre des études homériques, Alter considère que la notion est également opérante pour les études bibliques – ce qui tend à mettre en lumière la valeur littéraire de la Bible. Cette présence de scènes-types dans la Bible hébraïque me semble renforcer l’hypothèse que ce texte appartient, ou du moins est fortement apparenté, au genre de l’épopée. Comme on l’a vu, Alter rejette cette hypothèse. Toutefois, il mentionne : « je voudrais faire remarquer qu’une série d’épisodes répétés dans la Bible, épisodes narratifs qui concernent la carrière des héros, présentent une véritable analogie avec les scènes types homériques : ces épisodes se rattachent, à la manière de variantes délibérées, à un modèle préétabli d’organisation du donné narratif. »³⁸³ Pour synthétiser ces définitions, on peut dire que la scène-type se caractérise par la répétition, la variation, la réverbération, sa fonction connotative, son unité (un épisode pouvant être facilement délimité), sa clarté thématique, son utilisation de motifs. Dans la trilogie d’Atwood, deux scènes-types possèdent une importance particulière : « la mort d’un parent dans des conditions suspectes » et « le changement d’identité ».

1) La mort suspecte d’un parent

Cette scène-type est fondamentale dans l’épopée, car elle permet de développer la thématique de la généalogie. Cette forme de généalogie accentue aussi l’effet de tradition propre à l’épopée. Comme toute scène-type, ses occurrences présentent des variations. La mort d’un parent concerne la plupart des personnages fondateurs : la mère de Zeb, la mère d’Adam, le père de Zeb et Adam, la mère de Jimmy, les parents de Toby, les parents et le beau-père de Crake, le père de Ren, le père d’Oryx. Elles ne sont pas toutes suspectes : le

³⁸³ *Ibid.*, p. 74.

père d'Oryx meurt d'une maladie pulmonaire, le père de Toby se suicide. Ces deux décès consistent tout de même en des variations sur le thème plus général de la mort d'un parent, et mettent en relief les décès suspects. Parmi les autres morts de parents, au trouve huit meurtres (ou meurtres soupçonnés) : la mère de Zeb (tuée par le père), la mère d'Adam (dont il est suggéré que le père a commandé le meurtre), le père de Zeb et Adam (empoisonné par Zeb), la mère de Jimmy (exécution politique par le CorpSeCorps), la mère de Toby (empoisonnée par le CorpSeCorps pour des raisons de spéculation immobilière), le père de Crake (éliminé par l'entreprise qui l'embauchait parce qu'il en savait trop), la mère de Crake (possiblement empoisonnée par son fils pour venger son père) et le beau-père de Crake (possiblement empoisonnée par son beau-fils pour venger son père).

Il existe deux variations caractérisant cette scène-type, qu'on peut réunir sous le motif « disposition du corps » : l'enterrement en douce dans un jardin ; la désintégration du corps du défunt. Deux parents seront ainsi enterrés, soit la mère d'Adam (possiblement par son meurtrier, soit son époux, père de Zeb et Adam), et le père de Toby (enterré par sa fille après son suicide). Cinq parents verront leur corps désintégré, à divers degrés d'intensité, lors de leur meurtre. Le père de Crake « went off a pleebland overpass. It was rush hour, so by the time they got to him he was cat food. »³⁸⁴ L'exécution de la mère de Jimmy se fait avec un « spraygun », une arme qui désintègre en partie les corps. La mort de la mère de Crake est ainsi rapportée : « It was an accident, or so went the story. (Nobody liked to say the word *sabotage*, which was notoriously bad for business.) [...] In any case she'd picked up a hot bioform that had chewed trough her like a solar mower. »³⁸⁵

³⁸⁴ OC

³⁸⁵ *Ibid.* Souligné par l'auteure.

Jimmy emploie le mot « dissolve » pour qualifier la transformation du corps de la mère de Crake. Un dialogue entre lui et Crake, qui a assisté à la dissolution, nous en apprend davantage : « “Froth was coming out.” “Froth ?” “Ever put salt on a slug ? »³⁸⁶. La mort du beau-père, qui survient quelques années plus tard, semble tout aussi suspecte : « Uncle Pete had died suddenly. Some virus. Whatever it was had gone through him like shit through a goose. It was like watching pink sorbet on a barbecue – instant meltdown. Sabotage was suspected, but nothing had been proved. »³⁸⁷ Dans les deux cas, la narration emploie le mot « sabotage », et la première fois ce mot est marqué par l’italique, comme si le texte cherchait à attirer l’attention du lecteur. D’autres parallèles accentuent la réverbération entre les deux scènes : les constructions similaires utilisant le mot « through her/him » suivi d’une comparaison – « had chewed trough her like a solar mower » et « had gone through him like shit through a goose » ; les analogies animales – « slug » et « goose » ; les mots signifiant le changement d’état du corps – « dissolve » et « meltdown » ; les images pour rendre le concept de chaleur – « solar mower » et « barbecue » ; celles pour rendre l’idée d’une matière spumeuse – « froth » et « sorbet ». La mort du père d’Adam et Zeb est aussi à mettre en parallèle avec ces deux décès. Après avoir avalé trois pilules, « he just started to *froth* », « [h]e had a *meltdown* » et « he simply *dissolved* » ; « [t]his kind of *frothing* was unprecedented. »³⁸⁸ Le même lexique que pour les morts suspectes de la mère et du beau-père de Crake, dans le premier tome, est donc repris dans le troisième tome pour celle du père d’Adam et Zeb. Leur père est de plus comparé à une « raspberry mousse », un écho au « pink sorbet » de la figure de style

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *MA*. Je souligne.

impliquant le beau-père de Crake. Aussi, les pilules qui empoisonnent le père d'Adam et Zeb se trouvaient cachées dans une salière, ce qui résonne avec l'image de Crake concernant sa mère, « salt on a slug ».

Ces morts par désintégration représentent une anticipation à l'échelle d'individus de la désintégration qui attend la quasi-totalité des humains lors du Waterless Flood : le même type de pilules répandra l'épidémie et fera se dissoudre les corps : « There'd been some spectacular crashes : the drivers must have started dissolving right inside their cars. "Blood hand lotion," she said. »³⁸⁹

2) Le changement d'identité

Cette scène-type comprend divers motifs ou actions récurrents : le changement de nom ou l'attribution d'un surnom ; le danger qui pousse à se défaire de son identité ; le port d'un costume d'animal ; la métamorphose physique (vêtements, coiffure, chirurgies) ; la rencontre imprévue avec un proche qui ne reconnaît pas le personnage métamorphosé et valide ainsi la réussite de la transformation. Le changement d'identité peut parfois se limiter au simple surnom qui persiste et supplante le véritable prénom, comme dans le cas de Crake (dont le prénom est Glenn) ; dans ce cas, il ne s'agit pas réellement d'une scène-type de changement d'identité, mais plutôt d'un écho, d'un motif tiré de ces scènes. Pour ne donner que quelques exemples liés de ce genre : Jimmy portera les surnoms de Thickney, Snowman, puis Snowman-the-Jimmy ; Oryx, dont on ignore le prénom originel, sera renommée SuSu durant son enfance ; Toby sera momentanément Eve Six et Tobiatha ;

³⁸⁹ YF

Zeb sera tour à tour appelé Kyle, Larry, Devlon, Horatio, Adam Seven, Seth, Hector, Smokey the Bear.

Dans le contexte d'une œuvre de fin du monde, le motif le plus intéressant de la scène-type du changement d'identité reste sans doute celui du déguisement en animal. Ce motif consiste en fait en une version à l'échelle individuelle de ce que raconte l'ensemble de la trilogie (de façon analogue à la « mort par désintégration »). En effet, les Crakers possèdent un génome humain de base auquel certains gènes d'animaux ont été ajoutés, et certains gènes humains retirés, ce qui en fait des créatures thérianthropiques (mi-humaines, mi-animales). Ils représentent la concrétisation des réflexions de Crake : « *Think of an adaptation, any adaptation, and some animal somewhere will have thought of it first.* »³⁹⁰ En d'autres mots, dans la trilogie, l'espèce humaine altère son identité, se métamorphose, en empruntant des caractéristiques au règne animal. Zeb dira même à Toby qu'une femme déguisée en animal se rapproche également du monde divin : « *A scaly, feathery woman is a powerful attraction. She's got an edge to her, like a goddess.* »³⁹¹ Le thème de l'indifférenciation entre animal, humain et dieu, typique des mythes de fin du monde, se condense dans cette remarque de Zeb. D'un point de vue girardien, cette indifférenciation ne peut mener qu'à la catastrophe, puis la refondation. L'épopée élaborée intradiégetiquement dans la trilogie doit servir de pilier à cette refondation.

Le motif du déguisement en animal, intégré à la scène-type du changement d'identité, est surtout utilisé dans le monde pré-déluge. Il permet donc de « donner au nouveau

³⁹⁰ OC. Souligné par l'auteure.

³⁹¹ MA

l'apparence de l'ancien » (Vinclair), puisque dans l'épopée qu'est la trilogie, les humains, avant l'épidémie, prennent déjà des formes animales, ou du moins des attributs. Les Crakers, en possédant des gènes animaux, ne feraient ainsi que pousser plus loin des comportements du passé.

Ce motif est amené progressivement dans la trilogie. Il n'est qu'esquissé dans le premier tome : Glenn et Jimmy se rebaptisent avec des noms d'animaux disparus, dans le contexte du jeu Extinctathon (Crake et Thickney) ; des années plus tard, Crake présente à Jimmy ses employés, qui portent aussi ce type de noms : Black Rhino, Ivory-Billed Woodpecker, Indian Tiger, etc.

Dans *The Year of the Flood* (deuxième tome), Toby vit un premier changement d'identité après la mort de ses parents. Elle brûle ses papiers. Elle traverse ensuite une période de flottement identitaire, durant laquelle elle « got a job as a furzooter : cheap day labour, no identity required. The furzooters put on fake-fur animal suits with cartoon heads and hung advertising signs around their necks [...] But it was hot and humid inside the furzoots, and the range of vision was limited. » La description de l'intérieur du costume évoque un cocon (autre emprunt au règne animal), un lieu transitoire pour une créature en cours de métamorphose. C'est ce qui attend Toby : peu après avoir porté ce déguisement, elle entre dans la communauté des Gardeners et change drastiquement de mode de vie, de style. Elle porte les robes informes aux couleurs sombres caractéristiques de la secte et laisse pousser ses cheveux. Elle se sent devenir autre : « At night, Toby breathed herself in. Her new self. » La réussite de cette transformation sera confirmée lorsqu'elle croisera

son ancien patron et tortionnaire sans que celui-ci la remarque (« He was across the street, and she was inside her baggy coverall and had her nose cone on, so maybe he couldn't recognize her. And he'd given no sign yet that he'd noticed her »³⁹² etc.). Lors de son deuxième changement d'identité, Toby repassera par une transition impliquant un déguisement animal. De façon symbolique, elle quitte sa deuxième identité de Gardeners en se dépouillant des vêtements emblématiques de la communauté : « Toby took off her sombre Gardener dress and put on the furzoot », qui cette fois est un costume de canard coloré et voyant, « a fluffy pink duck with flapping red rubbery feet and a smiling yellow plastic bill ». Elle porte également une pancarte avec l'inscription « UGLY DUCKLINGS TO LOVELY SWANS AT THE ANOOYOO SPA-IN-THE-PARK ! », un écho au conte de Hans Christian Andersen qui raconte aussi une métamorphose. La transformation et le changement d'identité de Toby, qui suit la transition dans le costume animal, sont plus invasifs que les précédents : altération du teint de sa peau, de ses empreintes digitales, de sa voix. Et, surtout, remplacement de ses cheveux par une Mo'Hair, une sorte de scalp greffé de cheveux humains ayant poussé comme fourrure de moutons modifiés génétiquement. La dernière métamorphose de Toby, par cette chirurgie, lui incorpore littéralement des cellules animales.

Zeb est le personnage qui vivra le plus de changements d'identité au cours de sa vie. Ils sont rapportés dans le troisième tome. L'un d'eux implique un déguisement animal. Alors qu'il travaille sous un faux nom pour Bearlift, Zeb est démasqué par Chuck, un homme engagé par son père pour le tuer. Chuck tente de s'en prendre à Zeb alors qu'ils

³⁹² YF

sont seuls dans un véhicule volant au-dessus d'une toundra enneigée. Le véhicule s'écrase durant leur bagarre, Chuck est tué. Pour survivre, Zeb chasse un ours, mange de sa chair et utilise sa fourrure pour s'emmitoufler. Il vit alors une sorte de dédoublement : « "Not too much," he told himself [...] His voice came to him muffled, as if he was telephoning himself from underground. [...] Having eating the heart, could he now speak the language of bears ? ». Peu après, Zeb est si bien camouflé sous la fourrure de l'ours qu'un couple de touristes le prend pour un Bigfoot – une variation sur le motif de la non-reconnaissance de l'identité réelle. Comme dans le cas de Toby, emprunter une apparence animale le sauve et lui permet ensuite d'acquérir une nouvelle identité. Bien que de tels changements identitaires soient fréquents pour Zeb, celui-ci est plus significatif. Dans les jours suivants son déguisement en ours, Zeb a l'impression que « [h]e existed in two states : his actual camouflaged mode, an anyface with a bogus name ; and, in his previous guise, fried to a crisp in a 'thopter crash ». C'est durant ces jours de flottement identitaire, où l'impression de dédoublement se poursuit, qu'il réalise que c'est son père qui a commandé son meurtre. Le motif de la rencontre imprévue avec un proche ne remarquant rien et validant la réussite du changement d'identité, dans le cas de Zeb, sera développé lorsqu'il croisera justement son père au bordel futuriste Scales and Tails : « Would the twisted, kiddie-bashing, wife-murdering sadist recognize him or not? [...] that was lucky for Zeb, because the Rev didn't even toss him a glance. »³⁹³ Zeb prendra alors la décision de le tuer. La scène de Zeb caché dans une peau d'ours établit également un lien entre Jimmy et lui. Nous verrons plus bas que ces deux personnages partagent de nombreuses caractéristiques et occupent la même position dans deux triangles amoureux qui structurent plusieurs intrigues de la trilogie.

³⁹³ MA

Dans les premières pages d'*Oryx and Crake*, Jimmy explique que son surnom est une version raccourcie de « the Abominable Snowman ». Deux tomes plus loin, on voit Zeb se faire passer pour un « Bigfoot », la version américaine du yéti oriental qu'est l'abominable homme des neiges. Ces deux créatures folkloriques incarnent le mélange entre humain et animal. Elles correspondent à ce que Jimmy décrit comme « existing and not existing, flickering at the edges of blizzards, apelike man or manlike ape »³⁹⁴, une formulation à laquelle fera écho l'impression de Zeb qu'il « existed in two states ».

