



HAL
open science

Rêver ou penser l'Anthropocène? Usages de la ruine dans la non-fiction extrême-contemporaine

Marine Aubry-Morici

► **To cite this version:**

Marine Aubry-Morici. Rêver ou penser l'Anthropocène? Usages de la ruine dans la non-fiction extrême-contemporaine. Interfaces : image, texte, langage, 2023. hal-03893270

HAL Id: hal-03893270

<https://hal.science/hal-03893270>

Submitted on 10 Dec 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.

Rêver ou penser l'Anthropocène ?
Usages de la ruine dans la non-fiction extrême-contemporaine
Marine Aubry-Morici

On ne peut tout de même pas s'attendre à ce
que la fin du monde arrive comme on l'avait imaginée.
Jean Tinguely¹

Depuis une vingtaine d'années, dystopies, *climate fiction* et romans d'anticipation abordent la question de l'Anthropocène en confiant à la fiction romanesque et cinématographique le pouvoir de figurer et d'imaginer la « fin du monde ». Toutefois, il convient de rappeler aussi la présence de ce thème au sein de la non-fiction, c'est-à-dire des écritures à dimension documentaire et essayiste, souvent inspirées des sciences humaines et sociales. En effet, plusieurs écrivains et artistes de l'extrême contemporain tentent de penser l'impact de ce nouveau régime d'historicité² en investissant les codes de la non-fiction, c'est-à-dire en utilisant les formes du reportage, de l'essai-enquête, ou encore du cinéma documentaire. Or, on observe que le paysage de l'Anthropocène est souvent, dans ce cadre, pensé à partir de ruines contemporaines, lesquelles coïncident généralement avec le témoignage d'un échec local du capitalisme ou les conséquences d'une catastrophe nucléaire. On peut alors se demander pourquoi la non-fiction — écriture qui se revendique du réel — a besoin de cet emprunt manifestement anachronique pour figurer un événement géologique en cours (caractérisé par sa quasi-invisibilité) et à venir (marqué par sa quasi-imprévisibilité). De plus, qu'il s'agisse de livres à mi-chemin entre essai et reportage ou bien d'objets hybrides entre photographie et essai, les ruines de la non-fiction ne servent pas de décor romanesque, mais de support à un discours, qui oscille lui-même entre deux pôles : vision apocalyptique de la fin du monde et enregistrement d'un nouvel habitat pour l'homme (c'est-à-dire d'un *oikos*, l'une des racines du mot écologie)³.

Il faut tout d'abord souligner aussi que l'écopoétique est très liée, dès ses débuts, à la littérature de non-fiction — que ce soit à travers l'autobiographie ou l'essai, comme on peut le voir chez Henry David Thoreau et Élisée Reclus par exemple — et que cette affinité persiste jusqu'à nos jours, à en croire Amitav Ghosh (2016, 17-18)⁴. Or si on se rappelle que les textes écopoétiques sont les héritiers du romantisme littéraire et de son rapport à la nature, on ne sera guère surpris qu'ils utilisent l'une de ces expressions plus significatives : la ruine. Il est ainsi courant, dans la non-fiction, de considérer les paysages désaffectés et les villes fantômes comme des « ruines » contemporaines et de les présenter comme anticipatrices d'une catastrophe à venir. Par exemple, Marianne Rubinstein mène une enquête sur le capitalisme tardif dans l'essai-reportage dans *Detroit, dit-elle*, sous-titré « Économies de la survie ». Elle parcourt la ville américaine abandonnée après la délocalisation des grandes usines automobiles en étant consciente d'être dans une « Pompéi moderne », lieu d'un « spectacle [qui] fascine le monde entier » jusqu'à l'écœurement (2016, 31). Elle souligne la proximité de ce phénomène avec le « *ruin porn* », ce mélange de complaisance envers la catastrophe et perception déformée (Scott, 2019). La ruine contemporaine sert ainsi de médiation à une expérience impossible — celle de la planète et de son entrée dans l'ère de l'Anthropocène — et invisible — la projection intime d'une couleur

apocalyptique sur un monde certes sinistré, mais toujours bien vivant. Dès lors, l'Anthropocène est traité selon un mélange d'enquête et de projection imaginaire, à partir de ruines contemporaines, tantôt éloignées, tantôt révélatrices de cette nouvelle ère géologique marquée par la crise écologique.

En effet, quel paysage les écrivains ont-ils concrètement à disposition pour enquêter sur l'Anthropocène et appuyer leurs propos ? Le paradoxe tient ici à ce que la non-fiction s'attache au réel, mais que, face à un phénomène particulièrement impalpable et difficile à décrire, elle se trouve confrontée aux limites de la réalité observable. Si les écritures de non-fiction semblent naturellement conduites à s'emparer de ce thème — car il s'agit d'un sujet d'actualité, à la fois grave et scientifique, qui requiert enquête et recherches et engage l'homme dans toutes ses dimensions — le sujet n'en demeure pas moins délicat, l'enquête difficile, les traces invisibles. D'une part, nous ne faisons pas l'expérience directe de la planète, concept global et géologique (Chakrabarty, 2019, 1-31), mais seulement de la nature, du territoire ou de l'environnement, d'autre part, le changement climatique est gouverné par « l'improbabilité » (Ghosh, 2016, 26-36). Il n'est pas non plus étonnant que les écrivains et artistes du « réel » imaginent, voire même rêvent l'impact de l'Anthropocène sur le paysage, tout en présentant leur texte sous les atours de la non-fiction : ils traitent d'un sujet qu'aucun humain, excepté quelques géologues, n'est en mesure de véritablement penser ou de décrire dans sa globalité, faute de matière visible et palpable. En effet, quoi de plus difficile à saisir, en dehors de la mesure scientifique, que ses prémices, c'est-à-dire la disparition de la biodiversité, la pollution de l'atmosphère ou l'élévation des températures ? En outre, comment pourrait-on décrire précisément la Terre et l'humanité dans 200 ou 2000 ans, alors que nous ne sommes pas en mesure de savoir de combien de degrés s'élèvera la température de la planète ni quels seront les effets en cascade de cette hausse ? Dès lors, pour les écrivains, résoudre ce paradoxe revient à imaginer la ruine à venir au moyen de dispositifs fictionnels insérés au sein d'ouvrages de non-fiction (Laakso, 2019, 373-374).

