



HAL
open science

**Fictions françaises de l'anthropocène... : Éric Chevillard,
Sans l'orang-outan, Sophie Divry, Trois fois la fin du
monde, Céline Minard, Le Dernier Monde**

Jean-Paul Engélibert

► **To cite this version:**

Jean-Paul Engélibert. Fictions françaises de l'anthropocène... : Éric Chevillard, Sans l'orang-outan, Sophie Divry, Trois fois la fin du monde, Céline Minard, Le Dernier Monde. Wieslaw Kroker; Judyta Zbierska-Mościcka. Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'université de Varsovie (1919-2019), tome 1, études littéraires, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, pp.38-47, 2021, 978-83-235-5262-8. hal-03548364

HAL Id: hal-03548364

<https://hal.science/hal-03548364>

Submitted on 10 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JEAN-PAUL ENGÉLIBERT

Université Bordeaux-Montaigne

Fictions françaises de l'anthropocène...: Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Sophie Divry, *Trois fois la fin du monde*, Céline Minard, *Le Dernier Monde*

French Fiction of the Anthropocene: Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Sophie Divry, *Trois fois la fin du monde*, Céline Minard, *Le Dernier Monde*

In these three novels, the Anthropocene leads to the destruction of the world, after which the human survivors live among the ruins of our civilization, in a spectral world. These are the end times, when eschatology reveals itself. But in a postmodern culture without a god, the revelation of a superior meaning lies in the rediscovery of nature or in the disclosure of the erotic and poetic power of imagination.

Keywords: anthropocene, novel, Éric Chevillard, Sophie Divry, Céline Minard

Mots-clés: anthropocène, roman, Éric Chevillard, Sophie Divry, Céline Minard

«Anthropocène» est un mot récent dans la langue française, mais c'est malgré cela un mot chargé d'histoire. Dès qu'il a été forgé, ce mot a fait polémique. Il est encore aujourd'hui au centre de discussions vives entre historiens, philosophes, écologues, géologues et autres spécialistes du «système Terre». Mais, désignant un enjeu politique, et parmi les plus importants de notre époque, sinon le plus important, c'est un mot qui s'impose dans le débat public. Évidemment, à ce titre, il est aussi un enjeu de la littérature contemporaine, et c'est à ce titre qu'il nous intéresse. Après une brève introduction où je situerai le mot d'anthropocène et résumerai les débats qu'il a suscités, j'essaierai d'envisager ses enjeux littéraires en commentant trois romans récents: *Sans l'Orang-outan* d'Éric Chevillard, *Trois Fois la fin du monde* de Sophie Divry et *Le Dernier Monde* de Céline Minard¹. Trois romans parmi d'autres, mais qui partagent quelques caractéristiques des fictions de l'anthropocène: ce sont non seulement des romans parus après l'invention de ce concept, mais surtout des œuvres qui font de l'anthropocène le prétexte ou le nœud de leur intrigue, des œuvres qui situent l'histoire qu'elles racontent

¹ Céline Minard, *Le Dernier Monde* (2007), Paris, Gallimard, «Folio», 2017, noté en DM; Sophie Divry, *Trois Fois la fin du monde*, Lausanne, Noir sur Blanc, «Notabilia», 2018, noté en TFFM; Éric Chevillard, *Sans l'Orang-outan*, Paris, Minuit, 2007, noté en SOO.

dans un monde imaginaire très proche du nôtre, marqué par l'évidence d'une transformation globale: non pas un monde futur, ni un univers de science-fiction, mais un monde semblable au nôtre dans lequel l'empreinte humaine sur la planète se traduit par une catastrophe – extinction de l'orang-outan chez Chevillard, accident nucléaire chez Divry, par exemple. Dans ces trois romans, la catastrophe est un artifice narratif qui situe le récit dans un au-delà du temps: elle nous installe au temps de la fin, dans les ruines de la civilisation, immergeant le personnage dans un monde spectral, sans histoire et sans avenir – dernière conséquence de l'anthropocène: ce n'est, paradoxalement, pas la «nature» qui a disparu, mais le monde humain.