Les nombreux changements d'identité de Zeb en font également un personnage apparenté à Ulysse, le héros épique de l'*Odyssée* qualifié de « l'homme aux mille ruses ». Cette expression s'applique sans conteste à Zeb. Toby formule d'ailleurs explicitement le caractère héroïque de Zeb, en parlant de la perception des Crakers : « You're their hero. » La mythologie et la littérature de la Grèce antique attribuent à Ulysse plusieurs subterfuges qui consistent à se faire passer pour ce qu'il n'est pas : il feint d'être fou devant Agamemnon et Palamède pour échapper à la guerre contre les Troyens ; il se déguise en mendiant afin d'entrer incognito entre les murs de Troie ; à son retour en Ithaque, il se déguise de nouveau en mendiant, cette fois pour tromper les prétendants. D'autres de ses subterfuges impliquent des figures animales : Ulysse fait partie des guerriers cachés à l'intérieur du cheval de Troie, et serait même à l'initiative de cette machination ; pour échapper au cyclope Polyphème, le héros se dissimule sous un bélier. Autre similitude, Zeb peut être considéré comme le personnage éponyme de la trilogie *MaddAddam*, comme Ulysse est celui de l'*Odyssée* – en grec ancien, l'œuvre porte le titre de *Odyssēia*, tandis

³⁹⁴ OC

que son protagoniste se nomme Odysseús – une proximité graphique et sonore moins manifeste avec la traduction française qui reprend, en l’altérant, la version latine du prénom, Ulixes. Dans le deuxième tome de la trilogie, on apprend en effet que les enfants des Gardeners affublaient d’un sobriquet leurs enseignants, et que Zeb se faisait surnommer « Mad Adam »³⁹⁵. Le titre du troisième tome, qui est aussi celui de la trilogie, pourrait sembler de prime abord référer au groupe de terroristes qu’engage Crake pour travailler avec lui à la création des Crakers, mais il aurait en fait fallu pour cela que le titre soit « MaddAddamites ». Zeb, tout comme Ulysse, peut être vu comme le héros qui donne son (sur)nom à l’épopée.

Quant à Ren, comme pour Zeb, c’est une trahison familiale qui la pousse à changer d’identité. Sa mère se remarie et l’abandonne, lui enjoignant de se débrouiller par elle-même. Après quelques détours, Ren aboutit à Scales and Tails, où elle travaille comme trapéziste et prostituée. Pour survivre, elle doit porter des paillettes sur son visage et une Biofilm Bodysuit, une sorte de peau organique d’écailles qui la fait ressembler à un serpent, un poisson ou un dragon, selon les comparaisons employées. Elle y croise Glenn (Crake), sans que celui-ci la reconnaisse (« I recognized him right away, but of course he didn’t recognize me »), ainsi que Jimmy (« I knew he wouldn’t know it was me : I was covered in glitz »)³⁹⁶. Après l’épidémie, elle revêtit une Biofilm Bodysuit de paon, pendant que son amie Amanda en enfila une de flamand rose. C’est alors Shackie qui, pas plus que Crake et Jimmy, ne reconnaît pas Ren (« “Who the fuck are you ?” »³⁹⁷).

³⁹⁵ « Zeb was the Mad Adam » ; « Mad Adam, the kids nicknamed him ». *YF*

³⁹⁶ *YF*

³⁹⁷ *Ibid.*

Les comparaisons

Le genre de l'épopée se caractérise par un usage fréquent de la figure rhétorique de la comparaison. Selon Vinclair, « les comparaisons, qui ont pour rôle de ramener l'inconnu au connu, permettent à l'auditoire de se représenter ce qu'il ne connaissait jusqu'alors pas »³⁹⁸. En ceci, la comparaison présente une fonction apparentée aux listes (généalogie et catalogue), car elle cherche à ordonner le chaos du monde, à découper en son sein un réseau de renvois entre objets, de façon à en éclairer le sens. Pour le dire comme Peter Sloterdijk, « [l]es analogies forment le tissu conjonctif des choses. *Ce qu'on appelle le monde s'explique comme un panoptique de situations et de survenues en « comme »* qui se présentent toujours en association avec d'autres. [...] Le grand entourage que les phénoménologues appelaient “le monde de la vie” forme un délire des analogies. On reconnaît ce dont on se souvient. »³⁹⁹ Il n'est pas étonnant que le genre de l'épopée, qui cherche précisément à rendre compte d'un monde, à l'expliquer, à le mettre en forme, fasse un usage prodigue de la comparaison.

Dans la comparaison homérique, « [l]e comparant, bien connu de l'auditeur et souvent relatif au comportement des animaux ou de la nature, lui permet de se faire une image d'un comparé difficile à comprendre »⁴⁰⁰. Cette remarque peut s'appliquer telle quelle à la trilogie *MaddAddam*. Les comparaisons animales abondent dans les trois tomes, d'une manière qui provoque deux effets : une forme d'indifférenciation entre les humains

³⁹⁸ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁹ Sloterdijk, Peter, *Faire parler le ciel. De la théopoésie*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2021, p. 85. Je souligne.

⁴⁰⁰ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 47.

et les animaux, typique des récits de fin du monde ; une accentuation de l'impression de mise en abyme, c'est-à-dire le fait que ce soit les Crakers qui compilent, écrivent en partie et éditent l'épopée qu'est la trilogie – un indice supplémentaire quant au « who tells ? », si l'on veut. En effet, l'univers intellectuel et les connaissances des Crakers sont limités. Celles-ci se composent surtout des sujets qu'Oryx leur a enseignés avant la catastrophe, qui concernent principalement les animaux et les végétaux – le reste de ce qui forme le monde étant inutile à connaître puisque, selon le plan de Crake, ce reste est appelé à disparaître. Ainsi, dans la narration, les personnages humains sont fréquemment comparés à des animaux : Crake est « the alpha wolf, the silverback gorilla, the head lion »⁴⁰¹, Oryx possède « a Hymenoptera face, a mantid face, the face of a Siamese cat »⁴⁰², Ren est sur son trapèze « like a butterfly »⁴⁰³. Des objets ou des lieux appartenant au monde pré-catastrophe, difficiles à imaginer pour les Crakers, sont comparés à des éléments des règnes animal et végétal : à propos de robots aspirateurs qui circulent au sol de façon autonome, il est dit que « [i]t was like navigating a beach littered with giant crabs »⁴⁰⁴ ; le bordel Scales and Tails est comparé à « a very bright flower » et à « a clam shell »⁴⁰⁵. L'amour de Ren pour Jimmy, qui implique jalousie et possession, des sentiments étrangers aux Crakers, est décrit « [l]ike a baby duck hatching out of an egg and the first thing it sees is a weasel, so that's what it follows around for the rest of its life. »⁴⁰⁶ Il s'agit bien, comme dans l'épopée homérique, de peindre un comparé difficile à se représenter pour les récepteurs de l'épopée, à l'aide d'un comparant qui leur est familier – ces récepteurs étant ici les

⁴⁰¹ *OC*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *MA*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *YF*

Crakers et leurs descendants, hybrides ou non, ainsi que les descendants humains qui n'auront pas connu le monde d'avant.

La comparaison animale qui, peut-être, condense le mieux les questionnements mis en scène dans la trilogie concerne l'art. Crake, en harmonie avec sa vision matérialiste du monde, ne voit dans l'art qu'une fonction biologique. Il compare toutes les formes et pratiques artistiques à une masturbation publique, puis à une canalisation vide. Pour expliciter à Jimmy cette dernière comparaison opaque, Crake recourt à une analogie animalière :

“The male frog, in mating season [...] makes as much noise as it can. The females are attracted to the male frog with the biggest, deepest voice because it suggests a more powerful frog, one with superior genes. Small male frogs – it's been documented – discover that if they position themselves in empty drainpipes, the pipe acts as a voice amplifier, and the small frog appears much larger than it really is. [...] So that's what art is, for the artist [...]. An empty drainpipe. An amplifier. A stab at getting laid.⁴⁰⁷

Ce genre de comparaison est typique des récits futuristes où des personnages aux prétentions démiurgiques cherchent à créer une nouvelle espèce ou à élaborer une intelligence artificielle, bref à dépasser les limites de l'humain. Il s'agit de rabaisser l'esprit humain et ses prouesses au rang de simples conséquences de la sélection naturelle. Ainsi, dans la première saison de la série télévisuelle *Westworld*, le docteur Robert Ford compare l'art à la queue du paon, d'une façon qui rappelle l'explication de Crake :

I read a theory once that the human intellect was like peacock feathers. Just an extravagant display intended to attract a mate. All of art, literature, a bit of Mozart, William Shakespeare, Michelangelo, and the Empire State Building. Just an elaborate mating ritual. Maybe it doesn't matter that we have accomplished so much for the basest of reasons.

⁴⁰⁷ OC

But, of course, the peacock can barely fly. It lives in the dirt, pecking insects out of the muck, consoling itself with its great beauty.

Tant pour Crake que pour Robert Ford, l'art n'est qu'une parade nuptiale comme on en trouve partout dans la nature. Une telle conception relève d'une forme d'indifférenciation entre espèces, un des topos des œuvres de fin du monde. Ce rabaissement de l'art humain par banalisation fait partie de la posture politique tenue par Crake dans l'épopée *MaddAddam*, qui s'oppose à celle de Jimmy qui défend l'art et la littérature. Ce dialogue entre Jimmy et Crake illustre aussi que le besoin de recourir aux animaux afin de mieux saisir ce qu'est l'humain ne constitue pas un besoin spécifique aux Crakers. Il s'agit plutôt d'un besoin tout à fait humain, déjà présent dans l'Antiquité (aussi bien dans des textes religieux comme la Genèse que philosophiques comme les dialogues platoniciens⁴⁰⁸), et qui persiste encore de nos jours, car « [s]'il n'existait point d'animaux, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible. »⁴⁰⁹

Par ses conjectures science-fictionnelles, c'est bien de notre monde, de nous, que parle la trilogie, de notre époque où la frontière entre les espèces est de plus en plus franchie par la bio-ingénierie, remettant toujours davantage notre identité en question.

⁴⁰⁸ Les animaux chez Platon servent à mieux saisir, cerner, appréhender l'humain, mais non pas à l'essentialiser : « Nous ne trouvons pas chez Platon de concept d'“animal” ni d'“homme”, nous n'avons jamais affaire chez lui avec une essence de l'homme ou de l'animal. La définition de l'homme, de sa nature propre d'homme, de l'humanité de l'homme, se pose comme une question [...] Les figures animales sont effectivement très présentes chez Platon, mais jamais elles ne font apparaître d'essence de l'animalité. L'animal est toujours une métaphore chez Platon. Nous retrouvons l'animal à travers des comparaisons : comparaisons d'une espèce animale avec un type d'homme et d'un type d'homme avec une espèce animale. » Hilfiger, Mathieu, « “L'humanité” chez Platon », *Le Philosophoire*, vol. 23, no. 2, 2004, pp. 166-194.

<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-166.htm>

Consulté le 2 septembre 2021.

⁴⁰⁹ Buffon, cité dans Agamben, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal* [2002], Éditions Payot & Rivages, Paris, 2006, p. 7.

L'omniprésence des animaux dans la trilogie déborde d'ailleurs largement la figure de la comparaison. Ils occupent différents niveaux de réalité. Outre les animaux utilisés métaphoriquement dans des comparaisons ou autres figures de rhétorique, on retrouve : ceux en chair et en os qui peuplent les lieux où se déroule l'action, les mêmes créatures qui habitent notre monde ; les noms d'animaux disparus avec lesquels se baptisent les MaddAddamites ; les animaux fantastiques appartenant au domaine de l'imaginaire ; les animaux manipulés génétiquement, fruit de la créativité scientifique humaine, qui traversent toute l'œuvre et fourmillent, menaçants, dans la jungle que redevient graduellement le monde ; les animaux utilisés comme symboles, effigies, ornements. L'épopée que constitue *MaddAddam* agit ainsi comme une gigantesque arche pour les animaux, peu importe à quel niveau de réalité ils appartiennent : elle « embarque » des animaux éteints, vivants, réels, fantastiques, potentiels, symboliques, figuratifs. Pour se limiter à deux passages afin d'illustrer ce dernier point – on pourrait lister des dizaines d'exemples –, il est mentionné, à propos de Jimmy, « [o]ver his legs is a child's comforter with a pattern of *cats* playing fiddles, laughing *puppies*, [...] and *cows* with bells around their necks » ; peu avant, « Toby dreams that she's in her little single bed, at home. Her stuffed *lion* is on the pillow beside her, and her big shaggy *bear* that plays a tune. Her antique *piggy* bank is on her desk [...] *Inside this dream, she's dreaming of animals. One is a pig, though six-legged; another is cat-like, with compound eyes like a fly. There's a bear as well, but it has hooves.* » Les animaux peuplent le monde, les rêves, et même les rêves dans les rêves.

MaddAddam est après tout une réécriture libre, amplifiée et inventive du mythe du déluge. Un mythe où depuis des millénaires les animaux jouent un rôle central : ils font partie de ce qui doit être véhiculé vers le monde d'après, mais ils servent également à mieux cerner l'identité humaine. Les humains, tout comme les animaux, sont embarqués dans l'arche par couple, un mâle et une femelle, un homme et une femme : humains et animaux partagent le même mode de reproduction, de duplication (autre thème fondamental du déluge). Mais la classification des animaux par Noé, ou par ses homologues dans les autres mythes du déluge, permet de construire une différenciation entre humains et animaux, tout comme de différencier certaines catégories d'animaux : « Vous serez craints et redoutés de toutes les bêtes de la terre et de tous les oiseaux du ciel. Tout ce qui remue sur le sol et tous les poissons de la mer sont livrés entre vos mains. Tout ce qui remue et qui vit vous servira de nourriture ».⁴¹⁰ Dans *MaddAddam*, comme dans tout mythe du déluge, l'identité humaine est l'une des thématiques centrales, et elle se définit par opposition : « De la même manière que certains mythes de la catastrophe s'interrogent sur la parenté entre hommes et dieux, d'autres explorent celle entre hommes et animaux. [...] Animal et homme sont ainsi pensés dans leur identité et leur altérité. »⁴¹¹ Brouiller les frontières du vivant comme le fait Crake, c'est troubler l'identité, celle des survivants, celle des Crakers, mais aussi la nôtre.

⁴¹⁰ *La Bible. Traduction œcuménique*, Bibli'O – Société biblique française et Éditions du Cerf, Paris, 2010, p. 23.

⁴¹¹ Durisch Gauthier, Nicole, « Catastrophes en chaîne : lorsque les mythes s'en mêlent », dans *La fin du monde. Analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Éditions Labor et Fides, Genève, 2012, p. 48.

La polyphonie épique et les personnages comme postures

La trilogie *MaddAddam* repose sur une construction polyphonique. Les personnages abondent, et présentent divers points de vue sur les événements avant, pendant et après la catastrophe. Ils incarnent également différentes *postures* par rapport aux thématiques abordées, car Atwood compose des personnages qui sont à la fois romanesques et épiques. Comme l'explique Vinclair, « [d]ans l'épopée, les personnages ne sont pas des consciences, valant comme symptômes d'un rapport au monde différent, mais des postures, qui représentent une vertu politique particulière »⁴¹². Comme je l'ai mentionné plus haut, *MaddAddam* n'est pas une épopée à proprement parler, au sens classique du terme, mais une œuvre qui raconte la composition d'une épopée intradiégétique, laquelle se retrouve finalement être la trilogie elle-même qui, pour ses lecteurs contemporains, donc extradiégétiquement, se lit comme une épopée. Écrite au 21^e siècle, l'œuvre reprend des techniques élaborées au cours de l'histoire littéraire pour rendre compte de l'intériorité de plusieurs de ses personnages, contrairement aux épopées classiques. On pourrait dire que plusieurs personnages y agissent comme des consciences et des postures politiques (Jimmy, Toby, Ren, Zeb). D'autres sont construits uniquement comme posture, et peuvent intervenir sous forme de groupe (les Crakers (sauf Blackbeard), les Painballers, les MaddAddamites) ou individuellement (Crake, Oryx, Amanda, Katrina, etc.).