Ainsi, William T. Vollmann, l'un des plus célèbres représentants du genre, avait déjà décrit le Japon après la catastrophe nucléaire de 2011 dans *Fukushima, dans la zone interdite*. Dans *Carbon Ideologies*, un livre en deux volumes, *No Immediate Danger* et *No Good Alternative*, il mène une étude très documentée sur la dépendance des hommes aux énergies fossiles et aux matériaux radioactifs⁵. Dans ce livre d'enquête, il fait le choix d'une énonciation fictionnelle, un « je » s'exprimant depuis l'avenir pour raconter notre présent et son usage immodéré de l'électricité : « In the time when I lived » (2018, 3)⁶. Ce dispositif énonciatif, qui pose sur le présent un regard critique particulièrement efficace, ne remet pas en question l'appartenance du texte à l'œuvre de non-fiction de Vollmann, lequel insiste sur la proximité de la méthode utilisée avec celle de ses grands ouvrages de reportage comme *Pourquoi êtes-vous pauvres ?* (2007) et *Le livre des violences* (2003)⁷. Par ailleurs, les ouvrages écrits par des scientifiques utilisent depuis longtemps des bribes de fiction et des images d'anticipation pour mieux appuyer leur propos : il suffit de songer à l'ouverture du *Printemps silencieux* de Rachel Carson qui décrit une mystérieuse ville sans oiseaux (1962, 25-27).

Les traitements hybrides de l'Anthropocène, entre fiction et non-fiction, se mul-

tiplient de nos jours précisément parce que son impact sur le paysage est proprement de l'ordre de l'incommensurable et de l'improbable (Gosh, 2019, 26-36). Dès lors, de nombreux récits-enquêtes relèvent de l'invention, tout en présentant leur recherche sous l'apparence du « reportage ». Ainsi, en 2021, dans un texte intitulé *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro* [Voyage en Italie à l'ère de l'Anthropocène], un philosophe et un géographe italiens, Telmo Pievani et Mauro Varotto, ont imaginé l'Italie dans mille ans, en se projetant, de manière dystopique, en l'an 2786. Reprenant la structure du *Voyage en Italie* de Goethe, ils décrivent le paysage italien en fonction des connaissances actuelles sur le réchauffement climatique : l'avenir qu'ils figurent à l'aide de cartes fictives voit la plaine du Pô presque entièrement inondée, Rome comme métropole tropicale, et la Sicile comme un désert rocheux. On peut parler ici de *pseudo non-fiction* : entrecroisant récit autobiographique, essai et enquête, le livre fournit également une documentation très importante, constituée de cartes géographiques, statistiques, données scientifiques, et témoignages précis. Tout se passe comme si le sujet était trop grave pour se passer des instruments les plus aptes à se saisir du réel, comme s'il était nécessaire précisément de réduire la part d'imaginaire pour mieux souligner que c'est bien du réel dont on parle. À ceci près que personne n'est en mesure de prévoir ce réel ni d'en définir une image ou une projection précise. Les traits que prendra « la terre inhabitable », pour reprendre l'expression de David Wallace Wells, sont le fruit d'une description fondée sur une amplification des données actuelles, mais reposent sur une projection incertaine.

On peut s'interroger sur une certaine fascination des écrivains actuels pour le désastre et la ruine à venir, tout en concédant que l'Anthropocène est un « hyperobjet », c'est-à-dire à la fois un objet trop complexe pour être pensé, mais impossible à éviter, omniprésent (Morton, 2013). Faute de pouvoir être saisi au moyen des outils habituels de la rationalité, on rabat donc l'Anthropocène sur les ruines existantes, par un phénomène de surimpression hallucinatoire. Or, si ces dernières sont liées de manière indirecte à l'Anthropocène, elles activent surtout un imaginaire atomique ou la vision poétique d'une désaffection économique. Des ruines d'événements réels et passés servent à figurer, à penser une autre ruine, celle à venir, dont les causes sont certes corrélées aux premières, mais restent très différentes, comme probablement leurs conséquences. Imaginer l'Anthropocène, à partir des ruines contemporaines, celles issues du nucléaire, du capitalisme ou du communisme, est alors un anachronisme, et même un « catachronisme », concept de Srinivas Aravamudan (2013, 17) qui désigne cette manière d'être en avance sur son temps. Si l'anachronisme consiste à projeter des objets, structures, concepts ou préoccupations appartenant à d'une époque ultérieure sur un environnement passé, le catachronisme à l'inverse, transporte des phénomènes actuels ou antérieurs au sein d'un environnement futur⁸. À l'heure de l'Anthropocène, l'homme cherche à anticiper la catastrophe et tente d'imaginer ce qu'il se figure comme une apocalypse toute proche. La vision des lieux et des ruines passées et présentes est alors façonnée et déformée par un imaginaire du changement climatique à venir (*cata*) et organise leur relecture selon un nouveau système d'interprétation. Cette allégorie prophétique annonce un bouleverse-

ment majeur et un dénouement tragique — naturellement catastrophique, selon le sens dramaturgique du mot grec *katastrophê*. La dimension rétroactive de la perception du changement climatique est ici essentielle, car avec l'émergence du concept d'Anthropocène, les hommes découvrent l'irréversibilité d'un événement dont il n'avait pas conscience : il est déjà trop tard, la catastrophe a déjà eu lieu sans même qu'il le sache — ce que Thomas Schlessler rappelle d'ailleurs comme étant le dénouement du scénario de *La Planète des singes*.