Avant de s'intéresser à ces trois romans, il faut revenir brièvement sur la notion d'anthropocène. Proposée par le chimiste Paul Crutzen en 2000, elle veut alors signaler un changement d'époque géologique: nous quitterions l'holocène, jusqu'alors considéré comme la dernière période de l'ère quaternaire, couvrant les 10 derniers millénaires et marquée par un fort réchauffement climatique, pour entrer dans une nouvelle époque de réchauffement, distincte, puisque provoquée cette fois, non par des variations du cycle du soleil ou de l'orbite terrestre, mais par les activités humaines. «Anthropocène» signale *anthropos* comme le responsable d'un changement mondial du climat. Cette notion a fait l'objet de polémiques dès son invention et ne fait toujours pas consensus. Les géologues ne l'ont toujours pas adoptée officiellement, sa datation précise fait débat et, surtout, son nom même pose problème. Parmi ceux qui l'ont souligné, les historiens français Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz ont mis en évidence le caractère extrêmement vague de cet *anthropos*, censément responsable du réchauffement climatique actuel. Toute l'espèce humaine n'est pas comptable des émissions de CO₂, ni de la déforestation, ni de l'extinction massive des espèces sauvages. Le grand récit qui voudrait faire d'*anthropos* un coupable indifférencié est une fable qui dépolitise l'analyse historique. L'anthropocène commence à la fin du XVIII^e siècle avec la première révolution industrielle, en Europe de l'Ouest et précisément en Angleterre, d'où il s'exporte en Amérique du Nord avant de faire le tour du monde. Il est situable dans le temps et l'espace et ses responsables peuvent être nommés: des États, des entreprises et les individus qui les ont dirigés. Bonneuil et Fressoz proposent plusieurs noms plus précis qu'anthropocène pour désigner les causes du changement climatique et permettre d'en faire l'histoire: «thermocène», pour promouvoir une «histoire politique du CO₂», «thanatocène», pour montrer le lien entre les guerres modernes et les destructions de l'environnement, «capitalocène» pour afficher la responsabilité du capitalisme dans la transformation physique de la planète². D'autres noms pourraient être ajoutés à cette petite énumération. Mais ceux-ci suffisent pour notre propos: le changement climatique et son origine anthropique sont reconnus par la communauté scientifique et ils constituent désormais

² Tous ces noms et quelques autres se trouvent dans Ch. Bonneuil, J.-B. Fressoz, *L'événement anthropocène*, Paris, Seuil, «Points», 2016 [2013], *passim*.

un enjeu politique de première importance. La littérature de fiction ne pouvait pas ne pas s'en emparer. L'histoire de l'anthropocène commence à s'écrire, l'histoire des fictions de l'anthropocène demande à l'être³.

Les trois romans étudiés ici racontent la destruction par un accident nucléaire d'une vaste région dont on ne situe pas précisément les limites, la disparition d'espèces animales de la surface de la Terre, voire l'anéantissement de l'humanité. Ils font évoluer leurs personnages dans les ruines de la civilisation et relèvent d'une esthétique de la spectralité: les survivants du désastre sont solitaires ou vivent en petits groupes dans des villes ou des campagnes où les vestiges du monde d'avant ne laissent jamais oublier qu'il y eut un monde humain, le nôtre, et que ce monde a été détruit. Les personnages vivent donc parmi les fantômes dont des bâtiments, des outils et plus rarement des œuvres de la culture signalent l'existence. Le scénario de la «fin du monde» apparaît donc comme une manière de faire apparaître le monde par son absence, comme dans *Robinson Crusoé*, au début du XVIII^e siècle, Daniel Defoe pensait les nouveaux rapports sociaux de l'Angleterre en les figurant sur une île déserte. Le roman de Sophie Divry évoque d'ailleurs explicitement la robinsonnade: son personnage, Joseph, vit seul dans une maison isolée. Détenu en prison pour s'être rendu complice d'un cambriolage, il s'est évadé au moment du transfert des prisonniers après une catastrophe nucléaire, quand «la moitié de la France» (TFFM, 69) a été évacuée. Il s'agit d'un accident majeur, dont le roman ne détaille pas les circonstances, mais dont le narrateur fait le symbole de l'*hubris* de notre civilisation, en s'adressant aux lecteurs à la deuxième personne du pluriel:

Vous couliez béton sur béton.