Selon Vinclair, « [l]a polyphonie épique est celle de discours sur le monde commun »⁴¹³. La spécificité de ce genre serait même de « traiter une matière politique de

⁴¹² Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 193.

façon polyphonique »⁴¹⁴, le but ultime de l'épopée étant « de penser, par la confrontation des postures, la crise qui affecte la société – et de la résoudre. »⁴¹⁵ La crise dans ce genre littéraire s'articule à deux niveaux : « l'épopée traite son problème en deux temps : d'abord, elle identifie un faux problème, qu'elle reconnaît peu à peu comme étant en réalité le *symptôme* du problème véritable. Une fois celui-ci identifié, le reste de l'épopée s'attache à le résoudre en utilisant les ressources de la narration. »⁴¹⁶ Cet angle d'analyse qui stipule une crise comportant deux problèmes, l'un symptomatique et l'autre véritable, s'applique aisément à *MaddAddam*, tant en ce qui concerne l'épopée intradiégétique qui s'y compose, que l'épopée extradiégétique que forme la trilogie. Le problème symptomatique qui sous-tend l'intrigue, et qui fait d'abord écran au problème véritable, concerne les risques associés à certaines pratiques de la bio-ingénierie et les dangers potentiels de l'eugénisme. Pour résumer, ce problème apparent est celui du *transhumanisme*. Quant au véritable problème, il concerne selon moi le *posthumanisme*. La manière de le résoudre consiste en l'élaboration d'une épopée intradiégétique.

Bien que parfois confondus, les termes transhumanisme et posthumanisme s'opposent par leur postulat fondamental, tout en entretenant également des liens étroits dans leur développement historique respectif. Le transhumanisme postule l'existence d'une essence humaine, définissable et perfectible, tandis que le posthumanisme nie toute possibilité d'établir une définition quelconque de l'humain. Le transhumanisme se situerait dans l'héritage des idées des Lumières et de l'humanisme. Comme l'explique Éline

⁴¹⁴ *Ibid.*, citant Goyet, Florence, *Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière*, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 567.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 237. Souligné par l'auteur.

Després, « [l]e transhumanisme ne vise pas à remplacer l'espèce par autre chose, ce qui impliquerait un dépassement de la pensée humaniste, au contraire : il le place au centre de toutes ses préoccupations, voulant l'élever, l'améliorer, tout comme l'humanisme classique l'a fait bien avant lui »⁴¹⁷. Le transhumanisme serait ainsi un « humanisme augmenté »⁴¹⁸. La différence entre transhumanisme et humanisme résiderait dans les méthodes pour parvenir à cette même fin, soit l'amélioration de l'humain : dans le cas du transhumanisme, l'application au corps humain des découvertes et des inventions des technoscientifiques (c'est l'approche de Crake dans *MaddAddam*) ; dans le cas de l'humanisme (représenté par Jimmy), la connaissance, l'alphabétisation, la littératie, les « médias de l'humanisation »⁴¹⁹, « le rêve d'un sauvetage de l'âme européenne par une bibliophilie radicalisée »⁴²⁰, puisque, comme l'affirme Sloterdijk, « [l]e thème latent de l'humanisme est [...] une manière de faire sortir l'être humain de l'état sauvage, et sa thèse latente est la suivante : la bonne lecture apprivoise. »⁴²¹

Le posthumanisme réfuterait quant à lui l'idée que l'humain repose sur une définition unique, stable, à partir de laquelle il serait possible d'inférer une direction claire quant à son « amélioration » – comme si, pour l'humanisme et le transhumanisme, l'amélioration équivalait à se rapprocher progressivement d'une essence humaine

⁴¹⁷ Després, Éleine, *Le posthumain descend-il du singe? : littérature, évolution et cybernétique*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2020, p. 17.

⁴¹⁸ Touiza-Ambroggiani, Sara, *Le paradigme communicationnel : de la cybernétique de Norbert Wiener à l'avènement du posthumain*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 8, 2018, p. 345.

⁴¹⁹ Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain, suivi de La Domestication de l'Être*, Mille et une nuits, Paris, 2010, p. 19.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 19.

présupposée. Le posthumanisme a pu naître dans le contexte de la postmodernité et de sa déconstruction des grands récits ayant défini la modernité : les idéologies prônées par les Lumières, l'idée de progrès, le marxisme, le freudisme, etc. Tout comme la postmodernité, le posthumanisme remet en question la vision binaire qui prédomine depuis les Lumières et même au-deçà, opposant des catégories telles homme/femme, féminin/masculin, l'un/l'autre, la nature/la culture, le bien/le mal, etc. Comme l'explique Sara Touiza-Ambroggiani,

le posthumanisme, loin d'être une idéologie de l'augmentation ou de l'amélioration de l'humain par le recours aux technologies (c'est là l'affaire du transhumanisme dont il convient de le distinguer rigoureusement), est une nouvelle ontologie, celle d'un monde incertain, globalisé et hautement complexe, dans lequel la question "Qui sommes-nous ?" ne peut plus admettre de réponse unique et définitive.⁴²²

Pour le dire de façon plus synthétique, le posthumanisme découlerait de la prise de conscience de notre « trouble ontologique »⁴²³.

Le problème symptomatique mis en scène dans *MaddAddam*, soit les dérives possibles de la bio-ingénierie, renvoie à une crise qui affecte le monde réel, extradiégétique, sur lequel plane aussi cette menace – comme Atwood le souligne d'ailleurs dans ses remerciements qui concluent les deuxième et troisième tomes. Ceci est caractéristique des épopées, qui sont une « métaphorisation narrative » de questions politiques, et « des outils pour penser cette déstabilisation violente des valeurs et des conceptions politiques du

⁴²² Touiza-Ambroggiani, Sara, *op. cit.*, p. 22.

⁴²³ *Ibid.*, p. 346.

monde dans lequel elles émergent »⁴²⁴. La science-fiction est également une forme de métaphore :

En tant que technique narrative articulée autour de métaphores spécifiques appelées « conjectures » dont la fonction est de (re-)décrire le rapport de l'homme à ce qui l'entoure et à lui-même dans un monde pétri de technosciences, la science-fiction peut être considérée comme une forme de *symptomatologie*, comme un laboratoire (une « science ») qui réfléchit aux impacts socio-anthropologiques (« symptômes ») des virtualités technoscientifiques, au sein desquelles le posthumain figure aujourd'hui en tête de liste.⁴²⁵

En ce sens, on pourrait dire, en extrapolant, que la trilogie *MaddAddam* est une sorte d'épopée pour ses lecteurs extradiégétiques. L'épidémie fomentée par Crake, tout comme la création des Crakers, représente ainsi des métaphores de dangers bien réels qui pèsent sur l'humanité (disparition de l'espèce humaine, eugénisme, bio-ingénierie, etc.), mais aussi une amplification de questions concernant le devenir humain dans un monde où les technosciences dominant et façonnent les vies.

Le motif du lapin vert fluorescent, dont les apparitions et les mentions ponctuent l'ensemble de la trilogie (une quinzaine d'occurrences réparties dans les trois tomes) constitue un symbole de l'interaction entre le monde de *MaddAddam* et le nôtre. Bien que cela ne soit pas mentionné dans la trilogie, il semble évident que ce motif implique une référence à l'artiste Eduardo Kac qui, en 2000, a revendiqué la commande à des généticiens français de la création d'un tel lapin possédant un gène de méduse – en réalité, le lapin fluorescent avait été créé avant que Kac ne s'y intéresse. Dans *Oryx and Crake*, on peut lire que le lapin « glows in the dusk, a greenish glow filched from the iridocytes of a deep-

⁴²⁴ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 234-235.

⁴²⁵ Atallah, Marc, *Le posthumain*, Éditions ActusF & Maison d'Ailleurs, Chambéry, 2017, p. 28. Souligné par l'auteur.

sea jellyfish in some long-ago experiment »⁴²⁶, une description qui renforce la référence à l'œuvre de Kac. Ce dernier avait baptisé sa démarche « art transgénique ». C'est, métaphoriquement, une démarche qui évoque celle d'Atwood : son art est transgénérique, fusionnant épopée et science-fiction. Mais le motif du lapin vert fluorescent incarne surtout un marqueur de ce que les manipulations génétiques, et implicitement le transhumanisme, n'appartiennent pas qu'au domaine du fantastique ou du merveilleux, comme dans les mythes antiques de catastrophes où humains et animaux se mêlent. « Even in Snowman's boyhood there were luminous green rabbits, though they weren't this big and they hadn't yet slipped their cages and bred with the wild population, and become a nuisance. »⁴²⁷ C'est aussi le cas pour la figure des « pigeons ». Comme le souligne Éleine Després, de telles manipulations existent déjà depuis le début des années 2000, même si leur utilisation médicale n'est pas courante⁴²⁸. L'enfance de Snowman, qui correspond à la période pré-apocalyptique de la trilogie, se trouve donc cadrée dans un monde en partie réaliste, le nôtre, où le mélange d'espèces est une menace ou un espoir bien réel. La trilogie *MaddAddam* explore les deux possibilités, espoir et menace, et peint une galerie de personnages, incluant de nombreux héros épiques qui entretiennent des rapports variés à celles-ci. Elle peut en ce sens s'appréhender comme une forme d'épopée pour ses lecteurs extradiégétiques.

La trilogie explore donc diverses problématiques en orchestrant un réseau de postures politiques, c'est-à-dire de manières d'être et d'agir, de répondre ou de s'écarter de

⁴²⁶ OC

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Després, Éleine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde? Évolution d'une figure littéraire*, Le Quartanier, Montréal, 2016, p. 313.

certaines normes, de défendre ou de s'opposer à des conceptions du monde, de l'humain. Ces postures se déploient largement autour de l'opposition transhumanisme/posthumanisme (crise symptomatique/crise véritable). La liste ci-dessous, qui n'est certes pas exhaustive mais offre un aperçu d'éléments structurant la polyphonie du récit, synthétise les postures des personnages centraux de la trilogie. Ces postures sont développées à l'aide de quelques traits probants que j'ai inclus dans la liste. Elles véhiculent un réseau de figures, de concepts, d'idéologies, qui souvent provoquent des jeux de miroir entre les personnages. Comme le remarque Goyet, « “[l]e "travail épique" permet de poursuivre à l'infini l'articulation des possibles en dédoublant les situations par l'homologie – c'est-à-dire *en rejouant la même situation avec des variantes* –, et en précisant les postures par les parallèles-différences – c'est-à-dire en suivant jusqu'au bout chacune des logiques présentes.” »⁴²⁹ Les personnages apparaissent comme la combinaison variée d'une gamme de postures et de caractéristiques.

Postures, traits de personnalité, vécus (individus) :

- Zeb : séducteur, caméléon, ruse, bellicisme
- Jimmy : séducteur, art, littérature, cynisme, oralité, récits spontanés
- Crake : science, matérialisme, transhumanisme, utopiste, leader, contre les récits, bellicisme, ne croit pas en la nature
- Adam : gourou, leader, passeur, panthéisme, utopiste, oralité, récits stratégiques, pacifisme, divinise la nature
- Toby : passeuse, écriture, récits réfléchis, caméléon, ruse, victime d'agression sexuelle
- Amanda : art, femme indépendante, cynisme, victime d'agression sexuelle

⁴²⁹ Vinclair, Pierre, *op. cit.*, p. 193, citant Goyet, Florence, *Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière*, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 567. Je souligne.

- Ren : prostitution, femme dépendante, idéalisme, victime d'agression sexuelle
- Oryx : caméléon, femme fatale, récits à la véracité indéterminable, prostitution
- Katrina : femme fatale, prostitution (dirige un bordel)

Postures véhiculées par des groupes :

- Painballers : non-humains, mal, cruauté, criminalité, cannibalisme
- Crakers : transhumains, bonté, altruisme, pacifisme, naïveté, herbivores
- MaddAddamites : scientifiques, insurrection, dissidence, terrorisme
- Gardeners : panthéisme, survivalistes, végétarisme

De nombreux traits fonctionnent en opposition ou en résonance, permettant d'explorer certaines problématiques. Il en est ainsi de « transhumanisme, transhumains, non-humains », « oralité, écriture », « végétarisme, cannibalisme, herbivore ». D'autres caractéristiques, par exemple « caméléon » ou « prostitution », permettent de développer des thèmes, figures et motifs liés aux problématiques centrales – ainsi les personnages caméléons peuvent renvoyer au thème de l'identité, au motif du déguisement animal, au personnage épique d'Ulysse – et de dresser des parallèles entre certains personnages – par exemple, Oryx et Katrina ont toutes deux des liens avec des réseaux de prostitution, ce qui les positionne d'autant plus comme des doubles au sein des deux triangles amoureux de la trilogie, comme nous le verrons. Ces parallèles soulignent le réseau complexe composé dans *MaddAddam*, les renvois, les répétitions, les échos qui résonnent entre les différentes histoires vécues : en bref, la façon dont la polyphonie s'orchestre.

Crake est le personnage qui défend le transhumanisme de la façon la plus poussée – même si le terme exact n'est jamais employé. Comme l'explique Atallah,

le monde idéal postulé par les transhumanistes s'appuie sur certains *a priori* théoriques – ici : 1/ l'idée que le corps humain n'est pas achevé et que, en sa qualité de « brouillon », il peut être perfectionné par l'usage du génie technoscientifique et 2/ qu'un homme optimisé fondera nécessairement une société plus juste et plus harmonieuse. Ces deux axiomes métaphysiques, et même si nombre de penseurs s'évertuent à en démontrer la pertinence, sont problématiques en cela qu'ils associent le *human engineering* avec l'amélioration sociale et morale. Certes, les transhumanistes répètent à l'envi que leur position n'est, en fait, que la mise en œuvre des idéaux des Lumières⁴³⁰.

Il est sans doute possible de dire, selon la position des transhumanistes décrite par Atallah, que les interventions de Crake consistent en une forme d'aboutissement des idées développées durant les Lumières. Toutefois, cette construction de l'imaginaire d'une fusion entre l'humain et l'animal remonte à un fond mythologique beaucoup plus ancien, dont l'origine se perd dans l'histoire : « les mythes s'interrogent non seulement sur ce qu'est un humain, un animal ou un dieu mais aussi sur ce qui arriverait si les limites entre ces catégories d'êtres étaient brouillées. »⁴³¹ Brouiller les limites entre humain et animal : c'est exactement ce que fait Crake, dans un roman de science-fiction se présentant comme une spéculation sur le futur, tout en reproduisant un topos millénaire. Comme on l'a vu, dans le monde pré-épidémie, Toby et Ren vont tour à tour faire des emprunts plus légers au règne animal à des fins de déguisement (chevelure pour Toby, bio-peau pour Ren), ce qui leur permettra une amélioration temporaire ou partielle de leurs conditions de vie. Ces scènes constituent une version atténuée des manipulations génétiques de Crake – et une astuce qui fait passer le nouveau (les Crakers) pour de l'ancien. Quant aux idées

⁴³⁰ Atallah, Marc, *Le posthumain, op. cit.*, p. 7.