Dans le livre que ce dernier consacre à la disparition de l'homme et sa représentation depuis le XVII^e siècle, *L'univers sans l'homme*, on peut d'ailleurs prendre la mesure du lien étroit qui s'est tissé depuis la fin de la Seconde guerre mondiale entre l'image d'un « monde sans nous » et l'histoire iconographique de la bombe (Schlessler, 2016, 230-245). En effet, si l'écriture de l'Anthropocène est marquée par des emprunts dans un large réservoir iconographique, elle puise dans une culture visuelle marquée par la ruine romantique autant que la hantise atomique. L'hiver radioactif est ainsi, sans doute, l'image la plus répandue d'un monde privé d'humains et sert à penser une ruine, cette fois-ci anticipée. Si l'imaginaire nucléaire est si souvent mobilisé pour penser l'Anthropocène, c'est parce qu'il a porté au plus haut plus l'idée d'une disparition possible de l'homme par l'homme (Anders, 2007, 112-113)⁹. L'articulation entre peur eschatologique et imaginaire atomique est soudée par ce que Michel Serres nomme « thanatocratie », c'est-à-dire « l'horizon d'une éradication possible de l'humanité, par notre propre volonté » qui émerge selon lui à partir d'Hiroshima (2016, 166). Le rapprochement entre âge nucléaire et Anthropocène repose sur cet événement fondateur, l'émergence d'une capacité de l'homme à supprimer l'humanité dans sa globalité¹⁰, qui résonne avec le phénomène actuel de destruction de masse de la biodiversité. Pour le dire avec Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz : « l'Anthropocène est aussi (et peut-être avant tout) un thanatocène » (206, 145).

Les arts visuels se saisissent aussi largement de cette esthétique. En témoigne une œuvre vidéo de l'artiste Pierre Huyghe, *Untitled. (Human Mask)*, datant de 2014, qui emprunte aux techniques du documentaire, mais propose une vision onirique d'un « monde sans l'homme » à partir de la catastrophe nucléaire de Fukushima. La première séquence dévoile une ville dévastée puis la caméra pénètre à l'intérieur d'un espace où le spectateur découvre un étrange personnage, vêtu d'une perruque, d'une robe et d'un masque blanc, rappelant celui du théâtre Nô. Son identité ne se précisera qu'au terme d'un long plan, qui révélera qu'il s'agit d'un singe. En utilisant un drone, Pierre Huyghe, a filmé la solitude d'un macaque star, appelé Fuku-Chan, qui servait les clients d'un restaurant de Fukushima avant la catastrophe. Contemplant l'image d'une forêt dessinée sur un mur, dans une atmosphère spectrale accentuée par le ronronnement du frigo et le clapotis de la pluie, le singe donne à voir selon l'artiste « son regard bouleversant [d'où] surgit une humanité profonde, réduisant l'écart entre animal et humain »¹¹. Une lecture s'appuyant sur la dualité humain/non-humain peut conduire à souscrire à l'analyse brillante d'Emanuele Coccia : « chaque espèce est un zoo ambulante et chaque identité n'est qu'un masque à travers lequel la vie tente de vivre autrement que ce qu'elle est »¹². Toutefois, on peut aussi penser que ce regard désaxé, visant à laisser la nature faire ce qu'elle veut sans nous, tout en l'observant, fait sauter aux yeux qu'elle reste entièrement régie par nos lois. Ici le singe continue

d'attendre de servir des clients invisibles et s'ennuie dans son restaurant déserté. Dans une vidéo amateur disponible sur YouTube, tournée avant la catastrophe, le macaque est tourné en ridicule comme serveur insolite du restaurant¹³. La scène n'avait rien d'onirique, mais déployait tout son grotesque, et la position subalterne du singe, allégorie de la nature domestiquée, violentée, anthropisée suscitait plutôt le malaise. Or chez Huyghe, grâce à la catastrophe, le grotesque s'est transformé en grâce, en « terreur délicate » du sublime (Burke, 1757) — et ce, toujours au moyen d'image documentaire.



Ainsi arrive-t-il de plus en plus fréquemment que la littérature de non-fiction traite de l'Anthropocène en s'inscrivant dans une position critique envers les séductions de l'image. C'est ce dont témoigne le texte intelligent que Sylvain Tesson — dans une position délicate de préfacier — livre en guise d'introduction au livre de *Green urbex, le monde sans nous* de Romain Veillon. Le projet du photographe est bien de prendre la ruine contemporaine pour l'image concrète de ce qui nous attend : il déclare que ses clichés « représentent l'évolution possible d'un monde sans l'homme » (2021, 239) et que « ces friches représentent le passé, pourtant nous y voyons ce que pourrait devenir notre monde » (2019, 240). L'ouvrage présente de suggestives photographies d'un bain en ruines (l'île Saint Joseph), d'un parc d'attractions déserté (Nora Dreamland au Japon), mais aussi de dunes de sable envahissant les anciennes habitations d'une capitale du diamant (la cité fantôme de Kolmanskop en Namibie). Sans détour, Sylvain Tesson reconnaît que « le Green urbex est un vieux fantasme », qui doit être relié à la prolifération des « thèses de l'apocalypse imminente », et « soupçonne parfois une complaisance vicieuse chez [s]es amis effondristes » (2021, 6-7). Tesson souligne bien le paradoxe de ce « scénario apocalyptique » reposant sur l'existant : « Veillon n'invente rien ! Il observe le réel. Il se sert des paysages existants pour étayer sa thèse ».