Vous vous pensiez en sécurité.

Vous disiez «Nous contrôlons nos inventions» et c'est la catastrophe qui a pris le contrôle.

[...]

Vous pensiez vivre éternellement. Vous n'écoutez plus les plaintes, vous ne craigniez pas les tempêtes. Il a suffi d'une longue fissure, d'une explosion. De l'air soufflant la mort par des rayons.

[...]

Des radiations d'un nouveau type et mille millions de décès. (TFFM, 69–70)

Pour échapper à la prison, Joseph reste dans la zone contaminée où il survit contre toute attente. D'abord résolu à ne se montrer à personne, il se satisfait de la solitude. Puis celle-ci devient douloureuse et il suffit d'un vestige, «une petite roulette bleue qu'il trouve en bricolant une lampe électrique» (TFFM, 167), pour rappeler des souvenirs lancinants du monde perdu. Le monde est toujours là, mais en tant qu'il manque, et la catastrophe est une manière de figurer la perte du monde.

³ Sur l'histoire de l'anthropocène, voir (en plus des publications de Ch. Bonneuil et J.-B. Fressoz) A. Malm, *L'anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017. Sur sa littérature, je me permets de renvoyer à mon propre ouvrage, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.

Déjà Éric Chevillard l'avait représentée ainsi en imaginant une catastrophe différente: la mort des derniers orangs-outans. Deux représentants de l'espèce survivaient dans le zoo où travaille le narrateur; leur disparition signe l'extinction de l'espèce, «ce désastre, [...] cette apocalypse», écrit le narrateur dès la première page du livre. La fin de l'orang-outan signifie la perte d'un monde: les hommes et leur monde ne sont plus tout à fait les mêmes dès lors que leur manque cet animal à la fois proche et lointain. L'orang-outan figure ici une altérité nécessaire à l'identité humaine. Sans lui, un élément essentiel du monde manque: un point de vue.

Le point de vue de l'orang-outan qui ne comptait pas pour rien dans l'invention du monde et qui faisait tenir en l'air le globe terraqué, avec ses fruits charnus, ses termites et ses éléphants, ce point de vue unique à quoi l'on devait la perception des trilles de tant d'oiseaux chanteurs et celle des premières gouttes d'orage sur les feuilles, ce point de vue n'est plus, vous vous rendez compte. (SOO, 18)

Pourquoi l'orang-outan? On se souvient de l'une des dernières pages du *Rêve de d'Alembert* où Bordeu demande à Mademoiselle de L'Espinasse: «Avez-vous vu au Jardin du Roi, sous une cage de verre, un orang-outang qui a l'air d'un saint Jean qui prêche au désert?» Et pour signaler sa proximité avec l'homme: «Le cardinal de Polignac lui disait un jour: "Parle, et je te baptise"»⁴.

Les première et deuxième parties du roman de Chevillard développent la déploration de l'orang-outan. La troisième réinscrit la cage de verre de Diderot dans le paysage: pour pallier la mort des deux derniers individus, ceux-ci sont embaumés et placés sous une «cloche de verre» (SOO, 138) dans un jardin où ils sont livrés à l'adoration du public. Se vérifie alors que les hommes ont besoin de l'orang-outan: toute la population du pays vient «comme en pèlerinage depuis les confins des terres abandonnées pour s'incliner» (SOO, 140) devant les deux dépouilles. Le monde n'est plus que le fantôme de lui-même.