⁴³¹ Durisch Gauthier, Nicole, *op. cit.*, p. 47.

transhumanistes voulant que l'humain soit un « brouillon » à perfectionner, et que ce perfectionnement « fondera nécessairement une société plus juste et plus harmonieuse », elles rivalisent tout autant en ancienneté, étant bien souvent les moteurs narratifs des mythes et récits de fin du monde. En effet, « [l]a catastrophe accompagne l'histoire du monde telle que narrée dans les mythes. Instrument de transformations cosmiques et sociales plus ou moins radicales, elle intervient pour corriger des ratés, réguler des relations entre les différents occupants du cosmos »⁴³². Le transhumanisme est peut-être l'aboutissement non seulement des Lumières, mais de mythes archaïques qui influencent toujours notre imaginaire, tout comme nombre de récits de fin du monde héritent des univers antiques, en particulier biblique – dont, bien entendu, le mythe du déluge. Les figures hybrides, mi-humaines, mi-animales (sirène, manticore, « [c]reatures with the heads and breasts of women and the talons of eagles »⁴³³), mentionnées dès les premières pages d'*Oryx and Crake*, évoquent cet imaginaire archaïque. Les Crakers, avec leurs traits humains et animaux, semblent n'être que la réalisation d'un fantasme vieux comme le monde. En ce sens, la trilogie d'Atwood se présente bien comme une épopée, ce genre qui cherche à faire passer le nouveau pour de l'ancien. Tout en racontant une fin du monde, elle relate la fondation d'un nouveau monde qui s'appuie sur le passé pour se reconstruire.

Les deux axiomes des transhumanistes identifiés par Atallah correspondent donc à l'idéologie de Crake. En améliorant ce brouillon qu'est l'être humain, en modifiant ses composantes biologiques, c'est-à-dire en intervenant sur ses gènes, Crake croit pouvoir le débarrasser des mêmes nuisibles. Il s'exprime comme s'il avait atteint la quintessence

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *OC*

humaine en débarrassant l'espèce de son « ancient primate brain » – cette idée d'atteindre cette quintessence est typique du transhumanisme. Ce cerveau serait bon pour les singes, mais pas pour le genre *Homo* ; quoique Crake approche la nature comme une simple palette où choisir les couleurs qui lui plaisent, où rien n'est sacré (« I don't believe in Nature either, » said Crake. « Or not with a capital N. »⁴³⁴), sa conception de l'humain répond à un idéal, une utopie. On pourrait dire que Crake mène rien de moins qu'une « guerre aux mêmes ». L'espèce des Crakers devient ainsi son véhicule, son arche en prévision du déluge, une arche qui transportera sa sélection de gènes humains et le moins possible de mêmes :

What had been altered was nothing less than the ancient primate brain. Gone were its destructive features, the features responsible for the world's current illnesses. For instance, *racism* – or, as they referred to it in Paradise, pseudospeciation – had been eliminated in the model group, merely by switching the bonding mechanism: the Paradise people simply did not register skin colour. *Hierarchy* could not exist among them, because they lacked the neural complexes that would have created it. Since they were neither hunters nor agriculturalists hungry for land, there was no *territoriality*: the king-of-the-castle hard-wiring that had plagued humanity had, in them, been unwired. They ate nothing but leaves and grass and roots and a berry or two; thus their foods were plentiful and always available. Their sexuality was not a constant torment to them, not a cloud of turbulent hormones: they came into heat at regular intervals, as did most mammals other than man.

In fact, as there would never be anything for these people to inherit, there would be no *family trees*, no *marriages*, and no *divorces*. They were perfectly adjusted to their habitat, so they would never have to create *houses* or *tools* or *weapons*, or, for that matter, *clothing*. They would have no need to invent any harmful *symbolisms*, such as *kingdoms*, *icons*, *gods*, or *money*.⁴³⁵

Les techniques transhumanistes de Crake consistent à corriger les gènes humains qu'il juge responsables de la production des mêmes nocifs (arbre généalogique, outils, argent, etc.).

⁴³⁴ OC

⁴³⁵ *Ibid.* Je souligne.

Dans sa perspective, les mêmes ne sont que des palliatifs à des faiblesses génétiques autrement remédiables. La posture de Crake est mise en relief par les convictions opposées d'Adam. À bien d'autres égards, Adam et Crake sont construits comme des doubles, tous deux partageant de nombreux traits communs : ils sont en faveur du végétarisme (Crake parce qu'il accuse la consommation de viande d'être responsable des pénuries alimentaires, de la territorialité, et donc des guerres ; Adam en raison de son interprétation de la Genèse : « Adam's first act towards the Animals was thus one of loving-kindness and kinship, for Man in his unfallen state was not yet a carnivore »⁴³⁶) ; ils sont contre l'écriture (Crake n'y voit qu'un palliatif à des faiblesses biologiques : « Who'd write if they could do otherwise? » ; Adam, qui professe une vision idyllique d'un paradis perdu préhistorique, encense l'oralité : « nothing written down could be relied on. The Spirit travels from mouth to mouth, not from thing to thing: books could be burnt, paper crumble away, computers could be destroyed. Only the Spirit lives forever, and the Spirit isn't a thing »⁴³⁷) ; ils sont également des leaders (des MaddAddamites pour le premier, des Gardeners pour le second) ; idéalistes ; ne connaissent au cours de leur vie qu'un seul grand amour pour un personnage figurant la « femme fatale » (respectivement Oryx et Katrina). Toutes ces similitudes mettent d'autant plus en évidence l'opposition de leurs visions quant au transhumanisme. Ainsi, Adam considère que « [t]he Human moral keyboard is limited [...] : *there's nothing you can play on it that hasn't been played before. And, my dear Friends, I am sorry to say this, but it has its lower notes.* »⁴³⁸ Pour Crake, au contraire, l'humain est une créature perfectible, aussi bien physiquement que moralement ; selon sa

⁴³⁶ YF

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ YF. Je souligne.

philosophie transhumaniste, les « lower notes » peuvent être corrigées grâce à la bio-ingénierie, et il demeure possible de composer une nouvelle partition de l'humain – à condition d'éliminer tous les anciens spécimens imparfaits.

Qui est humain ?

Le problème du transhumanisme élaboré dans la trilogie serait la conséquence, le « symptôme » pour reprendre le terme de Vinclair, d'une crise plus profonde. J'avancerais que cette crise concerne l'identité humaine, sa malléabilité, son indétermination, sa plasticité, c'est-à-dire des questions qui concernent le *posthumanisme*. Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, la catégorie « œuvres de fin du monde » est difficile à délimiter en raison de la polysémie du terme « monde ». Tenter de restreindre la catégorie en parlant de « fin de l'espèce humaine » ne fait que déplacer le problème, puisque le concept de l'« humain » n'est pas non plus immuable. En effet, au courant du 20^e siècle, et en rupture avec la modernité, l'idée émerge que la définition de l'humain varie selon les époques, les cultures, les épistémés ; elle ne serait ainsi qu'un dispositif comme un autre – rappelons que selon Agamben, les « dispositifs » concernent « ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être »⁴³⁹. Ce qui rend *MaddAddam* difficile à classer selon les catégories proposées au premier chapitre de cette thèse : l'œuvre raconte-t-elle une fin du monde partielle ou radicale ? un anéantissement de l'espèce humaine ou son renouvellement ? S'adressant à Dieu – malgré son scepticisme religieux –, le personnage de Toby se pose ces questions :

Are the new people [c'est-à-dire les Crakers] Your idea of an improved model? Is this what the first Adam was supposed to be? Will they replace us? Or do You intend to shrug your shoulders and carry on with

⁴³⁹ Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 26-27.

the present human race? If so, you've chosen some odd marbles: a clutch of one-time scientists, a handful of renegade Gardeners, two psychotics on the loose with a nearly dead woman. It's hardly the survival of the fittest, except for Zeb; but even Zeb's tired.⁴⁴⁰

Toby se demande au fond si le Waterless Flood a la même signification que le Déluge biblique, soit d'agir comme un « instrument de perfectionnement »⁴⁴¹ de l'espèce humaine, ce qui constituerait une fin du monde partielle, ou s'il visait un anéantissement de l'espèce. En écho à ces questions, des doutes seront émis sur la part humaine des Crakers : « the strange gene-spliced quasi-humans » ; « It's Blackbeard, singing. His thin boy's voice. His Craker voice, not human » ; « “They're people,” says Toby. Or I think they're people, she adds to herself » ; « They're walking potatoes »⁴⁴² ; dans le premier tome, Jimmy déclarera à Crake « [i]n your plan we'd just be a bunch of hormone robots »⁴⁴³, sous-entendant que les Crakers ne sont pas humains, ce à quoi Crake rétorque « we're hormone robots anyway, only we're faulty ones. »⁴⁴⁴ Par contre, les Crakers sont désignés tout au long de l'œuvre par les termes « women » et « men ». Renversant la perspective sur la question, Toby se demandera si ce ne sont pas plutôt les humains qui paraissent aux yeux des Crakers des sous-humains (« They're preternaturally beautiful, thinks Toby. Unlike us. We must seem subhuman to them »⁴⁴⁵), une inquiétude que l'on retrouve aussi chez Jimmy, lorsqu'il projette de se joindre inopinément aux ébats sexuels des Crakers : « He can imagine the dismay – as if an orang-utang had crashed a formal waltzfest and started groping some sparkly pastel princess. »⁴⁴⁶ La question semble tout de même se résoudre à travers une

⁴⁴⁰ YF

⁴⁴¹ Durisch Gauthier, Nicole, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁴² MA

⁴⁴³ OC

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ MA

⁴⁴⁶ OC

réflexion de Toby : « What if Amanda is harbouring a baby Craker? Is that even possible? Yes, unless they're a different species altogether. »⁴⁴⁷ La réponse, quelque 200 pages plus loin, est positive : la trilogie se conclura sur la naissance de quatre bébés hybrides. Les Crakers seraient tout autant des humains que les *Homo sapiens*. D'un point de vue biologique, tous appartiendraient au genre *Homo*. Ce qui ne règle pas la question : que signifie « humain » ? Qu'est-ce qui doit être supprimé pour orchestrer une fin du monde radicale, parce qu'il n'y aurait plus d'humain pour faire un monde ?

L'humain et l'inhumain

Hans Jonas, réfléchissant aux conséquences du pouvoir de plus en plus grand de l'être humain sur la nature, constate que

[d]u fond de l'abîme qui apparaît désormais surgissent des questions comme on n'en a guère posé auparavant. Voici, en guise de conclusion, un choix de certaines d'entre elles. La nature peut-elle supporter l'esprit qu'elle a fait naître de son sein ? Faut-il que, trop harcelée par lui, elle l'élimine en revanche de son système ? Ou alors, l'esprit est-il en mesure de se rendre supportable en fin de compte à la nature, s'il s'aperçoit qu'elle ne le supporte pas ? [...] *Sommes-nous en droit de nous rendre inhumains pour que les humains subsistent sur la terre ?*⁴⁴⁸

Dans l'optique du posthumanisme, la dernière question de Jonas serait insoluble dans l'absolu, car l'humain et l'inhumain constituent des catégories qui découlent des différents récits en vogue selon les lieux et les époques. Il n'existe pas de réponse fournie par la nature ou le cosmos. Mais si l'univers est silencieux, les humains sont loquaces, et les récits abondent. À la première question de Jonas citée, « La nature peut-elle supporter l'esprit qu'elle a fait naître de son sein ? », Crake, selon son propre récit, répond non et,

⁴⁴⁷ MA

⁴⁴⁸ Jonas, Hans, *Pour une éthique du futur*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 1998, p. 65-66. Je souligne.

conséquemment, à la deuxième, « Faut-il que, trop harcelée par lui, elle l'élimine en revanche de son système ? », il répond oui : la trilogie *MaddAddam* raconte les conséquences de ses deux réponses. Mais ce qui doit être éliminé pour se débarrasser de l'humain demeure incertain. Tout comme ce que l'on peut se permettre de conserver. Les Crakers ne représentent qu'une proposition parmi de multiples possibilités.

Ainsi, dans *MaddAddam*, il est dit à plusieurs reprises, et par différents personnages, que les Painballers ne sont plus humains : « Hard to choose a label, thinks Toby [...]. Triple Painball survivors have long been known to be not quite human »⁴⁴⁹ ; « “Who cares what we call them,” says Rhino. “So long as it’s not *people* »⁴⁵⁰ ; « “You don’t understand,” says Ren [...] “There’s three of them, they’re Painball — they’re not really human »⁴⁵¹. Les traits qui les caractérisent comme non humains – cruauté, violence, absence d'empathie – sont précisément ceux que Crake a éliminés chez les Crakers, qui sont pacifiques, calmes, soucieux d'autrui, incapables de concevoir le mal – et, pour souligner d'autant plus leur contraste, herbivores, tandis que les Painballers posent des gestes de cannibalisme. La posture des Painballers et celle des Crakers semblent les plus éloignées sur le spectre politique (une scène viendra toutefois nuancer ce contraste, comme nous le verrons). Est-ce à dire que les Crakers, cette nouvelle espèce d'*Homo* qui possède un génome truffé de gènes animaux, sont plus humains que les Painballers, qui eux ont été « altérés » non pas génétiquement, mais par les circonstances de leur vie ? C'est la posture défendue par une des MaddAddamites, White Sedge : « We shouldn't judge,” she says.

⁴⁴⁹ *MA*

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *YF*

“Surely their viciousness is a result of what was done to them earlier in their lives, by others. And considering the plasticity of the brain and how their behaviour was shaped by harsh experience, how are we to know that they had any control over what they did? »⁴⁵²

Mais l’absence de penchant pour la violence est aussi avancée, paradoxalement, comme un critère pour exclure les Crakers de l’humanité : « No point in giving sprayguns to the Crakers, since you could never teach them about shooting and killing people. They just aren’t capable, not being human as such. »⁴⁵³ On ne sait si, dans l’univers de *MaddAddam*, la violence est ou non constitutive de l’humain. Le groupe de survivants composé des Gardeners et des MaddAddamites prendra finalement la décision, à l’issue d’un procès, d’exécuter les Painballers, faisant le pari d’éliminer « l’inhumain » de ce qui reste de l’humanité, ainsi que de s’allier aux Crakers pour refonder l’espèce, même si leur nature d’humain ne fait pas l’unanimité.

Essentialisme et constructivisme

Certaines œuvres qui mettent en scène la destruction de l’espèce humaine reposent donc sur une définition implicite de l’humain qui nie son caractère arbitraire, décidant de ce qui doit être conservé pour que l’humain survive – ce qui doit être conservé dans une arche quelconque, réelle ou métaphorique. D’autres œuvres, au contraire, mettent en scène le dévoilement de la fragilité de cette définition, comme *MaddAddam*. Ce type de dévoilement est une des caractéristiques du posthumanisme. Ce dernier serait une conséquence, et en un sens un dépassement, du transhumanisme :

« L’Homme » est un problème parce que c’est un concept qui veut clore un questionnement plutôt qu’ouvrir des voies de réflexion. L’humanisme

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

est une métaphysique, là où le *posthumanisme se veut la reconnaissance d'une condition humaine fondamentalement politique, c'est-à-dire sans certitude*. L'avancée fulgurante des technologies n'est donc pas l'origine du posthumain, elle n'a été que l'occasion de son dévoilement, *de notre dévoilement en tant qu'être en devenir*, processus plutôt qu'état.⁴⁵⁴

Le transhumanisme de la trilogie, représenté principalement par Crake, permettrait de dévoiler un problème plus profond, celui de l'arbitraire de la définition de l'être humain. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, il est typique des œuvres de fin du monde de mettre en scène le dévoilement d'un savoir, souvent subversif, qui est mis à nu par l'effondrement des institutions, des récits, des mythes, etc., soit des dispositifs composant le monde, et qui avaient jusqu'alors maintenu ce savoir caché. Et bien souvent – *Level 7*, *The Book of Dave*, etc. –, c'est par l'élaboration de nouveaux récits que doit se refonder le monde. Toutefois, aucun personnage, dans *MaddAddam*, n'incarne une posture posthumaniste. Cette thématique, qui représente le problème véritable, est invisible aux yeux des personnages. C'est plutôt la confrontation de leurs postures qui fait apparaître l'aspect arbitraire des récits, qui dévoile le caractère constructiviste de l'identité humaine.