On remarquera que la ruine contemporaine, hors contexte nucléaire, est presque toujours le paysage résultant de la chute d'une dictature ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, le site abandonné d'une surexploitation des ressources. En effet, comme le souligne Anna Lowenhaupt Tsing, le capitalisme tend à créer des ruines :

Ainsi, la simplification qui accompagne l'aliénation produit des ruines, des espaces abandonnés du seul point de vue de la production de ressources. Les paysages de la globalisation sont aujourd'hui jonchés de ce type de ruines. (2017, 38)

Dès lors s'opère un glissement qui veut que ce ne soient plus seulement *des* ruines qui forment la quête des auteurs et artistes, mais *la* ruine symbolique, plus générale et diffuse, qui oriente un propos implicite. La matérialité particulière d'un site, le temps d'un texte, construit une allégorie plus large, celle de la chute de l'homme. Tout se passe comme s'il était essentiel à notre époque de se donner l'image concrète d'un monde qui sombre, et qu'un exemple visible de ruines, quelles qu'elles soient, pouvait figurer cette dévastation, cette absence, cette dégradation ultime. Pourtant, il est peu probable que l'Anthropocène ressemble à ces mélancoliques effondrements sous fond de soleil couchant et de nature florissante, ni que l'homme tire brutalement sa révérence avec grâce. Au contraire, comme le formule Jonathan Franzen dans *Et si on arrêtait de faire semblant ?* :

L'apocalypse climatique, elle, sera brouillonne. Elle prendra la forme de crises de plus en plus graves et qui plongeront peu à peu la civilisation dans le chaos jusqu'à son extinction. La situation va devenir terrible, mais peut-être pas avant un certain temps, et pas pour tout le monde. Peut-être pas pour moi. (2020, 342)

Si, selon l'écrivain, la difficulté d'imaginer la planète de l'Anthropocène tient au fait que « son effondrement imminent m'est encore plus difficile à concevoir que la mort » (2020, 342), la puissance esthétique de ce sujet explique la nécessité — on pourrait aller jusqu'à dire le plaisir — d'inventer son paysage. Le désir scopique, celui de voir le monde après la disparition de l'homme, « le monde sans nous » (Weisman, 2008), anime et nourrit une partie de la production esthétique contemporaine. Et pourtant, comme le rappelle David Wallace Wells, « nous ne parvenons pas encore vraiment à déterminer à quel point le monde sous nos pieds nous deviendra inconnu » (2019, 43). Dès lors, on voit bien que le mythe et l'image soutiennent cette impossibilité de penser l'Anthropocène, y compris dans la littérature la plus proche de la science, qui privilégie l'interrogation suivante : à quoi ressemblera notre monde avec le changement climatique, voire quand nous ne serons plus là pour le regarder ? C'était déjà le propos de Alan Weisman dans *Homo disparitus*, lorsqu'il se demandait ce que l'on pourrait voir de l'humain dans des milliers d'années. Réponse : le mont Rushmore, sculpture monumentale de 1923 où les visages de quelques présidents américains sont gravés dans une roche de 1,5 milliard d'années. Selon lui « les vestiges du portrait de Roosevelt » seront sans doute l'une des rares choses qu'une éventuelle espèce extraterrestre pourrait voir de l'humain dans sept millions d'années (2008, page). Weisman proposait une vision à la fois grinçante et terrifiante. Ce paysage devenait alors le symbole d'une éternité sans regard auquel l'espace humain, c'est-à-dire la ruine à venir, serait promis. Il semble, à le lire, que l'homme veuille encore conditionner ce qui sera vu de lui une fois qu'il aura disparu. Vollmann, lui aussi, se demande, en pensant aux images de la Grèce antique, ce que le monde retiendra de notre civilisation (2018, 30)¹⁴. En ce sens, on peut se demander si l'homme ne s'intéresse pas moins à la façon dont il peut imaginer l'avenir qu'à la façon dont l'avenir l' imagine.

L'impact de l'Anthropocène excède de manière vertigineuse tout cadre de référence. Sa poétique est ainsi bâtie sur le regard impossible, interdit, en deçà du temps de l'humanité. Violant la pudeur du monde de demain, de ce monde sans l'homme, libéré de sa présence comme de son regard, l'écrivain et l'artiste prétendent encore voir, figurer, décrire. Ils fondent un réseau imaginaire où se tissent des images traditionnelles de la catastrophe, de l'Apocalypse et du Jardin d'éden. En effet, les deux épisodes bibliques se rejoignent aux bords, dans une vision circulaire : le temps d'avant sert à dire le temps de l'après. De nouveau, la ruine contemporaine s'inscrit dans une esthétique du retour de la nature, présentée comme victorieuse de la civilisation. Elle introduit un temps de l'après qui se présente comme le reflet du temps de l'avant : la boucle temporelle crée alors un effet d'anhistoricité, propre à la ruine. Car comme le dit Augé, la ruine ne représente pas le passé, mais « le temps pur », à l'arrêt, un hors temps. Il commente d'ailleurs le rôle de la nature dans les scènes pittoresques de ruines en soulignant que « la nature en ce sens, abolit non seulement l'histoire, mais le temps » (2003, 38-39). Or quand Augé parle de « temps pur », il désigne un « temps sans histoire dont seul l'individu peut prendre conscience et dont le spectacle des ruines peut lui donner fugitivement l'intuition » (2003, 40). La ruine possède ce pouvoir de désactiver le temps linéaire et de conjurer les mouvements historiques en cours en coagulant tous les événements dans un temps informe, celui des hommes et de l'histoire. On peut donc raisonnablement aller jusqu'à formuler l'hypothèse qu'inventer le paysage de l'Anthropocène et croire le voir dans des ruines contemporaines a aussi une dimension historique cachée : celle de projeter celui qui regarde non seulement hors de son temps, mais aussi l'expulser hors du temps humain et de « l'humainement visible ». Vision fantasmée d'un temps au-delà du temps humain, cette image interdite vole un aperçu d'un monde où le lien avec Gaïa serait rompu, où la déesse-mère se serait désormais délestée de son enfant maudit, l'homme. Toutefois, une fois le mauvais fils expulsé, ce dernier a encore un désir, une démesure, celle de voir et d'imposer son regard à un monde sans lui.