Le roman de Céline Minard commence dans un satellite en orbite autour de la Terre, occupé par un astronaute, témoin, depuis ce poste d'observation, de brusques changements à la surface de la planète, à la suite desquels les communications sont coupées. Inquiet de ne plus recevoir d'appels de sa base, il revient sur Terre pour découvrir que tous les humains ont disparu. Un phénomène mystérieux a éradiqué l'espèce humaine sans toucher les autres animaux, ni les végétaux et sans provoquer de dégâts matériels. Le personnage, prénommé Jaume, parcourt une planète intacte, où les constructions humaines demeurent pour quelque temps semblables à ce que nous connaissons, mais brusquement dépeuplée. La première description de l'entrée d'une ville fait ressentir l'étrangeté de ce paysage où l'empreinte humaine est partout et les humains nulle part:

Le désordre est partout mais figé, il n'est pas en marche, pas en chemin, il y a peut-être eu trois minutes de désordre en mouvement qui n'était sans doute que l'effet d'un ordre mourant, trois ou quatre minutes d'une folie passagère, d'une désorganisation brutale, les voitures ont couru par où elles étaient lancées, canards sans tête lâchés sur le pré puis

⁴ D. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, dans: *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1875-1877, t. 2, p. 190.

s'effondrant, trois ou quatre minutes d'agonie, un désordre de soubresauts et, définitivement, plus rien, plus un mouvement. (DM, 67)

Ce qu'on voit est un monde encore humain de part en part mais déjà sans horizon humain: un monde qui n'est plus que la trace de lui-même, les artefacts humains demeurent, mais ils n'ont plus de sens. Plus loin, Jaume entre dans un centre commercial, lui aussi désert, et visionne les bandes des caméras de surveillance. Après la catastrophe, les caméras, toujours alimentées en électricité, se sont déclenchées quand quelque chose a bougé devant elles. Jaume regarde les images du parking:

Un lynx vient de sauter sur le toit d'une Bentley noire. Il renifle l'air alentour, les touffes d'oreilles droites comme des fanions, puis il s'assied et entreprend de se gratter les côtes avec une patte arrière. Il s'arrête le nez en l'air, suit du regard le vol d'un oiseau qu'on ne voit pas et reprend sa toilette. Il se lèche, arrache des petites touffes de poil prises entre les griffes de ses pattes avant, s'assied plus confortablement, arrondit le dos et tend loin au-dessus de sa tête une patte arrière dont il nettoie consciencieusement l'intérieur, de bas en haut, s'arrêtant toujours, de temps en temps, pour écouter autour de lui ou capter le mouvement d'un insecte sur le capot de la Bentley. (DM, 87)

En quelques pages, on est passé de la description de la catastrophe reconstituée par un observateur humain après-coup (trois minutes de désordre en mouvement jusqu'à l'immobilisation finale) au point de vue du lynx. Les voitures sont devenues les postes d'observation des prédateurs, dont les préoccupations sont celles d'animaux qui ne craignent pas les hommes: faire sa toilette, suivre le vol des oiseaux, guetter les odeurs. Les rues, les parkings et les voitures sont toujours là, mais ils ne font plus sens que pour les animaux qui se les sont appropriés. Le monde humain est près de se terminer: ne reste plus que Jaume et le monde perceptif qu'il maintient, tant qu'il reste en vie.

II

Un monde sans humains est aussi un monde au-delà du temps. Dans ces trois romans, l'anthropocène débouche sur l'apocalypse. La transformation de la planète par les hommes aboutit à la catastrophe qui met fin à la civilisation, voire à l'humanité tout entière. Or, l'apocalypse dilate le temps en le transformant. On sait que l'annonce de l'apocalypse transforme le temps en délai: dans le temps qui reste entre l'annonce et le moment où tout sera accompli, rien n'a plus le même sens qu'auparavant, l'histoire se récapitule et se condense, tout acte prend sens de sa situation à la fin du temps. C'est pourquoi prophétiser la fin du temps implique de vivre dans le temps de la fin, qui peut durer très longtemps, car peu importe la durée du délai: connaître le temps de la fin ne veut pas dire que le monde se termine. Vivre dans le temps de la fin veut plutôt dire vivre comme si le monde devait se terminer demain: sous le sens du transcendant, dans une tension eschatologique qui donne sens au présent et oriente l'action⁵.