Par exemple, les personnages-postures de Crake et d'Adam, malgré toutes leurs similitudes, professent des conceptions du monde idéal diamétralement opposées. En d'autres mots, leurs récits divergent. La conception de Crake est fondamentalement matérialiste. Pour lui, le cerveau humain n'est qu'un ordinateur de viande : « he'd say *Use your meat computer* when he meant *Use your mind*. »⁴⁵⁵ Cette idée va l'encontre des convictions d'Adam, qui croit en la séparation du corps et de l'esprit, et en la réincarnation :

⁴⁵⁴ Touiza-Ambrogiani, Sara, *op. cit.*, p. 346. Je souligne.

⁴⁵⁵ YF

« It is not only the body that travels, Adam used to say, it is also the Soul. And the end of one journey is the beginning of another. »⁴⁵⁶

Autre opposition de taille dans le contexte de *MaddAddam*, Crake veut éliminer le besoin de récits chez les Crakers, alors qu'Adam élabore des récits sous forme d'une religion panthéiste inspirée de la théorie de l'évolution :

we affirm our Primate ancestry — an affirmation that has brought down wrath upon us from those who arrogantly persist in evolutionary denial. But we affirm, also, the Divine agency that has caused us to be created in the way that we were, and this has enraged those scientific fools who say in their hearts, “There is no God. [...] He created us through the long and complex process of Natural and Sexual Selection, which is none other than His ingenious device for instilling humility in Man. He made us “a little lower than the Angels,” but in other ways — and Science bears this out — we are closely related to our fellow Primates, a fact that the haughty ones of this world do not find pleasant to their self-esteem.”⁴⁵⁷

Ces idées sont ensuite répétées sous la forme d'une prière à chanter. La répétition est fréquente dans la trilogie. Elle participe des artifices techniques conférant à l'œuvre un caractère archaïque, puisque la Bible ou les épopées d'Homère, par exemple, sont largement structurées par la répétition, variée, de passages entiers.

Oh let me not be proud, dear Lord,
Nor rank myself above
The other Primates, through whose genes
We grew into your Love.
[...]
Let us not scorn our lowly birth,
Nor yet our Primate seed.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

Adam présente ce récit comme un absolu, incarnant de la sorte une posture essentialiste. À l'inverse du leader des Gardeners, Crake refuse l'arbitraire et les aléas de la sélection naturelle. Parce qu'il postule l'absence de démiurge, de volonté derrière la création de l'humain, il se permet de s'arroger ce rôle. Cette posture face à la nature concerne le « problème symptomatique » de la trilogie. Mais, plus profondément, Crake refuse tous les récits qui donnent forme à l'identité humaine – ce qui concerne le « problème véritable ». En conséquence, ses manipulations génétiques cherchent à éliminer le besoin de récits chez les Crakers : « Do they ever ask where they came from?» said Jimmy. “What they’re doing here?” [...] “You don’t get it,” said Crake, in his you-are-a-moron voice. “That stuff’s been edited out.” » Une conviction qui s'avérera une totale illusion, la trilogie étant, par un effet de mise en abyme, le fruit d'un besoin de récits dans un monde nouveau qui renaît des cendres de l'ancien.

Les triangles amoureux

Parmi les modifications génétiques imaginées par Crake pour « améliorer » l'humain, plusieurs visent à altérer la sexualité. Deux figures, qui fonctionnent également comme des postures, permettent un développement romanesque des problèmes que Crake identifie quant à la sexualité humaine : le « séducteur » et la « femme fatale ». Ces figures exemplifient ce à quoi Crake veut remédier par son transhumanisme, et orchestrent plusieurs intrigues de *MaddAddam*.

La figure de la femme fatale se retrouve dans la littérature dès l'Antiquité : Hélène, Clytemnestre, Salomé, Judith, etc. Elle agit toujours comme un élément perturbateur de

l'ordre politique et social : Hélène serait responsable du déclenchement de la guerre de Troie, Clytemnestre complotte l'assassinat de son époux, etc. Hélène Heyraud, tout en reconnaissant la difficulté de définir cette figure polymorphe, explique que « le Mal est entré dans le monde à cause de sa beauté ou de sa naïveté (Eve, Pandore). La femme fatale est en effet, le plus fréquemment, considérée comme belle, d'une beauté que nous pouvons qualifier de mystérieuse et envoûtante. » Heyraud identifie

deux acceptions liées à l'étymologie latine du mot mystère : 1) l'inexplicable, la beauté de la femme fatale n'étant pas rationnelle mais envoûtante, captivante, irrésistible, et 2) le secret, la femme fatale provenant de contrées exotiques, parfois encore inconnues, et donc fantasmatiques. [...]. La femme fatale est d'un autre monde, d'une autre culture, le plus souvent d'Orient (Salomé, Médée).⁴⁵⁹

Cet exotisme caractérise Oryx et Katrina, en particulier aux yeux de Crake, Jimmy, Zeb et Adam. Elles sont décrites respectivement comme « an Asian Fusion body type with a foreign accent »⁴⁶⁰ et « a lynx-eyed Asian-Fusion hybrid »⁴⁶¹. Par plus d'un indice, Katrina se trouve aussi liée à la figure biblique d'Ève : elle entre en scène accoutrée d'un serpent, se révèle être l'Eve One, entretient une relation obscure avec Adam.

Deux triangles amoureux naissent de l'assemblage de ces postures : d'une part Oryx, Jimmy et Crake ; d'autre part Katrina, Zeb et Adam. Les postures de séducteurs (Jimmy, Zeb) et de femmes fatales fonctionnent dans la trilogie à travers une configuration de doubles (homologie), ce qui est typique de l'épopée. Le double provoque également des

⁴⁵⁹ Heyraud, Hélène, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », Revue *Ad Hoc*, no. 4, « La Figure » [en ligne], 2016.

<https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>

⁴⁶⁰ YF

⁴⁶¹ MA

problèmes d'indifférenciation, un thème fréquent tant dans les mythes que dans les œuvres modernes sur la fin du monde :

la production de « doubles » est un processus d'*indifférenciation*, finalement périlleux pour une société hiérarchisée. À la limite, lorsque les doubles se multiplient, la société peut entrer dans une *crise mimétique* dans laquelle tous les membres sont à la fois des « doubles » et des « rivaux » les uns des autres [...], et elle ne pourra échapper à l'autodestruction la plus violente qu'en *polarisant* la *violence* interne au groupe sur une *victime émissaire*. »⁴⁶²

Dans les récits de fin du monde, la rivalité devient si grande que l'humanité dans son entièreté se transforme en bouc émissaire, comme cela est déjà le cas dans la Genèse ou l'*Atrahasis*.

Le séducteur, dans l'ordre politique, représente également une figure perturbatrice, menaçant entre autres l'institution du mariage. Ainsi, Zeb poussera Lucerne à quitter son mari ; Jimmy aura une série de maîtresses mariées. Les figures de séducteurs de Jimmy et de Zeb permettent d'exemplifier certains problèmes incriminés par Crake. Le scientifique déplore en effet que les humains soient « imperfectly monogamous. If we could only pair-bond for life, like gibbons, or else opt for total guilt-free promiscuity, there'd be no more sexual torment. Better plan – make it cyclical and also inevitable, as in the other mammals. You'd never want someone you couldn't have. »⁴⁶³ Jimmy et Zeb incarnent cette monogamie imparfaite. Ils enchaînent amourettes, aventures, et brisent des cœurs jusqu'à rencontrer chacun la femme qui brisera le leur. Dans une sorte d'écho aux propos de Crake,

⁴⁶² Ramond, Charles, *Le vocabulaire de René Girard*, Éditions Ellipses, Paris, 2009, p. 42. Souligné par l'auteur.

⁴⁶³ OC

Zeb se définit lui-même comme un « serial monogamist », expression tout sauf positive qui connote celle de « serial killer ».

Dans une structure symétrique, « homologique », les femmes dont Zeb et Jimmy deviendront passionnément amoureux seront pour leur part engagées avec leur vis-à-vis dans la trilogie : dans le cas de Zeb, Katrina lui préférera Adam, son frère ; dans le cas de Jimmy, Oryx sera en relation avec Crake, son meilleur ami depuis l'adolescence, sorte de frère symbolique. Les personnages-postures de Crake et d'Adam occupent donc le même rôle dans les triangles amoureux (en plus de partager de nombreuses autres caractéristiques, comme on l'a vu plus haut) : ils figurent pendant des années la chasteté, puis rencontrent une femme (respectivement Oryx et Katrina) qui sera leur seul amour. Les deux triangles amoureux sont ainsi dédoublés. De plus, Katrina, la femme dans le triangle amoureux impliquant Zeb et Adam, est surnommée WooWoo ; quant à Oryx, son seul autre prénom connu est SuSu : la figure du double se trouve inscrite dans les noms des deux femmes, par ces constructions répétitives et bizarrement orthographiées avec une majuscule à l'intérieur du mot, qui souligne d'autant plus l'aspect double.

Malgré le côté satirique de la trilogie, la construction en triangles amoureux dédoublés et les imbroglios qui en découlent rapprochent ces intrigues du tragique. Zeb et Adam auront une dispute à propos de Katrina. Cette dispute alimentera un ensemble de différends entre les frères, qui mènera finalement à la scission des Gardeners. Dans le cas de Crake, Jimmy et Oryx, le drame se conclura par le meurtre d'Oryx par Crake, suivi du meurtre de Crake par Jimmy, au moment où la quasi-totalité des êtres humains périssent

pour avoir consommé des pilules empoisonnées supposées leur procurer une jouissance sexuelle décuplée. Ces intrigues pointent le désir sexuel humain comme la tare fatale menant à la destruction, à petite et à grande échelle. Conscient de ceci, Crake concevra la sexualité des Crakers de façon à la détacher de toute notion d'amour, de fidélité, de jalousie. Elle sera uniquement fonction de la procréation. Crake ciblera aussi un autre lot de problèmes à éliminer, tous liés à la sexualité : « No more prostitution, no sexual abuse of children, no haggling over the price, no pimps, no sex slaves. No more rape. »⁴⁶⁴ Tous ces problèmes sont mis en scène au cours de la trilogie, comme si les actes destructeurs de Crake trouvaient de cette façon leur justification. Le thème de la prostitution est développé à plusieurs reprises dans l'œuvre, à travers le bordel « Scales and Tails » dirigé par Katrina, les prostituées du « Floating World », le bordel du « joyboat » où travaillera Zeb. La prostitution et la pornographie juvéniles sont illustrées à travers le récit de l'enfance d'Oryx. L'esclavagisme sexuel est représenté par la séquestration d'Oryx, achetée comme esclave sexuelle, ainsi que par les personnages de Dora et de Toby, contraintes de subir les sévices d'un Painballer pour garder leur emploi, et par Ren et Amanda, agressées à répétition pendant des jours par trois Painballers ; le viol est également thématiqué à travers plusieurs scènes, dont l'une au début du troisième tome où, ironiquement, ce sont les Crakers qui agressent Ren et Amanda, bien que Crake les ait créés de façon à ce qu'il n'y ait « no more rape ». Cette agression, décrite par Toby comme « a major cultural misunderstanding », mènera à la naissance des premiers enfants hybrides à la fin de la trilogie. Ren et Amanda sont violées par les Painballers, puis par les Crakers, deux groupes censés être opposés en tout point sur le spectre politique (cruels, inhumains, non-humains,

⁴⁶⁴ *Ibid.*

sous-humains ; altruistes, transhumains, versions « améliorées » de l'humain, « preternaturally beautiful », surhumains). Les Crakers agressent Ren et Amanda parce que leur grille de lecture du monde est avant tout biologique. Puisqu'ils détectent que celles-ci dégagent des hormones féminines reproductives, l'idée qu'elles puissent leur opposer un refus dépasse leur horizon de pensée, ou plutôt de ressenti. Ce viol collectif perpétré par les créatures « parfaites » de Crake dévoile la faillibilité de son utopique projet. Tout comme, dans la Genèse, le déluge biblique orchestré par Dieu ne met aucunement fin à la méchanceté des humains, le Waterless Flood programmé par Crake échoue à réaliser son désir qu'il n'y ait « no more rape ».

Les moyens élaborés par Crake pour tenter de débarrasser la sexualité humaine de ses imperfections et des violences qu'elle entraîne nécessitent, encore une fois, des manipulations génétiques. Le scientifique s'évertue à élaborer une sexualité très codifiée, dont les rites seront inscrits directement dans l'ADN des Crakers, ce qui devrait protéger leur sexualité de tout récit culturel (avec le résultat que l'on sait). La sexualité codifiée et uniquement pratiquée à des fins reproductives qu'imagine Crake peut s'interpréter comme une version « utopique » de la version dystopique, également limitée à sa fonction procréative, qu'imaginent dans *Handmaid's Tales* les dirigeants de la République totalitaire de Gilead⁴⁶⁵. La codification de la sexualité dans *Handmaid's Tale* s'avère en effet le produit d'un régime patriarcal poussé à son paroxysme, et qui instaure littéralement le viol comme institution. À l'opposé, la version « améliorée » de la sexualité humaine d'après les critères de Crake vise ultimement à éliminer le patriarcat : « It no longer matters

⁴⁶⁵ Atwood, Margaret, *Handmaid's Tale* [1985], Alfred A. Knopf, Random House of Canada Limited, Toronto, 2006.

who the father of the inevitable child may be, since there's no more property to inherit, no father-son loyalty required for war. »⁴⁶⁶ Le thème du patriarcat semble inscrit dans le titre même de la trilogie. *MaddAddam* est un palindrome aux connotations nombreuses. Il réfère à Zeb, sorte de héros épique de l'œuvre rappelant Ulysse ; à Adam, l'ancêtre de tous les humains selon la Bible ; il porte également en son centre le terme « dad ». Mais ce mot de « père » est encadré de part et d'autre par « mad », folie. Le père fou, l'Adam fou ; on ne peut savoir avec certitude qui il désigne entre les personnages d'Adam, de Zeb, de Crake (le père-créateur des Crakers), ou même de Jimmy, qui agit longtemps comme une figure d'autorité pour les Crakers, comme un père symbolique, et qui devient effectivement de plus en plus fou au fil du récit. Il est plus probable que le titre de cette trilogie qui raconte, entre bien d'autres choses, une tentative d'éliminer le patriarcat, connote en fait tous ces personnages d'hommes.