Le terme « anthropofuge » qualifie désormais l'ensemble d'une production artistique et littéraire contemporaine, qui « cherche à désaxer le regard pour l'inviter à voir, ou ressentir, un univers dont l'humanité est écartée, et même tout à fait exclue »¹⁵. Elle peut être reliée plus généralement au « Nonhuman Turn » (Grusin, 2015), qui désigne le mouvement scientifique, culturel et artistique depuis la fin du XX^e siècle privilégie un regard qui décentre l'humain, afin de s'intéresser davantage au monde non humain, c'est-à-dire végétal ou animal, voire robotique. Mais prétendre « documenter » l'Anthropocène en adoptant un angle post-apocalyptique est souvent un geste doublement anthropocentrique, voire un déni esthétisant, stylisant. Malgré la critique anthropique qu'il contient, dans ce décentrement, nous sommes toujours au centre : par notre volonté de voir, de regarder, mais aussi de modeler le monde à notre image, selon nos structures¹⁶. Il engendre une image-écran, un voile posé sur un « Anthropocène » qui évacuerait précisément son origine et sa cause : *l'hybris* de l'homme, son goût pour la démesure et pour l'accumulation de richesses. L'image de la disparition de l'homme et du retour de la vie sauvage offre alors une anhistoricité rassurante : elle dissimule une évacuation de l'histoire. Par la beauté sublime, par l'image terrible et splendide de la fin des temps, l'humanité se décharge du

pois de sa responsabilité historique dans la destruction de la nature tout comme de sa violence actuelle¹⁷. L'image de la ruine crée un voile, un effet de halo qui empêche de se poser la question de l'action à mener et de la justice environnementale à organiser.

Porter un regard critique sur les usages de la ruine contemporaine signifie alors souligner que l'esthétisation évacue les enjeux politiques et sociaux d'un paysage. Si l'on s'appuie sur l'idée que défend Diane Scott dans *Ruine : invention d'un objet critique*, celle que la ruine contemporaine est imperceptiblement idéologique — car elle tient un discours sur l'histoire et le capitalisme qui efface la conflictualité pour privilégier le sentiment de continuité — on peut se demander quel discours tiennent ses ruines contemporaines dans la pensée et l'imaginaire de l'Anthropocène — aussi appelé par certains Capitocène (Moore, 2016). Le plaisir de la ruine industrielle reposait sur le sentiment qu'une page de l'histoire de la production fordiste avait enfin été tournée, sans heurts (Scott, 2019). Relue depuis la perspective de la catastrophe écologique, la puissance esthétique de la « ruine-paysage », de Detroit à Fukushima n'est pas moins riche de discours implicites. Elle aussi porte et valorise l'idée que l'histoire des hommes est un cycle naturel de destruction et de renaissance, de grandeur et de misère. Profondément liée par cette métaphysique aux théories du capitalisme et son concept de « destruction créatrice » (Schumpeter, 1942), elle évacue l'irréversibilité de la catastrophe écologique toute comme la question des processus historiques et des rapports de force sociaux qui gouvernent l'Anthropocène. En d'autres termes, elle laisse à croire que la destruction de la planète équivaut à la destruction d'une civilisation, comme il y en eut tant par le passé. Non seulement, elle minimise la portée globale de la catastrophe, mais la ruine anthropofuge désactive l'analyse marxiste, proposant un monde qui ne s'offre plus à aucune subjectivité. L'image qu'elle propose fait écran, recouvre les causes qui ont mené à une telle destruction : le progrès technique indexé sur la recherche de puissance et son exploitation économique. Figurer, décrire l'anthropocène comme un sublime paysage dévasté met de côté les questions principales : quels sont les rapports de force qui ont détruit la planète ? Que faire de ces mêmes rapports de force dans un contexte d'épuisement des ressources pour une humanité exsangue ? Qu'en sera-t-il de l'homme dans l'Anthropocène, s'il ne disparaît pas du jour au lendemain ? Cette nouvelle ère géologique — c'est l'intérêt de ce nouveau terme qui met l'accent sur le temps long — n'est en effet guère un monde sans l'homme, mais peuplé d'une humanité souffrante, aux prises avec les conséquences de ses décisions passées.

William. T. Vollmann, ainsi, a le courage d'affronter le problème en dehors de toute esthétisation, en expliquant à ceux qui vivront dans un monde « plus chaud » et « plus radioactif » (2019, 10) ce à quoi auront servi les énergies fossiles (allumer la lumière, prendre chaque jour une douche chaude mais aussi réchauffer des bâtiments vides et posséder de luxueux distributeurs de glaçons dans nos réfrigérateurs (2019, 25-59). De ce point de vue, le dispositif fictionnel et énonciatif de *Carbon Ideologies*, qui consiste à examiner nos actions dans la perspective d'un avenir brisé, faisant référence à plusieurs reprises à l'époque « où j'étais vivant », a le mérite de poser par l'artifice rhétorique la question morale de la responsabilité de l'homme contemporain. Inventant que son livre survit en « morceaux brûlés ou endommagés par l'eau » dans

le deuxième volume, Vollmann imagine l'opinion que les prochaines générations, en lisant son texte, se feront de la nôtre. D'une part, il y a reconnaissance résignée d'une responsabilité du monde occidental qui a utilisé les énergies fossiles pour s'assurer un confort souvent méprisable — revient sans cesse cette question « what was the work for? » — voire totalement inutile — « I have read that in 2012, 61% of the energy generated in the United States accomplished no useful work whatsoever » (2019, 32). D'autre part, il plaide pour l'universalité de la faute (30) et s'il inclut la question de la justice climatique, c'est aussi pour rappeler qu'à notre époque, dans de nombreuses régions du monde, les humains n'ont même pas accès au confort de l'économie carbone. Il pose aussi la question suivante : seraient-ils blâmables de désirer améliorer leur condition en y accédant, seront-ils aussi coupables que nous du point de vue de l'avenir ?