⁵ Sur cette question, voir B. Latour, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015, p. 265–270, et G. Agamben, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000.

C'est ce qu'on observe sous des modalités différentes dans les trois romans. Dans *Le Dernier Monde*, la solitude de Jaume est le point de départ d'une libération subjective et de l'épanouissement de rêveries dans lesquelles le personnage trouve un accomplissement sans mesure. Littéralement, la fin du monde donne sens à sa vie: le court épisode qui précède la catastrophe le montre incapable d'entretenir des relations de bonne entente avec ses collègues, et incapable de conférer une véritable signification à son travail. Par contraste, la solitude le montre pleinement vivant, agissant, fantasmant, imaginant d'autres humains avec qui vivre: formant un monde riche et plein autour de lui.

Le personnage de Sophie Divry, Joseph, après un temps de dépression qui dure un hiver, pendant lequel la solitude le terrasse, revient à la vie avec le printemps: le réveil de la nature le fait sortir de son état de léthargie.

Ces troncs qui ont survécu, troncs de travers, avec leurs racines brisées, leurs formes tordues, leurs branches raides. La sève écarte leurs veines de sa chaleur, elle remonte, irrigue, et pousse le bourgeon, ouvre les formes nouvelles. Elle pousse plus fort encore, jusqu'à ce que le bourgeon craque et se déplie. Les papillons sortent en bouquets des graminées, les graminées qui ont explosé de toutes leurs tiges [...]

Au milieu des ronces, c'est une autre vie encore: l'homme marche, suivant les impulsions nerveuses, suivant sans rien décider le mouvement des nerfs et des os et des muscles qui fonctionnent ensemble pour le tenir debout, éviter un obstacle, remettre un outil sur l'épaule; et ça respire, ça tient debout plus ferme, vaillant, vivant, comme si le cerveau ne faisait que répartir des impulsions et des commandes d'une vie parmi d'autres dans ce printemps. (DM, 178–180)

Vie animale, vie pleine parmi d'autres, saisonnière, liée à la germination des plantes et à la montée de la sève, liée à la montée du désir. C'est aussi le lien aux animaux qui anime Joseph. Au même moment il voit le mouton «courir comme un agneau», la chatte se rouler dans l'herbe, «cherchant à rejoindre le Grand Quelque Chose qui tous les agite» (DM, 180). L'anthropocène mène à l'apocalypse et c'est là que se révèle le sens de tout ce qui vit. Dans ces apocalypses laïques et matérialistes, la fin du monde est la fin d'un monde insupportable et une délivrance: l'ouverture à ce que Sophie Divry appelle «le Grand Quelque Chose». Le transcendant n'est rien d'autre qu'une pulsion de vie qui émerge sur la table rase de la catastrophe.

Toutefois, cette révélation n'existe pas dans le roman d'Éric Chevillard, où la disparition des orangs-outans n'est qu'une perte sèche. Rien ne peut les remplacer et avec eux les humains ont perdu leur image sans reste. La conséquence en est véritablement apocalyptique:

Dans ce vide, s'est abîmé notre monde ancien. De telles modifications de son ordre sensible ne pouvaient demeurer sans effets. L'écosystème gravement lésé et désorganisé ne fut pas moins bouleversé que si la terre avait tremblé sur son socle. Elle a bougé, d'ailleurs, désaxée, déroutée, cahotant dans l'ornière nouvellement apparue en place de l'orbite soyeuse et finalement précipitée dans des trajectoires folles. (SOO, 63)

Pour combler ce vide, les hommes tentent de ressusciter l'espèce disparue en devenant orangs-outans eux-mêmes: le narrateur persuade ses proches de s'entraîner à grimper aux arbres pour «devenir essentiellement arboricoles» et retrouver leur essence perdue en adoptant les mœurs des orangs-outans: «évoluer de branche en branche [...], suspendus par une main ou un doigt, corps célestes» (SOO, 162). Comme on peut s'en douter, ces efforts n'aboutissent à rien. L'orang-outan ne peut pas être remplacé et les humains ne peuvent pas cesser d'être humains pour devenir autres qu'eux-mêmes. Il y a là une figuration comique de la perte de tout horizon eschatologique: les êtres humains ont perdu leur monde en le mutilant et rien ne peut le réparer.