L'exergue

Le thème du patriarcat se retrouve non seulement inscrit dans le titre, mais possiblement dans la seconde des citations en exergue qui ouvrent la trilogie d'Atwood. La première citation provient de *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift. Ce livre prend la forme d'une satire politique et sociale usant des moyens de la science-fiction et du fantastique, une démarche dont l'hétéroclisme s'apparente à celle d'Atwood – même si l'auteure réfute l'étiquette de science-fiction pour sa trilogie. Swift y crée des sociétés fantasques composées de géants ou d'êtres humains immortels, à partir desquelles il réfléchit aux dérives de la science, aux mensonges perpétrés par l'histoire et la philosophie,

⁴⁶⁶ OC

ou à la distinction tranchée entre humain et animal. Tous ces thèmes rappellent bien sûr la trilogie d'Atwood. L'extrait de *Gulliver's Travels* mis en exergue à *Oryx and Crake* provient du dernier chapitre de l'œuvre, où le narrateur s'évertue à convaincre ses lecteurs de la véracité de ses récits de voyage : « I could perhaps like others have astonished you with strange improbable tales; but I rather chose to relate plain matter of fact in the simplest manner and style; because my principal design was to inform you, and not to amuse you. » L'expression « strange improbable tales » pourrait s'appliquer à *MaddAddam* ; la posture du narrateur qui affirme la véracité de ses propos rappelle celle de Jimmy qui raconte aux Crakers les histoires les plus fantaisistes en les présentant comme véridiques. D'un point de vue méta, cette posture rappelle également celle d'Atwood elle-même qui, dans ses remerciements concluant le dernier tome, assure que les manipulations génétiques mises en scène dans son récit appartiennent au domaine du possible.

La seconde citation en exergue est empruntée à *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf : « Was there no safety ? No learning by heart of the ways of the world ? No guide, no shelter, but all was miracle and leaping from the pinnacle of a tower into the air ? » Comme le remarque Raschke, cette œuvre « is, to some degree, a novel about frames and how those frames determines what we see [...]. *To the Lighthouse* also addresses the destabilization of the grand narratives ». ⁴⁶⁷ Ceci pourrait également s'appliquer à *Gulliver's Travels*, où Swift s'attaque aux grands récits de la Science, de l'Histoire, de la Philosophie, tout comme à *MaddAddam*, dont le « problème véritable » thématise selon moi le posthumanisme et sa déconstruction des récits de l'identité humaine. L'un des récits

⁴⁶⁷ Raschke, Debrah, *op. cit.*, p. 37.

qui se trouvent bousculés dans le roman de Woolf est celui du patriarcat – bien que ce terme n’y soit jamais employé. Le récit patriarcal est également sondé dans *MaddAddam*, sans davantage être nommé explicitement. Mais les manipulations génétiques de Crake, d’après ses propres explications, visent sans conteste à abolir le patriarcat.

To the Lighthouse se compose de deux parties. Dans la première, James, un enfant en vacances avec sa famille dans une région côtière, souhaite visiter un phare. Le père s’y oppose, tandis que la mère tente, en vain, de faire fléchir son époux. Ce refus du père est empreint d’autoritarisme, et la mère et le fils se sentent humiliés. Le père est décrit comme « lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement. What he said was true. It was always true. »⁴⁶⁸ Le père est caractérisé par sa méchanceté, sa volonté de blesser, sa suffisance, sa conviction de détenir la vérité : il incarne dès les premières pages du roman une figure patriarcale. Plus loin, son mépris s’étend à toutes les femmes, lorsqu’il peste contre un commentaire de son épouse mettant en doute son savoir : « The extraordinary irrationality of her remark, the folly of women’s minds enraged him. »⁴⁶⁹ Cette thématique de la supériorité supposée des hommes sur les femmes sera représentée, entre autres, par la phrase « Women can’t write, women can’t paint », une remarque formulée par Mr. Tansley à l’endroit de Lily Briscoe, une femme peintre. Cette phrase se transformera dans le roman en une ritournelle. Elle apparaît trois fois dans la première partie, et tout autant dans la seconde, créant un pont

⁴⁶⁸ Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* [1927], Penguin Books Ltd., Londres, 2000.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

entre les deux époques. Cette ritournelle trouve un écho chez Atwood, lorsque Crake affirme à Jimmy « Female artists are biologically confused »⁴⁷⁰. Deux affirmations misogynes inscrites, ironiquement, dans des romans écrits par des femmes.

Dans la deuxième partie, dix ans plus tard, James, maintenant âgé de 16 ans, n'a plus d'intérêt pour le phare. Son père organise pourtant une expédition pour le visiter. James se sent contraint d'y participer. Il est possible d'analyser le phare, dans le cadre du roman, comme un symbolique phallique, une figuration du patriarcat. Le trajet en bateau pour s'y rendre, dans la deuxième partie, donne lieu à des réflexions qui abondent en ce sens :

[James] had always kept this old symbol of taking a knife and striking his father to the heart. Only now, as he grew older, and sat staring at his father in an impotent rage, it was not him, that old man reading, whom he wanted to kill, but it was *the thing that descended on him* – without his knowing it perhaps: that fierce sudden black-winged harpy, with its talons and its beak all cold and hard, that struck and struck at you (he could feel the beak on his bare legs, where it had struck when he was a child) and then made off, and there he was again, an old man, very sad, reading his book. That he would kill, that he would strike to the heart. Whatever he did – (and he might do anything, he felt, looking at the Lighthouse and the distant shore) whether he was in a business, in a bank, a barrister, a man at the head of some enterprise, that he would fight, that he would track down and stamp out – *tyranny, despotism, he called it – making people do what they did not want to do, cutting off their right to speak*. How could any of them say, But I won't, when he said, Come to the Lighthouse. Do this. Fetch me that. The black wings spread, and the hard beak tore.⁴⁷¹

James utilise les mots « despotisme » et « tyrannie » pour nommer cette force souvent inconsciente, « the thing », qui pousse son père à considérer qu'il a le droit, le pouvoir et la liberté de contraindre les gens au silence et d'exiger d'eux qu'ils agissent à l'encontre

⁴⁷⁰ OC

⁴⁷¹ Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, op. cit. Je souligne.

de leurs désirs. La notion de patriarcat, même si le mot n'est jamais employé dans le roman, peut résumer cette force ou, de façon plus imagée, cette « harpie ». On peut le définir comme une forme d'« [o]rganisation sociale et familiale dont le fondement est la descendance par les mâles et le pouvoir paternel »⁴⁷², comme « une culture fondée sur la binarité et la hiérarchie des genres » qui « nous pousse à percevoir certaines compétences humaines comme “masculines” ou “féminines” et nous enjoint à favoriser ce qui relève du masculin »⁴⁷³. Ce pouvoir paternel est ainsi illustré par le personnage du père qui exerce une autorité arbitraire et capricieuse sur ses enfants et son épouse, et également par la remarque de Mr. Tansley qui affirme que l'art et la littérature appartiennent exclusivement au domaine des hommes.

Un phare est une forme de tour. Dans *To the Lighthouse*, il est planté en haute mer sur des rochers qui émergent de l'eau, ce qui rappelle les tours offshore de *MaddAddam*. Le personnage de Woolf qualifiera lui-même le phare de tour : « So it was like that, James thought, the Lighthouse one had seen across the bay all these years; it was a stark tower on a bare rock. »⁴⁷⁴ Cette image n'est pas anodine, lorsqu'on la met en parallèle avec la conférence *The Leaning Tower* donnée par Woolf en 1940, dont l'argumentaire utilise justement la figure de la tour pour décrire l'effondrement de certains récits. Ceux abordés par Woolf concernent surtout les classes sociales, les inégalités provoquées par la pauvreté et la richesse, l'élitisme de la littérature ; toutes choses qui, même si ce mot n'est pas employé, existent à l'époque en raison de l'organisation plus large qu'est le patriarcat, « qui

⁴⁷² Antidote, Druide informatique inc., 2018, définition de « patriarcat ».

⁴⁷³ Gilligan, Carol, et Snider, Naomi, *Pourquoi le patriarcat ?*, Flammarion, Paris, 2019.

⁴⁷⁴ Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, *op. cit.*

élève certains hommes à un rang supérieur à celui d'autres hommes, et tous les hommes au-dessus des femmes »⁴⁷⁵, où les fils héritent de la richesse monétaire et culturelle des pères qui la possèdent, où de génération en génération la discrimination et la ségrégation liées aux classes sociales et aux sexes sont reproduites. En conséquence de cette institutionnalisation, Woolf oppose les écrivains qui vivent depuis des lustres dans une tour d'ivoire aux écrivains de la « leaning-tower generation », qu'elle décrit comme « an oblique, sidelong, squinting, self-conscious generation with a foot in two worlds ». Il s'agirait d'opposer une forme d'art avant tout esthétique à un art plus politique, lequel révélerait les illusions du monde qui s'éteint :

Is that the difference between politician's poetry and poet's poetry? We listen to the one in company; to the other when we are alone? But the poet in the thirties was forced to be a politician. That explains why the artist in the thirties was forced to be a scapegoat. If politics were "real", the ivory tower was an escape from "reality". That explains the curious, bastard language in which so much of this leaning-tower prose and poetry is written. It is not the rich speech of the aristocrat: it is not the racy speech of the peasant. It is betwixt and between. The poet is a dweller in two worlds, one dying, the other struggling to be born.⁴⁷⁶

Les écrivains de la « leaning-tower generation » observeraient donc toujours le monde d'une position privilégiée, mais sentiraient le mouvement de l'histoire qui menace les fondations de leur forteresse. Dans *MaddAddam*, Jimmy semble appartenir à ces écrivains habitant dans deux mondes : il a grandi dans la richesse et la sécurité des « compounds » (des zones protégées où vivent les privilégiés), mais a aussi vécu dans la pauvreté et la violence des « pleeblands » (littéralement « terre de la plèbe », « pleeb » étant une expression en slang pour « plèbe ») ; autre scission, il a connu le monde d'avant la

⁴⁷⁵ Gilligan, Carol, et Snider, Naomi, *op. cit.*

⁴⁷⁶ Woolf, Virginia, « The Leaning Tower » dans *The Moment and Other Essays*, A Project Gutenberg of Australia eBook, 2015.

catastrophe, et vit maintenant avec les Crakers dans celui d'après. L'épidémie a balayé l'ancien monde ségrégué entre « compounds » et « pleeblands » ; il n'existe plus de tour d'ivoire, mais que des tours offshore, inatteignables, qui s'écroulent l'une après l'autre.

En plus de la mention d'une tour dans la citation de Woolf en exergue, le motif des tours offshore, comme je l'ai mentionné plus haut, apparaît dès les premières lignes d'*Oryx and Crake*. Elles font partie d'un passage dont certaines phrases sont reprises telles quelles au début du dernier chapitre, créant une cyclicité dans le tome initial. Ce même passage est à nouveau repris sous une forme davantage variée, mais très reconnaissable, dans les premières lignes de *The Year of the Flood*.⁴⁷⁷ D'autres mentions semblent évoquer plus directement la « leaning tower » de la conférence de Woolf : Jimmy les qualifie de « *crumbling towers* » ; il se dit que « *the towers are too unstable, even in the months he's been here several of them have come crashing down* »⁴⁷⁸. À un autre moment, elles sont décrites d'une façon qui rappelle étrangement un phare et son fanal : « *red light from the setting sun hits the tower blocks in the water, illuminating an unbroken pane here and there, as if a scattering of lamps has been turned on* ». Les tours offshore apparaissent ainsi comme un motif structurant, qui a toute chance de porter une charge symbolique dépassant la simple ornementation. Elles opèrent, particulièrement dans le premier tome, comme un motif récurrent symbolisant l'effondrement du monde pré-apocalyptique, et possiblement du récit patriarcal. Dans sa conférence, Woolf se demande si « *will there be no more towers and no more classes and shall we stand, without hedges between us, on the common ground?* » Quatre-vingts ans plus tard, on ne peut pas affirmer que cette utopie soit

⁴⁷⁷ Voir la section « La mise en abyme » pour la comparaison des deux passages.

⁴⁷⁸ OC. Je souligne.

advenue, mais c'est du moins le projet de Crake dans la trilogie : grâce à ses modifications génétiques, il croit parvenir à débarrasser le monde des royaumes, de l'argent, des héritages, des hiérarchies.

L'organisation patriarcale du monde a subi de nombreuses critiques et remises en question tout au long du 20^e siècle, des critiques qui se poursuivent au 21^e. Ses défenseurs s'appuient largement sur des considérations biologiques pour justifier la domination de l'homme sur la femme, tandis que d'autres relèguent ces arguments au rang de « mythes biologiques », et les positions essentialiste et constructiviste s'affrontent sans trouver de consensus. Dans *MaddAddam*, tout se passe comme si Atwood spéculait sur l'idée de prendre au pied de la lettre la position essentialiste : si le patriarcat est la conséquence de fondements biologiques, semble nous dire la trilogie, cela ne fait pas pour autant du patriarcat une bonne chose ; en conséquence, *si le problème est biologique, corrigeons la biologie humaine* – c'est la posture politique défendue par Crake. Le racisme, qui découle également de divers récits s'appuyant sur des mythes biologiques, est traité selon la même approche ; Crake croit pouvoir l'éliminer par des interventions génétiques⁴⁷⁹. Évidemment, Atwood place sa trilogie, dès le tout début, sous le signe de la satire (la citation en exergue de *Gulliver's Travels*), c'est-à-dire de l'exagération, de l'humour, du sarcasme, de la critique. On pourrait dire qu'avec *MaddAddam*, l'auteure réalise dans une forme romanesque le même projet que se propose Donna Haraway dans son essai *A Cyborg Manifesto*, c'est-à-dire « to build an ironic political myth faithful to feminism, socialism,

⁴⁷⁹ Cité plus haut : « racism – or, as they referred to it in Paradise, pseudospeciation – had been eliminated in the model group, merely by switching the bonding mechanism: the Paradise people simply did not register skin colour » (OC).

and materialism. »⁴⁸⁰ La trilogie peut en effet être interprétée comme une forme de mythe. Elle comporte les quatre stéréotypes des mythes identifiés par René Girard⁴⁸¹. Elle s'articule selon le schéma effondrement/dévoilement/refondation, typique des mythes. La société qui émerge lors du dénouement est féministe, voire matriarcale ; elle repose sur de nouvelles formes de socialisme et de démocratie ; elle préserve dans l'épopée fondatrice un récit qui, tout en représentant des pratiques religieuses, ésotériques et rituelles, conserve une distance ironique avec celles-ci, et dépeint plutôt un monde où les êtres sont laissés à eux-mêmes, où un scientifique doué peut se substituer à dieu, sous-entendant que rien n'est réellement sacré dans cet univers.

Les ramifications sociologiques, politiques, éthiques, etc., de *MaddAddam*, ce long récit, dense, hétéroclite et plurivoque, peuvent inspirer des interprétations multiples. Mais ce qui ressort le plus, dans le cadre de ma recherche, c'est que la trilogie, même si elle met en scène une fin du monde, reste avant tout une œuvre spéculative, dont les explorations concernent tout autant la naissance d'un nouveau monde que la disparition de l'ancien.

Conclusion

La définition de l'humain dépend de récits élaborés par les humains à propos d'eux-mêmes, de fictions dont on oublie plus ou moins leur caractère arbitraire, construit, transitoire, mouvant. Ces fictions existent en raison de la capacité de l'humain à créer ce qu'Harari nomme des « entités intersubjectives » : l'argent, les religions, les nations, les

⁴⁸⁰ Haraway, Donna J.. *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>

⁴⁸¹ Voir la section « Qu'est-ce qu'un mythe? », chapitre 1.

valeurs, etc. – ce qui correspond précisément à ce que Crake cherche à éliminer chez les Crakers. Dans une boucle de rétroaction, toute définition de l'humain repose sur un récit plus large (par exemple le patriarcat), qui est lui-même une entité intersubjective supplémentaire (de nombreux humains adhèrent, consciemment ou non, au récit du patriarcat, lui conférant sa réalité), s'appuyant sur d'autres entités intersubjectives (par exemple l'argent) et les alimentant en retour (plus le patriarcat confère d'importance sociale à l'argent, plus cette entité intersubjective acquiert elle aussi de réalité).