De même, à propos d'un livre étonnant, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* de Anna Lowenhaupt Tsing, Isabelle Stengers relève que « s'intéresser aux ruines ne signifie pas contempler un paysage désolé, mais apprendre à saisir ce qui, discrètement, s'y trame » (2015, 8). En effet, la ruine peut être lieu d'une pensée du vivant et dépasser cette image lisse et mortifère offerte à notre mélancolie. Se défendant de vouloir « rendre les ruines attrayantes » (2015, 315), Tsing permet à son lecteur une expérience de l'Anthropocène au sein même de la ruine, en montrant qu'elle fourmille de vie. Elle y voit un mode d'emploi pour survivre au-delà de la catastrophe écologique et du système capitaliste. Elle part ainsi sur les traces du champignon *matsutake*, surnommé « champignon de la fin du monde », impossible à cultiver en laboratoire, parce qu'il pousse précisément dans des zones détruites ou ravagées par les activités humaines. L'anthropologue américaine enregistre le parcours économique de ce champignon, depuis sa récolte depuis les forêts américaines jusqu'aux salles de ventes au Japon, où il est particulièrement apprécié. Les ruines contemporaines ne sont alors plus considérées comme un point d'arrivée, le terminus de la vie ou de la pensée de l'homme, mais comme un point d'observation (2015, 303)¹⁸ et surtout le point de départ d'une forme de vie (2015, 314)¹⁹ capable de sortir du mode de production capitaliste, fondé sur la domestication de la nature, la standardisation de la production et la précarité des travailleurs. Nouvelle matrice, la ruine est ainsi outil de pensée d'un monde confronté à la crise écologique et aux ravages d'un système économique destructeur. Elle montre de nouvelles pistes pour le vivant, pour « activer les enchevêtrements » (2015, 21-28) et vivre au sein du précaire. En cela, Lowenhaupt Tsing réintroduit du désordre et de la complexité au sein du capitaliste global, et donc une forme de poésie.

Pour conclure, nous rêvons la ruine contemporaine, nous l'aimons, car elle dit aussi notre désir refoulé de quitter le monde, de voir la destruction de notre nature prédatrice, capitaliste, polluée, destructrice. Prolongement absolu de la consolation qu'évoquait Chateaubriand (1828, 360-362)²⁰, l'inscription de la ruine contemporaine dans le paysage nous donne l'occasion d'exprimer et d'expérimenter notre désir de disparaître. Projection de tout ce que nous détestons de nous-mêmes, cette vision devient, selon la formule de Tesson « un cauchemar étrangement rassurant » (2021, 6). La question de l'enregistrement de l'Anthropocène pose radicalement la question de

ce que peuvent l'art et la littérature, la non-fiction en particulier, et interroge leur capacité à changer le monde des hommes en modelant ses représentations. Ils peuvent aussi mettre l'homme face à un choix moral qui engage l'avenir. Il est désormais courant de rappeler la très célèbre affirmation de Fredric Jameson « il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme » (2003, 76). Toutefois, la domination de l'homme sur la nature ne se termine pas avec l'art anthropofuge. Certes, l'homme a lancé le mouvement artistique qui mène à la relativité de sa présence, mais, rappelle David Wallace-Wells, « le changement climatique n'est pas affaire de parabole. Il nous englobe. Très concrètement, il nous gouverne » (2019, 45). D'une part, la ruine encourage la contemplation passive et mélancolique, et donc la « dépolitisation »²¹ des problèmes écologiques, déjà largement amorcée par la production cinématographique autour du thème de la fin du monde (Schlesser, 2016, 215). D'autre part, il est possible d'en faire un point de départ pour affronter la « crise de la sensibilité » qu'évoque Baptiste Morizot (2020, 17) et ainsi repenser, selon le titre de son ouvrage le plus connu, nos « manières d'être vivant » dans un « monde abîmé » (Macé, Noël, 2019)²², par les pouvoirs conjugués de l'imagerie, de l'enquête et de l'interpellation.

Dans la *Cosmogonie* d'Hésiode, Prométhée est celui qui « pense avant » ou « en avant », tandis qu'Épiméthée celui « qui réfléchit après ». Cette figure de l'*hybris* devrait nous inviter à réfléchir sur l'idée que l'homme croit pouvoir voir son avenir. Au lieu de prendre la mesure de ses limites, il souhaite encore imposer son regard à ce monde sans lui, par une esthétisation de la ruine à venir. Or quand il mesure sa démesure, comme Vollmann l'y invite, quand il regarde en face la ruine réelle, comme Tsing le propose, il ouvre la voie à une nouvelle agentivité. L'ambition anthropocritique participe alors à envisager des choix de société à l'échelle globale plutôt qu'à se bercer de fables mélancoliques. Nous sommes, pour reprendre la célèbre métaphore du *Printemps silencieux*, à la croisée des chemins, devant deux routes : être visionnaire ou aveuglé par les images. Or l'image-écran des ruines esthétisées, image fictive qui passe pour un hyperréel hallucinatoire, engendre précisément une non-vision. On ne peut alors que plaider, en reprenant l'expression ancienne de l'écrivain Franco Fortini, qu'en faveur d'un « bon usage des ruines ». Là où la fiction dystopique a parfois endormi l'humanité par le spectacle charmeur de sa fin, la non-fiction peut de nouveau et, non sans paradoxes, réveiller l'homme en lui donnant à voir la poésie et la force du vivant qui l'englobe.