III

La portée métaphysique de cette perte est suffisamment indiquée par la quatrième et dernière partie du roman, qui se réduit à une page. La seule manière de faire revivre l'orang-outan est d'organiser une fécondation *in vitro* en utilisant des ovocytes et des spermatozoïdes congelés. Une femme accepte de porter l'embryon ainsi conçu: la technique permet de ressusciter l'espèce. Le narrateur peut conclure:

Vous me voyez à nouveau plein d'espoir et de foi en l'avenir, mes amis. Dans deux cent quarante-cinq jours, j'en tremble d'émotion, [...] naîtra un fils qui sera aussi notre père à tous. (SOO, 187)

Ces deux phrases sont saturées de vocabulaire chrétien: espoir, foi, fils, notre père. Mais ce langage est mis au service d'une tentative de restaurer le monde de la technique triomphante, le même monde qui est devenu inhabitable pour les orangs-outans. L'orang-outan est regardé comme un dieu au moment où, pour le ramener à la vie, on imagine de recourir encore aux moyens qui l'ont mené à l'extinction. S'il y a réinvention d'un monde chez Chevillard, ce n'est que le même qu'aujourd'hui: aucun horizon ne s'ouvre. La mort de l'animal n'a pas amené les hommes à se projeter dans un au-delà, ils répètent ce qu'ils savent faire.

C'est tout le contraire de ce que tente Joseph dans le roman de Sophie Divry. Joseph apprend à vivre à la campagne, à soigner les animaux qui ont survécu et à jouir de la nature. Joseph renonce à reproduire la vie d'avant et se fait une vie avec ses animaux: un chat et un mouton.

Ils sont tous des rescapés de quelque chose, ils sont devenus les sentinelles vers autre chose. Ensemble ils essayent de recommencer une autre histoire. (TFFM, 159)

La portée générale des indéfinis donne toute l'extension possible à ce dont ils sont les rescapés et à ce qu'ils guettent. Non une catastrophe singulière, mais la faillite d'une civilisation, non une manière de vivre, mais avec elle une rédemption. La robinsonnade est une exploration métaphysique. De même l'explosion d'inventivité poétique de Céline Minard dans *Le Dernier Monde*. Son personnage, se découvrant seul, s'invente

des doubles pour échapper à la folie. Son premier double est un homme, Stevens, qui lui fait la conversation. Au moment où il apparaît, le récit passe de la première à la troisième personne du singulier, abandonnant le récit autodiégétique pour une narration omnisciente, comme s'il y avait réellement plusieurs personnages dont les points de vue devaient être considérés à égalité. Le second se manifeste après une beuverie mélancolique; apostrophé par Stevens, et cette apparition est soulignée par une intervention de Jaume dans le récit, en capitales, ce qui la distingue de la parole du narrateur:

– Arrête de pleurer, Waterfull!

QUI C'EST CELUI-LÀ? C'EST MA TRISTESSE, MA MÉMOIRE. (DM, 122)

Dès lors, le récit peut inventer quantité de doubles. Le troisième apparaît peu après. Jaume s'empare d'un badge électronique dans un uniforme d'officier pour pénétrer dans une base militaire et lit le nom inscrit dessus: major Echampson, et c'est un nouveau double qu'il se crée, un double qui est une femme et qui prend possession de lui (DM, 128): «Jaume la sentait comme un organe qu'il venait de gagner, une vie meilleure, surnuméraire [qui] s'installait» (DM, 130). Suivra un jeune garçon nommé Alcibyaï, puis d'autres. Explosion subjective d'un sujet qui se démultiplie, se permettant par là tous les vertiges identitaires et érotiques.