Par sa force, la fiction l'emporte sans doute sur tous les autres pouvoirs et compétences de l'humain. La biologie, dont on pourrait attendre qu'elle propose une définition de l'humain objective, imperméable aux récits, n'est pas à l'abri de l'imagination humaine :

Au XXI^e siècle, la frontière entre l'histoire et la biologie est susceptible de se brouiller : non parce que nous allons découvrir des explications biologiques aux événements historiques, mais parce que des fictions idéologiques serviront à réécrire des brins d'ADN [...] Comme les fictions humaines seront traduites en codes génétiques et électroniques, la réalité intersubjective avalera la réalité objective, et la biologie fusionnera avec l'histoire. Au XXI^e siècle, *la fiction pourrait bien devenir la force la plus puissante de la Terre*, plus encore que les astéroïdes aux trajectoires aléatoires et la sélection naturelle. Si nous voulons comprendre notre futur, il ne suffira guère de décoder les génomes et de percer les codes à jour. Nous devons aussi déchiffrer les fictions qui donnent sens au monde.⁴⁸²

Dans *MaddAddam*, la fiction que se raconte Crake déterminera l'avenir de l'espèce humaine, une fiction selon laquelle seul le transhumaniste par bio-ingénierie peut préserver l'environnement et établir un monde juste, pacifique et surtout pérenne, immuable, à l'abri

⁴⁸² Harari, Yuval Noah, *Homo Deus. Une brève histoire de l'avenir*, Éditions Albin Michel, Paris, 2017, p. 169. Je souligne.

des récits et de leurs fluctuations. Pour s'assurer qu'aucune autre fiction, qu'aucune autre histoire, ne vienne menacer le monde qu'il met en place, Crake s'efforcera d'éliminer le besoin de récit chez sa nouvelle espèce. Sa tentative s'avérera un échec, et *MaddAddam*, bien au contraire, adopte la forme d'une épopée, soit un ensemble de récits, une nouvelle mise en forme littéraire de l'histoire du monde. Une épopée dans laquelle sera ironiquement représenté le caractère construit, malléable et même aléatoire, de tout récit – notamment à travers les personnages de Jimmy et de Toby. Les Crakers eux-mêmes réclameront sans cesse des histoires, prouvant en un sens leur caractère humain. On peut donc dire que le pari de Crake aura échoué, et que Jimmy, en racontant aux Crakers des histoires afin de répondre à leurs multiples questions, en leur transmettant l'idée de « récit », fera triompher la littérature, l'art, les mêmes. Ainsi, la trilogie d'Atwood, une œuvre dite « de fin du monde », narre tout autant l'avènement d'un nouveau monde que la fin d'un autre. D'un point de vue méta, on peut aussi dire qu'Atwood, comme la quasi-totalité des auteurs ayant créé des œuvres de fin du monde, préserve la littérature de l'effondrement qu'elle met en scène. Est-ce que sauver l'humain implique nécessairement de sauver la littérature, qui lui serait consubstantielle ? Ou bien est-ce le désir ou le besoin de préserver la littérature qui ne laisse d'autres choix aux créateurs que de sauver l'humain dans les récits de fin du monde ? Ces questions restent ouvertes. Il n'en demeure pas moins que la trilogie *MaddAddam* suggère, à l'instar d'Harari, que raconter et entretenir des mythes, avoir besoin d'histoires, de récits, de fictions, sont peut-être les caractéristiques les plus déterminantes et les plus critiques du genre humain.

Conclusion : L'arche : le bunker ou le littéraire ?

Les arches-bunkers de cinq hommes richissimes

En juillet 2018, le théoricien des médias Douglas Rushkoff publie sur le site Medium un texte intitulé « Survival of the Richest, The wealthy are plotting to leave us behind ». Il y relate une expérience vécue un an auparavant, lorsqu'il fut invité à faire une présentation sur le thème « Le futur de la technologie ». S'attendant à discourir devant un parterre d'une centaine d'investisseurs, Rushkoff raconte sa surprise de s'être retrouvé autour d'une table à converser avec « five super-wealthy guys – yes, all men – from the upper echelon of the hedge fund world ». Rapidement, il réalise que ses cinq auditeurs ne s'intéressent pas à sa conférence, mais souhaitent plutôt son avis sur une préoccupation précise. Suite à quelques questions innocentes, le véritable sujet émerge. Je retranscris l'épisode relaté par Rushkoff :

Which region will be less impacted by the coming climate crisis: New Zealand or Alaska? Is Google really building Ray Kurzweil a home for his brain, and will his consciousness live through the transition, or will it die and be reborn as a whole new one? Finally, the CEO of a brokerage house explained that he had nearly completed building his own underground bunker system and asked, “How do I maintain authority over my security force after the event?”

The Event. That was their euphemism for the environmental collapse, social unrest, nuclear explosion, unstoppable virus, or Mr. Robot hack that takes everything down.

This single question occupied us for the rest of the hour. They knew armed guards would be required to protect their compounds from the angry mobs. But how would they pay the guards once money was worthless? What would stop the guards from choosing their own leader? The billionaires considered using special combination locks on the food supply that only they knew. Or making guards wear disciplinary collars of some kind in return for their survival. Or maybe building robots to serve as guards and workers—if that technology could be developed in time.⁴⁸³

Comme le remarque Rushkoff, malgré toute leur richesse et leur puissance, aucun de ces hommes ne croit pouvoir agir afin d'éviter cet avenir apocalyptique anticipé. Il finit par leur suggérer que « their best bet would be to treat those people really well, right now. They should be engaging with their security staffs as if they were members of their own family ». Il ajoute que « the more they can expand this ethos of inclusivity to the rest of their business practices, supply chain management, sustainability efforts, and wealth distribution, the less chance there will be of an “event” in the first place. All this technological wizardry could be applied toward less romantic but entirely more collective interests right now ». Ces recommandations ne susciteront chez les cinq hommes qu'un simple amusement, l'optimisme de Rushkoff étant sans doute jugé naïf.

⁴⁸³ <https://medium.com/s/futurehuman/survival-of-the-richest-9ef6cddd0cc1>
Consulté le 16 novembre 2020.

Cette anecdote est si grossière que j'ai d'abord cru à une nouvelle de fiction, une parabole ou un canular. Serait-il possible que des hommes osent aborder sans gêne la possibilité de faire porter à leurs semblables des colliers disciplinaires, comme à des chiens ? Pourtant, rien dans le texte ne suggère que Rushkoff se soit prêté à une simple expérience de pensée en imaginant le scénario de sa rencontre troublante avec des personnages puissants et immoraux. Mais pour qui s'intéresse aux mythes du déluge, le récit de Rushkoff semble presque trop bien orchestré pour être vrai. On y retrouve de nombreux myèmes du déluge : une catastrophe nommée « Event » ; l'équivalent d'arches modernes (le « underground bunker », les « compounds ») ; la question de la sélection pour l'embarquement (des gardes et/ou des robots ?) ; le motif de l'approvisionnement ; l'indifférenciation temporaire qui se produira durant la catastrophe (« angry mobs ») ; la refondation après le déluge par l'instauration d'une différenciation entre ces pseudo-dieux milliardaires et leurs gardes ; le thème d'une nouvelle espèce remplaçant en partie l'ancienne (les robots) ; les colliers disciplinaires comme signe d'une nouvelle alliance imposée. Le récit comporte même une dimension quasi fantaisiste, soulignée par Rushkoff avec le mot « wizardry » (sorcellerie), ce qui n'est pas sans rappeler les récits antiques du déluge et leur part de merveilleux. En plus des myèmes identifiés, le récit de Rushkoff exploite aussi un autre topos fréquent dans les versions modernes du déluge, et dans les romans et films de fin du monde en général, soit la question de l'effondrement de la valeur de l'argent⁴⁸⁴ (« how would they pay the guards once money was worthless? »).

⁴⁸⁴ Voir la section « La scène-type du pillage de commerces », chapitre 1.

Même si l'histoire rapportée par Rushkoff est présentée comme provenant de faits réels, il est possible de l'appréhender plutôt comme une expérience de pensée. Celle-ci consiste en des « projections, qui arrivent à exister dans un discours mental de mots et d'images », sous forme de « récits dont le but est de permettre à la pensée de s'approprier ce qui est hypothétique ou au-delà des preuves réelles et objectives. »⁴⁸⁵ L'expérience de pensée repose donc sur les moyens de la fiction. Elle explore des hypothèses par le biais de la mise en scène, de la création de personnages, par la composition, par l'utilisation de figures, de thèmes connus. Elle s'appuie en partie sur du familier, du reconnaissable, pour élaborer ce qui autrement se trouverait par trop désincarné pour la pensée. Envisageons donc la rencontre de Rushkoff comme une fiction : une catastrophe dévastatrice, imminente et inévitable, « the Event » ; cinq hommes possédant chacun leur bunker ; la nécessité de se préparer à la refondation (par différenciation) après le désastre. Que répondre à leur question, « How do I maintain authority over my security force after the event » ? Si, après mon incursion dans un corpus de films et de romans sur la fin du monde, je devais proposer une réponse, certes moins optimiste que celle de Rushkoff, je dirais : créez du mythe, des récits, des fictions. Après tout, l'anecdote elle-même rapportée par Rushkoff démontre bien que le mythe du déluge, dont la naissance se perd dans la nuit des temps, semble n'avoir rien perdu de sa force narrative pour imaginer la fin du monde.

Créer des fictions : c'est également la stratégie que pourraient proposer, si on les interrogeait, des œuvres du corpus qui prennent la forme de réécritures du mythe du déluge, comme *Level 7* et la trilogie *MaddAddam*, ou encore des œuvres qui récupèrent des

⁴⁸⁵ Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, op. cit., p. 84-85.

mythèmes du déluge, comme *The Book of Dave* et *Station Eleven*. Dans ces quatre romans, des personnages s'évertuent à développer ou à perpétuer de nouveaux mythes ou récits adaptés à leur monde post-catastrophe, et ce dans une volonté de contrôle. Pas de « colliers disciplinaires », mais des récits fictifs qui donnent sens à l'obéissance et à l'assujettissement, ou du moins au dévouement, d'une partie des personnages envers les créateurs ou les dépositaires de ces nouveaux mythes. L'effondrement des sociétés entraîne l'affaiblissement des anciennes fictions qui présidaient à l'organisation des cultures et des rapports humains, provoquant conséquemment un besoin de refonder l'ordre par la création d'explications appropriées au monde d'après. Ceci exige souvent l'invention d'un nouveau « récit des origines » justifiant l'avènement du monde des survivants.

Level 7 met ainsi en scène la réécriture par renversement d'anciens mythes, qui doit permettre de consolider le monde souterrain en suscitant la peur du monde extérieur situé à la surface de la Terre (voir premier chapitre). Dans *MaddAddam*, les histoires inventées par Jimmy, puis l'épopée composée par Toby, Blackbeard et possiblement d'autres, jouent un rôle apparenté (troisième chapitre). Lorsque Jimmy donne le flambeau à Toby pour qu'elle raconte des histoires aux Crakers, il formule explicitement ce qui est en jeu : « “It's over to you. Just keep doing what you're doing. You can add stuff in, go to town, they'll eat it up. [...] Just keep them from finding out *what a bogus fraud everything is.*” »⁴⁸⁶

L'une des trames narratives de *Station Eleven* raconte pour sa part comment le fils d'Arthur, devenu « le prophète » dans le monde post-apocalyptique, contrôle un groupe d'individus en élaborant un nouveau récit inspiré de l'Ancien Testament, puis terrorise

⁴⁸⁶ *MA*. Je souligne.

avec l'aide de ses disciples les communautés des environs. De façon apparentée, dans *The Book of Dave*, les tablettes enfouies puis exhumées, écrites par le personnage éponyme, forment le socle d'une société totalitaire, misogyne et sanguinaire. Aux questions des « five super-wealthy guys » rencontrés par Rushkoff, certains films de fin du monde pourraient donner la même réponse que ces quatre œuvres, comme *10 Cloverfield Lane*⁴⁸⁷ et *Blast from the Past*⁴⁸⁸. Ceux-ci mettent en scène des personnages maintenus captifs à l'intérieur de bunkers par la peur non justifiée du dehors, que leur a inculquée un autre personnage, soit de façon malveillante (Howard dans *10 Cloverfield Lane*), soit de façon bienveillante (le père dans *Blast from the Past*). Les séquestrateurs des deux films ont raconté aux séquestrés que quitter l'abri entraînerait la mort ; ces fictions d'un dehors toxique tiennent lieu de colliers disciplinaires métaphoriques.

En résumé, dans les quatre univers romanesques cités, les nouvelles fictions intradiégétiques qui structurent le monde empruntent au mythe du déluge des idées, des thèmes, des motifs, une structure.

Le syndrome de l'arche

Pour imager les dangers bien réels qui guettent actuellement l'humanité, Yuval Harari recourt également à des mythes du déluge. C'est par le terme « déluge » qu'il résume la menace d'un effondrement écologique et la ruine économique qui succéderait. Selon lui, l'attitude négligente des dirigeants du monde face à ces dangers serait due à ce

⁴⁸⁷ Trachtenberg, Dan, *10 Cloverfield Lane*, 2016.

⁴⁸⁸ Wilson, Hugh, *Blast from the Past*, 1999.

qu'il nomme le « syndrome de l'arche ». Ceux qui sont aveuglés par ce syndrome croient que

[m]ême si les choses tournent au pire, et que la science ne peut empêcher le *déluge*, les ingénieurs pourraient encore construire une *arche de Noé* high-tech pour la caste supérieure, et laisser les milliards d'autres hommes *se noyer*. La croyance en cette arche high-tech est actuellement une des plus grosses menaces sur l'avenir de l'humanité et de tout l'écosystème. Les gens qui croient à l'arche high-tech ne devraient pas être en charge de l'écologie mondiale⁴⁸⁹.

Les cinq hommes richissimes rencontrés par Rushkoff souffrent sans aucun doute de ce syndrome de l'arche.

Les mythes, et plus généralement la littérature, permettent de mieux appréhender divers phénomènes, grâce à leurs histoires, leurs figures, motifs, schémas narratifs, etc. Dans le cadre des récits de fin du monde, cette forme de métaphorisation de dangers réels, cette *superposition* (pour reprendre l'idée de Christina Vogel exposée au premier chapitre) entre la réalité et la fiction, illustre à quel point « [l]a narrativité s'est développée en notre espèce comme technique de survie. »⁴⁹⁰ Mais comme le démontre l'anecdote rapportée par Rushkoff, et comme le pressent Harari, la survie convoitée est, bien souvent, davantage individuelle, familiale ou groupale, que communautaire, collective, planétaire.

L'arche-littérature

Il reste que l'imaginaire de la fin du monde s'est développé à partir d'un socle de récits qui mettaient en scène la survie de l'espèce humaine – ne serait-ce qu'à travers le sauvetage d'une poignée d'individus –, et non pas sa disparition radicale. Des siècles plus

⁴⁸⁹ Harari, Yuval Noah, *Homo Deus*, op. cit., p. 236. Je souligne.