- AUGÉ, Marc, *Le temps en ruines*. Paris : Galilée, 2003.
- ANDERS, Günther, *Le temps de la fin*. Paris : L'Herne, 2007.
- ARAVAMUDAN, Srinivas, « The Catachronism of Climate Change », *Diacritics*, n° 41-3, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2013.
- BONNEUIL, Christophe, FRESSOZ, Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris : Seuil, 2016.
- CARSON, Rachel, *Printemps silencieux*. 1962. Traduit de l'anglais par Jean-François Gravrand. Marseille : Éditions Wild project, 2021.
- CHAKRABARTY, Dipesh, « The Planet: An Emergent Humanist Category », in *Critical Inquiry*: Vol 46, No 1, Chicago : University of Chicago Press, 2019, pp 1-31.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du christianisme* (III, 5), Paris : Garnier Frères, 1828.
- FRANZEN, Jonathan, *Et si on arrêtait de faire semblant ?* (2019). Paris : Éditions de l'Olivier, 2020
- GHOSH, Amitav, *Le grand dérangement. D'autres récits à l'ère du changement climatique*. Traduit de l'anglais par Morgane Iserte et Nicolas Haeringer. Marseille : Éditions Wild project, 2021.
- GRUSIN, Richard, *The Nonhuman Turn*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015.
- HUYGHE, Pierre, réal. *Untitled (Human Mask)*. Paris : Fondation Louis Vuitton, 2014.
- JAMESON, Fredric, « Future city », *New left review*, n°21, Londres : New left review LTD, 2003.
- KLEIN, Naomi, *Tout peut changer, capitalisme et changement climatique* (2014). Trad. de l'anglais par Geneviève Boulanger et Nicolas Calvé. Paris : Actes Sud, 2015.
- LAAKSO, Maria, « The paradox of imagining the post-human world », in BROWSE, Sam, GIBBONS, Alison, HATAVARA, Mari, *Narrative inquiry. Special issue : Real fictions. Fictionality, factuality and narrative strategies in contemporary storytelling*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2019, n° 2, pp. 371-390.
- MACÉ Marielle et NOËL Romain (dir.), *Revue Critique* n° 860-861, « Vivre dans un monde abîmé », Paris : Éditions de Minuit, 2019.
- MOORE, Jason W., *Anthropocene or capitalocene ?* Oakland : MP Press/Kairos, 2016.
- MORIZOT, Baptiste, *Manières d'être vivant*, Paris : Actes sud, 2020.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013.
- PHELAN, J., Local fictionality within global non-fiction : Roz Chast's Why can't we talk about something more pleasant? in *Enthymema*, 16, 18-31, 2016.
- PIEVANI, Telmo, VAROTTO, Mauro, *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro*. Sansepolcro : Aboca Edizioni, 2021.
- RUBINSTEIN, Marianne, *Detroit, dit-elle*. Paris : Verticales, 2016.

- SCHLESSER, Thomas, *L'univers sans l'homme*. Paris : Hazan, 2016.
- SCHUMPETER, Joseph, *Capitalisme, Socialisme et Démocratie* (1942). Trad. de l'anglais par Gaël Fain. Paris : Payot, 1990.
- SCOTT, Diane, *Ruine : invention d'un objet critique*. Paris : Les prairies ordinaires, 2019.
- SERRES, Michel, *Pantopie ou le monde de Michel Serres*, Paris : Le Pommier, 2016.
- T. VOLLMANN, William, *Fukushima, dans la zone interdite*, Trad. de l'anglais par Jean-Paul Mourlon. Paris ; Tristram, 2012.
- T. VOLLMANN, William, *Carbon Ideologies*, Londres : Penguin Books, 2018.
- TSING, Anna Lowenhaupt, *Le champignon de la fin du monde, Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme* (2015). Trad. de l'anglais par Philippe Pignarre. Paris : Éditions de La Découverte, Les empêcheurs de penser en rond, 2017.
- TESSON, Sylvain, VEILLON, Romain, *Green urbex, le monde sans nous*, Paris : Albin Michel, 2021.
- WALLACE-WELLS, David, *La Terre inhabitable*. Trad. de l'anglais par Cécile Leclère. Paris : 2019 : Laffont.
- WARHOL, Robyn, « Neonarrative ; or How to render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film » in PHELAN, James et RABINOWITZ Peter J. (dir), *A companion to narrative Theory*, Hoboken : Blackwell, 2005, pp. 220-231.
- WEISMAN, Alan, *Homo disparitus : essai*, Trad. de l'anglais par Christophe Rosson. Paris : Flammarion, 2007.

¹ Jean Tinguely ridiculisait ainsi les prétentions de l'art à organiser sa propre destruction en 1962.

² L'Anthropocène désigne le fait que « l'empreinte humaine sur l'environnement planétaire et si vaste et intense qu'elle rivalise avec certaines des grandes forces de la nature en termes d'impact sur le système Terre ». Je reprends cette définition et cette traduction à BONNEUIL, Christophe, FRESSOZ, Jean-Baptiste, dans *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris : Seuil, 2016, qui citent STEFFEN, W.; GRINEVALD, J. ; CRUTZEN, P. J. et MCNEILL, J. R., « The Anthropocene : Conceptual and Historical Perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series A.*, vol. 369, n° 1938, March 2011, pp. 842-867.