En leur compagnie, il parcourt le monde, d'abord pour le nettoyer des artefacts humains les plus voyants, comme les barrages – c'est l'inversion de l'anthropocène – mais vite il se rend compte que ce nettoyage est inutile, car sans entretien les barrages s'écroulent tout seuls. Le monde sans objet, sans travail, devient dès lors un terrain de jeu: il n'y a aucune finalité utilitaire dans les activités de Jaume, qui parcourt les cinq continents, connaît tous les climats, visite tous les écosystèmes et toutes les ruines. Aucune finalité autre que le plaisir, alors l'existence devient la rêverie d'une entière liberté et d'une réinvention de soi dans un monde vide et livré à son seul désir. Le texte prend ses aises sur la page:

Vos actions n'auront pas de

mesure

Vous n'avez plus de semblable.

Vous

n'appartenez plus à

une espèce.

Votre langue

est

sans partage

vous êtes

libr

Les phrases qui semblaient annoncer un «vous êtes seul» se concluent, après le large blanc qui fait attendre longtemps le dernier mot, par un «libr», apocopé, libéré donc de l'accord en nombre, indéterminé. Le sujet peut être un ou plusieurs, et donc aussi homme et femme, en même temps. La réinvention du monde c'est aussi l'épanouissement du roman en poème qui éclate sur la page, l'espace libéré des conventions et des habitudes, la langue libérée de la narration.

Réparer l'anthropocène, c'est retrouver la terre, c'est en faire le tour, non comme un astronaute, à haute altitude et sans la toucher, mais au ras du sol, en la vivant, et c'est une question de langue. Dans les dernières pages du livre, la première personne revient:

I am the River.

De ma source [...] j'ai descendu les vallées, j'ai traversé les plateaux, j'ai rongé les montagnes et pilé le sable. J'ai embrassé des glaciers, j'ai traversé des déserts, j'ai rencontré des obstacles et je les ai boutés. J'ai baisé la terre, je l'ai parfumée. Toutes les histoires qui couraient sur sa peau, je les ai sucées et elles ont grossi mes flots.

Je suis la rêverie – sans qui rien ne survit. The Riverie. (DM, 450)

IV

Les fictions de l'anthropocène nous apprennent ce qu'est «vivre dans un monde abîmé»⁶. Elles nous apprennent aussi non comment le réparer, ce qui serait beaucoup leur demander, mais plutôt que la réparation ne peut pas être une fin et qu'il s'agit plutôt de sortir de la dialectique de la dégradation et de la réparation. En fin de compte, il s'agit de sortir de la logique de la finalité qui sous-tend nos actions, et d'entrer dans une logique du jeu : jeu avec la langue chez Chevillard, qui oppose la liberté de sa narration à l'histoire qu'il raconte, l'invention de sa langue à l'imagination mutilée de ses personnages ; jeu de l'imagination du personnage chez Sophie Divry, qui se fait un monde avec les vestiges de l'ancien ; jeu avec les conventions du roman chez Minard, qui libère la page du besoin de raconter et identifie le flux du texte, «la rêverie», à l'énergie vitale de la terre, «the Riverie». Après l'anthropocène, il n'y a rien à sauver, mais une langue à inventer pour un nouveau monde à habiter.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Rivages, 2000.
- Bonneuil, Christophe, Fressoz, Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène*, Paris, Seuil, «Points», 2016 [2013].
- Chevillard, Éric, *Sans l'Orang-outan*, Paris, Minuit, 2007.
- Critique*, «Vivre dans un monde abîmé», n° 860-861, 2019.
- Diderot, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, dans : *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1875-1877 (Gallica).
- Divry, Sophie, *Trois Fois la fin du monde*, Lausanne, Noir sur Blanc, «Notabilia», 2018.
- Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019.
- Latour, Bruno, *Face à Gaia*, Paris, La Découverte, 2015.
- Malm, Andreas, *L'anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017.
- Minard, Céline, *Le Dernier Monde*, Paris, Gallimard, «Folio», 2017 [2007].

⁶ *Critique*, «Vivre dans un monde abîmé», n° 860-861, 2019.