⁴⁹⁰ Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008, p. 17.

tard, et malgré des décennies de courants et de philosophies nihilistes, les œuvres de fin du monde se risquent rarement à anéantir l'espèce humaine. Au contraire, elles racontent pour la plupart la préservation de gènes et de mèmes (deuxième chapitre). Harari aussi, en utilisant des mythes du déluge, ne décrit pas l'anticipation d'un monde sans humains. Dans son scénario, si des milliards d'individus peuvent « se noyer », il n'en demeure pas moins que l'espèce, elle, survivra. Avec, sans doute, une part non négligeable de ses mèmes. La narrativité, cette technique de survie responsable du « syndrome de l'arche », pourrait également nous mener à notre perte.

Peut-être, pour contrer ce syndrome, faudrait-il davantage de films de fin du monde radicale qui, comme *Melancholia* de Lars von Trier, laissent leurs spectateurs pétrifiés dans leur fauteuil à l'issue d'une scène finale d'anéantissement. Davantage de films et de romans qui raconteraient des histoires où toute transcendance, du moins dans la conclusion, serait évacuée. Peut-être notre survie, pas seulement en tant qu'espèce mais en tant qu'humanité constituée de milliards d'individus, exige-t-elle, paradoxalement, l'élaboration de nouveaux mythes où la fin est irrémédiable, totale, définitive. En d'autres mots, notre véritable arche est-elle un lieu où se mettre physiquement à l'abri, ou n'est-elle pas le littéraire, la puissance de la fiction à imprégner l'imagination, à figurer notre anéantissement, à créer des repoussoirs ? Le remède au « syndrome de l'arche » pourrait-il consister en un contrepoison constitué de fictions de fin du monde radicale ?

L'avenir, ou sa disparition, nous le dira.

Bibliographie

Corpus principal

Atwood, Margaret, *Oryx and Crake* [2003], [Livre numérique], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010.

Atwood, Margaret, *The Year of the Flood* [2009], [Livre numérique], Newton Lake Media LLC, Toronto, 2010.

Atwood, Margaret, *MaddAddam*, [Livre numérique], McClelland & Stewart, New York, 2013.

James, P.D., *The Children of Men* [1992], [Livre numérique], Vintage Canada, Toronto, 2012.

McCarthy, Cormac, *The Road*, [Livre numérique], Alfred A. Knopf, New York, 2006.

Roshwald, Mordecai, *Level 7* [1959], [Livre numérique], The University of Wisconsin Press, Madison, 2004.

Self, Will, *The Book of Dave* [2006], Grove Press, New York, 2019.

St. John Mandel, Emily, *Station Eleven*, [Livre numérique], Alfred A. Knopf, New York, 2014.

Littérature

Le Poème d'Atrahasis dans Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris, 1989.

L'Épopée ninivite de Gilgamesh, dans Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris, 1989.

Épopée de Gilgamesh, Libretto, Paris, 2020.

La bible, Bayard, Paris, et Médiaspaul, Montréal, 2001.

La Bible. Traduction œcuménique, Bibli'O – Société biblique française et Éditions du Cerf, Paris, 2010.

Atwood, Margaret, *Handmaid's Tale* [1985], Alfred A. Knopf, Random House of Canada Limited, Toronto, 2006.

Atwood, Margaret, *The Penelopiad*, Vintage Canada, Toronto, 2005.

Camus, Albert, *La peste* [1947], Gallimard, Paris, 1990.

Cousin de Grainville, Jean-Baptiste-François Xavier, *Le dernier homme* [1805], Payot, Paris, 2010.

Forest, Philippe, *Le chat de Schrödinger*, Éditions Gallimard, Paris, 2013.

Houellebecq, Michel, *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris, 1998.

Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île*, Éditions Fayard, Paris, 2005.

Houellebecq, Michel, *Plateforme*, Flammarion, Paris, 2001.

Houellebecq, Michel, *Sérotonine*, Flammarion, Paris, 2019.

Jotham, Justine, *Sans rémission*, Éditions Airvey, Eth, 2013.

Lagarce, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Éditions du Septentrion, Québec, 2016.

Saramago, José. *L'aveuglement* [1995], Éditions du Seuil, Paris, 1997.

Shute, Nevil, *On the beach*, W. Morrow, New York, 1957.

Simak, Clifford D., *City* [1952], Open Road Media Sci-Fi & Fantasy, New York, 2015.

Wollstonecraft Shelley, Mary, *Frankenstein* [1818], Penguin Publishing Group, Londres, 2003.

Wollstonecraft Shelley, Mary, *The Last Man* [1826], [Livre numérique], Oxford University Press, Oxford, 1998.

Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* [1927], [Livre numérique], Penguin Books Ltd., Londres, 2000.

Films

Aronofsky, Darren, *Noah*, 2014.

- Blomkamp, Neil, *Elysium*, 2013.
- Cuarón, Alfonso, *Children of Men*, 2006.
- Emmerich, Roland, *2012*, 2009.
- Foster, Marc, *World War Z*, 2013.
- Hillcoat, John, *The Road*, 2009.
- McKellar, Don, *Last Night*, 1998.
- McQueen, Steve, *Shame*, 2011.
- McTeigue, James, *V pour Vendetta*, 2005.
- Meirelles, Fernando, *Blindness*, 2008.
- Soderbergh, Steven, *Contagion*, 2011.
- Trachtenberg, Dan, *10 Cloverfield Lane*, 2016.
- Waugh, Ric Roman, *Greenland*, 2020.
- Wilson, Hugh, *Blast from the Past*, 1999.
- Zeitlin, Benh, *Beasts of the Southern Wild*, 2012.

Ouvrages théoriques

- Agamben, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal* [2002], Éditions Payot & Rivages, Paris, 2006.
- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007.
- Agamben, Giorgio, *Profanations*, Éditions Rivages, Paris, 2019.
- Agamben, Giorgio, *Nudité*, Éditions Rivages, Paris, 2019.
- Alter, Robert, *L'art du récit biblique*, Éditions Lessius, Bruxelles, 1999.
- Alter, Robert, et Kermode, Frank (sous la direction de), *Encyclopédie littéraire de la Bible*, Bayard, Paris, 2003.

Anders, Gunther, *La menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Éditions du Rocher / Le Serpent à plumes, Paris, 2006.

Atallah, Marc, *L'art de la science-fiction*, Éditions ActuSF & Maison d'Ailleurs, Chambéry, 2016.

Atallah, Marc, *Le posthumain*, Éditions ActuSF & Maison d'Ailleurs, Chambéry, 2017.

Blackmore, Susan, *La théorie des mèmes. Pourquoi nous nous imitons les uns les autres* [1999], Max Milo Éditions, Paris, 2006.

Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 2006.

Boia, Lucien, *La fin du monde. Une histoire sans fin*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 1999.

Bottéro, Jean, *Lorsque les dieux faisaient l'homme : mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris, 1989.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, [Livre numérique], Routledge, New York, 2004.

Chelebourg, Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2012.

Cixous, Hélène, *Ayāi : le cri de la littérature*, Éditions Galilée, Paris, 2013.

Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Éditions Nota bene, Montréal, 2008.

Cochran, Terry, *De Samson à Mohammed Atta*, Éditions Fides, Montréal, 2007.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], Éditions du Seuil, Paris, 1981.

Cook, Nicholas, *Musique, une très brève introduction* [1998], Éditions Allia, Paris, 2006.

Dawkins, Richard, *Qu'est-ce que l'Évolution ? Le fleuve de la Vie* [1995], Hachette Littératures, Paris, 1997.

Després, Éloïse, *Le posthumain descend-il du singe ? : littérature, évolution et cybernétique*, [Livre numérique], Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2020.

Després, Éloïse, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Le Quartanier, Montréal, 2016.

Dumas-Reungoat, Christine, *La fin du monde. Enquête sur l'origine du mythe*, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 2001.

Dupuy, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

Dupuy, Jean-Pierre, *Petite métaphysique des tsunamis*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.

Dupuy, Jean-Pierre, *La marque du sacré*, Flammarion, Paris, 2010.

Durisch Gauthier, Nicole, « Catastrophes en chaîne : lorsque les mythes s'en mêlent », dans Bornet, Ph., Clivaz, C., et al., *La fin du monde : analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Labor et Fides, Genève, 2012.

Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

Estrade, Charlotte, « Mythomorphoses » écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats », Thèse de doctorat en Études Anglophones, Université du Maine, Le Mans, 2012.

Finkel, Irving, *L'arche avant Noé*, [Livre numérique], Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 2015.

Fœssel, Michaël. *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Éditions du Seuil, Paris, 2012.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1961.

Girard, René, *La violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1972.

Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1978.

Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1982.

Girard, René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Éditions Grasset, Paris, 1990.

Girard, René, *Celui par qui le scandale arrive* [2001], Librairie Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2010.

Gilligan, Carol, et Snider, Naomi, *Pourquoi le patriarcat ?* [2018], [Livre numérique], Flammarion, Paris, 2019.

Harari, Yuval Noah, *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*, Éditions Albin Michel, Paris, 2015.

Harari, Yuval Noah, *Homo Deus. Une brève histoire de l'avenir*, Éditions Albin Michel, Paris, 2017.

Haraway, Donna J.. *Manifestly Haraway*, [Livre numérique], University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>

Huston, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Actes Sud, Paris, 2004.

Huston, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, Paris, 2008.

Jonas, Hans, *Pour une éthique du futur* [1992-1993], Éditions Payot et Rivages, Paris, 1998.

Kundera, Milan, *Le rideau*, Gallimard, Paris, 2005.

Lakoff, George, et Johnson, Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

Lambin, Gérard, *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, [Livre numérique], Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1999.
<https://books.openedition.org/pur/35243>

Michaud, Yves, *Humain, inhumain, trop humain : réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'oeuvre de Peter Sloterdijk*, [Livre numérique], Climats, Paris, 2006.

Musset, Alain, *Le syndrome de Babylone*, [Livre numérique], Armand Colin, Paris, 2013.

Nagy, Gregory, *Homeric Questions*, University of Texas Press, Austin, 1996.

Ramond, Charles, *Le vocabulaire de René Girard*, Éditions Ellipses, Paris, 2009.

Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005.

Sloterdijk, Peter, *Faire parler le ciel. De la théopoésie*, [Livre numérique], Éditions Payot & Rivages, Paris, 2021.

Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain, suivi de La Domestication de l'Être*, Mille et une nuits, Paris, 2010.

Tate, Andrew, *Apocalyptic Fiction*, [Livre numérique], Bloomsbury, Londres, 2017.

Touiza-Ambroggiani, Sara, *Le paradigme communicationnel : de la cybernétique de Norbert Wiener à l'avènement du posthumain*, thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 8, 2018.

Vargas Llosa, Mario, *La vérité par le mensonge*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015.

Vogel, Christina, « De la métaphore comme acte de l'esprit », dans *Penser les métaphores*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2008

Weisman, Alan, *The World Without Us*, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, New York, 2007.

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Éditions Amsterdam, Paris, 2018.

Woolf, Virginia, « The Leaning Tower » dans *The Moment and Other Essays*, [Livre numérique], A Project Gutenberg of Australia eBook, 2015.

Articles

- Sur la trilogie *MaddAddam* de Margaret Atwood :

Martín, Javier, « Dystopia, Feminism and Phallogocentrism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* », *Open Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, 2019, p. 174-181.

<https://doi.org/10.1515/culture-2019-0015>

Raschke, Debrah, « Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy: Postmodernism, Apocalypse, and Rapture », *Studies in Canadian Literature*, vol. 39, no. 2, 2014, p. 22-44.

https://www.erudit.org/en/journals/scl/2014-v39-n2-scl39_2/scl39_2art02

Rowland, Lucy, « Speculative Solutions: The Development of Environmental and Ecofeminist Discourse in Margaret Atwood's *MaddAddam* », *Studies in Canadian Literature*, vol. 40, no. 2, 2015.

<https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/24548>

- Sur *Station Eleven* d'Emily St. John Mandel :

Conaway, Charles, « All the world's a [post-apocalyptic] stage' : The Future of Shakespeare in Emily St. John Mandel's Station Eleven », *Critical Survey*, vol. 33, no. 2, 2021, p. 1-16.

Smith, Philip, « Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's Station Eleven », *Extrapolation*, vol. 57, no. 3, 2016, p. 289-303.

- Sur *The Book of Dave* de Will Self :

Lukes, Daniel, « Surrogate Dads: Interrogating Fatherhood in Will Self's The Book of Dave », *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*, 2015, p. 271–299.
https://www.researchgate.net/publication/283662439_Surrogate_Dads_Interrogating_Fatherhood_in_Will_Self%27s_The_Book_of_Dave

- Sur *The Road* de Cormac McCarthy :

Dominy, Jordan J., « Cannibalism, Consumerism, and Profanation: Cormac McCarthy's *The Road* and the End of Capitalism », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 13, no. 1, Penn State University Press, 2015, p. 143-158.
<https://doi.org/10.5325/cormmccaj.13.1.0143>

- Sur *The Last Man* de Mary Wollstonecraft Shelley :

Petitier, Paule, « Le dernier homme et la fin de l'histoire : Grainville, Shelley, Michelet », *Écrire l'histoire*, vol. 15, 2015.
<https://journals.openedition.org/elh/615>

- Sur *Children of Men* de Alfonso Cuarón :

Amago, Samuel, « Ethics, Aesthetics, and the Future in Alfonso Cuarón's "Children of Men" », *Discourse*, vol. 32, no. 2, Wayne State University Press, 2010, p. 212-235.
<http://www.jstor.org/stable/41389843>

Sparling, Nicole L., « Without a Conceivable Future: Figuring the Mother in Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 35, no. 1, University of Nebraska Press, Frontiers, Inc., 2014, p. 160-180.
<https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.35.1.0160>

- Autres articles :

Heyraud, Hélène, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *Revue Ad Hoc*, no. 4, « La Figure » [en ligne], 2016.

<https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n4-la-figure/la-femme-fatale-essai-de-caracterisation-dune-figure-symboliste>

Hilfiger, Mathieu, « “L'humanité” chez Platon », *Le Philosophoire*, vol. 23, no. 2, 2004, p. 166-194.

<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-166.htm>

Kirsch, Adam, « The Classicist who killed Homer », *New Yorker*, 14 juin 2021.

<https://www.newyorker.com/magazine/2021/06/14/the-classicist-who-killed-homer>

Rieder, John, « De l'avantage (ou non) de définir la science-fiction : théorie des genres, science-fiction et Histoire », *ReS Futurae* [en ligne], no. 3, 2013.

<http://journals.openedition.org/resf/489>

Sonnet, Jean-Pierre, « “Lorsque Moïse eut achevé d'écrire” (Dt 31,24). Une “théorie narrative” de l'écriture dans le Pentateuque », *Recherches de Science Religieuse*, vol. 90, no. 4, 2002, p. 509-524.

<https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2002-4-page-509.htm>

Steinberg, Avi, « Myth and Realism in Noah's Ark », *The New Yorker*, 2014.

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/myth-and-realism-in-noahs-ark>

Internet

<https://www.historia.fr/nos-historiens-au-balcon/camus-la- peste-et-le-covid>

<https://www.washingtonpost.com/technology/2020/03/06/contagion-streaming/>

<https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2765919-20200423-pourquoi- peste-albert-camus-livre-ideal-relire- pendant-confinement>

<http://philofrancais.fr/camus-lettre-a-roland-barthes>

<https://www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Question_homérique

<https://onezero.medium.com/survival-of-the-richest-9ef6cddd0cc1>

Autres

Antidote, Druide informatique inc., 2018.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)
<https://www.cnrtl.fr>