³ Ces deux visions correspondent à deux manières d'envisager l'Anthropocène : soit (et c'est un raccourci esthétique) comme une apocalypse imminente, soit (et c'est sa définition scientifique) le temps long d'une époque géologique marquée par l'impact destructeur de l'homme.

⁴ « Dans ces publications (*ndlr : les grands journaux américains*) le sujet du changement climatique est toujours abordé par le biais de la non-fiction. (...) Il est néanmoins frappant de constater que lorsque les romanciers choisissent d'écrire sur le changement climatique, c'est presque toujours hors de la fiction »

⁵ Un important appareil bibliographique ont fait l'objet d'une publication séparée, sur une page Internet (« 129,000 words of source notes, citations and calculations »).

⁶ « Someday, perhaps not long from now, the inhabitants of a hotter, more dangerous and biologically diminished planet than the one on which I lived may wonder what you and I were thinking, or whether we thought at all. This book is for them. »

⁷ Il indique que ces trois ouvrages utilisent l'induction pour généraliser à partir d'études de cas subjectives en catégories analytiques du phénomène étudié : « Carbon Ideologies is a companion to *Poor People and Rising Up and Rising Down*, which I wrote some years ago. All three volumes use induction to generalize from subjective case studies into analytical categories of the phenomenon under investigation. Although I do take sides (against the ill-regulated abuses of energy, and not practically for anything), I strive not to judge individuals, not even myself: Coal, oil, natural gas and nuclear power, haven't I consumed them all? —Better an honest muddler than a carbon-powered hypocrite. » William T. Vollmann, (2018, IX)

⁸ « Similar to anachronism that reimagines the past in terms of the present, catachronism re-characterizes the past and the present in terms of a future proclaimed as determinate but that is of course not yet fully realized. To that extent, catachronism cannot function without the operational assumptions of a theological grasp of time, whereby anticipation, belief, and application on the present are integrated as inexorably leading to a known and inevitable outcome, especially after the bombshell dropped by the 2007 report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. » Toutefois, Srinivas Aravamudan précise bien que « catachronism of climate change re-periodizes human history retroactively, but this is no simple "error". »

⁹ Anders écrit qu'après Hiroshima et Nagasaki s'amorce une « métamorphose métaphysique » marquée par l'assomption suivante : « L'absence de futur a déjà commencé ».

¹⁰ Le lien est également très clairement posé par Anna Tsing : « Comprendre l'atome a été le point culminant des rêves humains obsédés par la maîtrise de la nature. Mais ce fut aussi bien le début de la fin de ce type de rêves. La bombe d'Hiroshima a tout changé. D'un seul coup, on a pris conscience que les humains pouvaient détruire toute possibilité de vie, de viabilité sur la planète, que ce soit de manière intentionnelle ou non. Cette prise de conscience n'a fait qu'augmenter quand nous avons appris ce qu'étaient la pollution, l'extinction des espèces et le changement climatique. (...) la bombe d'Hiroshima a aussi ouvert la porte à l'autre moitié de la précarité d'aujourd'hui : les surprenantes contradictions du développement d'après-guerre. » (Tsing, 33-34)

¹¹ Voir le site de la collection de la Fondation Louis Vuitton : <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/collection/oeuvres/untitled-human-mask>. Je dois à Andrea Cortellessa, professeur à l'Université de Rome III de m'avoir fait connaître cette vidéo et je le remercie que pour ses suggestions autour du thème de l'Anthropocène.

¹² Voir à ce propos : <https://triennale.org/en/magazine/coccia>

¹³ Voir la vidéo ici : <https://www.youtube.com/watch?v=zS7QkjIKOxk>

¹⁴ « Whenever I thought of the ancient Greeks, images of bronze spears and sacrificed cattle were prominent among my associations. And what might we remind you of? »

¹⁵ Cette définition est de Thomas Schlessler, voir : <http://www.cecilebeau.com/anthropofuge-thomas-schlessler-2017/>

¹⁶ D'ailleurs Veillon déclare (240) « si certains n'y voient que des pièces vides et absentes de vue, j'y vois la présence de l'Homme partout » et les compare à des « memento mori ».

¹⁷ Voir en particulier les chapitres « Thanatocène », « Phagocène », « Capitalocène » de BONNEUIL, Christophe, FRESSOZ, Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris : Seuil, 2016.

¹⁸ « Pour connaître le onde que le progrès nous a laissé, nous devons suivre à la trace des patchs mouvants qui appartiennent dorénavant à des paysages en ruines »

¹⁹ « L'effet des ruines industrielles sur les êtres vivants dépend de ceux auxquels on s'intéresse. (...) Pour certains insectes et parasites, les forêts industrielles en ruine sont une aubaine. Pour d'autres espèces, c'est la rationalisation de la forêt en elle-même, précédant sa ruine, qui se révèle désastreuse. Quelque part entre ces extrêmes, se trouve la propension des matsutakes à fabriquer un monde. »

²⁰ « Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s'y joint en outre une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux, n'ont pu vivre cependant au delà du peu de jours assignés à notre obscurité. Ainsi les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature »

²¹ Voir à ce propos sa reconstruction historique de Schlessen autour du cinéma de Roland Emmerich.

²² Ce numéro de *Revue critique*, dont je reprends le titre, souhaite ainsi « affirmer que dans nos ruines prolifèrent de nouveaux mondes, incertains, de nouvelles pratiques, de nouvelles alliances où cohabitent toutes sortes de vivants et d'histoires très embrouillées. » Il s'agit de « prendre acte de ce qui se tente et parfois se libère dans ce monde abîmé. ».